

*Е.М. Тюленева*  
*E.M. Tyuleneva*

**«ПОРОГОВОСТЬ» КАК НАРРАТИВНЫЙ ПРИНЦИП  
 В РОМАНЕ БОРИСА ДЫШЛЕНКО «КОНТУРЫ И СИЛУЭТЫ»**

**"THRESHOLDNESS" AS A NARRATIVE PRINCIPLE  
 IN BORIS DYSHLENKO'S NOVEL "CONTOURS AND SILHOUETTES"**

*Статья посвящена введению в исследовательское аналитическое поле одного из поздних романов Бориса Дышленко – «Контуры и силуэты» (1996, издан в 2002), который, как представляется, манифестирует основные эстетические и творческие принципы писателя, образующие индивидуальный методологический комплекс и определяющие его авторскую стратегию. Ядерным компонентом комплекса является понятие «порог», метафорически характеризующее ситуацию неосуществленной / неосуществимой репрезентации и потому перенацеливающее текст на разработку самого порогового пространства, свободного от задачи выхода или преодоления. Как художник, Дышленко подключает живописную оптику, обеспечивающую видение порога как фактуры, плотности, компонентного множества – контуров и силуэтов, концептуализированных в заголовке романа. В ходе анализа выявляются основные направления разработки «пороговости» как нарративного принципа, формирующего текст. К ним относятся: оформление специфического пространства, построенного на перманентной смене фона и первого плана; развитие иммерсивного эффекта, нейтрализующего последовательность и детерминированность; обращение нарративного движения внутрь текста – к воссозданию / припоминанию / уловлению / узнаванию себя; овеществление текста как знаковой системы через масштабную и многоуровневую сеть знаков-предсказаний, на которые ориентируются герой-нарратор и читатель; опустошение жанровой структуры детективного повествования и дедуктивной логики; выведение проблемы нестабильности границ героя как эквивалента нестабильности повествования и – шире – внетекстовой реальности. Погружение в «пороговую» наррацию обнаруживает возможность достижения неразличения в связках Я – Другой и далее Я – Чужой/чуждый через идентификацию одного в другом и узнавание-присвоение. Этот сложный эффект характеризует «пороговую» оптику, которая в перспективе может формировать новое понимание и новые решения, как творческие, так и социальные.*

**Ключевые слова:** Борис Дышленко, порог, пороговая оптика, пороговая наррация, нестабильность репрезентации, неразличение.

*The article introduces one of the late novels by Boris Dyshlenko "Contours and Silhouettes" (1996, published in 2002), which seems to manifest the main aesthetic and creative principles of the writer, forming an individual methodological complex and determining his authorial strategy. A key component of the complex is the*

*concept of "threshold", which metaphorically describes the situation of unrealized/unrealizable representation and, therefore, redirects the text toward developing the threshold space, free of the task of exit or overcoming. As an artist, Dyshlenko connects pictorial optics, providing a vision of the threshold as a texture, density, component set - contours and silhouettes, conceptualized in the title of the novel. The analysis identifies the main lines of development of "thresholdness" as a narrative principle shaping the text. This "thresholdness" includes a specific space based on a permanent change of background and foreground; an immersive effect that neutralizes consistency and determinism; a turning of the narrative movement inside the text to recreate / remember / capture / recognize itself; objectification of the text as a sign system through a large-scale and multi-level network of predictive signs to which the character-narrator and reader are oriented; emptying the genre structure of the detective narrative and deductive logic; finding the problem of the instability of the character's borders as equivalent to the instability of the narrative and – more broadly – of out-of-text reality. Immersion in the "threshold" narrative reveals the possibility to achieve indistinction in the connections "I – Other" and further "I – Alien/strange" through identification of one in the other and recognition-assignment. This complex effect characterizes the "threshold" optic, which in the long run can form new understandings and new solutions, both creative and social.*

