

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 4. С. 30—40.

Ivanovo State University. Series: Humanities. 2024. Iss. 4. P. 30—40.

Научная статья

УДК 821.161.1.09'06

DOI: 10.46726/И.2024.5.4

ФЕНОМЕН ПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ-ХУДОЖНИКА: «ИЗОБРАЖЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ» В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА Б. ДЫШЛЕНКО

Елена Михайловна Тюленева

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, talen@rambler.ru

Аннотация. Статья продолжает ряд исследований автора, связанных с изучением особого типа визуального мышления писателя, выступающего одновременно художником, имеющим непосредственную художественную практику. Подобный тип мышления предлагается определять как пластический, по аналогии с пластическим искусством, акцентируя характерный тип работы с образом через зрительно-пластические средства (пространство, форму, объём, цвет, ритм, фактуру и т. д.). Анализ текстового корпуса Бориса Дышленко позволяет подтвердить гипотезу о транспонировании как принципов видения образа, так и работы с ним из художественной (в данном случае — живописной и графической) оптики и практики в литературную. Речь идет о десемантизации цвета, пондерации как устойчивом способе соединения элементов текста, формировании композиции через ритмизацию, геометризацию и балансировку частей изобразительного поля, акцентировку зрительного центра, уравнивание разномасштабных объектов и т. д. Отдельный интерес в случае Б. Дышленко представляет концепция «изображения изображения», предложенная в живописи его братом — Юрием Дышленко и активно разрабатываемая Борисом применительно к литературе. Суть концепции состоит в расщеплении изображения на продукт и процедуру; торможении образа на его пути к становлению для демонстрации этого пути; создании возможностей для узнавания образа в процессе его производства, что пластическими средствами достигается через неполноту, стертость, мнимость формы или, напротив, ее переполненность, обманную семантизацию, метонимическое замещение другими медиа. В настоящей статье предлагается разбор методов, приемов и средств, позволяющих Б. Дышленко создавать подобные эффекты в литературном тексте. Во многом они строятся вокруг характерного для всего дышленковского сверткества ключевого концепта «силуэт», аккумулирующего вариативность и неустойчивость образа, одновременно стремящегося к овеществлению и опустошению, или, в формулировке Б. Дышленко, чистой метафоры — «выражению чего-то через нечто». Реализация силуэтности на выходе формирует искомую процессуальность, уловление образа в процессе самообразования, но удержание его от финализации, поскольку именно сохранение мерцания образа позволяет ему всегда оставаться «в пути».

Ключевые слова: Борис Дышленко, Юрий Дышленко, писатель-художник, пластическое мышление, живописное мышление, пластический образ, «изображение изображения»

Для цитирования: Тюленева Е.М. Феномен пластического мышления писателя-художника: «изображение изображения» в структуре литературного текста Б. Дышленко // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 4. С. 30—40.

Нам уже приходилось писать о специфическом живописном мышлении Бориса Дышленко — писателя и художника, автора ленинградского андеграунда, завершившего свои главные произведения в 1990—2000-е годы. Как показывает анализ текстов, характерное пластическое мышление писателя, выступающего одновременно как практикующий художник, и его преломление в литературном высказывании — весьма продуктивное проблемное поле, обращаящее к реализации визуального в литературе не столько со стороны «видимого» (переводимого в статус «видимого») текстовым субъектом или читающим реципиентом, сколько в плане генеративно-методологическом: текстовые формы организуются под влиянием (или становятся следствием) присущего автору визуального типа восприятия, генетически или профессионально обусловленного. Речь идет о специфической рефлексии писателя-художника, которая формирует текст по законам пластического искусства. В этом случае стоит ожидать, что цвет и фактура могут представлять в до(вне)семантизированном состоянии; соединение элементов текста будет основываться на основе пондерации, а не референции; композиция выстраиваться через акцентировку зрительного центра, ритмический повтор элементов, геометрическую гармонизацию и балансировку частей изобразительного поля, поддержку и уравновешивание разномасштабных объектов и т. п. [Тюленева 2022].

