

УДК 75; 7.036

DOI 10.37953/2079-0341-2024-2-1-272-288

ТВОРЧЕСТВО ЭЛИДЕ КАБАССИ. МЕЖДУ ИТАЛИЕЙ И РОССИЕЙ

Ольга А. Юшкова

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
yushkovaoa@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается творчество Элиде Кабасси, итальянской художницы, которая живет в России с 1992 года. Творчество Кабасси вызывает особый интерес, поскольку в нем органично соединились традиции итальянского Возрождения и древнерусского искусства как основы, на которой она создала свой художественный мир, открытый многим новациям искусства XX века. Живопись Кабасси отличается уникальным профессиональным мастерством, глубиной философского подтекста и поэтическим началом.

Ключевые слова: Элиде Кабасси, живопись, Возрождение, древнерусское искусство, авангард, Михаил Шварцман

Для цитирования: Юшкова О.А. Творчество Элиде Кабасси. Между Италией и Россией // Academia. 2024. №2. С. 272–288. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-272-288

PAINTING OF ELIDE CABASSI. BETWEEN ITALY AND RUSSIA

Olga A. Yushkova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
yushkovaoa@yandex.ru

Abstract

The article examines the artwork of Elide Cabassi, an Italian artist who lives in Russia since 1992. Cabassi's painting is of particular interest. It organically combines the traditions of the Italian Renaissance and ancient Russian art as the basis on which she created her artistic world, open to many innovations of the twentieth century. Cabassi's painting is distinguished by its unique professional skill, depth of philosophical subtext and poetic beginning.

Keywords: Elide Cabassi, painting, Italian Renaissance, ancient Russian art, avant-garde in art, Mikhail Shvartsman

For citation: Yushkova, O.A. (2024), "Painting of Elide Cabassi. Between Italy and Russia", *Academia*, 2024, no 2, pp. 272–288. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-272-288



Ил. 1. Элиде Кабасси. Автопортрет. 1987. Холст, акрил. 70×40.

Элиде Кабасси родилась в 1963 году, в горной деревне на севере Италии, расположенной неподалеку от Брешии, в семье шахтера и портнихи. Младший ребенок из шести братьев и трех сестер, она единственная в семье получила высшее образование и столь необычную для этой среды профессию — художник, окончив в 1982 году отделение архитектуры и дизайна в Институте искусств имени Бенедетто Альфьери в Асти, а в 1986 году отделение живописи в Академии изящных искусств во Флоренции.

В Академии Кабасси училась у Фернандо Фарулли — одного из самых влиятельных педагогов. Его личность, глубокая любовь к искусству музыки и живописи, энтузиазм в занятиях со студентами, создавали вокруг него ауру студенческой любви и почитания. Творческий почерк Фарулли всегда был гибким, отзывчивым на различные художественные явления, творчество ориентировалось на эстетику экспрессионизма с интересом к крупным плоскостям цвета в духе фовизма и оказало влияние на развитие художественного вкуса начинающего живописца на раннем этапе.

Вспоминая годы жизни во Флоренции, Элиде подчеркивала, что в художественной среде Академии не было интереса к новейшим видам искусства — инсталляция, видео-арт, акции и другие актуальные практики не привлекали внимания, главенствовала установка на традиционные виды художественного творчества. В студенческой среде ценилась своя, национальная культура. Памятники Флоренции и других древних городов Италии, как и наиболее близкие по духу мастера эпохи Возрождения, глубоко вошли в подсознание художницы. Интересно, что этот багаж впечатлений раскрывается в ее живописи много позже, в России. Параллельно она с особым вниманием всматривалась



Ил. 2. Элиде Кабасси. Осколок дыхания. 1992. Холст, масло. 40×25. Собственность художника.

в творчество как современных живописцев, так и мастеров первой половины XX века; в круг интересов попадало искусство беспокойное, экспрессивное, с трагическим подтекстом, и в то же время экспериментальное, авангардное. Из всех направлений меньше всего ее привлекали кубизм и футуризм, больше всего притягивал русский авангард. Этот интерес был столь активным, что в 1991 году Элиде Кабасси была номинирована на стипендию Отдела культуры Министерства иностранных дел Италии для изучения в Москве русского авангарда. Правда, осуществить этот проект не удалось, помешал «путч».

В целом ранний период творчества Элиде прошел под знаком сдержанного экспрессионизма «Автопортрет» (1987). Ее холсты не были чрезмерно трагическими, за исключением работ, совпадавших с болевыми точками тех художников, с которыми велся диалог. В том или ином варианте диалог с другими мастерами неизбежен для художника XX века, за спиной которого вся история искусства, однако Элиде никогда не занималась прямым цитированием, не интересовало ее и смешение стилей, ей была чужда ирония — основные качества трансавангарда и постмодернизма.

Небольшая по размеру работа «Осколок дыхания» (1992) написана по впечатлению от стихотворения Пауля Целана и в диалоге с Фрэнсисом Бэконом. Жиль Делёз заметил, что у Бэкона крик — процесс, когда все тело выходит через рот [Делёз 2011]. Эту особенность почувствовала Элиде и воспользовалась для выражения глубокого трагизма

поэзии Целана. Жан Старобинский, услышав стихи Целана в исполнении автора, записал: «Никакой самозащиты. Дыхание, отданное на милость того, что не вмещается вдохом. Или иначе: как будто стихи возникают из полыхнувшего тревогой взгляда, из горькой нежности» [Старобинский 1966]. В «Осколке дыхания» условность фигуры и словно выпущенный на волю цвет, выложенный свободными, разнонаправленными мазками, «помогают» друг другу в создании яркого и точного образа, в котором выражена идея трагизма метущейся души человека. Уже в первое десятилетие после окончания Академии в творчестве Кабасси определился стержневой момент — темами ее работ часто становятся впечатления от произведений любимых поэтов, писателей, философов.

Учебный год 1988/89 Элиде провела в Москве, получив стипендию на изучение русского языка в Институте имени А.С. Пушкина. Интерес тогда еще к Советскому Союзу был вызван двумя причинами: в некоторых кругах студенческого сообщества думали, что в СССР построили справедливое общество, но трудно сказать, что было на первом месте — социальный интерес или культурный. Русская литература, поэзия Серебряного века так глубоко притягивали, что Элиде начала изучать русский язык еще в Италии, ей хотелось читать произведения в подлиннике. До сих пор среди ее любимых поэтов — Осип Мандельштам и Марина Цветаева.