**Key words:** Boris Dyshlenko, threshold, threshold optics, threshold narration, instability of representation, indistinguishability.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-57-65

**Т**ворчество Бориса Дышленко пока не осмыслено отечественным литературоведением, отдельные упоминания связаны в большей степени с характеристикой его текстов периода ленинградского андеграунда 1960–80-х годов и подчеркивают скорее общие тенденции этого явления: обращение к прозе «условного реализма» как индивидуальному мифотворчеству, «сопротивление всеобщей обезличенности, интерес к философии персонализма» [5], выбор стратегии «автобиографического самоутверждения», не характерной, например, для московского андеграунда [2, 5], разработка образа маленького / подпольного человека, антигероя [1; 2, 5]. В рамках литературной позиции самиздатского журнала «Часы» рассматриваются тексты Дышленко и в диссертации Е.В. Панкратовой [6]. Вместе с тем, описывая специфику манеры Дышленко и выстраивая его историко-литературную родословную, М. Берг говорит о советской версии «кафкианского» героя, видит параллели с «новым романом» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот и др.) и в качестве знакового источника называет прозу 1920-х годов, соотнося, к примеру, с романом О. Савича «Воображаемый собеседник» [2, 5] (хотя, заметим, что переключки с романом и его стилистикой все-таки частный случай, не являющийся определяющим для Дышленко и позволяющий скорее и самого Савича ввести в поле исследовательского внимания). Так или иначе, имя Бориса Дышленко пока наполняет контекстуальные ряды.

Нами уже было предложено несколько возможных ракурсов, индивидуализирующих поэтику Дышленко, применительно к раннему роману «Созвездие Близнецов» (1973–1974) [7; 8]. И для получения системного взгляда есть смысл обратиться к поздним текстам. В 1990–2000-е годы им созданы два романа – «Контур и силуэты» (1996) и «Людмила» (2006–2007), связанные общими идеями и устойчивыми мотивами. Здесь остановимся на первом, поскольку роман манифестирует важный для всего сверхтекста Дышленко (не только текстового, но и живописного) методологический комплекс. Отчасти он озвучен писателем в эссе «Порог» (2005) [4], но в «Контур и силуэты» выведен гораздо более объемно и многоаспектно как в плане условно теоретических размышлений, так и в их художественной реализации.

В понимании Дышленко, «мысль изреченная – мертва» [4], а «быть представлением – значит как раз не быть тем, что представляется» [3]; творящийся мир исчезает, стоит переступить метафорический «порог открытия», назвать неуловимое, обозначить границы, достичь отчетливого понимания [4]. Основная задача писателя – 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 [4]. По сути, это обозначает отказ от пересечения порога, недоверие к трансгрессии («за порогом ничего нет» [4]), как, впрочем, и трансценденции, поскольку первостепенным становится проживание ситуации порога, бесконечное удержание на нем: «ты все время находишься на пороге, потому что процесс проявления на самом деле не останавливался» [3]. Как видим, здесь речь идет о понимании порога, отличном от пограничной ситуации К. Ясперса, хронотопа порога М. Бахтина или других концепций лиминальности, связанных с акцентировкой кризиса, перелома, инициационности и так или иначе приводящих к выходу/переходу за порог. Скорее контекстом становится общий для эпохи круг идей, связанных с нестабильностью репрезентации и возможностями генеративной поэтики, хотя, как представляется, и не отрефлексированный Дышленко специально: его художественные тексты, порой прямым авторским словом отсылающие к интересующим писателя эстетическим концепциям, не дают представления о степени его знакомства со структуралистскими и постструктуралистскими работами.

Поскольку концепция развивается обоими братьями Дышленко: Юрием – художником (даже лидирующем в этом братстве) и Борисом – писателем и художником, ситуация порога выстраивается как в литературе, так и в живописи. В лексиконе братьев Дышленко для обозначения искомой творческой ситуации (состояния текста или картины) используются слова «пороговый, найти порог, дойти до порога, вернуться на порог» [4]. И, думается, именно «живописное» видение направляет их к фактуризации порога, выявлению его компонентной наполненности, представлению в качестве некой генеративной плотности элементов со своей процессуальностью, которая может быть самоценной.