Возможны здесь и более сложные заходы, связанные как с реакцией на сбой репрезентации, так и с переключением регистров восприятия бытия, о которых говорит, например, М. Ямпольский, фиксируя тенденцию, при которой «непосредственное все чаще и чаще начинает пониматься в пространственных терминах и, соответственно, соотноситься с областью пространственных искусств», «непосредственное становится зримым, и при этом зримым в терминах современной нефигуративной живописи» [Ямпольский: 17, 19]. Он ссылается на последнюю прижизненную публикацию М. Мерло-Понти «Око и дух», где бытие обсуждается «исключительно в терминах живописи», а при описании бытия как топологического пространства возникает сравнение с «пятнами цвета Клее». Дополнительный ракурс вносит эссе К. Гринберга «Абстрактное и репрезентативное», в котором изображение рассматривается как самостоятельный пространственный объект, больше не являющийся средством передачи изобразительного эквивалента реальности: «Оно утратило свое “внутреннее” и почти полностью превратилось во “внешнее”, став целиком поверхностью, плоскостью. Зритель больше не может проникнуть в него из пространства, в котором он находится; напротив, абстрактное или полуабстрактное изображение возвращает его в это пространство во всей его грубой буквальности...» [Там же: 20]. Иначе говоря, существенна и обратная интенция, при которой мышление и язык художника способны проявить (интерпретировать) вербальный текст в его актуальном понимании, поскольку становятся все более явными медиаторами бытия, обладая более адекватными способами его выражения.

Стоит еще уточнить определение этого уникального мышления художника: понятие «живописное» как будто не исчерпывает все возможности изобразительного ряда, поэтому станем называть этот тип мышления *пластическим*, включающим кроме работы с краской/цветом (за что, собственно, отвечает живопись), еще и структуру, форму, объем и проч., понимая вместе с тем неточность и неоднозначность и этого определения.

Очевидно, что как способы реализации подобного типа мышления, так и ракурсы обсуждения этой реализации будут многообразны, здесь остановимся на одном, специфично дышленковском, а потому особенно интересном для исследования. Речь пойдет о концепции «изображения изображения», выдвинутой

старшим братом Б. Дышленко — художником Юрием Дышленко, сделавшим ее, по сути, методологией своего творчества. Длительный творческий союз братьев Дышленко, а также неоднократно артикулированные обоими братьями в работах, интервью и выступлениях эстетические принципы говорят о родственности методологии и явном творческом диалоге. При этом Юрий Дышленко реализует метод в живописи, а Борис, оставаясь художником, еще и в литературе.

Суть концепции состоит в обнаружении и фиксации фазы, в которой присутствует изображение (оно узнается по наличию формальных маркеров: есть, к примеру, горизонт или контуры силуэта, что позволяет фиксировать жанр — пейзаж или портрет), но нет конкретного объекта (изображаемого или портретируемого). По убеждению Ю. Дышленко, именно торможение изображения на этой стадии (остановка на пороге изображаемого) имеет особую ценность, поскольку фундирует *зрительское напряжение*, которое и запускает процесс *синтезирования образа*. Со своей стороны, картина при таком раскладе предстает не миметическим изображением, а системой знаков, которую формируют линии, краски, композиция — т. е. «лингвистической конструкцией», как ее определяет Ю. Дышленко в интервью В. Агафонова [Агафонов]. Максимальное отдаление от первоначального изображения, по Дышленко, — самый действенный путь к обнажению структуры, или пространства, «в котором только ожидается появление предмета». Эта переакцентировка вектора работы художника должна отозваться в трансформации рецептивной оптики зрителя: он должен увидеть не только изображение, но и его конструкцию и, ожидая/желая появления предмета, пережить «настоящую работу синтеза». Технически «изображение изображения» моделируется с помощью привлечения или имитации разнообразных медиа — от фотографии и журнальной вырезки до визуальных эффектов пленки и экрана. При этом объект всегда двухмерен — он своего рода иллюстрация, всегда чье-то изображение, «чья сущность как бы зафиксирована моим изображением», уточняет Ю. Дышленко [Там же]. Л. Гуревич, анализируя его серии, посвященные разным видам изображения: музейному репродуцированию, фотографии, телевидению, рекламным плакатам, открыткам, иллюстрациям в периодической печати, в старинных научных книгах и пр. — обращает внимание на овеществление самой технологии, которая «уподобляется той аналитической процедуре, которую совершает художник-хронотипист, разлагающий цвет на степень контраста, светлоту, насыщенность, цветовое доминирование» [Гуревич]. Как видим, в целом эти рассуждения вполне в духе происходящих в искусстве и гуманитаристике процессов, и могут быть описаны также через родственные формулы дюшановского «промедления» (см.: [Ямпольский: 23, 25]), события линии, которая «линится» у Мерло-Понти [Петровская: 51] или бартовский *punctum* [Барт], дпящий и по сути проявляющий фотографию. Так или иначе, не будучи в полной мере услышанными соотечественниками¹, братья Дышленко создают