Первый год жизни разочаровал в плане социальном, стало ясно, что и здесь нет Рая на Земле, но очаровал относительно пространства культуры. Оптимизм перестроечных лет, ожидание перемен и высокий культурный уровень людей, с которыми ей довелось встречаться, произвел огромное впечатление. Она слушала лекции одного из кумиров интеллектуального мира того времени — Сергея Аверинцева в МГУ имени М.В. Ломоносова и хотя понимала далеко не все, ее вдохновляли лица сидящих в аудитории и вся атмосфера, наполненная интеллектуальными интересами и духовностью. Дорогу в этот мир Элиде искала с ранних лет.

Вернувшись во Флоренцию, Кабасси обращается к теме изгнаннических судеб и неслучайно. Почти все ее учителя были «шестидесятниками», и она унаследовала от них активную жизненную позицию. По словам художницы, она «включена в пространство». Пространство понимается ею как продолжение человека; она привносит в это понятие не только физические характеристики, но и саму среду, ее наполненность культурой, искусством, политикой, человеческими взаимоотношениями. Элиде считает, что нельзя быть равнодушным по отношению к миру и тому пространству, в котором ты живешь.

Так, в 1991 году возник триптих «Преграды»; он появился в то время, когда началась война в Персидском заливе и Европу наводнили беженцы. Несколькими годами позже, уже живя в России, она напишет триптих «Красная зима» (1994–1995) по впечатлению о событиях в Чечне. Несмотря на импульс конкретной исторической ситуации, «Преграды», как и «Красная зима», не о военных действиях, а об их последствиях. В данном случае важно не столько кто, кому и за что наносит удары, сколько кто расплачивается за них, не будучи виновным, в то время как никто не собирается нести за этих потерянных людей ответственность. Конкретный исторический контекст работ приобретает символическое звучание, сюжетная канва не обозначена, но вскрыто экзистенциальное сущее судьбы изгнанника, повторяющейся из века в век. Более того, если не знать импульса художницы, «Преграды» можно воспринять в самом широком контексте — это и преграды, которые возникают в судьбе каждого человека, и глобальные, которые появляются в разные периоды истории у всех народов. Система живописи меняется, она построена на скупой палитре с преобладанием синего.

Триптих сложно организован композиционно, как в целом, так и в каждой отдельной части. Особенно это касается правой; диссонирующий ритм, построенный на столкновении основных масс формы, уход темных тонов в глубину, из-под которых словно выныривают оттенки светлого, наполненность всего холста без обозначения земли и неба, создают ощущение разорванного пространства. При этом каждый фрагмент можно вырезать как самостоятельную композицию, а собираются они в целое при помощи точных, но редких ударов красного, острых треугольников, не имеющих никакой предметно-сюжетной мотивации, но направляющих и задающих общий ритм, к тому же привносящих тревогу в эмоциональную окраску картины.



Ил. 3. Элиде Кабасси. Правая часть триптиха «Преграды». 1991. Холст, акрил. 135×185. Собственность художника.

В 1992 году Элиде Кабасси возвращается в Москву, где живет по сей день. Она получила вид на жительство, а каждое лето проводит в Италии, в своем родном городе, среди многочисленных родственников.

Для творческого человека жизнь в другой среде и другой культуре не такая уж большая редкость. Элиде не случайно выбрала Москву. Серебряный век, русский авангард и древнерусское искусство притягивали ее в большей степени, чем художественная среда Нью-Йорка и Парижа в конце XX века.

«Красная зима» была написана уже в Москве. Художественная ткань этого произведения принципиально иная. Пронзительное ощущение тревоги уходит. Несмотря на трагичность темы и присутствие острых форм, несмотря на горящий огнем красный цвет, в картине появляется удивительное чувство гармонии, свойственное даже самым трагичным произведениям классического искусства. Пространство здесь изранено, но не разорвано, напротив, красный цвет, разлитый по всему холсту, собирает композицию, делая ее закрытой, несмотря на движение людей, направленное в правую часть триптиха. Цвет работает особым образом; художница писала по красному (на начальной стадии холст был сплошь покрыт красным цветом). Иначе трактованы фигуры; это не нагромождение людей, пытающихся преодолеть преграды, а скорее шествие, в ритме которого есть торжественные ноты скорби. Здесь не просто толпа, а люди; их лица и возраст обозначены скупыми, но точными средствами — это характерная черта творчества и восприятия окружающего мира Элиде, которая всегда видит человека и различает его в потоке множества людей.

«Красная зима» — этапное произведение для художницы. На холсте этой картины возникает текст, и этот прием больше не уйдет из творчества Элиде. Как правило, это стихи. В данном случае строки произведений Марины Цветаевой, Пауля Целана, Гаэтано Марчеллино и Сальваторе Салеми на итальянском и русском языках. Текст процарапывается по не до конца высохшему слою краски и затем скрывается под новыми слоями.



Ил. 4. Элиде Кабасси. Красная зима. 1994–1995. Холст, масло. 185×395. Собственность художника.



Ил. 5. Элиде Кабасси. Красная зима. Фрагмент.

Он не обращен к зрителю, его не всегда можно прочесть, текст может быть полностью скрыт, а на поверхности останется лишь два-три слова. Или, напротив: например, часть текста, расположенная на фоне картины, читаема, а тончайшие тональные переходы многочисленных оттенков голубого и красного, переливы их взаимопроникновения придают чувственную глубину поэтической ткани. Если представить эти участки фона как фрагменты произведения, то они будут восприниматься как законченные абстрактные композиции, поражающие изяществом. Это особое качество живописи Элиде, когда практически любой фрагмент большой картины может жить как самостоятельное произведение, что проявилось уже в «Преградах».

Кроме того, текст выполняет композиционную функцию; он дает скрытый ритм и придает живой трепет фактуре живописи. Для Элиде встреча живописной ткани и поэтической на одном пространстве холста, их взаимопроникновение и наполнение новыми смыслами — внутренняя необходимость.