Так, роман «Контур и силуэты» уже своим заголовком концептуализирует авторскую методологию Дышленко и последовательно демонстрирует ее в рамках размышлений героя-нарратора: «Я хочу сказать, что 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<sup>2</sup>. Случайные контуры и силуэты/пятна – это именно те фактурные элементы, которые позволяют запустить вариативность и нестабильность читательского восприятия, их финальное формообразование непредсказуемо: «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». Не случайно возникает метафора уловления/узнавания реальности, как проявления фотоснимка. В этой процедуре вполне допустимыми предстают подмены, замещения, дефокализация и переакцентировка внимания: «по мере проявления оказывается, что то, что виделось тебе твоим собственным изображением, всего лишь фон, просто темное пятно, пустое пространство или часть стены..., а подлинным изображением ... были те самые тоненькие многократно пересекающиеся веточки воображаемого где-то вдалеке кустарника.

---

<sup>2</sup> Здесь и далее текст романа цитируется по электронной версии издания: Дышленко Б. Контур и силуэты: Роман. СПб.: ДЕАН, 2002. 256 с. [3]. Подчеркивания в цитатах мои. – Е.Т.

Теперь они выдвинулись на передний план в виде бесчисленных мелких морщинок на лице старика». Так всеобщая сотканность из контуров и силуэтов, не оставляющая возможности для окончательного разграничения и окончательного проявления, ставит вопрос о существовании человека и степени вероятности его идентификации: «ты и сам являешься не человеком, существом из плоти и крови, имеющим желания, душу и, может быть, сны..., а всего лишь пространством, обретшим какие-то очертания случайно и только с определенной точки зрения из-за окружающих и создающих твой контур предметов, или вообще прорехой на холсте, сквозь которую видно осеннее небо». Овеществление этой самой прорехи на холсте не дает размышлениям героя-нарратора остаться риторическим высказыванием и становится завязкой романа: он замечает, что на рекламном плакате известной певицы вырван глаз и через образовавшуюся дыру – «сквозь разорванный глаз» – синее «холодное осеннее небо». Так сразу наслоением образов и неопределенностью их границ создается генеративное пространство для расходящихся нарративных текстовых линий, обнаруживающих: а) метонимические и обратнo-метонимические замещения и подмены, невидимые вне подобных сдвигов и складок реальности; б) метафоризацию внутреннего или, напротив, метафизического видения; в) экзистенциальный комплекс проявления/осуществления через травму.

На композиционном уровне мелькнувшая завязка тут же замутняется множеством побочных фактов, объектов, реакций. Внимание рассказчика переключает, отвлекая от события, неожиданно развивающаяся иммерсивность: *осеннее небо* запускает в тексте элегический пейзажный код – «яркие краски», «до невозможного трезвые запахи и холодный трепещущий воздух»; *холодный воздух*, в свою очередь, вызывает «пьянящее ощущение трезвости» и размышления героя об оксюморонности этого образа. При этом параллельно оформляется вторая линия восприятия, последовательно размывающая субъектность – умножается фактура, образы формируют разные планы, которые беспрестанно меняются местами: *небо сквозь разорванный глаз* (словно в границах этой прорехи) контрастирует с небом, не ограниченным рамкой («это холодное небо, оно ведь было и вокруг квадрата»), и вновь обратная метонимия: рамка выводит ограниченное ею изображение – *плакат* (квадрат) – на первый план. Но тут же новая смена планов: небо, оказавшееся фоном плаката, само попадает в рамку – в «обрамление сложнейшего, как географическая карта, рисунка скоплений желтых масс листьев: фьордов, заливов, шхер». Смена планов изображения и постоянно меняющиеся местами «рамка» и «картина», раскачивая ориентиры, создают почву для перехода от наглядных визуальных иллюзий к более абстрактным – нарративным. Сравнив процесс проявления события в тексте с возникновением изображения на рисунке («уже видны какие-то линии, их направления, пересечения, соотношения отрезков, потом постепенно появляется общее изображение, оно уточняется, обрастает дополнительными штрихами»), Дышленко усложняет ситуацию: недостаточно уловить процессуальность появления/проявления, нужно поработать с рамкой – замкнуть, закольцевать этот процесс. Соответственно, добавляется компонент «воссоздания» – изображение, событие, текст не будет твориться, создаваться как нечто новое, а будет воссоздаваться, припоминаться, прислушиваться к «опережающему эху». Это и даст возможность все время оставаться на пороге.