¹ К слову, с симпатией интервьюируя уже вполне состоявшегося, получившего признание и престижные залы Ю. Дышленко, В. Агафонов в вопросах и комментариях иронично подтрунивает над непривычностью и непонятностью его теоретических построений и заголовок выставляет соответствующий — «Алгебра гармонии» [Агафонов]. Об этой проблеме несовпадения масштабного структуралистского (или точнее будет — уже постструктуралистского) проекта Дышленко ни с ленинградским, ни с московским андеграундом в свое время говорил В. Кривулин [Кривулин], и его некролог Ю. Дышленко так и называется — «Нерасшифрованное послание питерского художника из Нью-Йорка» (Коммерсантъ. 1995. 4 февраля).

очень современную модель живописного и литературного текста. К литературной составляющей этого проекта и перейдем.

Как представляется, Борис Дышленко, разделяя идеи старшего брата, видит им эквиваленты в собственных попытках выстроить новый подход к слову и образу. В его формулировках это предстает как стремление «расширением синтагмы, бесконечным уточнением слова добиться от него минимального количества значений, но так, чтобы оно все-таки оставалось в пути» [Дышленко 2005: 195]; как способ создать метафору, работающую с тождеством предметов еще не существующих и образов еще не оформившихся, только потенциальных, — чистую метафору, «выражение чего-то через нечто» [Там же: 207]; как достижение порога восприятия «на определенной стадии изображения или воспроизведения, когда некоторые предметы оборачиваются пустотами, и, наоборот, пустоты еще не превратились в предметы» [Дышленко 2002: 6]. И на этом пути работа с собственно литературными средствами весьма удачно подпитывается внутренней художественной оптикой, возможно, тем самым и определяя своеобразие узнаваемого стиля Дышленко.

Так, действенным способом создания мнимо опустошенного образа, ускользающего от уловления, становится обращение к форме и эффекту *силуэта*. Силуэт удачен как тип визуальности, транслирующий неполноту, наличие и отсутствие одновременно: «по движению моего силуэта, хоть и смутного, хоть и размываемого ливнем, но узнают меня, узнают и придадут этому значение» [Дышленко 1991: 108]. Силуэт есть уже в раннем рассказе «Кромка» (1967), на нем построен один из поздних романов — «Контур и силуэты» (1996), лейтмотивен он и в последнем романе «Людмила» (2013). Силуэт — это та чистая метафора, в которой оба компонента стерты: «что-то» выражается через «нечто». Идея мира как сплетения контуров и силуэтов, демонстрирующих потенцию к своему наполнению, но и одновременно самодостаточно наполняющих реальность, реализуется через фактуризацию силуэта и фигуративность его нестабильности. Собственно, силуэт (силуэтность как эффект) и становится тем авторским эквивалентом «изображения изображения» у Б. Дышленко, средства и способы для воплощения которого он разрабатывает на протяжении всей жизни. А изобразительные параметры силуэта: двухмерность, самодостаточность контура, отсутствие деталей внутри контура, однотонность при наличии контраста, возможность инвертирования, при котором контур становится пятном (инвертирование переднего плана и фона), минимализм изобразительных средств при обязательном сохранении узнаваемости — формируют образ в тексте.

Посмотрим, как это реализуется технически. Персонаж Дышленко внешне выглядит типичным героем андеграундной прозы — маленьким человеком, антигероем [Арьев; Берг; Иванов], сегодня его назвали бы еще и социопатом. С. Яковлев в рецензии на первый сборник повестей и рассказов Дышленко фиксирует герметичность его прозы, даже некую холодность и безразличие автора как по отношению к герою, так и читателю, которому не позволено «ворваться в истерзанную душу героя» и «не во что вложить свое Я» [Яковлев: 163]. Однако, как представляется, дело здесь меньше всего в социальной или психологической мотивации образа, равно как и прагматика текста отнюдь не в формировании реакции читателя на героя или обстоятельства, его (не)определяющие. Интерес Дышленко — в фиксации вибрации и неуловимости как этой мотивации, так и самого образа, удерживаемого на пороге проявления. Это доидентификационная стадия существования образа, при которой идентифицирующие компоненты уже явлены, но еще неустойчивы. Поэтому образ предстает

