

EDN: AQDQYI

УДК 821.161.1-31:801.82

Роль рекурсии в авторской стратегии Б. Дышленко (роман «Контур и силуэт»)

Налимова Наталья Владимировна

аспирант кафедры отечественной филологии, Ивановский государственный университет.
Россия, г. Иваново. E-mail: nalinia@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу романа Б. Дышленко «Контур и силуэт» в аспекте рекурсивной организации текста. Исследование опирается на наблюдение, что рекурсивные структуры формируют не только сюжетные возвраты, но и особую визуальную архитектуру произведения. Обосновываются две формы реализации рекурсии в романе: процессуальная, связанная с повторными обращениями к ключевым мотивам и цитатам, которые меняют значение в зависимости от контекста и направляют движение интерпретации, и пластическая, выраженная в системе зрительных образов, организованных вокруг мотивов контуров, силуэтов, холстов, пятен света и цвета. Эти элементы создают впечатление живописной композиции, где внимание читателя движется как взгляд по поверхности картины. Выявляется роль встроенной в текст «инструкции», определяющей режим восприятия, а также возникновение метатекстовых фрагментов, моделирующих активное участие читателя. Особое внимание уделяется тому, как визуальные мотивы и их вариации задают ритм повествования и создают эффект многослойности, при котором текст становится пространством для созерцания. Роман организован как система, где каждое возвращение рождает новые оптические и смысловые связи. В этом аспекте произведение демонстрирует уникальную форму взаимодействия словесного и зрительного планов, позволяя глубже понять способы художественного моделирования восприятия. В целом исследование дает возможность рассматривать роман как пример художественной системы, где литературные и изобразительные стратегии сближаются, и открывает перспективы для изучения взаимодействия словесного и визуального искусства.

Ключевые слова: Борис Дышленко, рекурсивные структуры, пластическое мышление, визуальная поэтика, метатекст, читательское восприятие.

Истоки термина *рекурсия* восходят к латинскому *recurrere*, однако его формализация была впервые выполнена лишь в XIX веке Р. Дедекиндом через рекурсивное определение функций, а затем развита в XX веке в рамках теории вычислимости в работах К. Геделя, С. Клини и Р. Петер [22].

Как отмечают современные исследователи, «несмотря на то, что термин рекурсия заимствован философией из математической логики, рекурсивный принцип как форма движения обнаруживает себя в культурном пространстве, проявляясь не только в науке и ее отраслях (математике, логике, информатике, программировании, лингвистике), но и в различных видах искусств» [20, с. 66].

Рекурсия относится и к процессу понимания текста. В своей фундаментальной работе «Истина и метод» (1960) Х.-Г. Гадамер описывает понимание как циклический, взаимозависимый процесс: «В принципе же понимание – это всегда самодвижение в таком круге, в силу чего столь существенным является возврат от целого к частям и наоборот. В довершение ко всему подобный круг постоянно расширяется, поскольку понятие целого имеет относительное значение, и включение произведения во все более широкие взаимосвязи непременно затрагивает также понимание частей» [5, с. 124].

Интерпретация текста разворачивается как восходящая спираль. Движение чтения идет через повтор, в котором каждый виток дает новое понимание. Чем глубже читаются отдельные фрагменты, тем объемнее складывается целостное восприятие. Это целое, в свою очередь, влияет на восприятие деталей. Формируется рекурсивная структура: части и целое взаимодействуют, непрерывно уточняя друг друга. Такая логика чтения воспроизводит феномен рекурсии, при котором каждое последующее прочтение обновляет и переплетает оба уровня – микро- и макросмысл. Можно рассматривать произведение как сложную многоуровневую систему, которая выстраивается по принципу самоподдерживающегося развития. Части текста отражают и уточняют друг друга через смыслы или конструкции, видоизменяю-

щиеся и развивающиеся как фрактальные узоры: рисунок по частям повторяется сам в себе, обретая новые детали.

Исследование рекурсии в литературе формируется на пересечении философии, семиотики и филологии. Ролан Барт рассматривал текст как самореферентную систему, непрерывно производящую себя в процессе чтения. Это не логическая самоссылка, как в математике или лингвистике, а семиотическая и эстетическая: текст постоянно создает и подтверждает собственные коды. В работе *Camera lucida* (1980), хотя речь идет о фотографии, Барт развивает ту же идею применительно к визуальному восприятию: образ живет не в объекте, а в акте взгляда. Смысл возникает не как передаваемое содержание, а как момент встречи взгляда и изображения – уникальный акт соотнесения, в котором зритель «пишет» образ, глядя на него. Тем самым фотография, как и текст, оказывается рекурсивной структурой: она возвращает взгляд к самому себе, порождая смысл в каждом новом акте восприятия [3]. В эстетике XX века эта идея поддержана в художественно-философских построениях Хорхе Луиса Борхеса, структура вложенного рассказа и эффект *mise en abîme* («вложение в бездну») становятся способом эстетического самосознания искусства – метафорой бесконечного письма, в котором форма порождает себя через повтор и отражение [4].

