

Ирина Музыка

К НЕВИДИМОМУ

*И они идут, люди, идут,
чтобы не оказаться
застигнутыми мраком.*

Словами эпиграфа, взятыми из св. Августина, Элиде Кабасси сопровождала одну из своих картин. Человек — путник. В том, чтобы идти, состоит его труд — и его радость. Ведет человека неутолимое «желание Невидимого».¹ Это не жажда неизвестного, а стремление к тому, что придаст его существованию вечный смысл.

Непрестанный путь к обретению собственного Лица, проходящий через достижение Лица Другого, — вот траектория экзистенциального движения, которое на холсте выявляет Элиде Кабасси. Живопись этого художника фиксирует пороги приближения к более высоким уровням существования и, таким образом, сама продвигается от одного порога к другому — в бесконечность. Сквозь зримое Элиде идет к Невидимому.

Позицию Элиде Кабасси можно опреде-



«Посторонний» («Lo straniero»), 160x130, 1988 г.

лить как открытость. Это молчание говорливого «я» и внимание к тому, что совершенно инаково — к Иному, невидимому и бесконечному, которого мы жаждем и которое может открываться навстречу нашему желанию, прежде всего, в ином человеке — в Другом.

Художником Иное узнается как Прекрасное. Элиде говорит об этом: «Моя задача состоит в том, чтобы обнаружить Красоту и сохранить ее как идею. В ней заключена радость жизни и ее сила. Как писал Леонардо, Прекрасное более всего побуждает к любви. Вот почему я верю в то, что Красота спасет мир».

Открытость — это вопрошание, но также ответ. «Ответственность перед другими людьми ставит вопрос о моей свободе, она ограничивает меня, но ограничивает положительно: это выход из инстинктивной жизни в желании искать справедливость. Тогда пробуждаются разум и теория. Возникает боль — как мать мудрости». Говоря так, Элиде Кабасси возвращает искусство живописи в пределы этического и эстетического. Картина становится точкой схода этих двух осей координат и таким образом вновь обретает потерянные современной живописью линию горизонта и ось симметрии, определенность верха и низа, границ и центра. Лейтмотивом последних ее работ стали голуби, в своем свободном парении неизменно верные заданному рисунку кольца. Это «внутренние полеты», опыт бесконечности, обретаемый внутри границ. В таких пределах находит себя человек, в них находится искусство.

В отношении Элиде Кабасси образ открытых границ получает буквальное значение: итальянка, живущая в России более 10 лет, — пример предельной открытости, которую принято считать свойственной культуре пост-модерна и которая в этом случае служит сосредоточению. «Среди причин, которые удерживают меня здесь, в России, назову возможность жить в уединении. Здесь моя душа нашла такое место обитания, в котором она смогла обрести легкость, то есть, возможность полета», — говорит Элиде. Сама русская природа с ее покоем красок и линий уводит во внутреннее, в глубину, в то время как итальянская — будоражит зрительное восприятие, понуждая непрестанно пребывать вов-

¹ В попытке уловить то целое, исходя из которого обретают ясность и связь отдельные элементы в творчестве Элиде Кабасси, столь разнообразном, мы принимаем понятия философской системы Эммануэля Левинаса, которому художник посвятил крупную персональную выставку, 2003 г. Не столько влиянием, сколько родством позиции оправдано сопоставление художника с философом, которого называют единственным моралистом среди современных мыслителей.

не, в состоянии праздника.

