

Научная статья

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

УДК 821.161.1.09"20"

EDN DMGWFR

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-4-94-100>

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ БОРИСА ДЫШЛЕНКО

Тюленева Елена Михайловна, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия, talen@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5551-3394>

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению эстетических представлений Б.И. Дышленко, формирующих его подход к тексту и авторскую поэтику. Анализируются эссе, выступления, интервью писателя, для иллюстрации основных положений привлекаются художественные произведения разных периодов творчества. Характеризуется связь концептуальных установок Дышленко с общегуманитарными тенденциями последней четверти XX в., определяется круг эстетических и мировоззренческих влияний, в том числе ближний (учитывается длительное интеллектуальное сотворчество Б. Дышленко с его старшим братом Ю. Дышленко), а также выявляется набор эстетических концептов, позволяющих описать специфическую писательскую методологию Дышленко (пороговая оптика, живописное/пластическое мышление, «изображение изображения»), грамматика и морфология изображения, орнаментальность, саспенс, читательское напряжение). Делается вывод о формировании Борисом Дышленко эстетически однородного сверхтекста, опирающегося на идеи «уловления становящегося объекта» как основной задачи текста; «пороговости» как нарративного принципа организации текста; «изображения изображения» как механизма создания текстового пространства.

Ключевые слова: Борис Дышленко, эстетическая концепция, пороговая оптика, живописное мышление, пластическое мышление, «изображение изображения», орнаментальность, саспенс, читательское напряжение.

Для цитирования: Тюленева Е.М. Эстетическая концепция Бориса Дышленко // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 4. С. 94–100. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-4-94-100>

Research Article

AESTHETIC CONCEPT OF BORIS DYSHLENKO

Elena M. Tyuleneva, Doctor of Philological Sciences, Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia, talen@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5551-3394>

Abstract. The article examines the aesthetic ideas of Boris Dyshlenko that shape his approach to text and his authorial poetics. Boris Dyshlenko's essays, speeches and interviews are analysed with using works of art from different periods of his career to illustrate theses. The article characterises the connection between Boris Dyshlenko's conceptual principles and general humanitarian tendencies of the last quarter of the 20th century; we define the range of aesthetic and ideological influences, including the inner circle of influences (taking into account the long-term intellectual cocreation of Boris Dyshlenko with his elder brother Yuriy Dyshlenko), and we identify a set of aesthetic concepts that allow us describing Boris Dyshlenko's specific writing methodology (threshold optics, pictorial/plastic thinking, "image of image", grammar and morphology of image, ornamentality, suspense, reader tension). The conclusion is made about the formation by Boris Dyshlenko of an aesthetically homogeneous supertext, based on the ideas of "capturing the becoming object" as the main task of the text; "threshold" as a narrative principle of text organisation; "image of image" as a mechanism for creating text space.

Keywords: Boris Dyshlenko, aesthetic concept, threshold optics, pictorial thinking, plastic thinking, "image of image", ornamentality, suspense, reader tension.

For citation: Tyuleneva E.M. Aesthetic concept of Boris Dyshlenko. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, no. 4, pp. 94–100 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-4-94-100>

Борис Иванович Дышленко (1941–2015) – писатель и художник ленинградского андеграунда, один из первых лауреатов Премии Андрея Белого (1980), постоянный автор журналов «Часы», «Обводный канал», печатался в «Гранях», альманахе «Лепрозорий – 23», составленном К. Кузьминским; его первый авторский сборник «Повести и рассказы» вышел также в самиздате, в серии «Библиотека журнала “Обводный канал”» (1984). С конца 1980-х гг. публикационные возможности и журнальное поле расширяются, его публикуют журналы «Звезда», «Нева», «Родник»; в издательстве журнала «Звезда» печатается сборник «На цыпочках» (1997); постепенно выходят и крупные жанровые формы – роман «Контур и силуэты» (1994–1996) под названием «Ложный силуэт» публикует в 1999 г. журнал «Нева», ранний роман «Созвездие Близнецов» (1964–1974) – в 2009 г. журнал «Звезда»; отдельными изданиями выходят «Контур и силуэты» в издательстве ДЕАН в 2002 г. и «Людмила. Детективная поэма» (2007) в издательстве Юолукка в 2012 г.