«Опережающее эхо» – слышание и видение того, что еще не произошло, – метафора порога и образ, позволяющий продемонстрировать неустойчивую плотность: одновременно наполненность, насыщенность и мгновенность, ускользание. В тексте эту плотность образуют многочисленные *знаки*, которые сопровождают героя. Отчасти они им и создаются: именно герой-нарратор настаивает на прислушивании к опережающим воспоминаниям, это он видит и считывает знаки, о которых рассказывает и размышляет, он воспринимает их как некое узнавание или сигнал. Вместе с тем ловить знаки начинает и читатель, постепенно понимая и принимая правила игры. И здесь его ждет новый поворот: это знаки потенциально способные стать событием, но всегда необязательные, не обязательно свершающиеся.

Ожидаемо это практически всегда знаки визуальные: рекламные плакаты, солнечный зайчик, за которым пятнышко лазерного прицела, фиолетовый пар, черный ангел над площадью, морщинки на лице старика и его берет, черная тень в луче света, шляпа, плащ, целлофановый пакет, визитная карточка, игральная карта, ключ... Даже если задействуется аудиальный план, т.е. герой слышит нечто, срабатывающее как посланный знак, это имеет визуальное сопровождение: знаковое слово произносится по телевизору или в разговоре с обязательно визуальным маркированным собеседником (седой уважаемый полковник, розовощекий молодой человек, старик в вагнеровском берете и т.п.). Если знак считается в неожиданно возникшем воспоминании, оно тут же оформляется как флешбэк – инсценируется, превращается в операторский кадр, клип, сюжет.

Как сами знаки опережают события, так и обратно – сцепления знаков производят значения порой задним числом. В развивающейся наррации рассказчик не в состоянии уловить все послания в опережающем эхе, равно как и читатель, не видящий картину целиком, пропускает знаковые моменты (к тому же рассыпанные среди коллажированных фрагментов текста). Так искомый эффект как-будто-виденного, но пропущенного начинает проживаться уже в самом тексте. Он же требует возвращения (очередного закольцевания): для нарратора к сказанному (отсюда дословно повторяющиеся фразы и фрагменты), для читателя к прочитанному, но не считанному. А возвращение, в свою очередь, всегда предлагает новое сцепление знаков, ранее не учтенное. Развиваясь в тексте, знаки образуют схемы-связки: плакат-картина-кадр-экран телевизора, глаз-прицел-мишень, тень-чердак-пустой дом, шляпа-плащ-воротник... Знаковыми становятся петербургские топонимические локации: Средний проспект Васильевского острова, Концертный зал на Лиговском проспекте, дворы Капеллы и др. – попадание в их пространство предвещает возникновение события. Но именно предвещает, нестабильность связки *знак – событие* оставляет читателя в состоянии неуверенности в произошедшем, постоянного ожидания ответа и, соответственно, пребывания на пороге в поиске новых знаков.