Понимание рекурсии как динамического внутреннего развития текста сближено с идеей открытой формы, предложенной в XX веке. Открытая структура текста, как ее описывает Умберто Эко, позволяет рекурсии обрести художественную продуктивность. В модели «открытого произведения» читатель становится соучастником, чьи интерпретации предусмотрены самой формой: «форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок собственных истолкований» [18, с. 83]. Произведение строится как система смысловых вариантов, предполагающая множественность путей прочтения и их повторное прохождение. Формируется особый тип читательского восприятия, при котором восходящее движение понимания – от частного к общему и обратно – становится структурной нормой. Неопределенность, множественность и вариативность – то, что раньше считалось неполнотой текста – теперь воспринимается как принцип его организации.

Развитие рекурсивных структур в художественном тексте тесно связано с феноменом метатекста, который в постмодернистской поэтике выполняет функции рефлексии и моделирования восприятия. В постмодернизме текст понимается как процесс, непрерывно комментирующий собственные основания, что позволяет метатексту играть ключевую роль в формировании иллюзии диалога между автором и читателем. Метатекст может действовать на разных уровнях текста: от отдельных лексем до вставных эпизодов – и функционирует как «сфера, в которой автор разрушает границы между творчеством, литературной критикой и литературоведением» [13, с. 2958]. Метатекст настраивает читательское восприятие: направляет внимание, побуждает к анализу, заставляет активно соучаствовать в формировании смысла.

Современные литературоведческие и когнитивно-лингвистические исследования уточняют эти принципы в прикладных аспектах. Э. В. Исакова и В. А. Смирнова анализируют рекурсивные лингвистические структуры в художественном тексте как средство для получения дополнительных смыслов [11]. А. Н. Гордей показывает, что рекурсия в синтаксисе поэтического и прозаического текста задает «вложенность миров», где каждое предложение повторяет структурный ритм целого [7].

В нарратологии рекурсия осмысливается как способ самогенерации повествования: П. В. Абрамов связывает ее с принципом аутопоэзиса в автобиографическом письме [1]. В автобиографическом дискурсе этот механизм нередко становится основой повторного самоконструирования субъекта, когда возвращение к прошлому осуществляется не линейно, а через внутренние петли памяти и рефлексии – на что указывает Е. Л. Яковлева, рассматривая рекурсивность как форму самоописания и реконструкции опыта [21].

В коммуникативной перспективе рекурсия осмысливается как принцип самопорождающегося речевого акта, в котором высказывание не завершает, а возобновляет процесс коммуникации. Как показывают Е. В. Гарин и И. В. Островская, речь устроена рекурсивно: она обращается к самой себе, включая предыдущие реплики и состояния смысла, тем самым создавая самоподдерживающуюся структуру взаимодействия [6]. Аналогичный принцип диалогичности фиксирует К. С. Карданова, подчеркивая, что рекурсивные связи между репликами и текстовыми уровнями обеспечивают эффект непрерывного смыслового движения [12].

В более широком гуманитарном контексте рекурсия предстает как универсальный механизм саморазвития культуры – способ, благодаря которому художественные и когнитив-

ные формы воспроизводят собственные основания и обеспечивают непрерывность смыслового движения [10].

Рекурсия – понятие не только функциональное, но и парадоксальное. В среде программистов бытует шутка, истоки которой, к сожалению, утеряны. Она точно улавливает суть: «Нельзя понять рекурсию, не поняв рекурсию». В художественном тексте этот парадокс проявляется особенно ярко: текст становится частью самого себя, содержит внутри собственную модель, опирается на нее и порождает новые уровни структуры. Он разворачивается из самого себя, делая каждый новый виток отсылкой к предыдущему и в то же время – шагом за его пределы.

Одним из авторов, чье творчество выстраивается по рекурсивным законам, является Борис Дышленко. Его поэтика формируется на пересечении словесного и изобразительного начал, что подробно осмыслено в исследованиях Е. М. Тюленевой. Автор показывает, что характер письма Дышленко связан с феноменом пластического мышления писателя-художника, при котором текст организуется по законам композиции, ритма, пондерации и зрительного центра. Центральное понятие «изображения изображения» фиксирует процессуальность и неполноту образа, его пребывание «на пороге становления», что напрямую соотносится с рекурсивной логикой – возвращением формы к самой себе и удержанием ее от завершения [17]. В другой работе внимание исследователя сосредоточено на роли саспенса как нарративного принципа организации текста. Саспенс, понимаемый как состояние длящейся неопределенности, становится полем реализации рекурсии: он удерживает повествование в фазе незавершенного события, создавая эффект постоянного отложенного разрешения. Таким образом, рекурсия и саспенс в прозе Дышленко выступают взаимодополняющими механизмами: один задает движение возврата, другой – временную протяженность ожидания, вместе формируя открытую динамическую структуру текста. Именно в этом контексте роман «Контур и силуэты» позволяет наблюдать, как рекурсивный принцип становится основой как художественного образа, так и читательского восприятия [16].

Роман Б. Дышленко «Контур и силуэты» можно рассматривать как систему рекурсивных элементов, организующих текст по принципу повторения с вариацией, наложения, самоотсылки и кольцевого возвращения. Из одной смысловой точки постепенно разрастается разветвленная сеть мотивов и образов. Этот рост не механистичен, он напоминает биологическое развитие: элементы текста множатся, словно органическая ткань. Создается ощущение, что у текста есть собственная воля, он будто бы сам выбирает направление и темп развития.

