

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 44—53.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. Special issue. P. 44—53.

Научная статья

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.46726/И.2023.5.5

РОЛЬ САСПЕНСА В НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ БОРИСА ДЫШЛЕНКО (РОМАН «КОНТУРЫ И СИЛУЭТЫ»)

Елена Михайловна Тюленева

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

Аннотация. В статье рассматривается реализация авторской нарративной стратегии в романе Бориса Дышленко «Контурсы и силуэты» (1996). Предполагается, что методологическая установка писателя на создание в тексте «порогового» пространства, в которое вовлекается читатель, и в целом актуализация идеи читательского соавторства определяет принцип наррации и набор нарративных механизмов. В качестве наиболее действенного механизма избирается саспенс, транслирующий необходимые эффекты лиминальности и генеративности. Можно говорить о нескольких функциях саспенса, характерных для романа «Контурсы и силуэты» и, возможно, всего сверхтекста Дышленко в целом: 1) удержание текста в стадии несвершающегося события, а читателя — в состоянии дрящей неопределенности; 2) обращение внимания внутрь наррации — к деталям, знакам, всматриванию-вслушиванию, предугадыванию и т. п. с последующей разработкой идеи текстовой генеративности; 3) переключение читательского восприятия с поиска финализирующего текст ответа на обнаружение причины и природы вопроса (в данном случае природы зла); 4) трансформация субъекта (персонажа и читателя) через деформацию субъектно-объектной структуры и ускользание от репрезентации. Вместе с тем возникает вопрос о способах сохранения или удержания самого саспенса (по определению стремящегося к разрешению) на протяжении всего текста, не опустошая при этом его форму и роль. Эта задача решается через деконструкцию триггеров, обретающих новые функции: ритуально-организующую (установление связей между элементами текста), исследовательскую (осознание триггера как формы, структурирующей и овеществляющей саспенс, позволяющей наблюдать его изнутри) или творческую (тревожное ожидание собственного креативного жеста субъекта) и уводящих саспенсные линии в новые сюжеты, предлагая вместо завершения — интерпретацию. Кроме того, выводя на первый план в саспенсе его технологию и работая с ней, Дышленко обнаруживает возможности иного типа высказывания — тезаурусного и, по сути, формирует его непосредственно в тексте романа.

Ключевые слова: Борис Дышленко, нарративная стратегия, нарративный принцип, порог, пороговая оптика, саспенс, триггер, тезаурусное высказывание

Для цитирования: Тюленева Е.М. Роль саспенса в нарративной стратегии Бориса Дышленко (роман «Контурсы и силуэты») // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 44—53.

Творческий корпус литературных и живописных работ Бориса Дышленко выглядит весьма структурным и последовательно выстроенным: он буквально прожит многочисленными и удивительно устойчивыми на протяжении десятилетий концептуальными, мотивно-образными, сюжетно-композиционными и даже технологическими, связанными с приемами, механизмами

и литературными техниками, нитями. В этом смысле разбор одного паттерна или кейса открывает возможности для прогнозирования или вскрытия следующего. Так, предпринятые нами раньше исследования кодировки текста как рецептивной задачи в первом романе писателя [Тюленева 2021] или феномена «порога» как ядерного компонента индивидуального методологического комплекса Дышленко [Тюленева 2023] позволили говорить не только о достаточно раннем уловлении автором актуальной проблематики неосуществленной/неосуществимой репрезентации, но и о формировании «пороговой оптики» — стратегии, ориентированной на освоение «пороговости» как нарративного принципа, организующего текст; переакцентировку текста на разработку самого порогового пространства, свободного от задачи выхода или преодоления (трансценденции или трансгрессии), погружения в «пороговую» наррацию для обнаружения неразличения в связке Я — Другой через идентификацию одного в другом и узнавание-присвоение. В своих размышлениях о творчестве Борис Дышленко настойчиво актуализирует идею читательского/зрительского соавторства и видит «порог» в том числе как зону и акт инициирования этого соавторства, а задачу художника, соответственно, в воссоздании и удержании необходимого порога. Описывая авторский метод брата — художника Юрия Дышленко, он формулирует и собственные установки: «Речь шла о том, чтобы добиться такой степени разрешения, при которой зритель бесконечно блуждал бы в пространстве между двумя полюсами, пытаясь заполнить его своим воображением. 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...» [Дышленко 2005]. Все это дает основания рассматривать как методологически адекватный ракурс исследования — авторскую нарративную стратегию, работающую с «событием самого рассказывания» [Тюпа: 8], учитывающую читательское ожидание и активизирующую модели читательского опыта.