В Москве, она знакомится с музеями, много читает и размышляет. Круг ее чтения определился еще в Италии — на первом месте поэзия и философия. Данте и Пауль Целан, Осип Мандельштам и Сальваторе Салеми, Платон и Эммануэль Левинас, Симона Вейль и тибетская «Книга мертвых», Библия и русская религиозная философия, особенно



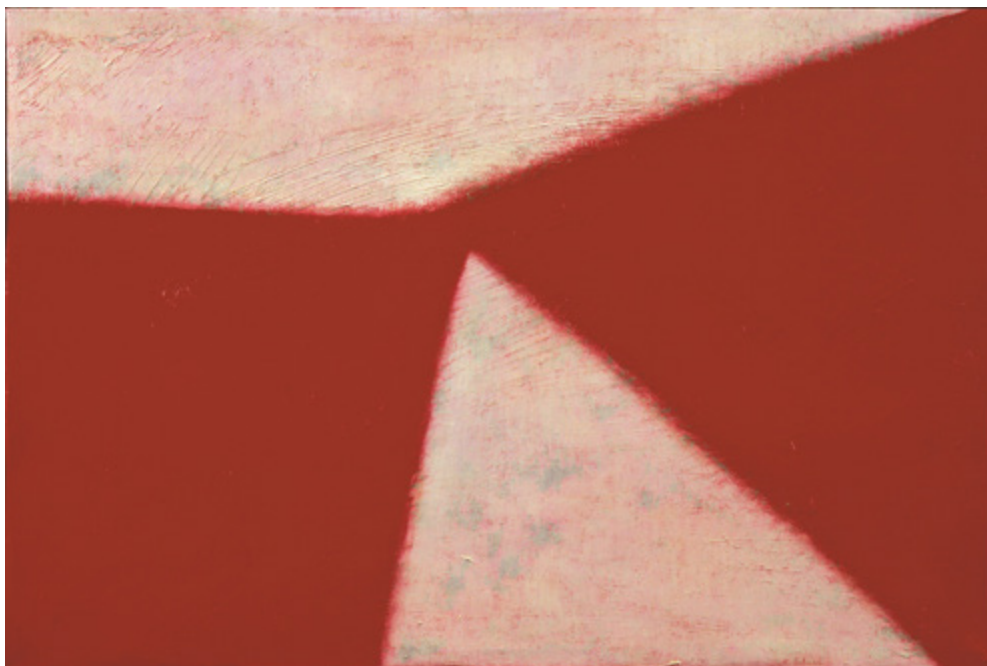
Ил. 6. Элиде Кабасси. Архаический храм. 2001. Холст, масло. 40×40. Собственность художника.

Павел Флоренский, как и Леонардо да Винчи, Пауль Клее и Андрей Рублев для нее находятся в одном пространстве культуры. Это пространство неисчерпаемо; именно из него художница получает главные импульсы для своей работы. Мысли, чувства и переживания, вызванные произведениями искусства, совмещаясь с собственным жизненным опытом и размышлениями, определяют содержание ее творчества.

Элиде признает, что для нее слово имеет особое значение, ничуть не меньшее, чем цвет и свет в живописи; при этом развернутого, повествовательного сюжета в работах мы не найдем, ее волнует поэтическое слово-образ. Русская культура — это, прежде всего, культура слова, один из магнитов, притягивающих итальянку к России. Забегая вперед, можно сказать, что поиск синтеза слова, цвета и света привел Элиде Кабасси к созданию живописных полотен редкой красоты и смысловой глубины их наполнения.

В России она остро почувствовала иную пространственную среду и стала осваивать ее в небольших по формату, но заметных работах, вступая в диалоги с различными мастерами. Например, в маленькой работе «Бесконечный поцелуй» (1994) художница отработывала красный цвет в сочетании с другими и, прежде всего, белым. В то же время вела свой разговор с Малевичем. Здесь можно вспомнить о картине «Супрематизм (с восемью прямоугольниками)». В восприятии этой картины зритель не найдет точки опоры в своем конкретном жизненном опыте, но он может задуматься о гармонии, рождающейся из сложного ритма соотношений простейших форм. Вот он, главный посыл Малевича — мир как ощущение вне образа идеи.

У идеи Элиде образ есть всегда, и «Бесконечный поцелуй» — яркий тому пример. Идея выражена простейшими средствами — красный треугольник и фрагмент красного прямоугольника соприкоснулись углами, образовав еще один треугольник — белый. Эти простейшие средства, как и название картины (абстрактное и в то же время конкретное), вызывают волны ассоциаций — здесь можно размышлять о любви как лирическом



Ил. 7. Элиде Кабасси. Бесконечный поцелуй. 1994–1995. Холст, масло. 31×45. Собственность художника.

чувстве и как высшем даре человеку, благодаря которому не угасает жизнь на земле и мало ли о чем можно задуматься, созерцая этот бесконечный поцелуй.

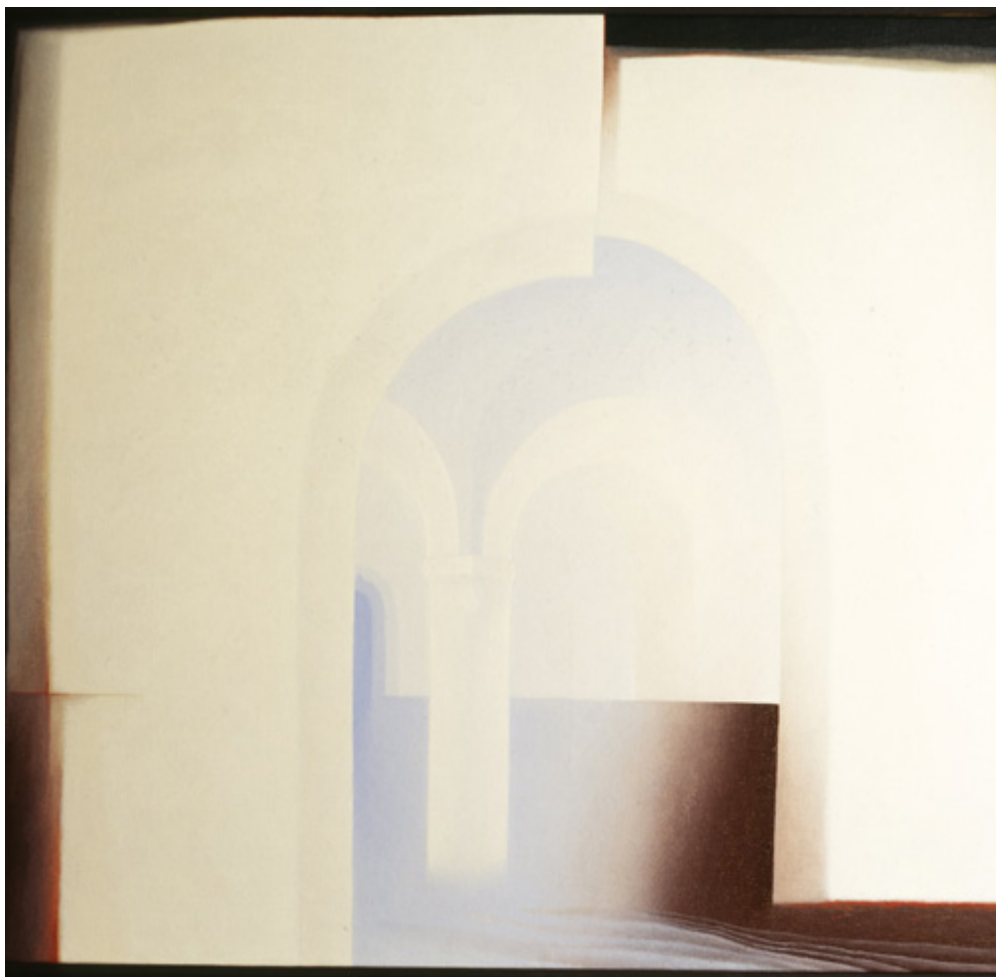
Минимализм средств касается не только формы, но и цвета. Для Элиде цвет — основное выразительное средство с первых самостоятельных шагов. В России колорит ее картин стал строиться на проникновении одного цвета в другой, их тонком сцеплении на холсте. Сочетание красного с белым приобретает для нее особенное значение, что исходит от впечатлений самой природной среды и, конечно, иконописи. Итальянку поразили красные гроздья рябины на фоне белого снега; она увидела в этом невероятную красоту и одновременно лирическую грусть.