Постепенно в тексте разрабатывается многоуровневая знаковая сеть с многообразным вариативом внутренних взаимодействий: знаки могут в огромном количестве насыпаться в единице текста, вводя героя и читателя в недоумение своей несвязностью и неосмысленностью, или напротив, порождать ожидание связки, если герой/читатель уже заметил некоторую закономерность и в сходных ситуациях начинает обращать внимание на внезапно появляющиеся детали, характеристики; работать как запускающие триггеры или, наоборот, знаки-обманки, симуляции, похожие на предыдущие, но не выстреливающие, или знаки, противоречащие друг другу, направляющие сюжет в разные стороны и не позволяющие ему состояться. Таким образом, текст одновременно и строится на знаках, и взрывается их множественностью, не оставляя герою/читателю возможности осуществить логическое заключение.

А логическое заключение здесь как будто важно, поскольку текст формально воспроизводит детективную структуру с исходной сценой загадочного убийства, интригой, запутанными обстоятельствами, саспенсом, нарастающим в ритмически активном повествовании с чередой случайных элементов, несоответствий, почти мантрических текстовых повторов и тревожащих визуальных образов, и наконец – интровертированным героем, берущимся расследовать произошедшее. Интертекстуальную поддержку жанру оказывает и петербургский тест, ожидаемо отсылающий к «Преступлению и наказанию».

Однако и узнаваемые образы Достоевского, случайными мазками расставленные в тексте – вновь по живописной, нереперенциальной логике, и сцены из романа, отбирающиеся нарратором, выглядят необязательными, как будто лишь ассоциативно фоновыми. Но, как мы видели, план изображения и план восприятия неустойчивы: фон всегда готовится стать первым планом. Собранные вместе отсылки к роману Достоевского оказываются вполне системными и, конечно, продуктивными – они формируют принципиальный для текста комплекс, другое дело, что в нем актуализируется не преступление (как, впрочем, и у самого Достоевского), но и не наказание. Дышленко важны

другие три компонента, и именно они переводятся из фона на первый план: природа преступника; инаковость как чужеродность и потенциальная опасность; узнавание в другом/чужеродном/преступном себя. Поэтому Достоевский возникает при размышлениях о беспричинном вандализме («Мало ли психов в этом городе? Еще Достоевский удивлялся чрезмерному их количеству в Петербурге»), определении психологического портрета убийцы («Это Раскольников "себя убил" – киллер не убивал себя, он родился таким, этот ублюдок. Рождаются ли убийцами?»), характеристике типа высказывания героя-рассказчика («все это "записки из подполья"») и его опасном несовпадении с реальностью («Я пожал ему руку, поправил шляпу. Заметив его внимательный взгляд, усмехнулся. Я вспомнил Раскольникова»; недоверие к чужому и непохожему, оформленное массовой культурой в стереотипный образ опасного человека в шляпе и плаще с поднятым воротником, концептуализируется несколько раз вброшенной прямой цитатой «Эй, ты, немецкий шляпник!»). Наконец, ассоциативная параллель с романом Достоевского, раскручиваясь, формирует типично пороговую сцену узнавания: герой рассматривает предвыборный рекламный плакат (рекламные плакаты образуют лейтмотивные линии в тексте), на котором как будто узнает своего некогда однокурсника, потом куратора из андеграундного прошлого, ставшего к 1990-м полковником неназванной службы: «ведь это, может быть, и в самом деле не он. Это зависит от того, чего тебе хочется. Хочешь узнать – узнаешь, не хочешь – нет. Он тоже может поступить и так, и так. Помнишь, как на В...ом проспекте Раскольников со Свидригайловым играли в свой странный теннис через трактирное окно? Но они – помни это – все-таки узнали друг друга – никуда не денешься». Мотив узнавания, постоянный в «Контурх и силуэтах» и активно действующий, здесь через связку Раскольников – Свидригайлов получает элемент травматичности: сложный комплекс страха, отвращения, опасения и всегда потенциальной расплаты – все это экзистенциализирует узнавание. Поскольку узнавание мыслится как освоение и присвоение, совершенное – оно необратимым образом меняет самого актора. Закономерно оказывается, что с трудом узнаваемый-припоминаемый полковник (или с трудом забываемые прошлые отношения с ним, флешбэками до сих пор тревожащие героя) – это партнер героя по покеру, и буквальное узнавание не требовалось. Как метафора тенниса демонстрирует взаимное присвоение Раскольниковым и Свидригайловым друг друга, так герой и полковник, противостоя друг другу, все время присваивают себе приятеля-противника. В этом ряду и карточная игра предстает синонимом «тенниса» и новым овеществлением их интеллектуального пинг-понга длиною в жизнь. Их контуры и силуэты так многообразно и причудливо пересекались, неоднократно меняя фон и передний план, что при всей принципиальной разнице персонажей и их жизненного выбора границы между ними начинают стираться. Как, собственно, и границы самого героя: «Но если я себя самого вижу изнутри себя, то кто-то из нас не я». Так в одной связке оказываются *узнавание* – *присвоение* – *замещение*. Не случайно уже в первых абзацах в текст непредсказуемо врывается фраза из «Твин Пикса» Д. Линча: «Когда мы встретимся в следующий раз, это буду уже не я». Но в начале текста это лишь контекстуальный элемент, фон, кадр на телевизионном экране – текст принадлежит к тому периоду взаимодействия литературы с массмедиа, когда литературный нарратив перемежается рекламными и телевизионными фразами. Однако на протяжении текста есть масса случаев, когда эта фраза готова прорваться на первый план и, вероятно, многое объяснить. Но не прорывается, а остается в ситуации не проявленного референциального «дребезжания», подобно известному аудиовизуальному дребезжанию в фильме Линча.