Вместе с тем в литературоведческом поле Б. Дышленко присутствует, как правило, лишь в контекстуальных рядах, иллюстрирующих тенденции и явления неофициального ленинградского пространства 1970–1980-х гг. Исключение составляет диссертационное исследование Е.В. Панкратовой, посвященное литературной позиции журнала «Часы» и рассматривающее в этой связи ранние рассказы Б. Дышленко более подробно [Панкратова].

Рецепция текстов Дышленко современной ему критикой, думается, во многом исходит также из раннего творчества и, едва ли не больше, из общих установок ленинградской неподцензурной литературы, либо еще более узко – журналов «Часы» и «Обводный канал», с которыми Дышленко ассоциируется. С этой точки зрения фокусируется обращение к прозе «условного реализма» как индивидуальному мифотворчеству, «сопротивление всеобщей обезличенности, интерес к философии персонализма» [Иванов: 578]; выбор стратегии автобиографического самоутверждения, не характерной, например, для московского андеграунда [Берг; Иванов]; разработка образа маленького/подпольного человека, антигероя [Арьев; Берг; Иванов]; генетическое родство с прозой 1920-х гг. [Берг], в том числе практикой антиутопии [Савицкий: 76]. М. Берг говорит также о советской версии «кафкианского» героя, а с другой стороны – видит параллели с французским «новым романом» [Берг: 7]. И если об интеллектуальном родстве с А. Роб-Грийе неоднократно говорит сам Дышленко, в том числе в одном из последних выступлений – презентации романа «Людмила»¹ в 2013 г., то кафкианство видится ему скорее общим местом всей новой литературы: «Гений Кафки отобразил, да и сам создал этот абсурдный мир,

в котором мы сейчас. В таком плане все близки Кафке» [Контур абсурдного...]. Предсказуемо оказывается, что знакомство с текстами Кафки происходит уже после написания «близких Кафке» вещей, равно как и Роб-Грийе возникает в интеллектуальном поле Дышленко, уже начавшего формировать свою манеру, которая, к слову, весьма устойчива на протяжении всего творчества.

Как представляется, в этом *ракурсе ожидания* (или *ракурсе совпадения*) который неминуемо возникает как у участников общего процесса (в нашем случае ленинградского андеграунда), так и у исследователей, нуждающихся в первую очередь в типологизации этого самого процесса, возникают неминуемые искажения восприятия и акцентировок. Так, в случае Дышленко оказались не востребованы (или просмотрены) те принципиальные авторские установки, которые не только отличают его эстетику и обнаруживают в его текстах тенденции более масштабные, выходящие за пределы андеграундной программы, но и неоднократно артикулируются им в текстах (от метавысказывания до прямой рефлексии) и в выступлениях, о чем можно судить по настойчивости повторения важных позиций в сохранившихся эссе, интервью и презентациях последних лет.

Идеи, о которых мы говорим и которые появляются в творчестве Дышленко уже в 1970-е гг., связаны с проблемами неосуществленной/неосуществимой репрезентации; обращения текста к разработке собственной телесности; текста как пространства, свободного от трансценденции и/или трансгрессии; авторской стратегии в том виде, в какой она понимается при коммуникативном подходе. Об их возникновении и текстовой реализации мы и будем говорить, попытавшись описать эстетику Б. Дышленко.

Если все-таки определять имена влияния, то в генезисе Дышленко важны три источника, формирующие его подход к тексту. Все они названы им самим: Андрей Белый, Николай Акимов и Юрий Дышленко. Поэтика Белого, все время оказывающаяся на пересечении рационального и иррационального, идея двойничества, ветвящиеся цепочки метафорических и метонимических замещений, по воспоминаниям Дышленко, сильно впечатляют его, влияют на первые авторские тексты и формируют особую орнаментальность его стиля, состоящую в нанизывании форм и умножении вещества текста. Н.П. Акимов – режиссер, художник, педагог Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, где Дышленко в 1959–1962 гг. учится на постановочном факультете. О его роли в формировании творческого мировоззрения учеников есть множество воспоминаний (из его мастерской помимо братьев Дышленко вышли Е. Михнов-Войтенко, М. Кулаков, О. Целков, А. Раппопорт и др.), Дышленко формулирует мо-

менты, важные для себя: «он учил гибкости, широте восприятия, учил воспринимать пластический ряд как семантический и наоборот» [Контуры абсурдного...]. Юрий Дышленко – старший брат и единомышленник, многолетний собеседник Бориса, ключевая фигура ленинградской неофициальной живописи, художник, обратившийся к структуралистской и затем постструктуралистской проблеме текстуальности живописи, возможности изображения (описания, считывания или прочтения) самого изображения, погружения в грамматику изображения и затем обнажения процесса синтеза изображения в акте зрительского восприятия картины.