И в живописи Элиде Кабасси совершает «полет внутри границ». Невзирая на основную тенденцию современной художественной культуры «выйти за рамки» картины и всего картинного, она работает именно с основными живописными категориями — формой и пространством, фактурой, цветом и светом, все более выявляя их как таковые. Элиде наблюдает жизнь красочного вещества, и материя живописи становится способной проявить такие свойства материи мира как прозрачность, зернистость, наконец, ее сияние.² С каждым новым этапом живописи у Элиде Кабасси приближается к своему пределу — поверхности холста (как собственной границе картины по отношению к нашему пространству). И утончившись, живописная ткань как будто обретает способность пропустить сквозь себя свет. Свет — это, по определению Э. Левинаса, «сияние смысла». Сияние «сочится», пронизывает плоскость картины и обращает ее в бесконечную глубину. В нем элементы нашего мира образуются в том порядке, который им не свойственен, но который выявляет их предназначение. В этом Э. Левинас видит суть и значение искусства в бытии.

Э. Кабасси стремится к тому, чтобы картина стала проницаемой границей между видимым миром и Невидимым. Но, открывая эту границу, художник соблюдает ее, только лишь намечая очертания невидимого (прозреваемого) пространства — отсюда предпочтение плоскости, силуэта и контура, наконец, знака. В то же время, такая картина избавлена от участи быть обманщицей, увлекающей в несуществующие реальности. Элиде подчеркивает отличие ее способа создания образа от видения, направленного на отражение «фасада вещей»: то, что мы встречаем на ее полотнах, это не больше (но и не меньше), чем видение. Мир, проступающий на поверхности картины, не навязывает нам себя и, охраняя нашу свободу (как и свою инаковость), остается прикровенным.

В последних по времени картинах наиболее очевидна невозможность четкой видимости. Но благодаря им становится понятно, что их, сакральное, по сути, пространство не так скрывает себя, как ускользает от восприятия человека в силу самой своей природы: максимальная концентрация энергии и насыщенность светом затрудняет распознавание форм. Элиде — художник света. Интересно, что кинематограф А. Тарковского, который она признает наиболее близким своей живописи, являет другое отношение искусства изображения к Невидимому: не свет, а тень покрывает недоступное человеку, леонардовское сфумато хранит тайну Иного.

² Опыт восприятия природного пространства у Э. Кабасси, по ее собственным словам, во многом совпадает с опытом католического мистика П. Тейяра де Шардена.

Форма в картинах Элиде Кабасси в равной степени открыта и закрыта, наделена как статикой, так и динамикой. Она закончена и не завершена, присутствует и исчезает, представляется фигурой и перестает ею быть. В этом свойстве живописных работ Элиде проявляется, используя слова Левинаса, «непрерывная игра наших отношений с миром», то есть свободное владение формами восприятия и ответа. Подобным образом художник, обладающий внутренним остовом и границами, может быть открытым, не рискуя потеряться в многомерном пространстве культуры (точнее, культур, ставших доступными



Из цикла «Преграды» («Barriere»), 190x140, 1989 г.

современному человеку). Напротив, он обретает почву, и, зная следующий шаг, идет в неведомое.

Литературные и живописные явления не столько «составляют круг» предпочтений Элиде Кабасси, сколько допускаются в него, востребованные той «внутренней необходимостью», о которой говорил В. Кандинский. Основу ее живописи составляют традиции Ренессанса (прежде всего, наиболее чтимого ею Леонардо), XIX и XX-го веков (от Делакруа, Курбе и Милле до Ван Гога и от П. Клее и В. Кандинского до Ф. Бекона и группы «Кобра»), а с приездом в Россию столь же значительной становится русская икона.

В поле зрения включаются детский рисунок и архаичные изображения, знаки и образы буддистского искусства. Элиде свободно переходит от языка чистой живописи (существующей вне изобразительных элементов) к формам фигуративным или знаковым: для нее это вопрос определенного пластического состояния, возникающего при восприятии идеи (в платоновском смысле понятия — как духовной сущности, требующей воплощения).

В отличие от практики пост-модерна, в которой формы различных художественных культур имитируются, используемые как элементы вновь создаваемой языковой системы, у Э. Кабас-

си каждое «слово» рождается, исходя из догадки о его истоке. Так, в своих «детских» картинах Элиде воспринимает сам образ действия ребенка, наблюдая рождение формы; к «буддийскому» золотому свечению она приходит, работая с красочным веществом. В результате ее живопись представляет собой поступательную последовательность довольно быстро сменяемых этапов: каждый раз осуществляется новый виток рождения и становления образа — нового его раскрытия.