Элиде говорит, что жизнь в другой стране, другой культуре обогащает, раздвигает границы мира как внешнего, так и внутреннего, помогает понять сущностные аспекты разных культур. Никто не станет оспаривать подобное утверждение, но есть одно маленькое «но» — надо суметь войти в пространство другой культуры и впустить ее в себя. Элиде это удалось, и она точно определяет разницу между итальянской и русской культурой прежде всего в понимании пространства; для итальянца важно внешнее пространство — он легко выходит в него, для русского важнее внутреннее пространство. Такое простое, на первый взгляд, разграничение особенностей двух культур, на самом деле объясняет многие свойства искусства этих стран.

Битва за перспективу в итальянском искусстве, длившаяся не одно столетие, наверное, была вызвана не только историческими, социальными и другими причинами, которые глубоко исследованы. Возможно, именно желание выйти в окружающую среду, понять ее и увидеть себя, человека, в этом пространстве и оказалось движущим стимулом в осмыслении прямой линейной перспективы. Даже портреты в эпоху Возрождения, как правило, пишут на фоне какого-либо внешнего пространства — будь то интерьер или пейзаж. В то время как движущее начало в русской иконописи — внутреннее сосредоточение и обращение от пространства дальнего к пространству горнему.

Иконопись не оставила Элиде равнодушной, как и многих европейских мастеров. Суровое и торжественное звучание красных фонов новгородских икон глубоко взволновало художницу. И неслучайно «Красная зима» была написана на красном фоне; впоследствии фоны в ее работах часто будут цветными.

Еще во Флоренции Элиде познакомилась с трудами Павла Флоренского (почти все его наследие переведено на итальянский язык). Обоснование обратной перспективы, духовной сути иконного образа, данное Флоренским, уже тогда было осмыслено, но в России теоретические представления приобрели реальную почву в самих произведениях



Ил. 8. Элиде Кабасси. Из земли и света. 2011. Холст, масло. 73×78. Собственность художника.

иконописи. Это и музейные коллекции, и поездки в Псков, оказавшие на Элиде огромное влияние, что будет по-разному проявляться в ее творчестве.

С одной стороны, суровая простота иконных образов новгородской и псковской школ, с другой — изящество и тонкость письма Андрея Рублева привлекают в равной мере. Главный магнит — точно найденные, «отлитые» временем способы выражения мира горнего. На этом этапе приобретает зримую ясность размышление Павла Флоренского о соотношении двух миров — видимого и невидимого, дольного и горнего, а, главное, об их границе не только в богословском контексте, но и в художественном творчестве. Понятие границы видимого и невидимого для Кабасси особенно важно, она неустанно ищет возможность выразить пограничное состояние двух миров в своем творчестве. В работах 1993 года появляется тема прохождения сквозь предмет или явление «Сквозь дерево» (1993), сквозь — это уже пересечение границы.

В работе «Сквозь дерево» проступают черты новгородской школы в самой живописной системе — красное, золото, белое, а, главное, монументальность образа и лаконизм решения, несмотря на небольшой размер холста. Вновь мы сталкиваемся со свойственной художнице способностью переосмыслить, пережить опыт другого искусства, взяв в свою копилку то, что близко и нужно. В 1996 году появляются две фундаментальные картины большого размера — «Посвящение Джотто» и «Андрей Рублев». Художник, стоявший у истоков Ренессанса, и художник, творчество которого оказалось одним из высших достижений древнерусского искусства. Причем написаны они были одна за другой. Видимо, пришло время попытаться кистью осознать два пространства, осуществить встречу Ренессанса с иконописью. В «Посвящении Джотто» она довольно точно передает его способ «присвоения» пространства внешнего мира — оно словно раздвигается при помощи скалистых уступов как во фресках капеллы дель Арена в Падуе. На картине Кабасси эта скала попадает в объятия пространственной конструкции, вызывающей



Ил. 9. Элиде Кабасси. Дмитрию Шостаковичу. 1995. Холст, масло. 26×60. Собственность художника.

ассоциации с грациозно-легкой колоннадой портика воспитательного дома Брунеллески во Флоренции. Это размышление о движении художественной мысли, которая проделала длинный путь от Джотто к Леонардо.

В картине «Андрей Рублев» образ иконописца предстает в золотом свечении. Здесь нет прямого следования законам обратной перспективы. Художница сумела выразить общее ощущение потустороннего света, идущего от иконы, а бесплотная легкость фигуры с удлинёнными пропорциями обыграна певучими линиями и тонкими цветовыми сочетаниями, характерными для Рублева.