Эти три источника идей, подпитывающие формирующуюся эстетику Б. Дышленко, объединяются тем, что Ры Никонова в своей рецензии на первый самиздатский сборник Дышленко назвала ожиданием «революции литературных средств» [Никонова: 114]. И хотя нужно делать поправку на то, что она видит любые тексты через свою оптику, и в первую очередь для нее важен новый язык в его буквальном проявлении и буквальное (фигуративное) пересоздание текста, тогда как для Дышленко это только частные случаи или один из способов достижения своей цели, но обнаруженное типологическое родство дает ей возможность практически единственной обозначить у Дышленко распадение внутризнакового единства, проблемы декодирования знака или сбоя в референции. В ее понимании, Дышленко – автор для тех, «кто видит содержание именно в форме, для кого философия жизни не в рассуждениях и спекуляциях по ее поводу, а в МЕТОДАХ ее подачи и проявления», и ценен тем, что «сделал заявку на новый способ сочинения прозы, за которым, естественно, и новый способ видения жизни» (выделено автором. – Е. Т.) [Никонова: 113]. Именно в этом смысле важно суммированное нами тройное влияние Белого – Акимова – Дышленко-старшего: (новый) способ видения жизни, который демонстрирует Борис Дышленко, – это попытка уловления становящегося объекта и изучение этого момента незавершенного становления.

В этой связи Дышленко интересует, например, априорный страх, на котором строятся практически все первые тексты. Это страх неоформленный, до-рефлексивный, его источник находится за пределами текста и порой не реализуется, не сворачивается в сюжете – собственно, этот специфический жест неразрешения от страха становится фирменным знаком стиля Дышленко [Тюленева 2023а: 45]. Безусловно, в контексте андеграундной повестки он в первую очередь прочитывается в остросоциальном или экзистенциально-абсурдном плане, что, кстати, делает невозможной публикацию его повести «Мясо» в единственном официально изданном сборнике «Круг», собранном Клубом-81. Но как показывает вся логи-

ка развития последующих текстов Дышленко, страх выступает у него не столько в роли маркера социума, сколько в своей саспенсной функции, как способ создания длящейся процессуальности, нон-финального поля возможного становления, «выявления своей сути тем, что пытается организовать» [Дышленко 2005: 207]. Эта стадия попытки организации, всегда намеренно незавершенная или удерживаемая от завершения, крайне интересна Дышленко: в его понимании «мысль изреченная — мертва», обретя имя и образ, она «тут же перестает существовать, костенеет в законченном контексте» [Дышленко 2005: 195], а «быть представлением – значит как раз не быть тем, что представляется» [Дышленко 2002: 79]; творящийся мир исчезает, стоит переступить метафорический «порог открытия», назвать неуловимое, обозначить границы, достичь отчетливого понимания. Соответственно, необходимо зафиксировать момент узнавания/понимания, но оставить его не до конца проявленным, оставить слово «в пути», без шанса на финальное прочтение, но с обязательным сохранением читательского интереса к попытке этого прочтения. И страх, поддерживающийся в развивающейся наррации, связан не столько с предошущением катастрофы, сколько с потенциальным узнаванием, освоением неизвестного, на границе с которым всегда находится текст – это всегда еще страх «перед непонятным и потому завораживающим действием» [Дышленко 2005: 198]. Эффект завораживания/завороженности, бесконечно длящегося застывания в процедуре узнавания дает возможность проработки самого страха как плотности, вещества.