Платон, Данте, Спиноза, Рильке, Мандельштам и Цветаева, Поль Целан и Сальваторе Салемми (можно продолжать перечислять) — их строки сопровождают визуальные образы, «проявляясь», как предельная концентрация пластической идеи, на поверхности полотна. Они входят в картину постольку, поскольку она входит в область смысла, обозначенную словом. Картина, таким образом, сама уподобляется каменной стеле, свитку, кодексу. Абстрактные работы последнего времени, «со-

своего существования (а именно эту связь Левинас называет духовностью). Рождение существующего в недрах безличного бытия и обретение им собственного Лица — такими основополагающими для философии Э. Левинаса понятиями можно обозначить суть развития художественного языка Элиде Кабасси.

На этом пути Элиде обретает личную иконографию (составляющие ее элементы могут иногда только угадываться — как композиционные темы). Прежде всего, в нее входят архетипические образы движения — тропа, след, лестница. С ними связаны отметки усилий и потерь — трещины, швы и порезы. Зерно — лист — росток — дерево; раскрытая — закрытая раковина; гора и озеро у его подножия — такие символы вбирают в себя идею жизни, наделенной ритмом и силой. В последние годы основным стал образ рождающегося храма — жизни внутренней.

В картинах, написанных еще до переселения в Россию, Элиде обращается преимущественно к человеческой фигуре. Внутри неупорядоченной стихии красочного вещества созревает форма, испытывая напряжение роста и обретения центра. Фигура сродни друиду в своем витальном движении, и как бы она ни утверждала собственную первобытную мощь, ей еще не удастся стать чем-то большим, чем проемом, тенью — отсутствием в большей степени, чем присутствием. Лишенный личного жеста, облика, человек существует в этой стихии как сущение материи. Его лицо еще не выявлено: оно неизвестно, прежде всего, ему самому.

В раннем творчестве Элиде Кабасси человеческое существо являет собой страдательное начало в агрессивном пространстве. Наделенное самостоятельной жизнью, пространство преобладает — воплощение первоначального хаоса бытия. Здесь со всей наглядностью осуществляется такое состояние материи как «плотность, грубость, массивность, убожество», — качества, которые Э. Левинас увидел в современном искусстве: «От пространства без горизонта отрываются, бросаясь на нас, навязывающие себя вещи, подобные глыбам, кубам, плоскостям, треугольникам, без малейшего перехода между ними. Простые, абсолютные, голые элементы, вздутия или абсцессы бытия». Таково для Элиде пространство истории, точнее сказать, истории насилия.

Цикл «Преграды» был написан в 1991 году, когда Соединенные Штаты бомбили Ирак, а Европу после падения стены пересекали потоки людей. Элиде говорит о таком времени: «Мужчины и женщины, с украденной судьбой, украденными домами, любимыми, выброшенные историей в пространство-лабиринт, дезориентированно двигаются в чужом и негостепри-



«Красная зима» («Rosso inverno»),
левая часть триптиха, 1994-1995 гг.»

ставленные» из наслаивающихся друг на друга плоскостей, наиболее воплощают идею книги, через которую в мир приходит откровение. Являя собой путь (художника), эта живопись обращена к движению человека и человеческого рода — прежде всего, в экзистенциально-этическом плане, на уровне его связи с самим фактом

имном пространстве. И нет компаса — разве что у незнакомца, который случайно оказался рядом с тобой, помогая искать выход». Картины 80-х — начала 90-х годов, когда Элиде была включена в политическую жизнь самым непосредственным образом (участвуя в студенческих движениях), воплощают время, которое осуществляется как внешняя сила. Через его мгновения как сквозь преграды прорывается человек. Люди — «потерянный народ»³ — здесь двигаются потоками — по кругам дантевского ада.