Многие писатели отмечали феномен «сопротивления» персонажей: герои как будто отказываются следовать замыслу и разворачивают сюжет вопреки авторской воле. В. И. Алексеев, современник Толстого, писал: «Однажды Пушкин в кругу своих приятелей сказал: “Представьте, что сделала моя Татьяна – она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее”. То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы. Вообще они делают то, что делается обыкновенно в действительной жизни, а не то, что мне хочется» [2, с. 259]. Любопытно, что эта мысль о «непослушных» персонажах передается как цитата в цитате: Алексеев цитирует Толстого, тот – Пушкина, и все это становится своеобразной цепочкой авторских рефлексий, где каждый следующий акт письма отправляет к предыдущему.

В романе Дышленко текст не «сопротивляется» автору в привычном смысле. Создается иная иллюзия автономии: не герой обретает волю, а сам текст выглядит как растущий организм, в результате роста которого возникает плотное наложение смыслов. К финалу смыслы замыкаются друг на друга и создают эффект перегрузки и насыщения. Кажется, будто роман завершает себя сам – не потому, что достигает сюжетной развязки, а потому, что форма больше не вмещает рост.

Если ранее рекурсия рассматривалась как теоретический принцип, то теперь она будет анализироваться внутри самого текста как способ организации материала, как логика его развития и как механизм взаимодействия с читателем. Исследование сосредоточивается на том, как именно в «Контуре и силуэте» рекурсивность становится структурным и смыслообразующим принципом.

В тексте романа рекурсивность проявляется как минимум двумя способами. Первый из них условно обозначим как *процессуальный*: это проявление текста через взаимодействие частей и целого в процессе чтения. Повествование разворачивается линейно, от начала к концу, но автор закладывает в структуру *рекурсивные якоря*, к которым внимательный читатель вы-

нужден возвращаться, чтобы переосмыслить уже прочитанное. Эти якоря работают во времени романа: они разбросаны по ходу повествования и становятся точками, от которых запускается обратное движение интерпретации. Они закладываются автором как смысловые точки, и читатель возвращается к ним не обязательно физически, пролистывая страницы, но чаще ментально, переосмысляя прочитанное в свете нового контекста. Чтение приобретает возвратно-поступательный характер, а роман выстраивается вдоль оси, где движение вперед постоянно прерывается ритмическими откатами назад. Это и составляет суть *процессуальной рекурсии* – структуры, в которой повтор не совпадает с повторяющимся, возвращение рождает новый смысл.

Второй способ – пространственный, или *пластический*. Продвигаясь по тексту, читатель одновременно скользит по описываемому пространству, которое схвачено короткими, визуально точными штрихами. И здесь существуют рекурсивные якоря, но уже не как сюжетные повторы, а как оптические мотивы: отражения, силуэты, контуры, фигуры на фоне. Это *пластическая рекурсия*. Рекурсивная логика работает одновременно в запутанном времени повествования и в организации контурно-силуэтной визуальности, то есть в пространстве.

Чтобы понять работу механизма возвращения в процессуальной рекурсии, рассмотрим один из ярких примеров действия рекурсивных якорей: повтор цитат, встроенных в текст. В ряде эпизодов романа повторяются два высказывания, оба принадлежащие философу Хосе Ортеге-и-Гассету. Хотя имя автора в тексте не называется, формулировки точно воспроизводят фрагменты из его эссе «Эстетические темы в форме предисловия» [14]. Повторение высказываний в разных контекстах выстраивает логику изменения отношения субъекта к себе и к другому.

Обе цитаты, повторяясь в точной грамматической форме, демонстрируют, как рекурсивное возвращение к высказыванию может изменять его. Каждое новое появление смещает акценты. Высказывание циркулирует в тексте, отражает движение сознания, смещение взгляда, переход между внутренним и внешним.

Первое высказывание – «Всё, увиденное изнутри меня, есть я» (25)¹ – впервые возникает в сцене, где герой ощущает себя объектом внешнего воздействия, свидетелем происходящего с собственным «я». Здесь фраза звучит как попытка отстоять границы субъективности: только то, что воспринято изнутри, может считаться мной. В этом контексте высказывание – способ удержания целостного «я» перед лицом давления извне. Во втором появлении та же формулировка проговаривается в момент растворения героя в анонимной толпе. Теперь она выражает противоположное: желание включиться в общий визуальный и психологический фон, стать частью внешнего, быть увиденным извне как способ существования. Одна и та же фраза очерчивает два вектора движения «я»: от внутреннего к внешнему и обратно, обозначая сдвиг от самосохранения к саморазмыванию.

Вторая цитата Ортеги-и-Гассета – «...она только мое представление, образ, а быть представлением – значит как раз не быть тем, что представляется...» (79) – впервые появляется в сцене, где герой смотрит выступление певицы по телевизору и не может отделить живое присутствие от медийного образа. Во втором эпизоде та же цитата встраивается в размышление об убийстве, где человек редуцируется до мишени, до воображаемой цели. Здесь формула работает как оправдание морального отчуждения: если другой – это только мой образ, то он не существует как подлинный субъект.

В композиции романа эти две фразы становятся носителями процессуальной рекурсии. Сначала они обозначают столкновение между внутренним и внешним, между сущим и образом, затем – демонстрируют, как граница между этими полюсами может быть сдвинута, размыта. Повтор сам становится фигурой развития, где каждое следующее появление отсылает к предыдущему и выстраивает новый уровень смысла.