К примеру, вот начало одного из первых рассказов «Кромка» (1967): «Я не сразу понял, что произошло, и, придя в себя, удивился тому, что пристально вглядываюсь в окно на противоположной стороне улицы и как бы стараюсь понять. – Не надо мыслить штампами, – попытался я себя успокоить, – все оттого, что я мыслю штампами. Вон окно. Это кафе. Очень большое окно в этом кафе. Оно начинается от самого тротуара и высотой около двух с половиной метров. В ширину и того больше. На прозрачном стекле белая надпись “Кафе”, и та девушка в брюках, глядя на меня, видит меня сквозь надпись, которая с той стороны читается “Ефак”. В этом есть что-то турецкое, так что во мнении этой девушки я могу быть турком. Это уже не так плохо, то есть не то, что я турок, а то, что я перестаю мыслить штампами. Вот теперь, когда я не мыслю штампами, я могу разрешить задачу, и все придет в норму» [Дышленко 1979: 116]. Состояние страха, в котором внезапно, без предыстории и какой-либо мотивации, оказывается герой, подается через *паттерн застывания* (неслучайно здесь возникает метатекстовая ирония – «мыслить штампами»), который в свою очередь длится через наро-

чито постепенное и при этом столь же подчеркнута непоследовательное ассоциативное распаковывание: пристальное глядявание, пространственное пересечение (противоположная сторона улицы) – попытка успокоения как способ понимания – случайное уловление пространственного объекта (окна кафе) – новое зависание на форме и фактуре окна – врезка нового объекта (девушка в черных брюках) и нового способа видения-понимания, фиксируемого словом «Ефак». Этот простейший остраняющий жест видения/чтения слова «кафе» наоборот запускает два одновременных и разнонаправленных движения: 1) ожидаемое разрешение саспенса – избавление от страха (избавление от штампов должно все привести в норму), но и 2) абсурдизацию ситуации выдаванием мнимого за логичное (слово «Ефак» слышится как турецкое и начинает семантизироваться), что вызывает новый виток страха, уже перед абсурдным. Так страх, удерживаясь на границе репрезентации, не получая имени (объяснения, причины), умножает свою морфологию, обретает форму (формы) и становится изображением.

«Изображение изображения» – один из основных принципов, разрабатываемых братьями Дышленко. Идеологом этого метода выступает Юрий Дышленко, и в семейной памяти сохранилась дата концептуализации идеи – 1 апреля 1973 г., день, когда были сделаны эскизы к серии живописных полотен «Характеры» для легендарной выставки независимого искусства в ДК имени И.И. Газа [Дышленко 2005: 198]: 9 портретов-характеров с отсутствующим главным элементом портрета – лицом портретируемого. По мысли художника, именно остановка изображения на этой стадии «вводит зрителя в процесс синтезирования образа» [Гуревич: 41]: изображения оказываются одновременно знакомыми (понятен жанр, срабатывает рефлекс узнавания) и ставящими в тупик (всматривание в изображение приводит к нулевому результату – понятных предметов на картине нет). Л. Гуревич для иллюстрации ситуации приводит в пример картину Ю. Дышленко «На фоне моря что-то происходит», в которой по наличию линии горизонта определяется пейзаж, но самое «что-то» на поверку семантикой не обладает, это некая совокупность пятен [Гуревич: 42]. Смысловым центром в этом проекте оказывается возникшее в зрителе *напряжение* – напряжение ожидания проявления образа, ради него создается картина. При таком подходе изображение перестает демонстрировать свое содержание или являться содержанием, оно – средство, повод. Как и в случае с текстом рассказа Б. Дышленко, здесь можно говорить о своеобразном остранении, когда изображение понимается и воспринимается не как пространство, а как объект – двухмерный, наблюдаемый, отчужденный от своего денотата. Юрий Дышленко сравнивает свои картины со старыми фотографиями и иллюстра-

циями, которые всегда не сами по себе, на них всегда *что-то изображение* и всегда *способ изображения*. Именно отдаление от первоначального изображения позволяет проявить его стиль и в дальнейшем «изобразить его структуру». Изображение, таким образом, предстает системой знаков, лингвистической конструкцией, которая *называется* картиной. А художник пишет не столько красками, сколько, как формулирует Ю. Дышленко в беседе с В. Агафоновым, «отношениями и отношениями отношений, аккордами, из которых строится цветовое пространство». Ну, а собственно художественный акт в его трактовке становится *описанием* пространства, «в котором только ожидается появление предмета», художник всегда «на полпути к этому предмету» [Агафонов].