«Красная зима» («Rosso inverno»),
средняя часть триптиха, 1994-1995 гг.»

Но уже в этих картинах явственно существуют отношения между людьми, способные противостоять довлеющим формам материи (а значит, понятию количества, «масс»). В устремлении к встрече с Другим заключено указание на возможность преодоления разрушительных сил — и возможность обретения собственного имени. Вот слова самой Элиде, сказанные ею в интервью Гаэтано Марчеллино: «В моих картинах люди потеряны и приговорены, но не к аду, а к чистилищу, в котором мы все живем. Здесь есть надежда, есть небо, которое принимает и обещает, есть проход сквозь преграды: это любовь и красота лика того, кто идет рядом с нами».

«Россия для меня состоит из белого цвета, берез и из особенного, тоже белого света, но главным образом — из множества лиц. Русский

взгляд действует на меня, как магнит, удерживая здесь», — говорит Э. Кабасси. «В лице Другого, взглядом обращенном ко мне, открывается Бесконечное. Лицо — это место встречи Бога и человека. Оно видимо и, вместе с тем, совершенно недоступно зрению». Лицо присутствует — в неповторимых чертах человека. Вот почему Элиде сохраняет портретность (то есть, персональность). В то же время, Лицо неуловимо и для его узнавания необходим труд всматривания. Поэтому лица на ее картинах идеальны: они призваны выявить истинный образ человека — соединенный со всем человеческим родом и обращенный к образу божественному. На этой грани между индивидуальным и абсолютным существуют лики, созданные иконописцами дорублевского времени и, может быть, наиболее явственно это соединение у самого Андрея Рублева («русского Леонардо», как о нем говорит Элиде).

В эросе, по мысли Левинаса, наиболее выявляется основа множественности: такое отношение к Другому, в котором открытость сохраняет дистанцию принципиальной инаковости. «Объятия», «Дар», «Встреча» — работы с такими названиями появляются в разные периоды. Картина-икона «Рождение» завершает эту серию в том смысле, что в ней воплощена «возможность не возвращаться фатально к себе самому, возможность стать плодовитым и иметь сына» (Левинас).

Фигура и в зрелых, созданных уже в России работах не представляется объемом, имеющим самостоятельную по отношению к пространству плотность. Напротив, линия контура все более узнается художником как необходимая и родственная: она как будто нащупывает и стремится зафиксировать собственные границы существа, для которого это является первым порогом на пути к миру и к себе самому.

Э. Кабасси достигает сосредоточенной простоты образа — обладающего центром, а потому цельностью. Плавная линия выравнивает очертания фигуры, сглаживая (уничтожая) все лишнее и спаивая ее в единую, подобную стволу дерева, форму (таковы люди в «Красной зиме», в диптихах «Тихое смотрение» — «Тихое прохождение» и «Ностальгия по Леонардо» — «Андрей Рублев»). Благодаря контуру фигура определяет свои границы — и принадлежит тому свету, из которого она появилась и которым пронизана. «Мы — существа света», — записывает Элиде (о триптихе «Сквозь свет»).

«Там, где каждый найдет Лицо и имя другого, он найдет и себя самого». Такие слова возникают у Элиде в связи с монументальным полотном «Красная зима». Не потому ли именно в этой картине окончательно выявлено лицо человека, что в ней он предстает в своей изначальной

³ Здесь огонь — перевертыш того «вселенского пламени», за которое ратовал О. Мандельштам в статье «Гуманизм и современность», написанной в 1923 году.

сути — как единство множества. Живопись способна на экране своей поверхности проявить такое состояние человека, более того, показать его движение, в котором время экзистенциальное не подчиняется времени истории (названному Э. Левинасом «экономическим»).