Возможность высказывания на разных живописных языках присуща творчеству Кабасси. В ее абстрактных произведениях всегда есть образ, за которым стоит специфическая «натура»: прочитанная книга, прослушанная музыка, стихи, картины заинтересовавшего художника, красивый куст... вызывают в ней поток собственных размышлений и переживаний, который пропускается через себя и превращается в нечто иное, выражая внутреннее состояние автора, вызванное этой сложной цепочкой восприятия. Поэтому неслучайно в ее творчестве много произведений, посвященных любимым поэтам, философам, художникам и композиторам — это выражение внутренних диалогов с ними.

Небольшой абстрактный холст посвящен «Дмитрию Шостаковичу» (1995); он прост, на первый взгляд: на темном фоне всполохи красных мазков и прорези тонких красных линий, а верхний край обозначен еле приметной кромкой красного, сочащегося из глубины коричневого фона — вот и все. За этими двумя цветами, глубину которых не измерить благодаря сложным тональным переходам и богатству оттенков, как и за движением мазков, дающих аккорды, и линий, ведущих мелодию, то цельную, то вдруг разрывающуюся слаженным ритмом перекрестных штрихов, встает мощный, трагичный и одновременно просветленный мир музыки Шостаковича. Сдержанность и порыв, страсть и печаль — все вобрал в себя маленький кусочек холста (26×60). Это виртуозная визуализация внутреннего образа, рожденного от конкретного впечатления.

Элиде говорит, что она училась сдержанности в художественном выражении у Осипа Мандельштама, Пауля Целана, Дмитрия Шостаковича и Андрея Тарковского. Тарковскому, с творчеством которого она ощущает внутреннюю близость, посвящен холст «Комната заветных желаний» (1996). Фильм «Сталкер» произвел на нее большое впечатление, но на холсте мы не увидим иллюстрации ни к фильму, ни к произведению Стругацких.

Сумеречный колорит картины передает характерный для Тарковского прием — тень, которая покрывает пространство невидимого. Здесь впервые появляется ощущение сакрального пространства, глубокого по наполнению цветом неба и светом. Это ощущение возникло в Пскове, когда Элиде долго сидела одна в храме. Интересно, что глубинный смысл сакрального пространства открылся флорентийской художнице именно в Пскове. Простота и собранность приземистых объемов псковских церквей с минимальным



Ил. 10. Элиде Кабасси. Темный полдень. 1999. Памяти писателя Артура Кёстлера. Холст, масло. 50×45. Собственность художника.

декором и минимальным нарушением монолита белой стены завораживают, особенно зимой, на фоне искристого белого снега.

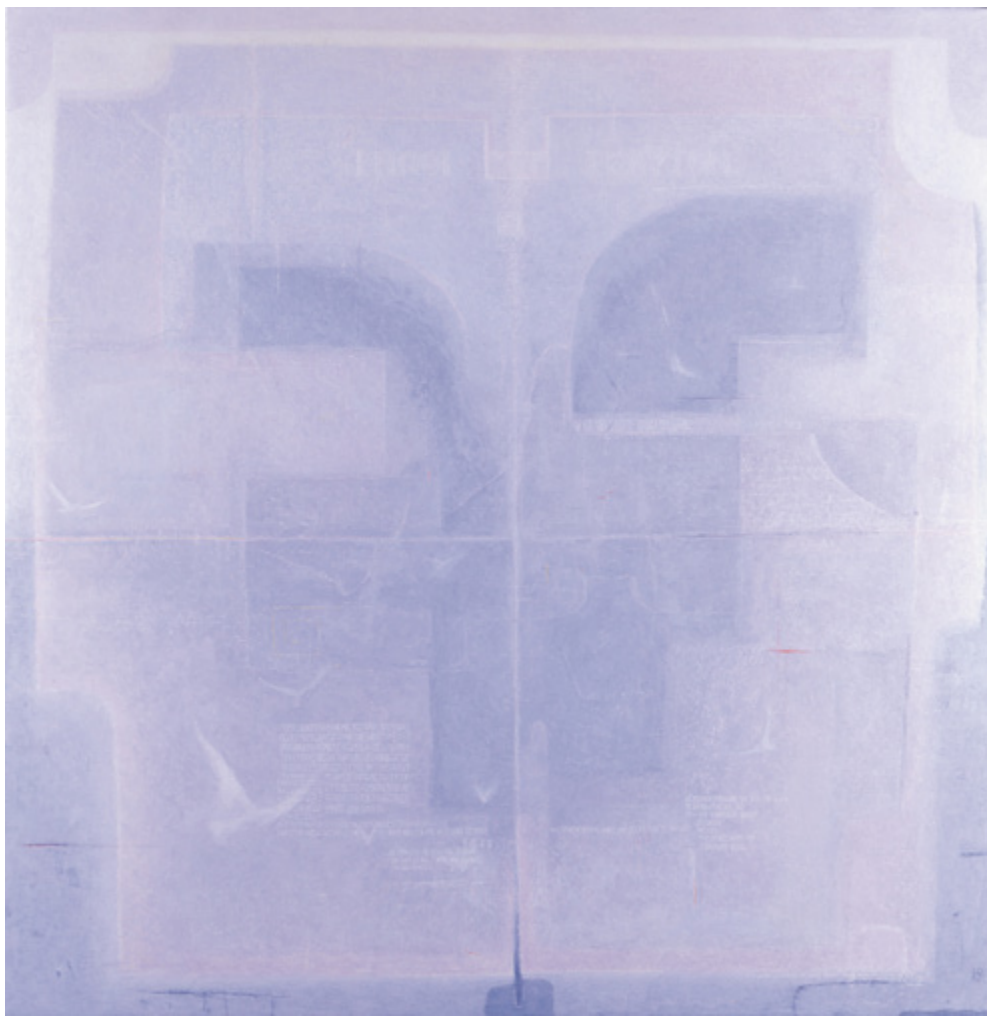
Монолитный, закрытый со всех сторон псковский храм словно приглашает войти внутрь; внешнего пространства для его осознания явно мало. Внутреннее пространство крестово-купольной церкви, особенно четырехстолпной, невозможно обозначить словом «интерьер», это именно пространство, глубина его сакрального смысла защищена непроницаемостью стен; оно работает, открывая тайну сакрального, независимо от наполнения иконами, фресками и другими изобразительными проводниками в мир горний.

Итальянский храм обращен во внешнее пространство, его фасады сами по себе произведения искусства, взять хотя бы фасад базилики Санта-Мария-Новелла во Флоренции работы Леона Баттиста Альберти; его созерцание может насытить глаз и душу. Неизвестно, что активнее работает — фасад или внутреннее пространство, самостоятельная ценность которого заслоняется шедеврами изобразительного искусства.