в холодном, вне(до)психологизированном, порой пассивном состоянии. Он — остраненное изображение, которое находится в начале проявления. Отсюда эффективное действие *пластических техник*, представляющих образ как форму и позволяющих совершить искомое остранение. Перечислим наиболее устойчивые, повторяющиеся из текста в текст и определяющие характер поэтики Дышленко:

- отсутствие портретных характеристик, либо замещение их метонимической деталью (усы, борода, уши, цвет волос, шляпа: «*в большую синюю комнату, весь в волосах и бороде, вошел человек*», «*Серая шляпа беспокойно замелькала над оживленной толпой, осаждавшей симферопольский поезд*», «*волосатый читал ... уши пегого обиженно отвернулись*» (*Созвездие близнецов*)²); таким заместителем может выступать и тень — очевидный синоним силуэта («*Мы повернули, и тени теперь упали направо, и за следующим поворотом были уже впереди нас и наконец взбежали головами по ступенькам и выросли над нами на стене*» (*Антрну*)). Персонаж здесь, как правило, визуальный контур или пятно, и в таком формальном виде он располагается на полотне текста, где выстраивается не столько сюжет, сколько композиционный диалог образов-форм. Размышляя о возникновении текста, Дышленко часто объясняет свое видение создающегося произведения именно через художнический опыт: «Так на рисунке, на котором еще неясно, что будет изображено, уже видны какие-то линии, их направления, пересечения, соотношения отрезков, потом постепенно появляется общее изображение, оно уточняется, обрастает дополнительными штрихами» [Дышленко 2002: 5];

- подчеркнутая визуальная размытость облика персонажа, равно как и предметов фона, например, из-за дождя, снега: «*Из водосточных труб били желтые струи, перебежал улицу и исчезал в гастрономе промокнувший Петров, и под дождем недвижимыми черными тенями размылись деревья*» (*Созвездие близнецов*); стандартной одежды; невыразительности, обыкновенности внешности: «*Странная компания, но все были довольно рельефны, кроме одного, который, казалось, не отбрасывал тени... Седой и какой-то нерезкий...*» (*Контур и силуэты*). Но возможно и более сложное размывание уже изображенного: например, разговор двух соседок — невидящей и неслышащей в «Созвездии близнецов» или соседей по коммунальной квартире, в какой-то момент без видимой причины переходящих в разговор на язык абсурда в «Кромке». Здесь дополнительный размывающий элемент (слепота, глухота, алогизм), с одной стороны, приводит изображенное в острающее состояние и запускает его новое формирование уже в новых границах, а с другой — обеспечивает невозможность любой его итоговой фиксации: глухая и слепая коммуникацию не осуществят никогда, равно как и не возникнет определенность в череде абсурдных высказываний. В понимании Дышленко, это чистая пороговая коммуникация, в которой образ, не имея возможности финализироваться, всегда продолжает изображаться и никогда не перешагнет порог своего изображения. Тот же эффект при фактуризации речи достигается клишированностью и стереотипностью высказывания: «*Я жив и сокрушу все козни... — Я хотел сказать «врагов», но тут опять вспомнил, что у меня врагов нет, и сказал — противников*» либо, что еще нагляднее, обнаженной его десемантизацией: «*И всего-то они знают, что прхшщъ ы дъстхлнхъ мхръ: вхдъ они тхжъ тхгжхъ-а о хмчштк, тхм нхъ мнхъ кнхъ прхъдхъ-уть тхътхъ-о хчхът-йъя, чтхъ ъя*» (*Антрну*);

² Здесь и далее цитаты приводятся по изданиям: [Дышленко 1977; Дышленко 1991; Дышленко 2002; Дышленко 2009] с указанием в скобках названия произведения.

- образ/тело как геометрический объект — он показан с угла, в профиль, в повороте (в том числе потому, что всегда есть некто, наблюдающий), в фрагментированном движении, в пластическом пересечении с другими объектами и формами: *«Долго всматривался в зеркало, в лицо, так и не увидел. Заметил только тогда, когда лицо уехало вбок, срезалось и пропало — закрыл дверцу»; «Две соседки сидели в кухне за столом, одна напротив другой. Между ними белым экраном была повешенная на веревку простыня» (Созвездие близнецов); «приостановился, вернее, даже не приостановился, а замедлил движение приподнятой и полусогнутой ноги ... я поставил ногу и поднял другую, а подняв, поставил ее и так продолжал идти под слабеющим дождем» (Кромка);*