В этом смысле в качестве порогового и катализирующего механизма, вероятно, наиболее дееспособен *caspenс*. У Дышленко его разработка начинается еще в ранних рассказах 1960 — 1970-х годов с формы *априорного страха*, на котором строится сюжет, — страха «перед непонятным и потому завораживающим действием» [Дышленко 2005]. Тогда же становится ясно, что страх этот нон-финален, он не имеет разрешения — катастрофа в тексте не происходит, а потому герои от него не освобождаются. Собственно, этот специфический *жест неразрешения* от страха становится фирменным знаком стиля Дышленко и заставляет критиков и исследователей говорить об антиутопичности [Иванов], социальной травме маленького человека [Арьев; Берг: 5] или типе «кафкианского» героя [Берг: 5], что во многом привязывает писателя к той андеграундной проблематике, в рамках которой он до сих пор рассматривался. Тогда как, думается, он разрабатывал автономные способы художественной наррации, весьма продуктивные и актуальные. И дело здесь не только в социальной или экзистенциальной подкладке текста, которые, безусловно, также считываются, но в характерной авторской установке на изучение бесконечного процесса «не только организации, но и выявления своей сути тем, что пытается организовать» [Дышленко 2005]. Иными словами, речь идет о демонстрации текста как самоорганизующейся плотности, и в этом смысле априорный страх (в том числе и читательский) предстает как ужас рождения. Ужас рождения и узнавания, вечная тревога утраты метафорической райской ситуации — стабильности, закономерности, понятности — это тот

порог, который Дышленко будет бесконечно создавать и осваивать. И не выпускать адресата-читателя за его пределы, задерживать в стадии несовершенного события, поскольку оно заведомо освобождено от задачи выхода, а напротив, сконцентрировано на себе — безостановочно пытается организоваться и осознать себя. Очевидно, стоит ожидать и особенного подхода к использованию механизма и эффекта саспенса, который, работая с читательскими реакциями, с одной стороны, собственно, и призван создавать «стратегическое откладывание» [Вагоні], а вместе с ним длительность, протяженность, проживание страха, но с другой — по определению финален, разрешаем, функционально катарсичен. И эта результирующая сторона саспенса как будто не интересна Дышленко.

Саспенс в романе «Контурсы и силуэты» (1996, опубликован в 2002) иницируется хронотопом порога (Петербург 1990-х), детективным сюжетом (серия убийств певиц), типом героя (интроверт, ведущий собственное расследование). Используется закрытый саспенс: в предощущении опасности находятся и герой-нарратор, и читатель, оба абсолютно не готовы к ней, не знают причин, обстоятельств, времени-места, последствий и проч. Выбор этого типа саспенса, более характерного для хоррора, где степень воздействия на адресата и установка на подключение его воображения максимальны, показателен. Для Дышленко это способ с первых страниц подключить читателя к увлечению возникающих «контуров и силуэтов», неопределенных и тревожных для героя-нарратора и даже для фиктивного автора, который тоже как будто не знает финала. Более того, для реципиента сопутствующим фактором, усиливающим когнитивную, а затем и психологическую нестабильность и неуверенность, становится нарративный хаос и нелинейность — текст с первых абзацев предлагает монтаж разрозненных во времени и пространстве событий, порой уже начинающихся с обрыва (зафиксированного многоточием), меняющих нарратора, точку зрения и ракурс наблюдения, включающих чужие тексты (прямые цитации) и иные способы наррации (текст плаката, рекламы, телевизионной программы) как саморазумеющиеся и органичные. Приведем без купюр начальный фрагмент текста, по необходимости длинный, но иллюстрирующий принцип и тип наррации:

«Солнечный зайчик, как пятнышко лазерного прицела, плясал на ее лице. Я подумал, что у снайпера, наверное, дрожит рука.

Камера показала лежащий в тесной прихожей труп, распластанный в луже подсыхающей крови, кусок стены, зеркало, обрызганное кровью. Повернутое к стене лицо лежащего ничком мужчины тоже было залито кровью, и я не мог его узнать.