«Этот процесс можно было бы назвать созданием метафоры», – в свою очередь рассуждает Борис Дышленко [Дышленко 2005: 207]. Однако ситуация усложняется тем, что речь идет не о конкретных предметах, о сходстве или различии которых можно говорить, а о предметах еще не существующих и образах еще не оформившихся, только потенциальных. Здесь возникает тупик: «Мы видим лишь тенденцию к сходству или различию... чего? Предметов нет, эпитеты повисают в пространстве, остается чистая метафора, выражение чего-то через нечто. Функция выражается другой функцией. Этот процесс, подчеркиваю, длится бесконечно, но с постоянно сохраняющейся надеждой» [Дышленко 2005: 207]. Б. Дышленко, тоже будучи художником и обладая очевидным пластическим мышлением, вместе с тем ищет литературные эквиваленты реализации этого механизма. Одним из них будет орнаментальное наслоение умножающихся вариантов существования изображения-объекта (часто субъект в результате остранения предстает объектом наблюдения): объект выделен из фона, объект на фоне, объект в «раме», объект вмонтирован в форму или проходит через нее, объект помещен за поверхность, объект со стертыми границами, объект метонимически замещен другими формами, объект визуализирует абстрактное/символическое/метафорическое понятие, объект-субъект видит себя со стороны и др. Так, к примеру, он продолжает выстраивать наррацию в «Кромке»: «Однако я все не мог заставить себя выйти из подъезда (отделение от фона / выход из рамы), и не от того, что боялся дождя, который теперь хлестал уже какими-то непрерывными всхлипывающими потоками, искажая, как неровное стекло (замутнение изображения, объект за поверхностью), противоположную сторону улицы (перемещение точки зрения, позиции объекта относительно другого объекта) вместе с фонарным столбом и маленьким автобусом, все еще стоявшим там (вытеснение объекта другими объектами, растворение за ними), – мне казалось, что на улице, едва

только я выйду (выход объекта из формы), они, при- таившиеся на время в парадных (введение потенци- альных объектов, дополнительных объектов в до- полнительных формах), и *сквозь низвергающуюся водяную толщу по движению моего силуэта, хоть и смутного, хоть и размываемого ливнем, но узна- ют меня, узнают и придадут этому значение* (про- граммная демонстрация страха узнавания и семан- тизации)» (Курсив мой. – Е. Т.) [Дышленко 1979: 122]). Это устойчивое для Дышленко орнаменталь- ное «плетение словес», или намеренно конструиру- емая серийность, имеет вполне методологическую задачу, которую он формулирует в одном из послед- них эссе «Порог»: «Я хотел расширением синтагмы, бесконечным уточнением слова добиться от него ми- нимального количества значений, но так, чтобы оно все-таки оставалось в пути» [Дышленко 2005: 195]. В его литературной версии формируется некий пу- стой знак, одновременно стремящийся к максималь- ному опустошению (ср. отсутствие лиц в «Харак- терах» Ю. Дышленко) и неиссякаемый, поскольку сохраняет потенцию интерпретации.

Тот же принцип он реализует в позднем рома- не «Контур и силуэт» (заметим, *силуэт* присут- ствовал уже в «Кромке» – см. курсивный фрагмент этого рассказа в предыдущем абзаце), овеществляя проблемы идентификации и самоидентификации героя. Здесь герой проходит несколько форм аген- та преступления: собиратель/читатель следов и зна- ков преступления – наблюдатель свидетельств пре- ступления – зритель информационных сообщений о преступлении – расследователь преступления – свидетель преступления – участник преступления – возможный преступник. На выходе совершенно сти- рается статус героя, его положение в тексте и самое главное – уверенность читательской рецепции. Чи- татель введен в релятивное недоумение, он лишен каких-либо надежных оснований для финального заключения и, вероятно, уже собственной самои- дентификации.

«Предметы настаивают на идентичности с той же силой, с какой они отвергают эту идентичность», – цитирует Б. Дышленко Х. Ортегу-и-Гассета, объяс- няя в беседе с Д. Григорьевым причину своего отка- за от выяснения основного вопроса детектива – «кто убийца?» и перевода текста в плоскость других про- блем [Контур абсурдного...]. Невозможность осу- ществления героем самоидентификации для него одновременно и экзистенциальная, и эстетическая, а потому реализуется в тексте формальными метода- ми: демонстрируется через множественность комби- наций, которые герой выстраивает, в том числе комби- наций моделируемых, проигрываемых им как версия. Закономерно, следующим шагом становится автоном- ность этих моделей, которые сами постоянно меняют-

ся, поскольку уже неконтролируемы героем. Так че- реда контуров и силуэтов не просто создает проблему герою или читателю, но становится ядерным центром текста, однако неминуемо размытым уже в силу фор- мальной специфики контура или силуэта.