- геометрическое кросс-движение, перечеркивающее полотно текста, а вместе с ним и четкость объекта (перемещение персонажа на противоположную сторону улицы; вход-выход в подъезд, под арку, здание): «там, где кончалась перспектива, просияла сквозь белые ветки электрическая лампа, и от этого света деревья на углу казались зелеными. Коля и Ляля ушли в перспективу, оставляя следы на снегу» (Созвездие близнецов). Сюда же отнесем и перемещение по условной карте города, довольно частотное в характерно петербургском (ленинградском) тексте Дышленко. Здесь тоже могут быть варианты: от локального района, в котором живет герой и исчерчивает его траекториями своих неостановимых перемещений, — до создания условного топоса с вымышленными (но оставляющими поле для интерпретаций) названиями локаций или буквальной карты Ленинграда/Петербурга, по которой движутся персонажи, визуализируя геометрию текста. Этой абстрактной геометрии приходится взаимодействовать со статичными объектами — архитектурными доминантами города, которые своей фигуративностью по принципу пондерации уравнивают композицию текста: в результате персонажи постоянно натываются на городские объекты, важные для текста не в символическом смысле, а в изобразительном — как дополнительная форма, цвет, фактура;

- помещение персонажа в «раму» (окна, подъезда, дыры в стене; коммунальной квартиры, камеры; компании людей, толпы; рекламного плаката, телевизионного экрана и др.), сам силуэт — это по сути рам(к)а. Так обрамление автоматически формирует эксплицированную образность и одновременно обнажение пространства, в котором ожидается появление объекта/субъекта. Происходит постоянное взаимозамещение фона и объекта, при котором объект становится действительно мерцающим — он проступает через фон, или заштриховывается фоном, или даже возникает в разрывах фона: *«впервые увидел холодное осеннее небо сквозь разорванный глаз»* (речь идет о прорванном лице на рекламном плакате, роман «Контур и силуэт»). Способы весьма разнообразны, их объединяет общий механизм остранения изображения от изображаемого, расщепления образа на изображение как объект и изображение как процесс создания этого объекта;

- умножение оптических точек и углов зрения за счет наслоения пространственных объектов (окно/чердак/подъезд, из которых некто смотрит на улицу и может видеть героя, а тот в свою очередь замечает смотрящего или предполагает/визуализирует его в своем сознании), либо метонимического акцентирования одного объекта и ракурса зрения (*«И у меня было такое впечатление, как будто у меня не голова, и вообще, — я — не я, а существует какая-то челка, такая желтая, соломенного цвета, которая все клонится и клонится к сырой и плотной земле» (Антрну)*). В зрелых текстах это усиливается до полного неразличения, которое устойчиво повторяется: герой смотрит на себя и себя

не идентифицирует: *«Ты смотришь в толпу ... и даже без особенного труда отыскиваешь знакомую фигуру в темном плаще. Вот он поправляет воротник и начинает пробиваться из окружающей трибуну толпы. Правда, он выглядит не совсем таким, какого ты привык встречать в тусклом трюмо в своей прихожей»* (Контур и силуэты);

- намеренное обнажение и овеществление мерцающего переключения внутреннего и внешнего: *«Теперь надо было выбраться на перпендикулярную улицу, и я подумал, что для того, чтобы пробраться туда, мне прежде нужно пройти незамеченным до соседнего двора, но страх и подозрение до такой степени сковывали мой ум, что мне понадобилось выразить мое намерение словами, чтобы понять его»* (Кромка), которое усложняется до демонстрации параллельного видения, создающего эффект остранения: *«Чем удобен параллельный мир? Ты сам становишься частью увиденного изнутри, частью своего “я”»* (Контур и силуэты) или обнажения перехода от 2-го лица к 3-му (*«само твое присутствие выдает тебя, и достаточно всего лишь подавить вздох, чтобы любой из них указал на тебя пальцем и крикнул: это он!»*) (Кромка). Очень часто мерцание образа метонимизируется мерцанием одной детали, маркерно присутствующей в тексте, подобно повторяющемуся мазку/цвету/форме на картине. Так идея торможения становящегося образа на пороге своего становления предстает сразу в нескольких своих эффектах: образ (герой или персонаж) фигуративно рассеивается по полотну текста, бесконечно умножается и при легкости узнавания ускользает от идентификации: *«Темная фигурка (плащ, шляпа), лавируя в пестром потоке, пересекала проспект. Вслед за ней устремились еще три, одетые примерно так же. ... Человек в шляпе перешел рельсы, проскочив перед трамваем, который закрыл его от меня и от тех троих, спешивших за ним. Они нетерпеливо заматались между трамвайными путями, но когда трамвай прошел, того, в шляпе, уже не было на тротуаре, а может быть, не было шляпы. Я вернулся в коридор ... и, проходя мимо вахтерши, вежливо приподнял шляпу»* (Контур и силуэты);

