

Е.М. Тюленева / Elena M. Tyuleneva
Ивановский государственный университет, Иваново, Россия
Ivanovo State University, Ivanovo, Russia

**К ВОПРОСУ О «ЖИВОПИСНОМ» МЫШЛЕНИИ
ПИСАТЕЛЯ-ХУДОЖНИКА
(РОМАН БОРИСА ДЫШЛЕНКО «СОЗВЕЗДИЕ БЛИЗНЕЦОВ»)**

**ON THE "PICTORIAL" THINKING OF THE WRITER-ARTIST
(NOVEL "CONSTELLATION OF THE TWINS"
BY BORIS DYSHLENKO)**

В статье предлагается анализ романа Б. Дышленко «Созвездие Близнецов» с точки зрения проявления в литературном тексте живописного (визуального) мышления писателя-художника. Как показывает исследование, в романе автором осуществляется ряд процедур: а) реализация литературными способами авторской концепции изображаемого как непрерывно становящегося, находящегося «на пороге»; б) транспонирование живописных подходов к образу, ритму, композиции в литературный текст, обеспечивающее переключение рецептивного регистра; в) вскрытие до(вне)семантизированного статуса, собственного функционала и автономного смыслопорождения у текстовых элементов, действующих по живописным законам, а также их диалогических отношений с вербализованным текстом. В результате можно говорить об обнаружении новых для литературы зон, возникновении предпосылок для изменения кодов прочтения и восприятия текста.

Ключевые слова: *Б. Дышленко, живописное мышление, смыслопорождение, пороговость, изображение изображения, десемантизация.*

The article offers an analysis of the novel by B. Dyshlenko "Constellation of the Twins" in the aspect of the manifestation of the pictorial (visual) thinking of the writer-artist in the literary text. As the research shows, the author carries out a number of procedures in the novel: a) the literary implementation of the author's concept of the depiction as continuously becoming, being "on the threshold"; b) transposition of pictorial approaches to the image, rhythm, composition into a literary text, ensuring the switching of the receptive register; c) revealing pre(non)semantic status, own functional and autonomous sense production in text elements acting according to pictorial laws, as well as their dialogical relations with the verbalized text. As a result, we can talk about the discovery of new zones for literature, the emergence of prerequisites for changing the codes of reading and perception of a text.

Keywords: *B. Dyshlenko, pictorial thinking, sense production, liminality, depiction of depiction, desemantization.*

Роман Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов. Святочный роман» до сих пор остается на периферии исследовательского внимания, как и его создатель – постоянный автор журнала «Часы» в 1970–80-х годах и один из первых лауреатов премии Андрея Белого. Хотя текст дает возможность многоаспектных интерпретаций и параллелей: уже жанровый подзаголовок вписывает его в традицию святочной/рождественской истории; рассеянные по тексту намеки и характеристики персонажей дают подсказки к «роману

с ключом», да и вне связи с конкретными фигурами ленинградского андеграунда это может быть история существования «подпольного» (уже в современном значении) человека в советской действительности 70-х годов; ленинградский хронотоп актуализирует традицию петербургского текста; мистериальность вкупе с трагической судьбой художника позволяет проследить реминисцентный след «Мастера и Маргариты», есть здесь и кот, и даже травестированный бал; вся сцена «бала», начиная с первой фразы («гости ... начинали съезжаться»), имен хозяйки (Зинаида) и главного гостя (Минкин), а также лейтмотивно пронизывающий текст хармсовский анекдот («Пушкин на стуле сидеть не умел») и голубоглазый господин с великолепными бакенбардами, постоянно мерцающий сквозь метель, запускают пушкинский текст; заголовок и идея близочности с очевидными отсылками к биографии брата встраивают роман в парадигму двойничества, в XX веке часто трансформирующуюся в поиск «спутника» или «второго». Одним словом, роман очевидно стоит на пересечении знаковых для XX века литературных моделей и, думается, еще будет прочитан неоднократно.