Я попытался нарисовать психологический портрет убийцы. Кто он: патологический тип, маньяк или наемный убийца, киллер как их теперь называют? Это не садист, не джек-потрошитель или чикатило, не таганрогский насильник, заставлявший свои жертвы надевать черные колготки — за этими убийствами нет секса. Может быть, это эстетствующий маньяк, ненавидящий все, кроме классического пения или джаза? История знает и такие примеры, а во времена всеобщего безумия чувства обостряются.

... и всеобщая паника, сметающая ряды театральных кресел, и красный луч лазерного прицела, разрезающий фиолетовый пар, и 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.

Когда мы встретимся в следующий раз, это буду уже не я (Телесериал “Твин Пикс”).

Комментатор на телеэкране кончил говорить и поджал губки. Электронные цифры над его левым плечом, подергиваясь, приближались к нулю» [Дышленко 2002].

Итак, читатель буквально опрокинут в монтажный текст, а нарастающая неопределенность (отрывочность сюжетных линий, бесконечный вброс новых фактов при их мнимой привязке к событию, невозможность выстраивания причинно-следственных связей) и одновременно максимальная, порой даже избыточная информированность (читатель — свидетель не только действий героя, но и его размышлений, воспоминаний, видений) вынуждают его рассчитывать на свои интеллектуальные возможности и побуждают активировать собственные креативные ресурсы. При этом заметим, что большое количество информации, которой обладает читатель, с точки зрения уликовой логики бесполезно: Дышленко засыпает его знаками и намеками, которые в равной степени убедительны и фиктивны, реально существуют и чудятся герою, закономерны и случайны — так или иначе, не могут претендовать на достоверность. А потому избыток информации скорее симулятивен, его задача не облегчить путь реципиента в расшифровке тайны преступления, а удержать в подвешенном состоянии саспенса, состоянии проживания страха, его предзаданности, неуловимости, парадоксальной притягательности.

В этом состоянии читатель, получая вместо ответов из развивающегося сюжета новые противоречивые вводные, последовательно обманываясь в собственных логических заключениях, неминуемо трансформируется в своей роли: из наблюдателя за раскрытием преступления переходит в соавтора нарратора-детектива, а возможно, и убийцы. Это он вынужден складывать пазл из уловленных знаков, контуров и силуэтов, и от него зависит степень и качество рецепции текста: окажется ли преступник идентифицированным, станет ли им герой или обнаружится более важная проблема природы преступления и его неискоренимости. Из поля саспенсной неопределенности в романе масса выходов. И в этом концептуальная функция саспенса у Дышленко.

Но не менее важна роль саспенса в формировании типа субъекта — как художественного образа, так и рецептивного адресата. Длительность тревоги и овеществление ее в умножающихся доказательствах и подтверждениях предстоящего убийства (а далее становится понятно — ожидается серия убийств, что в свою очередь не дается саспенсу завершиться) приводит к деформациям субъектной фактуры: герой меняется местами с персонажами; персонажи метонимически замещаются маркирующими их предметами (шляпа, плащ, поднятый воротник) и изображениями (игральная карта, лицо на плакате или телевизионном экране, в зеркале, в отражении); постоянно меняется угол зрения на действующих лиц — как физический (из окна, из-за угла, в уходящей перспективе, сверху с чердака и др.), так и символический (в абстрактной пустоте, в толпе, на телевизионном экране, в смоделированной сцене: за карточным столом, в театральном зале, в офисе и др.) — фактуризация геометрии у Дышленко как художника поистине изобразительная.

Персонаж ускользает и от объективизации — определения его роли в событиях (персонаж или герой, случайный участник или всезнающий нарратор, свидетель или соучастник, детектив или убийца), и от субъективизации — идентификации и выявления индивидуально-человеческих качеств (друг или враг, сторонник или противник, защитник или предатель, активный борец с насилием или киллер). Эмоциональное вовлечение читателя, сопереживание герою, сближение позиций, точек зрения (здесь и буквальных точек/углов зрения — читатель видит глазами героя-повествователя) развивается одновременно в двух разнонаправленных аспектах: с одной стороны, череда неразличений стирает границу Я — Другой, но с другой стороны — как герой боится возможности обнаружить убийцу в себе, так и читатель аффектирован сочувствием возможному убийце. Связка герой — читатель даже не двойничит, а рассеивается, теряя границы и очертания, превращаясь в те самые контуры и силуэты, лейтмотивно образующие текст. Деконструируется образ двойника и одновременно объективная реальность — то и другое одинаково ненадежно.