- работа с оппозицией «образ vs представление» («быть представлением — значит как раз не быть тем, что представляется» (Контур и силуэты)). Помимо экзистенциальных и социальных проблем, которые в этом ракурсе неминуемо возникают, Дышленко интересуется механизмы разного рода симулякров, подмен, имитаций, которые могут демонстрировать потенциал пустотного образа. Потому в его текстах множество обманок, в том числе визуальных. Обман строится в большинстве случаев на тождестве, неразличении похожих, но разных объектов — здесь изображение изображения буквализуется в разрыве между копией (формой) и подлинником (содержанием): лежащий на улице объект, покрытый тканью, стереотипно воспринимается как труп и становится триггером априорного страха (Кромка); начерченная на полу мелом линия формирует композицию жизненного пространства героя (Демаркационная линия), как и луч света, образующий сектор в пространстве (один из частотных образов в сверхтексте Дышленко); карта становится игроком — Джокером (Контур и силуэты) и т. п. В этом контексте невозможность самоидентификации героя представляется как невозможность определить, зафиксировать собственные границы, которые расплываются и никак не удерживаются в контуре, или невозможность вписаться, уместиться как форма в пространство (в «Демаркационной линии», где герой буквально торчит, не уместается в выделенный сектор, а в «Кромке» застревает в дыре в стене), или как неузнавание его родными и знакомыми (Антрну). И далее — с более сложным эффектом остранения: возможность видеть

себя со стороны, представлять себя как изображение, встретиться с собой, идентифицировать себя в другом (Контуры и силуэты, Людмила);

- повторы текстовых фрагментов, буквальные и перефразированные — от фраз и словосочетаний до предложений и абзацев. Это могут быть простые эффекты дежавю и обратно — жамявю, более сложные — дежа визите (уже посещенное) и дежа сенти (уже однажды чувствованное), которые одновременно переживают герой и читатель. Такие повторы многофункциональны: они тормозят процесс развертывания образа, постоянно отбрасывая его к силуэтному состоянию; выступают структурными элементами — базовыми силуэтами, формирующими каркас и разметку текста; часто служат маркерами, по которым субъект (вновь — как текстовый, так и внетекстовый) ориентируется в пространстве текста, пытаясь распутать загадку происходящего; вместе с тем эти повторы остраивают сюжет, обнажая его визуальный план и визуальную композицию, создавая ритм, который досемантическим способом формирует эффект проявления и образа, и текста;

- принцип совмещения медиа, наиболее активно использующийся в «Контурах и силуэтах», вероятно, еще и как омаж Ю. Дышленко, который умер как раз в период написания романа, и текст во многом последний разговор с братом. В визуальное пространство романа активно вторгаются реклама и телевидение. Здесь силуэт становится рамкой для бесконечных напластований, овеществляясь в стене/щите, на котором один рекламный плакат сменяет другой, или в телевизионном экране, где изображаемые картины повторяют произошедшее с героем, а реальность становится сценой из кино. Телевизионный кадр конкурирует с жизнью — оба в романе обладают властью сюжета: провоцируют появление персонажа, генерируют его из «совпадений и смутных очертаний» (*«Я положил трубку и некоторое время постоял, глядя никуда и ни о чем не думая. Я не сразу понял, что по телефону вместо меня разговаривал кто-то другой. Когда я снова начал думать, то первой моей мыслью была мысль о том, что и это мое сосредоточенное стояние с рукой, положенной на телефонную трубку, тоже как бы некоторое действие. “Пора бы уже выйти из телевизора”, — подумал я»* (Контуры и силуэты)). Экфрасическими отсылками к картинам брата вводится и другой тип медиа, подобный старым фотографиям на полотнах Ю. Дышленко, которые уже своим присутствием создают первый пласт изображения — он же и фон, и силуэт, с которым начнется работа. Только здесь количество слоев изображения многократно увеличивается: вместо случайно найденной старой фотографии — картина, которая сама построена по тому же принципу мерцающего изображения: *«Картина звала меня в какой-то нереальный, но поразительно достоверный мир, состоящий из несуществующих в природе предметов, форм и пространств, которые, казалось, вот-вот готовы были сложиться во что-то знакомое и осязаемое, в то, что можно будет назвать, и ... не складывались. Картину подарил мне художник, когда это еще был я. Этот художник умер. Внезапно я почувствовал себя сиротой. Почувствовал свое абсолютное одиночество. Как будто я один стою в пустыне, где — ничего, даже горизонта. Подавив в себе это чувство, я вернулся в кресло и попытался сосредоточиться на телеэкране»* (Контуры и силуэты). Вероятно, отсюда следующий шаг — создание мнимого экфрасиса — изображения, воссоздающего узнаваемый и хорошо знакомый образ, но не являющийся им. Так возникает визуальная имитация полотна К. Брюллова «Последний день Помпеи», которая, не исключая, существует только в сознании интерпретатора, но продиктована логикой текстовой