При этом есть еще один аспект, о котором стоит поговорить отдельно в контексте размышлений о профессии «литератор». Это живописное (визуальное) мышление автора, поскольку он еще и художник, и, соответственно, проявление этого мышления в построении литературного текста. Сразу заметим, что речь не пойдет об экфрастических практиках, хотя в романе присутствуют описания живописных полотен и арт-объектов, созданных героем и персонажами. Оставим в стороне и «живописание» природного и городского пространства, экстерьеров и интерьеров, представляющих у Дышленко, безусловно, зримыми и фактурными. Думается, есть смысл выявить более интересный эффект: специфическое зрение писателя-художника, при котором цвет, фактура, композиция часто предстают в до(вне)семантизированном состоянии, обладают собственным функционалом и из-за своего автономного смыслопорождения вступают в диалогические отношения с вербализованным текстом. А если мы учитываем, что как художник Борис Дышленко склоняется к абстрактной и ослабленно фигуративной живописи, то очевидно, это будут и характерные способы визуализации.

Дополнительным основанием для подобного рассмотрения становятся размышления самого Б. Дышленко в эссе «Порог» [2] – тексте также синтетическом по своей природе: это и эссе о природе творчества, и воспоминания о старшем брате – художнике Юрии Дышленко, и лирические размышления о своей судьбе, и скрытый манифест, становящийся ключом ко всему собственному творчеству. Здесь же определяется преимущественно писательская акцентировка своего дара при обращении к специфике живописной манеры и творческой концепции брата: они с двух сторон, из разных художественных практик и искусств идут к одному, но брату с его «зрением художника» удастся это схватить раньше. «Я хотел расширением синтагмы, бесконечным уточнением слова добиться от него минимального

количества значений, но так, чтобы оно все-таки оставалось в пути. Я часто мечтал вернуться к тому состоянию, когда я сам не понимал смысла написанных мной отрывков; еще не объединенных в логической последовательности, но уже тяготеющих одна к другой фраз, составляющих в этот момент какое-то хрупкое единство» [2], – пишет Б. Дышленко, объясняя метафору «порога», которую предложил брат и которая стала для обоих рабочим термином. Этот характерный эффект «пороговости» – мнимой осмысленности и ошибочного угадывания за фигуративностью конкретного изображения, – производимый картинами Юрия Дышленко, описывался неоднократно и им самим [1], и его современниками [4]. Исходит он из идеи несемантизированного изображения, изображения, не являющегося содержанием картины, а лишь дающего повод к ее интерпретации. Любое переступание порога – «изреченное слово» в версии Бориса Дышленко – эту магию и потенциальную возможность прочтения нарушает. «Важно было, чтобы при всех его стараниях оно (воображение) не приводило его к окончательному решению, но важно было также не дать зрителю отказаться от таких попыток, решив, что он имеет дело с чистой абстракцией. Иногда Юра намеренно давал ложное направление интуиции зрителя, расставляя двусмысленные указатели и оставляя следы якобы существовавших и разрушенных связей. Побродив внутри этой замкнутой знаковой системы, зритель в зависимости от своей склонности к употреблению готовых клише либо удалялся, удовлетворенный найденным объяснением, либо негодовал, чувствуя себя обманутым» [2]. Значимость «порога» и порогового состояния в этой ситуации состояла в достижении автором той идеальной для картины и текста точки, в котором начинается работа зрительской и читательской рецепции. Этот «бесконечный процесс не только организации, но и выявления своей сути тем, что пытается организовать» [2], Б. Дышленко называет созданием метафоры.

Кроме того, в определении специфики художественного метода для Б. Дышленко чрезвычайно важен «близнечный» мотив, совершенно не случайно отзывающийся и в заголовке анализируемого здесь романа и, очевидно, проходящий через всю биографическую и творческую жизнь братьев Дышленко, очень близких друг другу. У Б. Дышленко биографический момент художественно переосмысливается и как раз метафоризируется: близнечность как близость, единомыслие; неразрывность и продуктивность двойничества, в том числе двойничества/двойственности писательской и художественной ипостасей. Потому и в герое «Созвездия Близнецов» – художнике Николае Болотове – смешиваются черты и обстоятельства жизни обоих братьев, да и у самого Коли есть своеобразный близнец – его возлюбленная Ляля. Близнечность по-своему также становится порогом, на котором – неразличение и бесконечное движение тождеств и различий, провоцирующих действие картины или литературного текста.

Руководствуясь этими установками автора, попробуем посмотреть, как они могут формировать литературное высказывание.