Элиде уходит из дисгармоничного пространства исторического времени в пространство природы и культуры. Тогда в ее картинах слепящий «свет бела дня» сменяется тихим белым светом и золотым свечением; в последние годы в них появляется сияние. Плоскости кубов, на которые в искусстве двадцатого века разбилось евклидово пространство, известное мастерам Ренессанса, скрепляются в ее русских картинах: они становятся единой поверхностью — беленым холстом заснеженного поля. Падающий снег соединяет небо и землю — весь белый свет. Элиде увидела, что в России, где нет яркого солнца, дающего предметам объем, где полгода земля под снегом светлее тяжелого неба, про-

странство воспринимается как плоское и даже обратное. Здесь художник, по ее мнению, естественным образом приходит к силуэтному изображению. Глубину и даль, подобно тому, как это было в русской иконе, теперь она передает через плоскость (добавим, однако, что итальянская пластичность, как то, что усвоено «с молоком матери», сохраняется ею неизменно).

При этом оказывается, что поверхность картинного поля способна к еще большему восприятию состояния мира, как будто становясь его «кожей». Человеческое существо и пространство составляют единое целое — для художника это очевидно. «Война мучит не только человека: ранено и изнасиловано все вокруг — вода, земля, небо. Материя может страдать». Воплощая это чувство, Элиде создает серию работ, суть которых передана их названиями: «Щель», «Рана», «Раненое небо», «Убегающие тучи». Они написаны одновременно с «Красной зимой» — в год, когда началась война с Чечней.

«Красная зима». Нескончаемая белая плоскость иссечена и вспорота. Красные кроны берез и заросли высохшей травы (какие бывают поздней осенью) подобны разрывам земли, раскрывшим ее горящие недра.⁴ В алом зареве этих траншей медленно (в силуэте одного пятна) идут люди всех возрастов — уходят в зияющие проемы. Языки зарослей взвиваются, напоминая уносимые ангелами души на русских иконах «Страшного суда». Деревья, символы жизни, стали свидетелями смерти. Они высются, как надгробные стелы — знаки присутствия тех, кто шел по этим путям прежде.

Среди изображений проступают строки стихов — Марины Цветаевой, Гаэтано Марчеллино, Поля Целана и Сальваторе Салеми. Этот холст сродни странице древнего манускрипта: так летописец записывал историю народа.

Как в нотной записи, вертикали фигур располагаются на горизонталях земных дорог и небесных слоев. Подобно музыкальной симфонии, обладающей объемом звучания и полифонией, живописное произведение развивается во всех измерениях (ввысь и в глубину, влево и вправо); ритмы и композиционные (мелодические) темы сменяют друг друга, цветовое пятно и линии участвуют в равной мере, как чередующиеся инструменты. В тишине живописи становится слышна музыка — симфонии Д. Шостаковича, А. Хачатуряна (все время, пока писалась картина, в мастерской звучала музыка последнего).

По тропам, как по канатам, через времена и пространства, проходят вереницы людей, оставляя «красные следы отваги». Над ними нависает «компасная стрела» тени, падающей от черной пирамиды. Это двойник белой горы (в той



«Андрей Рублев», 200x85, 1996 г.

⁴ Перевод с итальянского Ольги Седаковой.

же статье Мандельштам провозглашал монументальную социальную архитектуру, выражая надежду на то, что она не будет «новой социальной пирамидой»).

В «финальной», правой части картины «проливается» голубая глубина, скрытая за плоскостью, и «омывает раны» белой земли (У Мандельштама было иначе: «Как сквозит и в облаке тумана / Ярких дней сияющая рана!»). В этих потоках возникает видение сияющей горной вершины — как образ надежды, утверждающей будущее, как обетование, данное людям. Едва различимы над головами людей очертания трех ангелов (с русских деисисов). И словно принесенное ими утешение звучат написанные рядом слова из стихотворения Гаэтано Марчеллино: «И все мы знаем, не зная об этом, что истории не существует без истории каждого. Великая тайна — пока не даруется миру освобождение».