Собственно эту обнаруженную симулятивность поддерживает введение вторичной (телевизионной, массмедийной) реальности. Напомним, текст пишется в 1990-е годы, а потому многочисленные варианты взаимодействия реальностей, их десубъективирующий и одновременно порождающий потенциал выглядят еще свежими, тонкими и проблемными: реальность и телевизионный сюжет меняются местами, подменяют друг друга; герой вдруг узнает себя в персонаже фильма или телепередачи; телевизионный комментатор предсказывает реальные события или сам их создает, имитируя событие, мнение, факты; персонажи переходят из одной реальности в другую и т. д. Так или иначе именно сюжет провоцирует появление персонажа, он генерируется из совпадений и смутных очертаний: человек — это силуэт, созданный окружающими его предметами, формами, пространствами, событиями, людьми: *«До сих пор мало что зависело от телезрителя, но когда вялотекущий детективный сюжет, развивающийся в телевизоре, постепенно набирает скорость и становится твоим сюжетом, ты не ищешь себе места в этом пространстве, но в какой-то момент замечаешь, что занял его. <...> Вообще, это сначала было ничто, дыра, имеющая очертания человека, ... ложный силуэт, образованный другими фигурами, но ты можешь придать ему смысл, изначально ему не свойственный, ... менять форму, очертания, пока эти предметы, силуэт, образованный ими, а следовательно, и ты в нем, не станут равноценны и равнозначны, и ты уже влияешь на них так же, как они на тебя. Здесь начинает проявляться твоя воля, телезритель, лови момент»**

Исчезновение, слом, размытие фактуры субъекта вызывает соответствующую личностную и мировоззренческую неустойчивость. Можно говорить об ускользании субъекта — будь то герой, персонаж или читатель. Но ускользании не экзистенциальном, так любимом литературой, а ускользании от репрезентации. И как следствие — невозможности самоидентификации героя и растерянности читателя, утрачивающего бинарные маркировки и ориентацию в тексте. Здесь возникает новый читательский или сопутствующий текстовый страх потери координат и контроля ситуации, который усложняет первичную детективную саспенсность и, вводя этот новый поворот, вновь удерживает саспенс от завершения.

* Здесь и далее текст романа цитируется по: [Дышленко 2002].

Третий значимый момент в использовании саспенса — это работа с триггерами, коих в тексте масса. Это и конкретные предметы-объекты, постоянно встречающиеся герою и запускающие страх или ожидание, предчувствие трагического события (рекламный плакат, экран телевизора, визитная карточка, морщинки на лице старика, берет, черная лестница), и внезапные события/действия, сопровождающиеся аудиальными/визуальными эффектами (звонок телефона; стук дождя, открывшийся со звуком выстрела зонт; стекающая по забору краска, превращающая буквы имени певца в кровавые подтеки), и определенные пространственные формы — замкнутые (чердак, парадная), лиминальные (окно, лестница, переход, перекресток), и определенные места в городе, попадание в которые провоцирует событие (Васильевский остров и в особенности зона пересечения Среднего проспекта и 6-7 линий; площадь Восстания перед Московским вокзалом; перекресток Лиговского и улицы Жуковского; Дворцовая площадь и выход на нее из дворов Капеллы), и флэшбеками всплывающие персонажи из прошлого (полковник неназванной службы и его подчиненные), а также многочисленные факультативные персонажи, данные штрихами, — их роль непонятна, но они вновь и вновь возникают на пути героя, как постоянно прирастают детали их облика, но он так и не улавливается в целом. Функцию триггеров выполняют и настойчиво повторяющиеся текстовые фрагменты — либо тавтологичные, либо буквальные самоцитаты, вплоть до фиксации этого нарративного состояния самим героем: «У меня было такое впечатление, что я уже видел эту сцену» (и это не дежавю, сцена действительно повторяется, как и другие фрагменты текста).