Нельзя не заметить два основных цвета, которые формируют текст, – желтый и синий. В первом приближении кажется, что их использование семиотически определяет систему пространственно-временных координат: романное повествование начинается в сентябре, сопровождаясь листопадом желтых листьев, и завершается в сине-сизом ленинградском/петербургском декабре. Более того, ключевые образы – герой и героиня – предстают как сочетание желтого и синего. Коля – в пожелтевшем от ветхости пальто и со все более желтеющим от жизненных перипетий лицом. И Ляля – «синяя девочка», рождественская девушка в синем пальто, или «синий ангел», как ее называет выпрашивающий монетку пьяница Петров. Символично, что в самый трагичный для себя момент Николай, потерявший Лялю, собирается быть на балу «в синем». Однако такая стройная смысловая структура нарушается, стоит только понаблюдать за этими цветами в тексте, их применением и расположением. Во-первых, окажется, что оба цвета маркируют не только главных героев, но и других персонажей, как условно родственников Коле и Ляле (голубые глаза Пушкина, желтый глаз кота), так и безразличных или антагонистичных им (желтые ресницы Минкина, желтый ноготь Петрова, желтые пятна в глазах композитора Муринского; костюм цвета маренго и лицо «с синим отливом у щек и на подбородке» Гудзеватого, синяя борода Тербенева, васильковые глазки участкового милиционера). Во-вторых, эти цвета распространяются не только на персонажей, но окрашивают пространство и объекты в нем, причем также без бинарной маркировки (пожелтевшее дерево у ворот, желтый свет фонаря, желтые окна, желтый квадрат света, желтое пятно торшера, желтые струи воды из водосточных труб; синяя комната Минкина и синие обои в квартире Александра Антоновича, синий купол Троицкого собора, синие дома Ленинграда и на картине Николая, синяя клеенка у него на столе, синий огонек водки в рюмке, синяя пена вокруг деревьев и т.д.). И в-третьих, можно говорить о «живописном расположении» цветов в тексте: они формируют акцентный центр композиции и поддерживают его по периферии. Иначе говоря, наблюдается десемантизация цвета, он не выполняет ни функции референции, ни символизации. А следовательно, даже считываясь как лейтмотивный элемент, формирует в большей степени визуализацию, чем вектор повествования. А уже торможение на визуальном, в свою очередь, позволяет расширить спектр интерпретаций. Таким образом, переключение рецептивного кода позволяет осуществить искомое Борисом Дышленко «существование на пороге», в зоне, свободной от смысла, но потенциально склонной к наполнению.

Лишним доказательством актуальности и даже намеренности сочетания желтого и синего цветов служит совпадение одного концептуального момента в романе с живописными работами обоих братьев Дышленко. Герой-художник принципиально отказывается от официального трудоуст-

ройства, обрекая себя – как тунеядца – на судебный приговор и высылку, потому что не может писать по вечерам – вечернее освещение искажает цвет⁵: «А при лампочке работать тяжело. Днем поднесешь работу к окну, посмотришь – и ужаснешься: многие места пиши заново. *Ни синих, ни желтых*. Уж какая это работа?» Именно эта цветовая связка настойчиво повторяется героем: «– А почему вы так часто меняете место работы? – Ну что ему ответить? Иди *объясняй ему о желтых и синих*» [3]⁶. Очевидно, цветовое сочетание не случайно – это два дополнительных цвета, и на их взаимодействии неоднократно строятся живописные работы братьев Дышленко. Особенно показательны две: «Композиция» Юрия Дышленко⁷ 1974 года – по времени она совпадает с первым вариантом романа Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов» (есть сведения, что он был закончен в 1973–1974 году) и «Проскок пламени» Бориса Дышленко⁸ 2013 года – одна из последних его картин. При всем различии техник братьев обе могут служить визуализацией и иллюстрацией описанной ситуации: и роман, и картины предлагают путешествие с цветом и по цвету за мерцающими и ситуативно генерируемыми смыслами.

Осталось выяснить, как литературными способами достичь адекватного живописному эффекта. Первый шаг уже отмечен – десемантизация цвета, осуществленная разрывом его символической связи с героем (или объектом) и нарушением оценочной бинарности. Далее «освобожденный» цвет может казуально располагаться в пространстве текста, поддерживая уже визуальную его целостность. Так цветовые пятна желтого и синего рассеиваются по тексту, как бы случайно попадая на пространственные объекты или включаясь в характеристики субъектов. Однако логика и детерминированность их расположения есть – это законы живописной композиции с ее специфическими приемами: акцентировкой зрительного центра, ритмическим повтором элементов, геометрической гармонизацией и балансировкой частей изобразительного поля, поддержкой и уравниванием разномасштабных объектов и др. Соответственно, именно пондерация, а не семантизация определяет местоположение в тексте желтых ли-

⁵ По мнению Б. Дышленко, именно эта сложность заставила Ю. Дышленко обратиться к разработке идеи темперирования цвета (системы соотношения цвета и тона/насыщенности и определения цветовой тональности): «Позже, когда он разработал свою цветовую систему, освещение уже не было так важно для его живописи – теперь он мог писать в любых условиях. Он просто выбирал гамму и на цветовом теле – его изобретение – тут же определял нужные ему цвета. Да, теперь он мог писать при любом свете» [2].