«Ностальгия по Леонардо» («Nostalgia di Leonardo»), 112x158, 2000 г.

В следующей крупной работе — «Единый поток» — плоскость проявляет себя с еще большей наглядностью: как остатки древней росписи проступают фигуры — видение из времен ветхозаветных патриархов. Но «каменная» поверхность оказывается средой — потоком воздуха, навстречу которому с трудом, очень медленно идут по горным тропам люди. Само время касается их кожи, стирает изображения — и вытаскивает очертания. Путники разных дорог встречаются на этом восхождении к цели, видимой лишь закрытыми глазами: «И то, что будет — только обещанье».⁵ Старик, шедший впереди, останавливается на краю скалы, но вдали, вдоль другой стороны обрыва движение людей продолжается.

Наконец, в центральной части триптиха «Сквозь свет» явлено шествие, подобное тому, какое описал Данте («Рай»). «Великий человеческий поток» (выражение П.Т. де Шардена) всту-

пает в свет — прозрачную среду, пронизанную теплым свечением. Золото русских икон в живописи флорентийского художника становится прозрачной, наполненной воздухом и сиянием средой: фигуры погружаются в нее так, что она составляет их плоть и дыхание, наполняет их жизнью иной.

«Огромная, как мир, и гораздо более грозная, чем любая из сил Вселенной, Божественная среда, тем не менее, обладает высочайшей концентрацией и определенностью, оставляющими притягательность и обаяние человеческих существ». Этих слов П.Т. де Шардена достаточно, чтобы передать смысл картины, которая уводит от аналитического («объективного») способа ее понимания: она утешает (и с большей силой вызывает вновь) желание видеть ее, быть погруженным в сияние ее света. По словам самого художника, «свет не имеет истории, как не имеет ее глубинное бытие, которое пресекает и формирует всех этих людей».

«Движение становится медленным, легким и молчаливым», — пишет Элиде. Люди проходят вдоль плоскости картины — обнаженные — очищенные. Но они не просто возвращены в то первозданное состояние, когда человек еще не нуждался в скрывающих его одеждах: они превосходят его, поскольку избрали свет и вошли в него. Фигуры вовлекают смотрящего в свое движение, подходя слишком близко к пределу, где заканчивается изображение.

Шествие устремлено к черте, преломляющей свет на цвета радуги. Элиде говорит о «преодолении основополагающего порога, который разделяет и объединяет материю и не-материю, жизнь и смерть». За этим порогом открывается иное пространство. Сквозь прозрачные слои золотого света различимы Трое, сидящие вокруг трапезного стола. Лицо становится ликом. Множество обретает единство.

Параллельно в живописи Э. Кабасси происходил поиск другого приближения к Лицу — к тому, что, по определению Э. Левинаса, «нельзя увидеть». В какой-то момент фигура является как граница сама по себе. Это попытка выйти за пределы «фасада» формы, обозначить предел как таковой. Уже в картине «Тайное чувство», а затем, с еще большей наглядностью, в «Комнате заветных желаний» человек предстает как единая черта, стержень, в котором все внешнее отсечено. Он становится струной, вибрирующей от соприкосновения с миром — щелью, гранью, границей между бытием и Иным. Ему предстоит еще одна черта — Дверь — Путь — Другой. Сквозь нее виден свет: его сияние угадывается за всей плоскостью картины и составляет ее глубину.

Умаление фигуры как будто позволило развиваться пространству. В последние годы Элиде

⁵ В Великом Тёдоле, тибетской Книге Мертвых (немаловажной для понимания многих работ Э. Кабасси), говорится о Пути Света, который осуществляется в каждом из миров — божеств и земных существ. В мире людей это желтый путь.