Время в романе не поддается выстраиванию в линейную хронологию, оно преднамеренно размыто, нарушено, фрагментировано. Однако у читателя сохраняется интенция собрать последовательность событий, выстроить причинность и установить, «что было раньше», что порождает рекурсивное движение по тексту, читатель вновь и вновь возвращается к уже прочитанному. Возникает эффект времени как внимания, управляемого системой рекурсивных якорей, разбросанных по повествованию, оно складывается из ритма возвратов.

¹Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: Дышленко Б. Контур и силуэты : роман. СПб. : ДЕАН, 2002. 256 с. [8] – с указанием в скобках страниц.

Стремление восстановить порядок событий и смыслов становится движущей силой восприятия и создает временную структуру не на уровне фабулы, а на уровне читательской работы.

Такую рекурсивную динамику текста подчеркивал Умберто Эко. В «Шести прогулках в литературных лесах» он пишет, что, «перечитывая книгу, вы возвращаетесь внутрь текста... и уже не можете читать ее наспех» [19, с. 82], поскольку сам текст вызывает возвращение и новые витки прочтения. Эко вводит понятие «образцовый читатель». Такой читатель рождается вместе с текстом и движется по нему, открывая неочевидные уровни смысла и каждый раз меняя их соотношение. Чтение становится рекурсивным действием, в котором часть и целое непрерывно переопределяют друг друга.

Для Б. Дышленко важно взаимодействие с читателем, который выстраивает, проявляет роман в своем сознании, то есть размещает в сознании рекурсию вместе с ее парадоксом. «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», – проясняет Дышленко свои установки в программном эссе «Порог» [9].

Несмотря на то что это высказывание адресовано визуальному искусству, в частности живописи Юрия Дышленко, общий творческий подход братьев позволяет экстраполировать его на литературное произведение. Как подчеркивает Е. М. Тюленева, концепция пороговости разрабатывалась ими совместно, а потому «ситуация порога выстраивается как в литературе, так и в живописи» [15, с. 59] – вне зависимости от медиума, они действовали в рамках единого эстетического проекта. Это дает основание рассматривать читателя прозы Б. Дышленко в аналогичной роли соавтора: интерпретатора и соучастника, дополняющего «пустоты» текста своей интуицией и вниманием.

Чтобы процессуальная рекурсия могла развернуться как структура, необходима точка, от которой начнется ее движение – внешнее внедрение, задающее первичный импульс. В романе Б. Дышленко такую функцию выполняет встроенная «инструкция», появляющаяся почти в самом начале повествования. Она представляет собой описанный акт восприятия, в котором зрение сталкивается с пограничной формой – не то образом, не то фоном, не то случайным сочетанием пятен: «...на определенной стадии изображения или воспроизведения, когда некоторые предметы оборачиваются пустотами, и, наоборот, пустоты еще не превратились в предметы, ты оказываешься как бы на пороге восприятия, и здесь невозможно определить, является ли это изображение действительно изображением или оно всего лишь иллюзия, случайное образование, пространство, сложившееся из ложных, тоже еще не оформившихся контуров и пятен, и при окончательном проявлении снимка сойдет на нет, исчезнет, уступив место более реальным деталям, например тем, которые ты считал фоном, созданным из переплетения тоненьких линий, как тебе показалось, веточек дерева или куста» (6). Эта фраза задает принцип восприятия, который распространяется на весь роман. Читатель вовлекается в работу, он пытается распознать образы, находит в них устойчивые смыслы, но те тут же распадаются и трансформируются, перенося восприятие на новый уровень.

В «инструкции» зафиксированы и процессуальная, и пластическая рекурсии. Пластическая – это визуальные формы, многократно повторяющиеся в романе с вариациями: рамка изображения, в которой наложением теней, пятен, контуров формируются образы. Процессуальная – фиксация моментов существования этих форм. Еще до «инструкции» появляется визуальный образ, ее предвещающий и как бы ретроспективно пророчащий: «...впервые увидел холодное осеннее небо сквозь разорванный глаз» (4), а еще ранее – говорящее название романа: «Контур и силуэты». Смысл образа разорванного глаза понимается только после прочтения «инструкции», и это важно, так как автор вводит понятие «опережающее эхо», которым и является этот первый, опережающий «инструкцию» образ. Оно помещает читателя в ситуацию, где сначала возникает след, а затем – «инструкция», объясняющая этот след. Вся структура романа таким образом выстраивается вслед за «инструкцией», но и до нее, формируя рекурсивный цикл восприятия.

Читатель сначала видит «глаз», потом – «небо», потом – «силуэты», потом – целый мир, потом – самого себя, смотрящего. Каждый уровень включает в себя предыдущий. И наоборот, каждая сцена – малая модель романа, и уже непонятно, что первично, потому что «инструкция», с одной стороны, относится ко всему роману как к целому, а с другой – она часть этого романа. Текст становится лабиринтом, читатель повторяет путь восприятия снова и снова, но на новом уровне, пока не получает цельный образ романа.

В роли контуров и силуэтов выступают не только образы, но и смыслы, порождаемые образами. Смысл вырастает из повторов и отклонений. Роман не требует включения логики, он требует созерцания паттерна, как процессуального, так и пластического. Изменения в повторах кажутся случайными, как мутации в организме, но основаны на течении смыслов и, как юнговская синхронистичность, являют совпадения, связывающие события не каузально, а казуально (и в этом совпадении звучания тоже проявляется казуальность). Переключки мотивов, образов, фраз и ситуаций, в которых звучит сходная интонация или мысль, но в другом контексте, образует ритмику совпадений вместо логических причин. В романе такие рифмы возникают между разными сценами, персонажами и даже предметами. Ощущение усиливается рекламой, которая постоянно перебивает повествование и дает внезапные скачки мысли, уводящие на новый виток.