Затяжной, нефинализирующийся саспенс предположительно должен научить избавляться от триггеров. Но этот возникающий психологический эффект, вероятно, стоит считать сопутствующим. Цель Дышленко скорее в выявлении природы триггера и его механизмов, которые можно использовать для эффекта бесконечной генерации. Потому триггеры у Дышленко амбивалентны: провоцируют саспенс и одновременно устанавливают связи между фрагментами текста. Они выступают в роли мотивов и выполняют ритуально-организующую функцию, парадоксально гармонизируя и проясняя текст, восстанавливая логику, выявляя линии и пересечения в дополнение к контурам и силуэтам. Есть ощущение, что уловление такого рода знаков может стать самостоятельным удовольствием читателя — это его способ собрать текст и связать расходящиеся нарративные линии. Но тревожность и страх у Дышленко по большей части не интенциональны, они не связаны с конкретными объектами или ситуациями, а потому игра в поиск знаков замещается их дублированием, умножением, метонимизацией и, как следствие, деконструируется — знаком и триггером может стать все, что угодно, или, напротив, ничто им не является.

Размывание контуров образа-триггера не столько нейтрализует его, сколько замещает новой неожиданной и здоровой интерпретацией — чаще всего исследовательской или творческой. Исследование начинается с осознания триггера как формы, структурирующей и овеществляющей саспенс, позволяющей наблюдать его изнутри. В том числе здесь можно вновь говорить о живописной логике текста, остраивающей триггер через обращение к его фигуративной (геометрической, пространственно-композиционной, фактурной, цветовой) стороне, меняющей регистры его восприятия и освобождающей от предзаданности читательских страхов. Далее субъект (герой-нарратор и читатель-реципиент) переключается от слежения за непосредственным повествованием в сферу мерцающих смыслов-переносов: разговор с собой, узнавание

себя, узнавание себя в другом выводят на более абстрактные когнитивные и/или культурные жесты: предчувствие, эхо, припоминание — предтворческую стадию еще не проявленных образов. Триггер запускает уже не страх перед наступающим событием, а тревожное ожидание собственного креативного жеста субъекта: собирая попадающиеся ему знаки, он восстанавливает нечто как будто уже известное ему, уже существующее, только не оформленное, не озвученное. По сути, это страх озвучивания себя. Поэтому через саспенс осваивается механизм работы с собственным сознанием: *«Однако вечером что-то вдруг вспоминается вам, что-то начинает беспокоить. Что-то в этот день было не так. Может быть, вы что-то забыли сделать, что-то упустили? Как будто нет. Перебираете в памяти события, встречи этого дня. Может быть, чье-то неприятное слово, просто неодобрение? А может быть, сознание греха? Нет, не то. ... Кажется, что-то беспокоило уже там, на углу, а может быть, еще раньше»* и выясняется принцип моделирования тревоги как поэтапного приращения непроявленных знаков. Так через несколько метонимических переносов страх субъекта оформляется как страх сюжета, со всеми вероятными вариантами: страх жизни как сюжета; страх попадания в сюжет как схему, модель; страх попасть под власть/влияние сюжета; страх неподлинности; страх предзаданности; наконец — страх неотвратимого долга (*«ты берешь на себя эту роль для того, чтобы сюжет развился, чтобы спектакль состоялся. Это не твоя роль, ты бы охотно отдал ее кому-нибудь другому, но тебе нет замены, и ты берешь ее на себя»*). А ряд триггеров пополняется теперь еще «сюжетом» и «сценарием».