Отчасти из-за этого мерцания знаков, но также и с помощью простого нарушения последовательности повествования стираются временные параметры и границы между событиями – можно только догадываться, что произошло раньше, как и произошло ли вообще. С этой же целью разводится фабула и сюжет. В сюжетной перспективе это действительно детективный кейс: есть серия убийств, в которых герой-рассказчик пытается разобраться, и, возможно, предотвратить следующие. Фабула с ее перестановкой хронологических событий, повторами и подменами детективную логику опустошает и

формируется уже не вокруг поиска убийцы и прекращения убийств, а вокруг самого убийства и, следовательно, его трагической неизбежности. Соответственно, если герой в сюжете проходит стадии условного детектива – свидетеля – потенциального убийцы, то на уровне фабулы – «это буду уже не я» – все гораздо сложнее, ведь именно сложность и нестабильность самоидентификации героя поддерживает пороговое состояние текста: не имея ответов на свои вопросы, он и сам не может переступить порог своей истории.

Вопрос о границах героя в тексте, разрабатывающем проблему порога, конечно, первостепенный. Ожидаемо он безымян, его возраст, статус, род занятий лишь угадываются по ряду намеков и автобиографических деталей. Но важно не это – такой тип героя вполне характерен и для самого Дышленко, и для прозы последнего столетия. Важна неформальность и проницаемость границ героя, призрачность его силуэта. Для демонстрации этого задействованы все уровни проявления персонажа: от характеристики образа и его функционала до собственной наррации героя в качестве фиктивного автора.