⁶ Здесь и далее текст цитируется по электронной версии романа [3]. Курсив в цитатах мой. – Е.Т.

⁷ Дышленко Ю.И. Композиция. 1974 / Холст, масло, 197 х 197 см. URL: https://novymuseum.ru/works/author/dyshlenko_u_a/dishlenko_c81e7/ (дата обращения: 2.10.2021).

⁸ Дышленко Б.И. Проскок пламени. 2013. URL: <http://obtaз.com/IFA/2013-12-20/art/1/DSC05269a.jpg> (дата обращения: 2.10.2021).

стве или желтых квадратов света от светильника, синей бородки или синей клеенки на столе. И высвеченный таинственным светом прожекторов золоченый Исаакиевский купол, и финальный крупный желтый объект – арка Адмиралтейства, над которой в соответствии с жанром мистическим образом возвещается освобождение Николая, важны не символически, а именно геометрически – они внезапно заполняют собой пространство, монтажным образом прерывают повествование и судьбу героя, образуют новый центр, стягивая к себе все желтые элементы текста, переструктурируя композицию, создавая порог как лиминальность. И уже как следствие здесь становится возможным мистериальное событие, словно вызванное текстовой визуализацией. Думается, что именно этот прием позволяет Дышленко сделать идиллический святочный финал оправданным и возможным: фантастическое спасение Николая от высылки – это осуществление пороговой ситуации, уловление и удержание его на этом пороге, которое не может состояться в реальной жизни, но в художественном формате способно переключить ракурс восприятия, переводя текст из зоны социального или экзистенциального в метафизическое пространство бесконечного становления и творения. Не случайно ситуация спасения поддерживается возникающими «на пороге» и смотрящими в небо знаковыми для Николая творцами: Пушкиным, Гоголем, Чайковским, Федотовым и Филоновым, чьи образы, неназванные, но угадываемые, прошивают роман.

По сходному принципу работает красный цвет, которого гораздо меньше в романе, но который в его семантизированном варианте невозможно пропустить: трижды через текст проходит «ненормальная девка в красном пальто», и красной стружкой стекает кровь из раны, полученной Колей в бреду. Однако при более пристальном внимании оказывается, что красный в небольших, но все-таки достаточно частотных элементах (мазках) распределен по тексту: красные листья соседствуют с желтыми в Летнем саду; мебель красного дерева буквально сопровождает Александра Антоновича дома и за его пределами, как и «граненый штофчик с чем-то красненьким»; розово- и краснощекостью отмечены персонажи, при этом каузальность такого эффекта разнообразна; красными огнями мигает сквозь густой снегопад трамвай; «красноватой расплывчатой тенью» мелькает Меншиковский дворец; красный околыш постового замечает Коля. Так умножением повторов цвета и его подчеркнутой обыденностью последовательно размывается как будто уже наметившаяся саспенсная функция красного, как размывается «ненормальность». Встреча с ненормальной девкой в красном пальто воспринимается Колей как дурная примета, но именно ненормальным предстает он сам при устройстве на работу в НИИ и в разговоре с участковым. Именно ненормальное «поддерживает» Колю и противостоит разыгранной богемной ненормальности идей Минкина или абсолютной нормальности обывателей и представителей правопорядка (Бибиков, рыжие). В этом сдвиге нормативности красный цвет лишь симулирует свои семантические функции, умножая промежуточные варианты:

оранжевый (рыжий) и розовый. Но, утрачивая референциальность, красный реализует себя технически, визуально размечая композицию. И эта его особенная роль теперь видится в графических образах: «ненормальная девка в красном пальто» пересекает, перечеркивает полотно текста; кровь из раны Коли описывается линейно («Из середины груди выкатилась и потекла на пляжный песок железнодорожной насыпи горячая тонкая красная струйка»); один из арт-объектов, представленных на балу, – это «шахматная доска, перечеркнутая красной полоской». Предельно фактурным предстает и потенциально магический образ романа: светящийся рубиновым светом елизаветинский фонарик – «всей жизни мечта» Александра Антоновича, меняющий локацию и точки, из которых рассматривается (углы зрения), всякий раз расцветивающий и трансформирующий пространство, которое освещает. То, что его главный адепт – Александр Анатольевич – разбивает фонарик в пьяном угаре, безусловно, ироничная характеристика псевдохудожественной богемы, но это обстоятельство может быть прочитано и как овеществление идеи десемантизации и одновременно рассеивания/разбрасывания цвета – рассыпавшиеся рубиновые осколки рассеивают красный, не противопоставляя, а соединяя его теперь с желтым и синим.

Следующий шаг тоже технологически «живописен» – цвета заполняют противоположные/соседние зоны вплоть до смешивания: у «желтого» Коли дома синяя клеенка и синий дым сигареты, у «синей» Ляли желтые обои; сидящий за столом с синей клеенкой Коля видит желтую штопку на носках Александра Анатольевича; на балу стол уставлен «тарелочками с каемками: золотыми, синими и без них»; ночные фонари (с желтым светом) освещают голубые дороги; «синие, красные, лазурные дома» составляют пространство Ленинграда/Петербурга. И уже абсолютной самостоятельности достигает цвет, взаимодействуя с фактурой, геометрией, физикой пространства: лицо Коли, отражаясь в зеркале шифоньера, становится «желтоватым» («такое зеркало» – объясняет то ли автор, то ли герой) и даже бесцветным (невидимым), преломляясь в зеркальных дверцах и ускользая (герой видит его только при определенном угле).

Так акцентировка на цвете ослабляет фигуративность: образ подается как мерцающий, рассеивающийся/размывающийся/исчезающий либо монтажный, что, собственно, и происходит на картинах братьев Дышленко. В романе это проявляется в монтажной склейке событий и действующих лиц, особенно в первой части максимально свободных: происходящее кажется случайными микро-сюжетами, а персонажи бесчисленными, неузнаваемыми и не связанными друг с другом. Так, собственно, пишется картина, начинаясь с эскиза и внешне не мотивированных цветовых пятен. Поэтому минималистичность вводных (экспозиционных) зарисовок в первой части романа – это литературный эквивалент первичного формирования композиции и расстановки цветовых акцентов на полотне художника. Безуслов-

но, видится здесь и наследование традиции русской прозы и живописи 1920-х, но важна и авторская установка братьев Дышленко на «изображение изображения» [1] («изображение вовсе не является содержанием – оно лишь повод, но совсем не то, о чем хотел рассказать художник» [2]). Таким «изображением» предстают персонажи – это фигуративные силуэты с характерной деталью, которая заменяет черты лица или формы тела: волосы, борода, усы, уши, шляпа, пальто – и наделяется либо отчетливо выраженным цветом (синяя бородка, рыжие волосы, серая шляпа), либо выдающейся фактурой (рябое лицо, волосатый человек, огромные уши). Поскольку естественные характеристики лица на поверку оказываются нарочито общими и стереотипными: «красивое лицо брюнета», «девушка с круглым румяным лицом», «внимательными серыми глазами» – единственными атрибутами персонажей в тексте становятся замещающие их детали и фрагменты образа. Активно задействуется в этом контексте метонимизация: «Серая шляпа беспокойно замелькала над оживленной толпой, осаждавшей симферопольский поезд». Но в этой живописной проекции серая шляпа не замещает человека, а напротив, выделяет его как цветное пятно. Долгое время это почти единственный атрибут, по которому можно отслеживать перемещение Александра Антоновича в романе. Что, впрочем, относится ко всем действующим лицам «Созвездия Близнецов»: именно цвето-фактурная иконичность («человек с темной бородкой», «выбритый брюнет в костюме цвета маренго», «низкорослый с пегой головой», «весь в волосах и бороде молодой человек») дает возможность выстраивать сюжетные линии и связи между персонажами, угадывая, о ком идет речь (кстати, это же и узнаваемые «приметы» для читателей «романа с ключом»). Такое отслеживание персонажа позволяет не только приращивать историю, но и добавлять следующие мазки к его образу, как это происходит с прорисовкой эскиза. Причем, прорисовка осуществляется не по сюжетной логике, а исходя из живописных принципов и свойственной работе художника последовательности перемещения по полотну: где-то активнее – персонаж словно проявляется на холсте, и пространство вокруг него прописывается деталями, а где-то медленнее – персонаж достаточно долго продолжает оставаться эскизным и непроявленным. Безусловно, это работает и на жанровую сверхзадачу – поддержание заявленной предожественской мистериальности. Но памятуя о любимой идее братьев Дышленко – «добиться такой степени разрешения, при которой зритель бесконечно блуждал бы в пространстве между двумя полюсами» («Парадокс остается таковым до тех пор, пока не установлена диалектическая связь между тезисом и антитезой. Это пространство предоставлено нашей интуиции. В нем зритель свободен находить недостающие звенья, восстанавливать несуществующие связи, иногда специально разрушенные автором, здесь он – соавтор художника») [2], следует учесть и сознательные сдвиги, об-