Осуществляется новая деконструкция условно центральной детективной линии — на этот раз она трансформируется в креативную, где главным оказывается бесконечное рождение наррации, формируется ли она автором, героем или читателем — уже не столь важно. Именно наррация — это потенциальная опасность, она непредсказуема и неостановима, потому эти ее свойства обнажаются и настойчиво демонстрируются через длительность, процессуальность, повторяемость/зацикленность (*«А если это еще не результат? Если это как раз и есть действие, и оно продолжает происходить?»*). Тревожит само попадание в наррацию, как некое несоответствие, которое лейтмотивно присутствует, подчеркивается и всегда ощущается и нарратором, и читателем. Одной из многочисленных фактурных форм этого несоответствия предстает соотношение фона и переднего плана, которые постоянно меняются местами, подменяют друг друга, доходят до неразличения к финалу, когда герой сливается со своим изображением на плакате, но снова разрываются в знаке-намек: герой сжимает в кулаке ключ, и читатель вспоминает мерцающие в тексте указания, что именно ключом выцарапан глаз на плакатах потенциальных жертв, в том числе на последнем — с фотографией человека, «похожего на героя». *«Ты сжимаешь в кармане этот ключик, и в твоей власти принять решение»* — это обещание нового поворота (или здесь — переворота) сюжета взрывает наррацию, которая вновь и вновь распадается на серии, формирующиеся вокруг знаков-триггеров, оставляя после себя лишь символические контуры и силуэты. *«Я зажал ключ в кармане плаща и стал пробиваться в толпе чёрту навстречу»*, — заявляет герой, и читатель в очередной раз оказывается в зоне пороговой нестабильности: не свершается не только ожидаемый детективный сюжет, но и — как будто наконец уловленный — метатекстовый. Однако именно здесь, в череде неразличений и потери ориентации, осуществляется искомое погружение реципиента в текст, а в нашем случае — в полном смысле

в стихию текста с массой уже знакомых читателю и освоенных, но только что признанных симулятивными координат. Предстоящее пересечение этого порога сопровождается новой волной страха, и хотя герой гордо идет навстречу новым демонам, для читателя начинается свой саспенс: *«Попытайтесь увидеть себя со стороны, в зеркале или на экране — это будете не вы. И ваша биография тоже не будет правдой. Перечтите ее, и вы убедитесь, что описали кого-то другого, из толпы, взяли с улицы, “раскрутили”»*.

Не случайно роман не заканчивается с выходом из него героя. Дышленко длит текст и здесь, умножая финальные микро-линии, оставляя слово уже абстрактному нарратору и как будто рассеивая финал. С одной стороны, это создает эффект закольцовывания наррации и замыкания текста на себе, что решает главную проблему удержания саспенса от разрешения: все начинается с начала, и читательская тревога тоже. Но с другой — в финальных размышлениях нарратора метафора контуров и силуэтов концептуализируется, и отчетливо формулируется необходимость другого типа высказывания, где вопрос завершения не стоит в принципе: *«из разрозненных кусков, обрывков, частей своих прогулок, наблюдений, замечаний ... можно собрать себя или, вернее, образоваться, возникнуть между вещами и смыслами, стать напряжением, вольтовой дугой или эхом еще не случившегося крика... Ведь это чистый пред-рассудок, что события располагаются в хронологическом порядке <...> События располагаются в соответствии с их значением, но не по убывающей или возрастающей, а группируются в определенном порядке: события мелкие и средние и почти не события — вокруг крупных, узловых, некоторые, как мелкие, так и большие, стоят особняком, для кого-то они имеют свой смысл. Вот так следует писать историю, только так она будет правдива»*. Речь идет о том, что сейчас называется тезаурусным высказыванием, строящимся не линейно, а концентрическими кругами, а потому освобождающим текст от необходимости выхода и способным удерживать его на пороге — избытка и недостатка, своего и чужого, фона и переднего плана и, вероятно, в новом свете объяснить текстовое чувство неотрефлексированной тревоги и страха, занимающее Дышленко. Вряд ли писатель размышлял в категориях тезаурусного подхода, но тот факт, что концептуально и стилистически он двигался в этом направлении, несомненен. А разработка саспенса в его не катарсической, а механистической составляющей, катализирующей текстовое движение и специфическую читательскую реакцию, дает Борису Дышленко возможность непосредственно в тексте, в процессе письма сформулировать, уловить и проявить этот искомый им принцип высказывания.

Список литературы / References

- Арьев А. Рид Грачев и «Миф о Сизифе» // Звезда. 2020. № 5. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3791> (дата обращения: 10.05.2023). (Ariev A. Reed Grachev and “The Myth of Sisyphus”, Zvezda, 2020, no. 5. — 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.)
- Дышленко Б. Контур и силуэты: Роман. СПб.: ДЕАН, 2002. 256 с. URL: <https://coollib.com/b/443010-boris-ivanovich-dyishlenko-konturyi-i-siluetyi/read> (дата обращения: 10.05.2023). (Dyshlenko B. Contours and silhouettes: A novel, St. Petersburg, 2002, 256 p. — In Russ.)