В пространство флорентийского собораходишь как в музей, а в пространство псковского храмаходишь как в молитву. Именно формульной выраженностью понятия сакрального привлекли Элиде псковские церкви.

Искусство для нее — это служение пространству духовного, за которым стоит понятие красоты, вбирающее в себя эстетические и этические нормы. Духовность она понимает не только в религиозном контексте, а в близком к трактовке Василия Кандинского, как альтернативу материальному благополучию. В 1999 году Элиде встрети-лась с произведениями Михаила Матвеевича Шварцмана, оказавшими на нее большое влияние. Это случилось на выставке художника, никогда не забывавшего об истинном предназначении искусства.

В произведениях Шварцмана сюжетная конструкция полностью отсутствует. Формы, при помощи которых компоуется само изображение, лишены конкретного значения; смысл возникает в результате их сочетания на основе определенного соотношения формы — света — цвета — пространства — поверхности — фактуры. Живописец выстраивает сложно-пространственную структуру на плоскости, не нарушая ее двухмерности. Фон обычно трактуется как нейтральная поверхность, имеющая значение



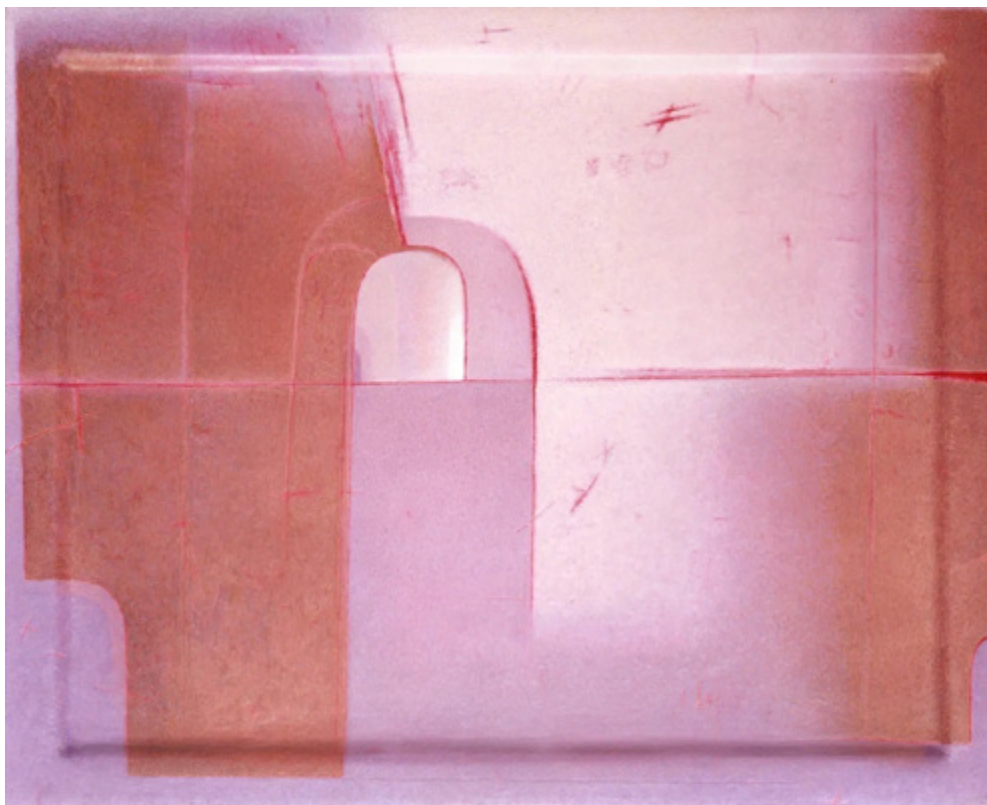
Ил. 11. Элиде Кабасси. центральная часть триптиха «Пороги невидимого». 2002. Холст, масло. 97×94. Собственность художника.

идеографического пространства. Характер и движение форм, являющихся знаком метаморфоз форм жизни, выражает смысл того или иного процесса бытия мира.

Направленность искусства Михаила Шварцмана, его содержание и художественное выражение — все это оказалось близко Элиде Кабасси. И те открытия, которые она сделала для себя в псковской церкви, получили опору в поиске выражения идеи сакрального пространства.

Начиная с 1999 года и до сих пор в творчестве Элиде постоянно появляются произведения, которые трудно отнести к какому-либо жанру или направлению. Изображение находится на грани видимого и невидимого, оно словно возникает из глубины пространства и в то же время является своеобразным знаком в его обозначении. Это пространственные структуры, которые находятся в состоянии движения; они готовы либо исчезнуть, либо, напротив, обрести более ясные контуры. Это движение направляется светом. Живопись Шварцмана оказалась последним сигналом к формированию новой для флорентийской художницы стилистики. И как всегда, она не пошла слепо за образцом, а в диалоге с мастером определила для себя сущностные моменты.

Одна из первых работ, созданная по впечатлению от произведений Шварцмана, — «Темный полдень» (1999). Здесь нет подражания формальным признакам стилистики Шварцмана. В его системе Элиде уловила главное для себя — пульсирующую жизнь формы, готовой к метаморфозе, и перенесла это ощущение на работу с пространством и светом. Произведение посвящено памяти Артура Кёстлера — британского писателя и журналиста, который в 1937 году был арестован франкистами и приговорен к смертной казни. В течение пяти месяцев, проведенных в камере смертников, Кёстлер процарапывал на стене математические формулы.