Таким способом достигается сразу несколько це- лей: остранение проблематики и переключение ее в иные регистры восприятия, переводение текстовой задачи в плоскость текстового становления и удер- жание читателя на пороге восприятия. Идея «поро- га восприятия»: «Образ, созданный чьим-то сознани- ем, приобретает контуры, материализуется в ткани романа. Но и тут же рассыпается» [Контур абсурд- ного...] – становится следствием размышлений бра- тьев Дышленко о структуре изобразительного образа и новом языке его представления. Порог метафори- чески реализует два основания их концепции: по- тенциальную генеративность лиминальности и про- странственную закреплённость или прикрепленность творческого жеста, свойственную мышлению ху- дожника. Отсюда соответствующий тезаурус: «по- роговый, найти порог, дойти до порога, вернуться на порог», «за порогом ничего нет» [Дышленко 2005: 198]) – порог важен методологически. И поскольку он не должен быть преодолен, все тексты будут строиться на балансировании на пороге или удержи- вании порога, что в свою очередь позволит длить ис- комый процесс формообразования [Тюленева 2023b]. И здесь, наверное, наиболее продуктивно будет за- действован живописный опыт Б. Дышленко, позво- ляющий ввести в литературный текст фактурность и визуальность, овеществляющие порог. В этой свя- зи становится не просто понятен, но функциональ- но необходим характерный дышленковский стили- стический набор: подвижное, постоянно мерцающее пространство, перманентная смена фона и первого плана; монтажная техника; нанизывание форм; ме- тонимические замещения объектов их деталями; де- семантизация цвета, утрачивающего свои символические интенции и др.

К слову, для Б. Дышленко порог становится еще и метафорическим выражением «близичности»: про- дуктивной дополнительной, двойничества, узнава- ния и присвоения Другого, вечного диалога тождеств и различий, имеющего неограниченные порождаю- щие возможности – с одной стороны, и биографиче- ского братства, единомыслия, родства индивидуаль- ностей – с другой. Этот концепт отрабатывается им и в художественных текстах, где герои часто имеют интертекстуальных близнецов, и в текстах автореф- лективных, где он ощущает себя хранителем и транс- лятором идей рано ушедшего брата.

Таким образом, можно говорить о том, что эсте- тическая концепция Б. Дышленко строится на весьма актуальных для гуманитаристики последней четвер-

ти XX в. посылках референциальной неустойчивости и текстовой генеративности, а также обладает рядом уникальных особенностей, индивидуализирующих его, в том числе и в родственной среде ленинградского андеграунда: а) формирование *пороговой оптики* – стратегии, ориентированной на освоение «пороговости» как нарративного принципа, организующего текст; б) разработка поэтики *уловления становящегося объекта* в тексте с многообразным набором приемов и техник; в) реализация принципов живописного (пластического) мышления и воплощение идеи *изображения изображения* в литературном тексте.

Примечания

¹ Презентация книги Бориса Дышленко «Люди-мила (детективная поэма)». 12 апреля 2013 г. Издательство «Юолукка». Художественная галерея «АРТ-лига». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VFhUIYPIN5w> (дата обращения 05.10.2024).

Список литературы

Источники

Дышленко Б. Кромка // Часы. 1979. № 18. С. 116–134.

Дышленко Б. Контур и силуэты: Роман. СПб.: ДЕАН, 2002. 256 с.

Дышленко Б. Порог // Звезда. 2005. № 11. С. 195–212.

Исследования

Агафонов В.Ю. Алгебра гармонии // Агафонов В.Ю. Русские художники в Нью-Йорке и окрестностях: интервью: в 2 ч. Ч. 2. URL: http://lit.lib.ru/a/agafonow_w_j/agaf22.shtml (дата обращения 05.08.2024).

Арьев А. Рид Грачев и «Миф о Сизифе» // Звезда. 2020. № 5. С. 204–220.

Берг М. Воспоминания о будущем // Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). 1970-е. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 3–20.

Гуревич Л. Художники ленинградского андеграунда. 2-е изд. СПб.: ДЕАН, 2019. 448 с.

Иванов Б.И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950–1980 годы // Самиздат Ленинграда. 1950–1980. Литературная энциклопедия. М.: НЛО, 2003. С. 535–584.

Контур абсурдного мира: интервью Дмитрия Григорьева с Борисом Дышленко // Книжный Петербург. 2000. № 4.