Кабасси работает над особой формой геометрической абстракции. Ее собственное название для этих работ — «иконограммы». Ближайшую аналогию ее методу можно найти в «иературах» Михаила Шварцмана — художника, творчество которого, по мнению Элиде, завершает живописное искусство 20-го века, начатое П. Клее и В. Кандинским. В последние несколько лет именно он, наравне с Э. Левинасом, становится для нее внутренним собеседником.

Эмоция больше не определяет строя произведения, как в ранние периоды, форма здесь не вырастает, а выстраивается. Длительный процесс работы тонкой колонковой кистью подобен медитативной практике. В такой картине пространство и время, свет и тень, вещество и энергия проживаются как формы бытия: микрокосм картины стремится уподобиться макрокосму.

Пространство картины («Желание Невидимого», «Пороги бытия») составляют плоскости с отчетливыми, почти орнаментальными очертаниями: одна поверхность открывает другую, за ней видна следующая. Они совершают медленное вращение вокруг центра, по мере их движения образуются все новые и новые конфигурации — рождается сквозная и подвижная система полей.

Сакральное место всегда особенным образом ограничивалось — отделялось и организовывалось. Так появлялся храм. Неслучайно подобный художественный образ («Комната заветных желаний») впервые возник у Элиде в одной из старинных церквей Пскова. Она записала тогда: «Внутренняя комната, в которую мы входим, — внутреннее пространство, затопленное озером света. Передышка, стоянка, где путь опускается на дно, прекращается бег всего, что меняется».

В картинах Элиде храм уже существует, хотя он доступен скорее не взгляду (глаза только угадывают его очертания), а внутреннему зрению. И одновременно, он еще только строится — творится ежеминутно и непрестанно. Это кочевой храм. Но срединная ось и линия опоры существуют неизменно (так для построения «внутреннего храма» необходимы собственный стержень и среда с ее устоями). Тяги и контуры этой зыбкой и проницаемой конструкции подобны сетям. Не такое ли соединение открытости и четкости каркаса может стать способом «уловить» бесконечное в конечной форме?

Левинас определенно говорит об отделении и даже о разрыве человеческого существования и Иного и оставляет открытым вопрос о соединении. Порог может вести в бездну. Чтобы идти в этой черной пустоте, надо иметь способность видеть свет, а значит, иметь мужество и легкость.

«Темнота в полдень» (название картины, посвященной венгерскому мыслителю Артуру Кос-

тлеру) — это «полная небытием всего» ночь среди бела дня, о которой говорил Э. Левинас. Здесь храм зарождается. Тонкая полоса голубого сияния подает надежду на то, что свет, а не загородившие его глыбы тьмы является подлинным существованием, что узкая дверь, откуда проникает сияние, достижима. Но может быть, это светящаяся фигура идет в совершенной темноте? Элиде: «Я поняла, что для меня неважно, существует ли этот свет вне меня, то есть, объективно, или он только в моем сознании: главное для меня — стремиться к свету как к Благу».



«Тихое прохождение» («*Silenzioso passare*»),
80x100, 1996 г.

Белый подмалевок покрывается точечными мазками основных цветов, как зернами, и, проникая друг в друга, они образуют новые цвета. Эти полупрозрачные красочные слои становятся проявлением тончайших энергий, пульсацией световых волн. Такая поверхность способна «наполняться» воздухом и свежестью влаги, наконец, она может «пропустить сквозь себя» нечто еще более тонкое — исходное сияние. Свет полон присутствием, в нем бытие — дано, он наделяет формы плотностью. Неясность видения в картинах Элиде, погруженных в белое или лилово-голубое сияние («Внутренний храм», «Порог», «Пороги бытия», «Свет луны»), предполагает наполненность пространства.