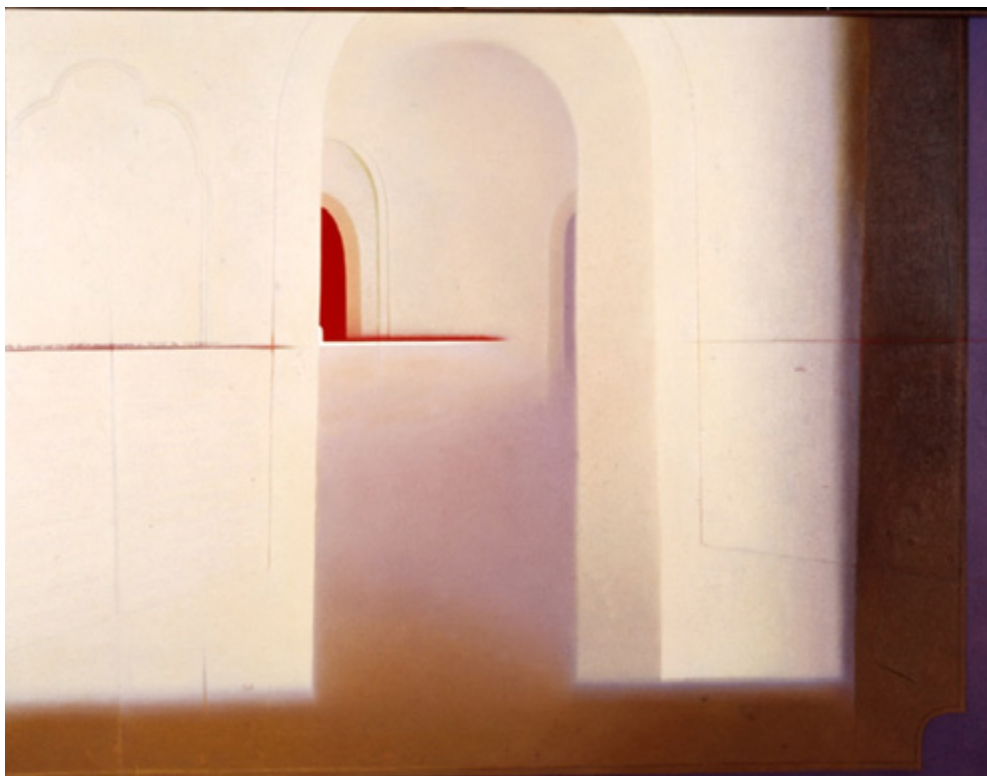
Ил. 12. Элиде Кабасси. Красный горизонт I. 2009–2010. Масло на доске. 20×25. Собственность художника.

«Темный полдень» — характерный пример наполнения смыслами; автору не столь важны детали истории Кёстлера и совсем не интересно идти прямо по следу Шварцмана. В метафорической форме она выражает ощущение, вызванное переживанием судьбы мужественного человека, который сумел найти силы для выживания, опираясь на свой интеллект, и не позволил уничтожить свой духовный мир. Даже если ничего не знать о Кёстлере, тема борьбы с мраком, неприятие ночной тьмы среди бела дня и надежда на просвет, который едва намечен несколькими мазками, — все это будет понятно зрителю.

«Внутренний храм» (1999) — произведение, посвященное непосредственно Михаилу Шварцману. И если драматургия жизни форм, готовых к трансформации, в пространстве иератур Шварцмана выражает процессы бытия Вселенной, то тема Элиде — созидающее себя пространство, наполненное светом. Так возникают удивительные произведения, которые можно определить как пластические структуры. Буквально все работы из этой серии построены на драматургии отношений пространства и света. В то же время, как правило, они имеют смысловое наполнение, часто исходящее от конкретного импульса, который автор не скрывает.

«Желание невидимого» (2001) — произведение, посвященное памяти философа Эмманюэля Левинаса, к диалогу с которым Элиде постоянно обращается. Так, в построении картины «Желание невидимого» возникает ощущение лабиринта из наслаивающихся друг на друга пространственных зон и где-то глубоко (или высоко?) за ними открывается голубой просвет, дорогу к которому надо найти. Красота колорита, построенного на сближенных тонах лилового, голубого и красного завораживает, как и тайна, которую хранят абстрактные формы.

Если холст «Желание невидимого» хранит тайну и почти непроницаем, то триптих «Пороги невидимого» (2002) — гимн свету и воздуху. Каждая его часть равна практически квадрату (97×94 см) и внутри этой спокойной фигуры распаивается бело-голубое пространство; формы в нем едва просматриваются, они словно только создаются и не мешают свободному полету птиц, крылья которых рассекают воздух, перелетая из одной части триптиха в другую. Здесь все залито светом, здесь воздух прозрачен и чист как дыхание Вселенной.



Ил. 13. Элиде Кабасси. Красный горизонт II. 2010. Холст, масло. 75×95. Собственность художника.

Легкость живописи, ее воздушность делает проницаемыми множество текстов, проступающих на всех частях триптиха. Здесь нанесены цитаты из Левинаса, Святого Августина, Данте, Манделштама, Целана — подобное наполнение пространства не мешает его воздушной легкости, но возвращает мысль к той самой выси Невидимого.

В серии пространственных структур Элиде Кабасси удалось, казалось бы, невозможное — визуализация идей духовного мира вне какого бы то ни было канона. Можно возразить на это, приведя в пример Кандинского, того же Шварцмана или Марка Ротко. Но их произведения, как правило, не имеют конкретного сюжета, который можно расшифровать. Свои программные вещи Кандинский неслучайно называл просто «Композиция», Шварцман никак не хотел называть свои работы, считая, что вербальное выражение их смысла невозможно, а Ротко использует, в основном, удобную форму «Без названия», или дает наименования согласно цветовой гамме.

Элиде находит возможность выразить суть, например, строки из стихотворения Манделштама: «И то, что будет, — только обещанье». «Только обещание» (2002) — темный холст, глубокий как ночь, на котором ничего не изображено, затягивает в себя и только в его глубине намечается просвет.

В начале 2000-х на новом этапе происходит осмысление красного и белого. В произведении «Красное в белом» (2007) красота сочетания этих цветов уступает место трагизму их взаимодействия; напряжение в стремлении красного «стряхнуть» с себя оболочку белого, достигающее кульминации по краям, где красное буквально сочится неровными линиями-порезами, создает мощную эмоциональную ауру. Тончайшая техника наложения белого на красный фон позволяет оставлять крошечные участки фона непокрытыми, открывать маленькие раны, превращаться в нежнейшие оттенки розового благодаря взаимному проникновению, что создает ощущение подвижной и таинственно своей «жизни» красочного слоя. Картина, на которой совсем ничего не изображено, не присутствует даже каких-либо абстрактных форм, тем не менее, имеет образ, который завораживает и вызывает глубокий эмоциональный отклик. Для Элиде слово «образ» является ключевым, независимо от стилистики, будь то абстракция или классическая традиция, в чем мы еще убедимся.



Ил. 14. Элиде Кабасси. Красный горизонт III. 2010–2011. Холст, масло. 50×55. Собственность художника.