«Инструкция» задает и способ восприятия, и его оптическую природу. С нее начинается переход от процессуального внимания – связанного с движением во времени – к *пластическому вниманию*, основанному на движении взгляда, как работа зрения в пределах визуального поля. Оно работает как скольжение взгляда по поверхности: от фрагмента к фрагменту, от силуэта к тени, от образа к пустоте. Это сближает чтение с восприятием живописи: время здесь заменено чередой оптических фокусов, и текст функционирует как картина – без начала и конца, но с внутренней ритмикой.

В живописи зритель охватывает полотно целиком, а затем погружается в детали; его взгляд направляется расположением, весом, ритмом пятен. Художники сознательно управляют вниманием зрителя: композиция разворачивается в пространстве, а не во времени. В романе «Контур и силуэт» действует аналогичный принцип. В традиционном повествовании ход истории создается причинностью, здесь же движение задает переключение внимания, смена визуального регистра. Неважно, что произошло первым – важно, куда смотрит читатель в данный момент. Характерно, что это внимание – рассеянное. Оно не фиксируется на событии, не требует сосредоточения. Читатель выхватывает смыслы краем глаза, краем сознания: обрывки диалогов, пятна света, пласт изображений. Текст провоцирует не вчитываться, а вглядываться; не объяснять, а различать. Такое движение не хаотично, его ритм сам рекурсивен. Внимание возвращается к тем же формам под другим углом: второстепенное становится центральным, тень проступает как фигура. Внимание в этом режиме движется и дробится, теряет способность к различению, растворяется в массе, соскальзывает с формы, как при движении взгляда по абстрактной картине. Все происходит в акте восприятия, который сам возвращается к себе. Например: «Сознавая свое двухмерное, но живое, с ощущениями и движениями, присутствие внутри экрана, я одновременно смотрел эту передачу. Вне экрана я чувствовал бы себя не так реально – там я был только органом, воспринимающим себя» (228).

Зачастую зрение теряет способность различать. Индивидуальное растворяется в массе, фокус соскальзывает: «Ты даже не один из них, потому что ты не единица; ты не такой, как они, потому что и они – не они, здесь нет ни единственного, ни множественного числа – здесь не может быть числа – есть масса, не имеющая ни размеров, ни очертаний» (96). Образы и планы сливаются. Внимание не выделяет, а дрейфует по поверхности, как по абстрактному полотну, где важен не смысл, а опыт видения: «Если телевизор заменил тебе сновидения, значит, своему собственному опыту ты больше не доверяешь... я, немой и невидимый, присутствовал в раю, в мире двухмерном и цветном... экран превращается в протуберанец, переходящий в черноту» (228).

После того как в «инструкции» задана оптика восприятия, а внимание начинает функционировать как пластическая структура, становится возможным появление главного мотива этой зрительной архитектуры – *холста*. Визуальность романа опирается на постоянное разыгрывание отношений между фигурой и фоном, между образом и плоскостью, на которой он проявляется. Эти фоны – холсты – постоянно меняются, но подчиняются общему принципу: они становятся пространствами для проекции силуэтов, теней, образов, зачастую не имеющих собственных границ.

Первый холст – это небо, обрамленное листьями, увиденное сквозь дырку в плакате. Это и метафора взгляда, и реальный экран, на который проецируется образ, определяющий все дальнейшее: что-то увиденное на фоне, выделенное на плоскости. Затем появляются другие холсты: пол, телевизор, окно, прямоугольник света, тень, экран, бумага письма, фотография, даже лицо – все это становится носителем изображения.

Разнообразие этих поверхностей подчинено рекурсивной логике – один холст вложен в другой. Телевизор показывает окно, окно – толпу, толпа – силуэт, силуэт – повторение предыдущего героя. Во сне холстом становится чердак, площадь, комната, воспоминание.

Свет – один из самых частотных оптических носителей в романе, а телевизор – центральная фигура в системе холстов. Свет задает плоскость изображения, делает возможным появление тени – то есть силуэта. Это рамка восприятия, через которую оформляется все остальное. Телевизор же заменяет реальность, становится ее проекцией, и в какой-то момент сам герой оказывается внутри изображения, что делает телевизор двусторонним холстом: и показывающим, и отражающим. «Я сам не существую, пока не включен телевизор... та жизнь, которая возникает на экране, только иллюзия» (99).

Принцип формального пятна (в живописном смысле – пятна, обладающего визуальным весом, но не обязательно фигуративным значением) реализован в тексте как способ организации сцены: пятном может оказаться человеческий силуэт, тень, плакат, выключенный экран или что угодно. Образ появляется, исчезает, становится контуром. Сам холст может исчезнуть, оставив после себя пустоту с формой.

Кульминацией этого движения становится сцена, в которой все сливается в силуэт, и один силуэт становится холстом для других: «Ты хочешь спрятать себя среди себе подобных, потому что, различая лица в их странном несходстве, ты почувствовал себя подобным им. Знали бы они о своем несходстве, может быть, просто не пришли бы сюда, ведь они не так злы, чтобы ненавидеть поодиночке – просто напуганы. Но когда появляется герой и начинает бить себя кулаком в грудь, они перестают видеть лица друг друга – только одно, которое обращено к ним. Не к каждому в отдельности – ко всем, и тогда они – это оно» (247).