Живопись, тема которой — путь и движение, тяготеет к тому, чтобы стать временным (познаваемом во времени) искусством, подобно музыке или кинематографу. При этом она не изменяет самой природе изображения, напротив, осуществляет ее в полную меру — как динамичный покой и «тихую жизнь». Художественный образ сохраняет мгновение, умея вместить в себя состояние — на этой грани перехода от мгновенности к длительности (как от плоскости к глубине) существует форма в картинах Элиде Кабасси. Интерес к такому колебанию она унаследовала от живописцев Ренессанса, прежде всего, у Леонардо да Винчи. «Если вокруг все движется, — говорит Элиде, — мои картины должны иметь способность оста-

навливать, открываясь другим только тогда, когда они в состоянии замедлить шаг, удержать время. Итак, дарить время — вот то, что я хочу».

В работах последнего времени Э. Кабасси, похоже, фиксирует само рождение времени. Таким может быть смысл чередования и наложения поверхностей: это мгновения, каждое из которых, по словам Левинаса, суть «остановка, таящая в себе событие». Они не имеют, кажется, предела:



«Рана» («Ferite»), 30x40, 1995 г.

каждый новый слой обещает нечто новое, более ясное, и суть цельного образа состоит в передаче этого бесконечного продвижения.

Это путь от порога к порогу, сквозь двери (не восхождение по ступеням лестницы, как у Левинаса). Движение, которое в ранние годы представлялось художником как преодоление преград, становится прохождением — порогов бытия. Оно совершается как в глубину, так и вовне, подобно приливу. Таков ритм внутренней жизни, направленной попеременно на раскрытие и закрытие, на принятие и отдавание.

Живопись этого художника являет само «желание Невидимого». Физическое усилие (фигур) уже не может передать движение, суть которого — устремление: нужно внимание зрения, а значит, внутреннее напряжение и сосредоточение. Теперь еще больше требуется наше, зрительское усилие, и, таким образом, мы сами создаем

длительность произведения.

«Диалектика времени и есть диалектика связи с Другим, то есть, диалог», — пишет Э. Левинас. В глубине пространств этих картин мы каждый раз отыскиваем черту — указание на того, Другого, который присутствует во всех без исключения работах Элиде. Он всегда впереди, он бесконечно вызывает в нас желание быть достигнутым, и мы идем к нему, преодолевая все новые и новые пороги — плоскости, пласты пространства и времени. Другой всегда «нищ и наг», всегда просит ответа, и именно потому он всегда господин.

Движение вперед, по горизонтали (к человеку) невозможно без вертикального роста (к Иному). Итак, идти навстречу другому и одновременно устремляться ввысь, к Другому (эти два «имени» у Левинаса взаимозаменяемы). Так появляется идея креста. Постепенно, в процессе движения полей, становились очевидными его четыре конца, и для самых последних работ Э. Кабасси (триптиха «Пороги бытия») форма креста становится первичным жестом, начинающим работу над образом. Эти оси устанавливают верх и низ — как жизнь и смерть, дух и плоть. В точке их пересечения происходит самое важное: устремляясь к Другому, не себя ли самого видит смотрящий отраженным на плоскости картины — свой первообраз и вечный идеал?

Создав картину, художник «отпускает» ее, поскольку она уже обрела собственное, независимое от него существование и теперь обращается к человеку (в том числе, самому художнику), предлагая ему свой мир и отдавая себя на суд. Пространство этой живописи полно молчания. Ее сосредоточенная тишина готовит встречу и разговор: художника со зрителем, человека с человеком — и с тем пространством смысла, которое является на поверхности, обретая бытие. «Для меня картины — это пороги, где взгляд художника и взгляд зрителя, не имея возможности обойтись один без другого, встречаются, чтобы создать некую новую и необходимую реальность», — говорит Элиде.

Э. Кабасси всегда оставляет смотрящему следы (фигуративные либо словесные ориентиры), по которым он сможет угадать природу той или иной формы и воспринять ее в отношении к собственному существованию. Эта живопись открывается зрителю — и вопрошает, ожидая ответа, потому что она становится порогом только для идущего: Иное сквозит в ней в ту меру, в какую мы можем его желать. И она рождает в нас это желание, предлагая совершить усилие смотрения и раскрывая саму способность видеть.