манки для читателя, пытающегося связать действующих лиц по указанным приметам или определить реальное лицо, скрывающееся за описанным персонажем. Поэтому в процессе проработки текста/картины некоторые персонажи и мини-сюжеты начинают приобретать дополнительные, а порой и непредсказуемые характеристики/краски, словно все время дописываясь, а порой и переписываясь, что в результате дает более подвижное, нестатичное, несвершившееся изображение.

Отдельно стоит обратить внимание на намеренный отказ в некоторых сценах романа от экфрастического подхода. Так, абсолютно невозможно составить представление об автопортрете Коли, висящем в комнате Ляли, – ни о его художественной технике, хотя она неоднократно описывается в случае с другими картинами Николая; ни о его внешности, которая тоже ни разу не показана в тексте. При этом очевидно акцентируется любование Ляли этим портретом: «Посмотрела на Колин портрет. – Красивый Коля, – сказала Ляля, – красивый и симпатичный. Самый симпатичный на свете. И усы, и борода, и вообще...». Усы и борода – все, что атрибутирует Николая в романе, в какой бы форме изображения он ни представал. Вероятно, Б. Дышленко интересны не способы передачи живописного в литературном, не перевод с языка живописи на язык литературы, а выработка некоего подхода, способного задействовать живописные регистры в синтезе с вербальными, обнаружение или создание неких общих принципов изображения.

Итак, ситуация смешивания цветов возникает в тексте, как и в живописи, лишь на определенной стадии, когда основные цвета нанесены и контуры очерчены. Сходная процедура, демонстрирующая процессуальность творчества, реализуется Б. Дышленко через работу с белым цветом. Белый цвет в романе выполняет функцию базового, который, как на холсте, постоянно записывается (закрашивается, заполняется) прирастающим повествованием, но вновь восполняется (наносится) автором-художником для создания новых оттенков или пластов. Так же, как и другие цвета в тексте, белый цвет последовательно освобождается от семантических привязок и используется почти технически: он нейтральный фон для активного цвета (падающие листья «ложились на плечи» белым статуям в Летнем саду); акцент на темном фоне (белыми следами уходили в перспективу Коля и Ляля; «белые пятна зимнего света прыгали с места на место»); компаньон одного из центральных цветов текста («Вылетела в синем распахнутом пальто, в белом платочке»). При этом он чрезвычайно удобен для демонстрации хронотопических изменений: белые статуи покрываются желтыми листьями, а белый снег заносит желтые листья. Показательно, что при наступлении в тексте зимы функцию белого выполняет снег, добавляющий фактуру и движение, по-своему необходимые и живописи, и литературе. Таким образом, снежный белый, то формирующий фон, на ко-

тором проступают краски-персонажи/события, то размывающий их слишком узнаваемые контуры, создает длящуюся ситуацию записывания/прописывания картины: «После обильного снегопада, когда с деревьев опадает снег, словно пудра сыплется с париков екатерининских щеголей, и там, по краю тротуара черные стволы в оседающей пене, тогда в сплошь переплетенном белыми ветками свете зимних фонарей падают на снег многоцветные пятна». Поскольку снег/метель идет во второй части романа постоянно, усиливается эффект нон-финальности письма и самого творчества: белый цвет новым слоем ложится на краски, через него мерцают, проступают цвета, они уравниваются в этом мерцании. Возникающая потенциально опасная черная тень (некто в черном пальто) также размывается белым, превращаясь то в саму Лялю, то в Колю, то в гоголевского персонажа. Так уравненные в десемантизации цвета формируют визуальное полотно и уже в этом статусе предлагают реципиенту образы и формы для считывания, играя на сходствах и различиях и приглашая в текст. Тот специфический эффект живописного изображения, которое, по А.Ф. Лосеву, «всегда меняется, всегда "плывет" или "наплывает", всегда "становится"» [5, 33], для Б. Дышленко – способ постоянного воссоздания в тексте ситуации пороговости и балансирования на ней.