работы Б. Дышленко: «Красный луч лазерного прицела прорезал фиолетовый пар — и всеобщая паника на площади, в завихрении вокруг гранитного столба и воздетые руки пророков над обезумевшей от страха толпой, разинутые в беззвучном крике рты искаженных ужасом лиц и кровь, и мигалки патрульных машин, говорящее что-то лицо комментатора, темные, медленно шевелящиеся клубки рвущихся в улицы, топчущих друг друга людей, и общий план через резкий крест черного ангела на бурлящую площадь, рассеченную бледными молниями трассирующих очередей. И над всем этим число зверя и бледный конь» (*Контур и силуэты*). В этот мнимый экфрасис, как в контур силуэта, помещен текст: и хотя этих текстовых рамок у текста, ожидаемо, несколько, картина паники на площади возникает с первых абзацев и представляется основным фабульным событием в финале романа. При этом возникающие внутри экфрасического изображения элементы (луч, лазерный прицел, фиолетовый пар, толпа на площади, столб/столп и крест черного ангела, беззвучный крик, искаженное лицо и даже опустошенная речь комментатора) далее обретают самостоятельность и прошивают текст мотивами, а порой и сюжетами, прирастают собственными изображениями-подобиями и изображениями-сериями — так Дышленко удается выйти на тот уровень текстового единства, при котором не частные приемы демонстрируют авторское видение образа, а сам текст предстает актором, совершающим эту процедуру «изображения изображения».

Список источников

- Дышленко Б. Антрну // Часы. 1977. № 7. С. 1—81.
 Дышленко Б. Кромка // Вестник новой литературы. 1991. № 3. С. 103—117.
 Дышленко Б. Контур и силуэты: Роман. СПб.: ДЕАН, 2002. 256 с.
 Дышленко Б. Порог // Звезда. 2005. № 11. С. 195—212.
 Дышленко Б. Созвездие Близнецов. Святочный роман // Звезда. 2009. № 5. С. 5—59; № 6. С. 41—106.

Список литературы / References

- Агафонов В.Ю. Алгебра гармонии // Агафонов В.Ю. Русские художники в Нью-Йорке и окрестностях: интервью: в 2 ч. Ч. 2. URL: http://lit.lib.ru/a/agafonow_w_j/agaf22.shtml (дата обращения: 05.08.2024).
 (Agafonov V.Yu. Algebra of harmony, Agafonov V.Yu. Russian artists in New York and surrounding areas: interviews: in 2 ch., ch. 2. — In Russ.)
 Арьев А. Рид Грачев и «Миф о Сизифе» // Звезда. 2020. № 5. С. 204—220.
 (Ariev A. Reed Grachev and “The Myth of Sisyphus”, Zvezda, 2020, no. 5, pp. 204—220. — In Russ.)
 Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2016. 192 с.
 (Bart R. Camera lucida: Commentary on the photograph, Moscow, 2016. 192 p. — In Russ.)
 Берг М. Воспоминания о будущем // Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). 1970-е. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 3—20.
 (Berg M. Memories of the future, Collection: St. Petersburg prose (Leningrad period). 1970s, St. Petersburg, 2003, pp. 3—20. — In Russ.)
 Гуревич Л. Художники ленинградского андеграунда. 2-е изд. СПб.: ДЕАН, 2019. 448 с.
 (Gurevich L. Artists of the Leningrad underground, 2nd ed., St. Petersburg, 2019, 448 p. — In Russ.)
 Иванов Б.И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950—1980 годы // Самиздат Ленинграда. 1950—1980. Литературная энциклопедия. М.: НЛО, 2003. С. 535—584.
 (Ivanov B.I. Literary generations in Leningrad unofficial literature: 1950—1980, Samizdat of Leningrad. 1950—1980. Literary encyclopedia, Moscow, 2003, pp. 535—584. — In Russ.)