Таким образом, холсты и формальные пятна в романе – не описательные элементы, а рамочная система восприятия, организованная по рекурсивному принципу. Каждая сцена вложена в другую, каждый взгляд отсылает к предыдущему, каждый силуэт – к теням, которые его породили. Холст – это и поверхность, и структура, и способ порождения видимого. В этом смысле мотив холста материализует принцип матрешки – вложенности изображения в изображение, взгляда во взгляд.

Если процессуальные якоря организуют движение текста во времени, то в визуальной плоскости романа действуют другие якоря – пластические. Они не возвращают читателя назад по тексту, а удерживают или переключают внимание в пределах одной сцены. В их числе – силуэты, формы, пятна света, но особенно важно отметить цвет.

Цвет в «Контурах и силуэтах» не образует собственную систему значений. Он не символичен, не связан с сюжетной функцией. Однако его роль в композиции значительна: цвет становится визуальным фокусом, элементом, к которому возвращается взгляд. Эти *пластические якоря* не работают во времени, как цитаты или сюжетные мотивы, они организуют восприятие внутри сцены, переключают фокус, создают напряжение, формируют структуру.

Это особенно ясно прослеживается в отсылке к Хосе Ортеге-и-Гассету, где звучит фраза: «...она только мое представление, образ, а быть представлением – значит как раз не быть тем, что представляется... То же отличие, что между болью, о которой мне говорят, и болью, которую я чувствую... Как есть „я“ – имярек, так есть „я“ – красный, „я“ – вода, „я“ – звезда» (79). Цвет здесь не метафора, а режим бытия восприятия. Не «я вижу красный», а «я есть красный» – переживание неотделимо от визуального качества. В романе цвет действует аналогично: он не сообщает смысл, но формирует способ соучастия. Его можно сравнить с пондерацией в живописи – весовой доминантой композиции, задающей движение взгляда. В определенный момент нужен красный, как нужен сдвиг или световое пятно для удержания внимания.

Безусловно, любой внимательный читатель при соприкосновении с любым художественным текстом в той или иной степени участвует в рекурсивном процессе. Однако в «Контурах и силуэтах» процесс не только допускается, но и программируется: автор сознательно строит роман как среду, в которой восприятие – основной принцип построения формы. Это возможно именно потому, что Борис Дышленко не просто писатель, но и художник. Он мыслит пластически: работает с пятном, весом, краем, распределением внимания, тяготением взгляда. И этот подход переносится на ткань текста. Роман оказывается написанным по законам изобразительной композиции. Текст здесь действительно начинает функционировать как саморегулирующаяся система. Вся структура романа выстроена как динамическая, открытая форма, которая сохраняет устойчивость за счет рекурсивной стабильности. Сцены, мотивы, фразы возвращаются, сдвигаются, повторяются с вариациями, порождая новое каче-

ство на каждом витке. Главный герой – или, точнее, его силуэт – становится оптическим центром системы, семенем, вокруг которого разрастается повествование. Любое минимальное изменение на границе эпизода способно изменить вектор целого, как в синергетике, где малая флуктуация запускает каскад перераспределений. Автор в этом процессе – дирижер поля смыслов, картограф неустойчивости, управляющий сложной системой с помощью напряжения внутренней структуры.

Кульминацией этого движения становится финальная фраза: «В центре всегда полночь» (254). Полночь здесь не время суток. Это свернутая точка всей структуры, в которой схлопываются силуэты, контуры, движения, перспективы, фокусы, направления, начавшиеся в «инструкции» и в отголосках до нее. В полночной точке читатель больше не движется – он удерживается. Вся система романа работает на то, чтобы выстроить рекурсивную форму восприятия, в которой сам акт чтения становится способом существования текста.