Никонова Р.Е. Ефак // Транспонанс. 1985. № 27. С. 111–114.

Панкратова Е.В. Литературная стратегия самиздатского журнала «Часы»: концепция независимой литературы: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2019. 251 с.

Савицкий С. Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: НЛО, 2002. 153 с.

Тюленева Е.М. Роль саспенса в нарративной стратегии Бориса Дышленко (роман «Контур и силуэты») // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023а. Специальный выпуск. С. 44–53. DOI: <https://doi.org/10.46726/И.2023.5.5>

Тюленева Е.М. «Пороговость» как нарративный принцип в романе Бориса Дышленко «Контур и силуэты» // Филологос. 2023б. № 2 (57). С. 57–65. DOI: <https://doi.org/10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65>

References

Agafonov V.Yu. *Algebra harmonii* [Algebra of harmony]. Agafonov V.Yu. *Russkie khudozhniki v Nyu-Yorke i okrestnostyakh: intervyyu* [Russian artists in New York and surrounding areas: interviews], in 2 ch. Ch. 2. URL: http://lit.lib.ru/a/agafonow_w_j/agaf22.shtml (access date: 05.08.2024). (In Russ.)

Ariev A. *Rid Grachev i «Mif o Sizife»* [Reed Grachev and “The Myth of Sisyphus”]. *Zvezda* [Star], 2020, no. 5, pp. 204–220. (In Russ.)

Berg M. *Vospominaniya o budushchem* [Memories of the future]. *Kolleksiya: Peterburgskaya proza (leningradskiy period). 1970-e* [Collection: St. Petersburg prose (Leningrad period). 1970s]. St. Petersburg, Ivan Limbach Publ., 2003, pp. 3–20. (In Russ.)

Gurevich L. *Khudozhniki leningradskogo andegraunda* [Artists of the Leningrad underground]. St. Petersburg: DEAN Publ., 2019, 448 p. (In Russ.)

Ivanov B.I. *Literaturnye pokoleniya v leningradskoy neofitsialnoy literature: 1950–1980 gody* [Literary generations in Leningrad unofficial literature: 1950–1980]. *Samizdat Leningrada. 1950–1980. Literaturnaya entsiklopediya* [Samizdat of Leningrad. 1950–1980. Literary encyclopedia]. Moscow, NLO Publ., 2003, pp. 535–584. (In Russ.)

Kontury absurdnogo mira: Intervyyu Dmitriya Grigoreva s Borisom Dyshlenko [Contours of an absurd world: Interview with Dmitry Grigoriev with Boris Dyshlenko]. *Knizhnyy Peterburg* [Book Petersburg], 2000, no. 4. (In Russ.)

Nikonova Ry. *Yefak* [Efak]. *Transponans* [Transponance], 1985, no. 27, pp. 111–114. (In Russ.)

Pankratova E.V. *Literaturnaya strategiya samizdatского zhurnala «Chasy»: kontseptsiya nezavisimoy literatury* [Literary strategy of the samizdat magazine “Hours”: concept of independent literature, PhD thesis]. Smolensk, 2019. 251 p. (In Russ.)

Savitsky S. *Andegraund: Istoriya i mify leningradskoy neofitsialnoy literatury* [Underground: History and myths of Leningrad unofficial literature]. Moscow, NLO Publ., 2002. 153 p. (In Russ.)

Тюленева Е.М. *Rol saspensa v narrativnoy strategii Borisa Dyshlenko (roman «Kontury i siluety»)* [The role of suspense in Boris Dyshlenko's narrative strategy (novel "Contours and silhouettes")]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities], 2023a, Special issue, pp. 44–53. DOI: <https://doi.org/10.46726/H.2023.5.5> (In Russ.)

Тюленева Е.М. *“Porogovost” kak narrativnyy printsip v romane Borisa Dyshlenko “Kontury i siluety”* [“Threshold” as a narrative principle in Boris Dy-

shlenko's novel “Contours and Silhouettes”]. *Filologos* [Filologos], 2023b, no. 2(57), pp. 57–65. DOI: <https://doi.org/10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65> (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 14.10.2024; одобрена после рецензирования 11.11.2024; принята к публикации 12.11.2024.

The article was submitted 14.10.2024; approved after reviewing 11.11.2024; accepted for publication 12.11.2024.