Кривулин В. Третья природа. О работах Ю. Дышленко // Часы. 1982. № 38. С. 266—272.
(Krivulin V. Third nature. About the works of Yu. Dyshlenko, *CHasy*, 1982, no. 38, pp. 266—272. — In Russ.)

Тюленева Е.М. К вопросу о «живописном» мышлении писателя-художника (роман Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов») // Профессия: литератор. Год рождения: 1941. Коллективная монография. Елец, 2022. С. 20—30.

(Tyuleneva E.M. On the “pictorial” thinking of the writer-artist (novel “Constellation of the Twins” by Boris Dyshlenko), *Profession: writer. Year of birth: 1941. Collective monograph*. Yelets, 2022, pp. 20—30. — In Russ.)

Яковлев С. Мясо под каменным небом // Обводный канал. 1986. № 9. С. 159—167.

(Yakovlev S. Meat under a stone sky, *Obvodny Canal*, 1986, no. 9, pp. 159—167. — In Russ.)

Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.

(Yampolsky M. About the close (Essays on non-mimetic vision). Moscow, 2001, 240 p. — In Russ.)

THE PHENOMENON OF PLASTIC THINKING OF A WRITER-ARTIST: “IMAGE OF IMAGE” IN THE STRUCTURE OF B. DYSHLENKO’S LITERARY TEXT

Elena M. Tyuleneva

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, talen@rambler.ru

Abstract. The article continues a series of the author's studies related to the research of a special type of visual thinking of a writer who is also an artist with direct artistic practice. It is proposed to define this type of thinking as plastic, by analogy with plastic art, emphasizing the characteristic type of work with the image through visual-plastic means (space, form, volume, color, rhythm, texture, etc.). The analysis of the text corpus of Boris Dyshlenko allows us to confirm the hypothesis about the transposition of both the principles of seeing an image and working with it from artistic (in this case, pictorial and graphic) optics and practice to literary. We are talking about the desemantization of color, ponderation as a stable way of connecting text elements, forming a composition through rhythmization, geometrization and balancing of parts of the visual field, accentuation of the visual center, balancing of objects of different scales, etc. The concept of “image of image” in the case of B. Dyshlenko is of particular interest, it was proposed in painting by his brother — Yuri Dyshlenko and was actively developed by Boris in literature. The essence of the concept consists in splitting the image into a product and a procedure; slowing down the image on its way to becoming in order to demonstrate this way; creating opportunities for recognizing the image in the process of its production, which is achieved by plastic means through incompleteness, erasure, semblance of form or, on the contrary, its overflow, deceptive semantization, metonymic substitution by other media. This article offers an analysis of the methods, techniques and means that allow B. Dyshlenko to create such effects in a literary text. In many ways, they are built around the key concept of “silhouette”, characteristic of all Dyshlenko’s super-text, which accumulates the variability and instability of the image, simultaneously striving for reification and devastation, or, in B. Dyshlenko’s formulation, pure metaphor — “expression of something through (some)thing”. The implementation of silhouette forms the desired processuality, the capture of the image in the process of self-formation, but keeping it from finalization, since it is precisely the preservation of the image flickering that allows it to always remain “on the way”.

Keywords: Boris Dyshlenko, Yuri Dyshlenko, writer-artist, plastic thinking, pictorial thinking, plastic image, “image of image”

For citation: Tyuleneva E.M. The phenomenon of plastic thinking of a writer-artist: “image of image” in the structure of B. Dyshlenko’s literary text, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2024, iss. 4, pp. 30—40.

Статья поступила в редакцию 20.08.2024; одобрена после рецензирования 30.08.2024; принята к публикации 10.09.2024.

The article was submitted 20.08.2024; approved after reviewing 30.08.2024; accepted for publication 10.09.2024.

Информация об авторе / Information about the author

Тюленева Елена Михайловна — доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, talen@rambler.ru

Tyuleneva Elena Mikhailovna — Doctor of Sciences (Philology), Professor of the Department of Russian Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, talen@rambler.ru