Список литературы

1. Абрамов П. В. Аутопоэзис и рекурсия в жанре автобиографической прозы // Германистика 2021: Nove et nova : материалы IV Международной научной конференции (Москва, 10–12 ноября 2021 г.). М. : Московский государственный лингвистический университет, 2021. С. 159–162.
2. Алексеев В. И. Воспоминания о Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой: к 120-летию со дня рождения (1828–1948). М. : Гос. лит. музей, 1948. Т. II. С. 232–330.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М. : Ad Marginem, 1997. 224 с.
4. Борхес Х. Л. Думая вслух. Семь вечеров / пер. с исп. Б. Дубина, Б. Ковалева, К. Корконосенко. М. : КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2022. 384 с.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
6. Гарин Е. В., Островская И. В. Рекурсивная модель речевого акта // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 1 (104). С. 480–485. DOI: 10.24412/1991-5497-2024-1104-480-485.
7. Гордей А. Н. Реконструкция и рекурсия в синтаксическом анализе предложения // Карповские научные чтения. Минск : Бел. Дом печати, 2011. 4.1. С. 18–26.
8. Дышленко Б. И. Контуры и силуэты : роман. СПб. : ДЕАН, 2002. 256 с.
9. Дышленко Б. Порог // Звезда. 2005. № 11. С. 195–212.
10. Зайченко М. А., Яковлева Е. Л. Рекурсивная форма движения и ее проявления в культуре // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Т. 155, кн. 1. С. 57–66.
11. Исхакова Э. В., Смирнова В. А. К вопросу о рекурсивных лингвистических структурах в художественном тексте // Доклады Башкирского университета. 2024. Т. 9, № 4. DOI: 10.33184/dokbsu-2024.4.4.
12. Карданова К. С. Рекурсивность как коммуникативный принцип // Языковое бытие человека и этноса. 2010. № 17. С. 47–57.
13. Кудряцева М. И. Метатекст в художественном дискурсе постмодерна: когнитивно-прагматический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, № 9 (129). С. 2954–2959. DOI: 10.30853/phil20220483.
14. Ортега-и-Гассет Х. Эстетические темы в форме предисловия // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / пер. с исп., общ. ред. А. М. Руткевича. М. : Мысль, 1991. С. 284–291.
15. Тюленева Е. М. «Пороговость» как нарративный принцип в романе Бориса Дышленко «Контуры и силуэты» // ФИЛОЛОГОС. 2023. Вып. 2 (57). С. 57–65. DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65.
16. Тюленева Е. М. Роль саспенса в нарративной стратегии Бориса Дышленко (роман «Контуры и силуэты») // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 44–53. DOI: 10.46726/И.2023.5.5.
17. Тюленева Е. М. Феномен пластического мышления писателя-художника: «изображение изображений» в структуре литературного текста Б. Дышленко // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 4. С. 30–40. DOI: 10.46726/И.2024.5.4.
18. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике: предисловие ко второму изданию / пер. с итал. А. Шурбелева. М. : АСТ : CORPUS, 2018. 512 с.
19. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. И. Богдановой. М. : Издательство Ивана Лимбаха, 2003. 208 с.
20. Яковлева Е. Л., Зайченко М. А. Рекурсия и искусство // Международный научно-исследовательский журнал. 2013. № 4-2 (11). С. 65–68.
21. Яковлева Е. Л. Рекурсивность автобиографического художественного повествования // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2022. № 2 (35). С. 57–62.
22. Kleene S. C. The Theory of Recursive Functions, Approaching Its Centennial // Bulletin (New Series) of the American Mathematical Society. 1981. Vol. 5, No. 1. P. 43–61. DOI: 10.1090/S0273-0979-1981-14920-X.

The Role of Recursion in the Author's Strategy of Boris Dyshlenko (the Novel Contours and Silhouettes)

Nalimova Natalia Vladimirovna

postgraduate student of the Department of Russian Philology, Ivanovo State University. Russia, Ivanovo.
E-mail: nalinia@mail.ru

Abstract. The article analyzes Boris Dyshlenko's novel *Contours and Silhouettes* in the aspect of recursive text organization. The study proceeds from the observation that recursive structures shape not only narrative returns but also a distinctive visual architecture of the work. Two forms of recursion in the novel are identified: the procedural form, associated with repeated references to key motifs and quotations that change their meaning depending on the context and direct the movement of interpretation, and the plastic form, expressed in a system of visual images organized around the motifs of contours, silhouettes, canvases, and spots of light and color. These elements create the impression of a painterly composition in which the reader's attention moves like a gaze across the surface of a picture. The analysis reveals the role of the "instruction" embedded in the text, which sets the mode of perception, as well as the emergence of metatextual fragments modeling the reader's active involvement. Special attention is given to the way visual motifs and their variations set the rhythm of the narration and create a multilayered effect in which the text becomes a space of contemplation. The novel is organized as a system where each return generates new optical and semantic connections. In this respect, the work demonstrates a unique form of interaction between the verbal and visual planes, allowing for a deeper understanding of the ways in which perception is artistically modeled. Overall, the study makes it possible to regard the novel as an example of an artistic system in which literary and pictorial strategies converge, and opens up prospects for the study of the interaction between verbal and visual art.

Keywords: Boris Dyshlenko, recursive structures, plastic thinking, visual poetics, metatext, reader's perception.