Стертый портрет, известно только, что он не молод, седой, выше среднего роста, носит шляпу и плащ. Собственно, именно это отсутствие не только особых, но и вообще примет, делает его похожим на портрет преступника, неразличение с которым достигает пика в финале романа: «Я повернулся на фоне портрета. Озабоченные, торопящиеся люди сновали передо мной, никто не обращал на меня внимания. Я усмехнулся про себя. Те, кто наблюдал это со стороны, могли сказать, что у преступника мания величия». Отсутствию внешности соответствует неформальность тела («колыхаюсь, не чувствуя своего тела»); устойчивая невозможность увидеть себя, поскольку вектор зрения направлен от себя, за свои пределы («Я ведь и сам себя не вижу»), а потому замещение тенью, телевизионным персонажем или стереотипным образом человека в шляпе; восприятие себя как постороннего или желание потерять форму, скрыть себя («Мне захотелось пойти в баню – посидеть там нагишом, в одной простыне, чтобы стать невидимым»). В этом же направлении работают умножающиеся неполные, неосуществленные, не достигшие результата действия: «действительно, все еще происходило, но я не знал, что именно, какое действие я наблюдаю»; «я пропустил момент»; «Ты – телезритель, ты непричастен, ты никуда не ходил и ничего не совершал». Все те моменты, в которых образуется какое-то событие с участием героя, впоследствии оказываются неоднозначными, требующими уточнения, продолжающимися, порой опрокинутыми или перетекающими в новое. А те ситуации, которые намекают на совершение героем преступления, остаются оборванными в кульминационный момент, оставляя событие на пороге. Или монтажная склейка показывает уже послесобытийный ракурс, ставя вопрос о неразличении, невозможности идентификации как самого события, так и героя.

Сложная процедура очерчивания контуров героя поддерживается его нелинейными отношениями с другими: как положено герою-интроверту, он очевидно противостоит толпе, засасывающей в свой водоворот, однако и растворяется в ней как некий «темный, обобщенный силуэт», которых много. Эта невыделенность порой агрессивно жестова («раскрыли зонты. Я выстрелил своим и превратился в одного из них»), но так же и спасительна («Здесь [в метро. – *E.T.*] не было общей темы, общей цели, здесь каждый был сам по себе со своими мыслями и заботами, и это смягчало и облагораживало всех вместе»), хотя и трагически невозможна («Быть в этой массе, где с любым можно поменяться своими грехами ... Если не очиститься, то хотя бы сравняться. Ты пытаешься, но не выходит – остаешься пустым пространством, которое неизвестно почему не заполняется»). Герой как будто вырабатывает новые отношения с толпой, переводя и ее в вещественно-фактурный формат контуров и силуэтов. Тогда человек в шляпе и плаще – это лишь форма, перемещающаяся в пространстве, и любой подобный может заполнить освободившееся после него место, «пока оно сохраняет форму его тела». Речь идет о своеобразном пустом знаке, постоянно наполняющемся, но всегда ожидающем наполнения и потому нестабильном. Эту роль и выполняет в тексте силуэт в шляпе и плаще, активно мерцающий

отсылая к герою. Однако нет никаких оснований узнавать в нем героя. Эта симуляция узнавания и его ожидания, умножаясь, постепенно доходит до максимального обнажения: «Темная фигурка (плащ, шляпа), лавируя в пестром потоке, пересекала проспект. Вслед за ней устремились еще три, одетые примерно так же» – по всему тексту рассыпались сомнительного вида персонажи в шляпах и плащах, без нужды поднимающие воротник, «приподнимающие шляпу и снова надвигающие ее на лоб». Но и этого рассеяния недостаточно: герой периодически наблюдает за какой-нибудь из этих фигур из окна, с другой стороны улицы или по телевизору, непременно акцентируя внимание и на своей шляпе («Я вернулся в коридор ... и, проходя мимо вахтерши, вежливо приподнял шляпу»), а порой даже намекая на себя («Правда, он выглядит не совсем таким, какого ты привык встречать в тусклом трюмо в своей прихожей»), вновь и вновь запутывая читателя. Это один из его способов подчеркнуть подвижность в связке *фон – передний план*, точно так же он все время случайно оказывается на фоне рекламного плаката одной из убитых певиц, избирающегося полковника или портрета убийцы. Или, наоборот, на фоне окна (в оконном проеме), реализуя пороговое неразличие жертвы-мишени, стоящей у окна, и убийцы-снайпера, стреляющего *из* окна. Теряющая информативность форма «в окне» обеспечивает пересечение контуров жертвы и убийцы, вплоть до осознания себя одновременно тем и другим: «Я подумал, что мог бы увидеть оттуда свои окна (узкий треугольник среди раздвинутых штор и человеческий силуэт на контражуре), если бы я сейчас был там». Заметим, что неоднократно возникает мотив спрогнозированности убийства и вызова убийцы (в том числе из глубин подсознания) самими певицами.