- Дышленко Б. Порог // Звезда. 2005. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/11/porog.html> (дата обращения: 10.05.2023).
(Dyshlenko B. Threshold, Zvezda, 2005, no. 11. — In Russ.)
- Иванов Б. На закате империи // Часы. 1976. Том № 1. URL: https://samizdat.wiki/images/7/7f/ЧАСЫ1_-_9_-_Иванов.pdf (дата обращения: 10.05.2023).
(Ivanov B. At the end of the empire, CHasy, 1976, vol. 1. — In Russ.)
- Тюленева Е.М. «Пороговость» как нарративный принцип в романе Бориса Дышленко «Контурсы и силуэты» // ФИЛОЛОГОС. 2023. Вып. 2 (57). С. 57—65.
(Tyuleneva E.M. “Threshold” as a narrative principle in Boris Dyshlenko’s novel “Contours and Silhouettes”, FILOLOGOS, 2023, iss. 2 (57), pp. 57—65. — In Russ.)
- Тюленева Е.М. Пушкинский код в романе Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2021. Вып. 4. С. 69—78.
(Tyuleneva E.M. Pushkin’s code in the novel “Constellation of the Twins” by Boris Dyshlenko, Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities, 2021, iss. 4, pp. 69—78. — In Russ.)
- Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 23—24.
(Tyupa V.I. Narrative strategy of the novel, New Philological Bulletin, 2011, no. 3 (18), pp. 23—24. — In Russ.)
- Baroni R. Tension narrative, curiosité et suspense: les deux niveaux de la séquence narrative, Conférence au CRAL: La narratologie aujourd’hui, le 6 janvier 2004. URL: <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html> (дата обращения: 25.05.2023).
(Baroni R. Narrative tension, curiosity and suspense: the two levels of the narrative sequence, Conference at CRAL: Narratology today, January 6, 2004. — In French.)

THE ROLE OF SUSPENSE IN BORIS DYSHLENKO’S NARRATIVE STRATEGY (NOVEL “CONTOURS AND SILHOUETTES”)

Elena M. Tyuleneva

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

Abstract. The article deals with the realization of the author's narrative strategy in Boris Dyshlenko's novel “Contours and Silhouettes” (1996). It is assumed that the writer's methodological attitude to the creation of a “threshold” space in the text, in which the reader is involved (and, in general, the actualization of the idea of reader's co-authorship), determines the principle of narration and a set of narrative mechanisms. The most effective mechanism is suspense, which transmits the necessary effects of liminality and generativity. We can speak of several functions of suspense characteristic of the novel “Contours and Silhouettes” and, perhaps, of the whole corpus of Dyshlenko's texts: 1) keeping the text in the stage of an unfinished event and the reader — in a state of lingering uncertainty; 2) turning attention inside the narrative — to details, signs, looking and listening, anticipating, etc. with the subsequent development of the idea of textual generativity; 3) switching a reader's perception from the search for an answer finalizing the text to the discovery of the cause and nature of the question (in this case, the nature of evil); 4) transformation of the subject (character and reader) through deformation of the subject-object structure and escaping from representation. At the same time, the question arises as to how to preserve or retain suspense itself (by definition striving for resolution) throughout the text without emptying its form and role. This task is solved through the deconstruction of triggers, which acquire new functions: ritual-organizing (establishing connections between the elements of the text), exploratory (awareness of the trigger as a form that structures and objectifies the suspense, allowing us to observe it from within) or creative (anxious anticipation of the subject's own creative gesture) and take the suspense lines into new plots, offering

interpretation instead of completion. In addition, by bringing its technology of suspense and working with it, Dyshlenko discovers the possibilities of another type of utterance — thesaurus and, in fact, forms it directly in the text of the novel.

Keywords: Boris Dyshlenko, narrative strategy, narrative principle, threshold, threshold optics, suspense, trigger, thesaurus utterance

For citation: Tyuleneva E.M. The role of suspense in Boris Dyshlenko's narrative strategy (novel "Contours and silhouettes"), *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2023, Special issue, pp. 44—53.

Статья поступила в редакцию 02.08.2023; одобрена после рецензирования 12.08.2023; принята к публикации 04.10.2023.

The article was submitted 02.08.2023; approved after reviewing 12.08.2023; accepted for publication 04.10.2023.

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