В этом плане показательна и абсолютизация визуального – оно замещает, вытесняет аудиальное, и белый цвет здесь по определению (как цвет тишины) максимально задействован: «за метелью ничего не слышно...» («Только белая плотная завеса перед глазами, а за ней ни автомобильных гудков, ни железного лязга трамваев, ни русской речи не слышно»). Глухотой страдает и одна из соседок Николая по коммунальной квартире. У другой метонимическая визуальная «глухота» – бельмо на глазу. Их постоянная локация – кухонный стол, за которым они сидят друг напротив друга, а «между ними белым экраном ... повешенная на веревку простыня». Большой фрагмент белого цвета, визуально разделяющий и соседок, и пространство, должен пресекать коммуникацию. Однако, как тут же выясняется, он не мешает ни их разговору, ни добрососедству. Не разделяя соседок, белая полоса простыни формирует контуры и демаркационные линии в пространстве: символически – ограничивая пространство существования героя (на кухне ему неуютно), визуально – вводя белый фон для нового заполнения, отчасти корреспондируя с пустыми, еще не заполненными (не написанными) полотнами Коли.

Пересечение и порой отождествление белого цвета с разными формами пустотности поддерживается риторической конструкцией «Пушкин на стуле сидеть не умел» – фразой из анекдота Хармса. Вынесенный за пределы повествования, сам анекдот опустошается, а вырванная из него фраза в своей интригующей самодостаточности никогда не срывает: обывателей не удивляет, непосвященными не понимается, а поданная всерьез как

доказательство гениальности поэта выглядит нелепо. Использование фрагмента анекдота в романе логично: с одной стороны, это мем эпохи, знание его – знак принадлежности к определенной среде; с другой – на нем строится сатирическое изображение богемной составляющей андеграунда. Но вместе с тем он интересен с точки зрения специфической работы с лейтмотивным элементом: как и цвет, он словно разбрасывается по полотну, всплывая в необходимых с точки зрения живописной композиции местах, мерцая пониманием/непониманием, пустотой/наполненностью, образуя дополнительные сочетания и интертекстуальные связи. Сходным образом действуют и другие повторяющиеся в тексте фразы, казалось бы, интересные не визуализацией, а поэтизацией – «Дружно курили», например. Но их расположение в тексте тоже всегда графично – они индексируют определенную ситуацию или группу персонажей и всегда находятся водной позиции в предложении и абзаце (в этом конкретном случае начинают их).

Таким образом, стоит говорить о своеобразном преломлении живописного мышления Б. Дышленко в литературном тексте, когда способы и принципы художнического видения мира, а также понимание способов и технологий реализации этого видения становятся дополнительными ресурсами для литературного произведения. В результате обогащается система приемов композиционной организации, разработки мотивно-образного строя и взаимодействия структурных элементов текста; открываются новые для литературы зоны, свободные от референциации, семантизации, символизации, концептуализации, но вместе с тем структурирующие текст и генерирующие его; возникают предпосылки для изменения кодов прочтения и восприятия текста.

1. Агафонов В.Ю. Алгебра гармонии [интервью с Ю. Дышленко] // Агафонов В.Ю. Русские художники в Нью-Йорке и окрестностях. Часть 2. URL: http://lit.lib.ru/a/agafonow_w_j/agaf22.shtml (дата обращения: 2.10.2021).

2. Дышленко Б. Порог // Звезда. 2005. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/11/porog.html> (дата обращения: 2.10.2021).

3. Дышленко Б. Созвездие Близнецов. Святочный роман // Звезда. 2009. № 5–6. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2009/5/sozvezdie-blizneczov.html> (дата обращения: 2.10.2021); <https://coollib.net/b/443090/read#t2> (дата обращения: 2.10.2021).

4. Кривулин В. Третья природа (о работах Ю. Дышленко) // Часы. 1982. № 38. С. 266–272.

5. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись: Сборник статей / Под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 31–65.