Так несколько с иной стороны заходит Дышленко к в общем-то традиционной возможности встречи с собой на пороге. Но у него речь идет не только об узнавании себя, или другого себя: «может быть, то, что по традиции называется раздвоением личности, на самом деле совершенно противоположное явление: идентификация одного в другом?». Это сложная форма неразличия, тождества-различия, при котором стирается граница Я – Другой и далее Я – чужой/чуждый. Максимально обостренно это переживание может обеспечить крайняя ситуация, близкая к преступлению (пре-ступлению порога), отсюда соответствующий текстовый сюжет, поддержанный трудноопределимым, немотивированным страхом, который дестабилизирует читателя и, следовательно, открывает его для текстового воздействия. Страх срабатывает в качестве некоего устойчивого триггера порога и потому часто выступает в этой функции у Б. Дышленко: как он вспоминает, первые разговоры с братом о пороге происходили в период работы над рассказом «Кромка», сюжет которого строился «на априорном страхе, страхе перед непонятным и потому завораживающим действием» [4]. И в «Контурах и силуэтах» страх не только спутник некоего непреодолимого зла, которое разливается в тексте, как захватывает и реальный Петербург 1990-х – этот фон тоже важен в романе, но это и реакция на поиск средств идентификации, узнавания-присвоения и последующей «переработки» зла – странная, отвратительная, но завораживающая возможность, которую можно/нужно осуществить. В том числе для этого необходима та новая «пороговая» оптика, которую предлагает Дышленко и которой руководствуется его герой: «Ты сжимаешь в кармане этот ключик, и в твоей власти принять решение. Ты блефуешь? Нет, это только кажется, что ты блефуешь. На самом деле, перед тобой снова выбор. Ты знаешь, на что идешь, и можешь выбрать поражение, а можешь и не выбрать его. Нет, это не победа, не выигрыш – выигравших нет в этой игре, но ты можешь не согласиться на поражение. А те... они стоят, не зная пока, что предпринять. Они думают, что ты блефуешь, они не знают, что у тебя на руках. <...> Я зажал ключ в кармане плаща и стал пробиваться в толпе черту навстречу».

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

URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3791> (дата обращения: 10.05.2023).

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

3. Дышленко Б. *Контурь и силуэты: Роман*. СПб., 2002. 256 с. URL: [https://coollib.com/b/443010-boris-ivanovich-dyishlenko-konturyi-i-siluetyi/read](https://coollib.com/b/443010-boris-ivanovich-dyishlenko-kontury-i-siluetyi/read) (дата обращения: 10.05.2023).
4. Дышленко Б. Порог // *Звезда*. 2005. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/11/porog.html> (дата обращения 10.05.2023).
5. Иванов Б. На закате империи // *Часы*. 1976. Т. 1. URL: [https://samizdat.wiki/images/7/7f/ЧАСЫ1\\_-\\_9\\_-\\_Иванов.pdf](https://samizdat.wiki/images/7/7f/ЧАСЫ1_-_9_-_Иванов.pdf) (дата обращения: 10.05.2023).
6. Панкратова Е.В. *Литературная стратегия самиздатского журнала «Часы»: концепция независимой литературы*: дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2019.
7. Тюленева Е.М. Пушкинский код в романе Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов» // *Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки»*. 2021. № 4. С. 69–78.
8. Тюленева Е.М. К вопросу о «живописном» мышлении писателя-художника (роман Бориса Дышленко «Созвездие Близнецов») // *Профессия: литератор. Год рождения: 1941. Коллективная монография*. Елец, 2022. С. 20–30.