В произведениях «Белое сияние Пскова» (2005), «Белые стены» (2005), «Вхождение в белое» (2005) постигаются возможности белого цвета. Волнует сочетание белого на фоне белого, характерное для псковских церквей в зимнем пейзаже, но одновременно это и переживание фрески «Распятие со святым Домеником» Фра Беато Анжелико в монастыре Сан Марко во Флоренции, где также сложно выстраивается белое на белом. Происходит поиск суммарного образа знаковых памятников разных пространств культуры.

На протяжении 2010 года были написаны только две работы маслом; одна совсем небольшая «На красном горизонте I» (20×25) и вторая «На красном горизонте II» (75×95), тема продолжилась в 2011 году «На красном горизонте III» (50×55). Этот небольшой цикл оказался первым итогом поисков в области пространственных структур. Все три картины цикла обретают четкую изобразительную формулу; это пространство некоего воображаемого храма, в котором сосредоточено понятие сакрального, синтезирующее представление разных культур. Так, «На красном горизонте I» ощущается посыл к кочевому храму, «На красном горизонте II» возникает образ псковских церквей, а «На красном горизонте III» — романские храмы Флоренции и в первую очередь Сан-Миниато-аль-Монте, особенно крипта. При этом в каждой картине цикла есть все три составляющие; речь идет о преобладании того или иного качества.

Идея горизонта, именно красного, — это идея границы как разделяющей, так и соединяющей. Красный горизонт — потому что символика цвета сама в себе содержит границу между жизнью и смертью. Для Элиде понятие границы, как и края, принципиально важно. В ее маленьких работах, написанных на основе доски, имеющей ковчег, живопись перетекает на поля ковчега и часто именно «на краю» достигает особого напряжения.

Здесь вновь приходится вспомнить Павла Флоренского, которого называют философом границы: «...два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако, их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе



Ил.15. Элиде Кабасси. Свет внутри. 2016–2018. Холст, масло. 138×141. Собственность художника.

их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет» [Флоренский 2010]. В названных произведениях подобная мысль выражена с удивительной силой. Здесь явлены сакральные пространства, в которых пролегает граница и не только между видимым и невидимым; решение пространства в них таково, что кажется, если перешагнешь границу, то откроется понятие бесконечного. Это медитативные картины, которые не отпускают, если возникнет желание с ними говорить.

В этих работах определяется и позиция света. Свет присутствует во всех произведениях серии пространственных структур, но до сих пор он выполнял различные задачи: это был либо потаенный свет как намек на возможность его обрести, либо он заливал полотно и был результатом излучения цвета.

В каждом из трех произведений свет становится «действующим лицом». «На красном горизонте I» — это очевидная цель, показывающая путь. «На красном горизонте II» — там, где ожидаешь увидеть свет, возникает плотный красный цвет, не пропускающий свет, но сам подход к нему через тональную разработку мягких оттенков создает ощущение бесконечной глубины, скрывающей тайну. Наконец, «На красном горизонте III» появляется волшебный источник света, который ведет за собой и словно позволяет перешагнуть границу. Именно в этой картине появляется тема пространства крипты, усиленная впечатлениями от пространства храмов в Каппадокии. Она получит развитие в произведениях «Из голубого белого света» (2011), «Небо внутри» (2016) и «Свет внутри» (2018).

Последующие картины большого формата развивают в разных направлениях темы, заложенные в цикле из трех произведений. Так, в работе «Из земли и света» (2011) разломы формы, игра прямой перспективы с выходом на плоскость создают особое движение пространства, уходящее вглубь и возвращающееся на зрителя. Здесь обыгрываются

две точки зрения — из реального пространства в картинное и из картинного в реальное. Вся структура работы вызывает ассоциации с белыми стихами.

В большом полотне «Свет в ночи» (2015) свет воспринимается как физическое наполнение пространства, он едва пробивается, отодвигая черноту, чтобы озарить мир своим сиянием в картине «Свет внутри» (2018). В ней он вышел из той таинственной дали, в которой всегда был обозначен в произведениях Элиде: «...мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас: и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света» [Флоренский 2010]. Эти слова Флоренского невольно приходят на ум, когда смотришь на картину «Свет внутри». У входа в изображенное пространство — озеро или океан? — вода, в которую нужно войти и очиститься прежде, чем принять в себя свет.

Здесь мотив архитектурного пространства храма в Каппадокии и в то же время крипты читается особенно ясно. Пещерные города, вырубленные в скалах монастыри и храмы, куда стремились отшельники и монахи с востока Римской империи, были идеальным местом для укрытия гонимых христиан и богослужения. Рукотворность храмов, которые вырубались в мягком туфе, создает особое ощущение защищенности сакрального пространства и приближает его к человеку. Маленькие выдолбленные окна впускают свет внутрь храма; именно этот эффект стал центральным мотивом картины «Свет внутри» — небольшой источник естественного света проникает в защищенное пространство и наполняет его, стремясь выйти за границы холста.

Подвижность найденного принципа организации пластических структур позволяет живописцу воплощать в них разные темы и выражать оттенки мысли и чувства при минимальном наборе выразительных средств, но максимальном их нюансировании.

Трагизм жизнеощущения, характерный для XX века и современного мира, не исчезает из творчества Элиде Кабасси, но его выражение уходит полностью от открытой внешней экспрессии и сосредотачивается в глубине содержания, а гармонично организованная формальная структура произведений настраивает зрителя на философско-созерцательную волну.

Литература

1. Делёз 2011 — Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПб., 2011.
2. Старобинский 1966 — Старобинский Ж. Целан читает свои стихи / пер. с франц. Б. Дубина // Иностранная литература. 1966. № 12. С. 191–192.
3. Флоренский 2010 — Флоренский П.А. Иконостас. СПб., 2010. С. 19–20.

References

1. Deleuze, G. (2011), *Francis Bacon. Logika oshchushcheniya* [Francis Bacon: The Logic of Sensation], St Petersburg.
2. Starobinsky, J. (1966), "Celan reads his poems" [Tselan chitayet svoi stikh], *Inostrannaya literature*, B. Dubin (trans.), no. 12, pp. 191–192.
3. Florensky, P.A. (2010), *Ikonostas* [Iconostasis], St Petersburg, pp. 19–20.

Информация об авторе

Ольга А. Юшкова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; yushkova0a@yandex.ru

Author Info

Olga A. Yushkova, Cand. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; yushkova0a@yandex.ru