References

1. Abramov P. V. *Autopoezis i rekursiya v zhanre avtobiograficheskoy prozy* [Autopoiesis and Recursion in the Genre of Autobiographical Prose] // *Germanistika 2021: Nove et nova : materialy IV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Moskva, 10–12 noyabrya 2021 g.)* [German Studies 2021: Nove et Nova : Proceedings of the 4th International Scientific Conference (Moscow, November 10–12, 2021)]. M., Moskovskij gosudarstvennyj lingvisticheskij universitet (Moscow State Linguistic University), 2021. Pp. 159–162.
2. Alekseev V. I. *Vospominaniya o L. N. Tolstom* [Memories of L. N. Tolstoy] // *L. N. Tolstoj: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1828–1948)* [L. N. Tolstoy: On the 120th Anniversary of His Birth (1828–1948)]. M., Gos. lit. muzej (State Literary Museum), 1948. Vol. II. Pp. 232–330.
3. Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: A Commentary on Photography] / transl. from French by M. Ryklin. M., Ad Marginem, 1997. 224 p.
4. Borhes H. L. *Dumaya vsluh. Sem' večerov* [Thinking Aloud. Seven Nights] / transl. from Spanish by B. Dubin, B. Kovalev, K. Korkonosenko. M., KoLibri ; Azbuka-Attikus, 2022. 384 p.
5. Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoj germenевtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics] / transl. from German, ed. and introd. by B. N. Bessonov. M., Progress, 1988. 704 p.
6. Garin E. V., Ostrovskaya I. V. *Rekursivnaya model' rechevogo akta* [A Recursive Model of the Speech Act] // *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – The World of Science, Culture, and Education*. 2024. No. 1 (104). Pp. 480–485. DOI: 10.24412/1991-5497-2024-1104-480-485.
7. Gordej A. N. *Rekonstrukcija i rekursiya v sintaksicheskom analize predlozheniya* [Reconstruction and Recursion in the Syntactic Analysis of the Sentence] // *Karpovskie nauchnye chteniya* [Karpov Scientific Readings]. Minsk, Bel. Dom pečati (Belarusian House of Printing), 2011. Is. 4.1. Pp. 18–26.
8. Dyshlenko B. I. *Kontury i siluety : roman* [Contours and Silhouettes : A Novel]. SPb., DEAN, 2002. 256 p.
9. Dyshlenko B. *Porog* [The Threshold] // *Zvezda – Star*. 2005. No. 11. Pp. 195–212.
10. Zajchenko M. A., Yakovleva E. L. *Rekursivnaya forma dvizheniya i ee proyavleniya v kul'ture* [The Recursive Form of Movement and Its Manifestations in Culture] // *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki – Proceedings of Kazan University. Humanities Series*. 2013. Vol. 155, Book 1. Pp. 57–66.
11. Iskhakova E. V., Smirnova V. A. *K voprosu o rekursivnyh lingvisticheskikh strukturah v hudozhestvennom tekste* [On the Question of Recursive Linguistic Structures in a Literary Text] // *Doklady Bashkirskogo universiteta – Reports of Bashkir University*. 2024. Vol. 9, No. 4. DOI: 10.33184/dokbsu-2024.4.4.
12. Kardanova K. S. *Rekursivnost' kak kommunikativnyj princip* [Recursiveness as a Communicative Principle] // *Yazykovoe bytie cheloveka i etnosa – The Linguistic Being of the Person and the Ethnos*. 2010. No. 17. Pp. 47–57.
13. Kudryavceva M. I. *Metatekst v hudozhestvennom diskurse postmoderna: kognitivno-pragmaticheskij aspekt* [Metatext in Postmodern Literary Discourse: The Cognitive-Pragmatic Aspect] // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philology. Theory & Practice*. 2022. Vol. 15, No. 9 (129). Pp. 2954–2959. DOI: 10.30853/phil20220483.

14. Ortega-i-Gasset H. *Esteticheskie temy v forme predisloviya* [Aesthetic Themes in the Form of a Preface] // *Ortega-i-Gasset H. Izbrannye trudy* [Ortega y Gasset J. Selected Works] / transl. from Spanish, ed. by A. M. Rutkevich. M., Mysl' (Thought), 1991. Pp. 284–291.

15. Tyuleneva E. M. "Porogovost'" kak narrativnyj princip v romane Borisa Dyshlenko "Kontury i siluety" ["Thresholdness" as a Narrative Principle in Boris Dyshlenko's Novel Contours and Silhouettes] // *FILOLOGOS – PHILOLOGOS*. 2023. Is. 2 (57). Pp. 57–65. DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65.

16. Tyuleneva E. M. Rol' saspensa v narrativnoj strategii Borisa Dyshlenko (roman "Kontury i siluety") [The Role of Suspense in Boris Dyshlenko's Narrative Strategy (the Novel Contours and Silhouettes)] // *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* – Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2023. Special Issue. Pp. 44–53. DOI: 10.46726/H.2023.5.5.

17. Tyuleneva E. M. Fenomen plasticheskogo myshleniya pisatelya-hudozhnika: "izobrazhenie izobrazheniya" v strukture literaturnogo teksta B. Dyshlenko [The Phenomenon of the Plastic Thinking of the Writer-Artist: "The Image of an Image" in the Structure of B. Dyshlenko's Literary Text] // *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* – Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2024. Is. 4. Pp. 30–40. DOI: 10.46726/H.2024.5.4.

18. Eko U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike: predislovie ko vtoromu izdaniyu* [The Open Work. Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics: Preface to the Second Edition] / transl. from Italian by A. Shurbelev. M., AST ; CORPUS, 2018. 512 p.

19. Eko U. *Shest' progulok v literaturnyh lesah* [Six Walks in the Fictional Woods] / transl. from English by I. Bogdanova. M., Izdatel'stvo Ivana Limbaha (Ivan Limbakh Publishing House), 2003. 208 p.

20. Yakovleva E. L., Zajchenko M. A. *Rekursiya i iskusstvo* [Recursion and Art] // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* – International Research Journal. 2013. No. 4-2 (11). Pp. 65–68.

21. Yakovleva E. L. *Rekursivnost' avtobiograficheskogo hudozhestvennogo povestvovaniya* [The Recursive-ness of Autobiographical Literary Narration] // *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* – Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research. 2022. No. 2 (35). Pp. 57–62.

22. Kleene S. C. The Theory of Recursive Functions, Approaching Its Centennial // *Bulletin (New Series) of the American Mathematical Society*. 1981. Vol. 5, No. 1. Pp. 43–61. DOI: 10.1090/S0273-0979-1981-14920-X.

Поступила в редакцию: 24.09.2025

Принята к публикации: 10.11.2025