**Визуальный модус в повести Г.Я. Бакланова «Южнее главного удара»**

Монастырев Тимур Степанович

Магистрант Северо-Восточного федерального университета, Якутск, Россия

Художественный текст в настоящий момент вынужден конкурировать с современными источниками сенсорного опыта. М.М. Бахтин при этом подчеркивал многоплановость литературы, отмечая, что «язык здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения» [Джун: 45]. На этом фоне изучение аспекта визуальности в литературе приобретает особую роль в современной науке, поскольку, по утверждению Р.В. Ингардена, феномен визуальности – одно из главенствующих свойств поэтической образности, разделяемое авторской интенцией как на отдельные визуальные ассоциации реципиента, так и на уточнение «предметно-видовых» уровней «внутреннего мира» произведения в целом [Аксенова: 78].

Сенсорный образ фронта, созданный Г.Я. Баклановым (1923 – 2009 гг.), оказал большое влияние на становление военной прозы как таковой: в частности, один из ключевых авторов «лейтенантской прозы» В.В. Быков (1924 – 2003 гг.) отмечал в книге «Долгая дорога домой» (2002 г.) первостепенное влияние на свое творчество повести «Южнее главного удара» (1957 г.). Степень научной изученности темы представлена немногочисленными работами: творчество Г.Я. Бакланова освещено в критических трудах Л.И. Лазарева, И.А. Дедкова и Л.В. Оборина – несмотря на значимость фигуры Г.Я. Бакланова в «лейтенантской прозе», сенсорные особенности его прозы практически не становились предметом пристального внимания исследователей, что определяет новизну данного исследования. В этой связи представляется важным рассмотреть одно из ключевых произведений Г.Я. Бакланова, в котором визуальность становится одним из главных элементов поэтики художественного текста.

В самом начале произведения автор рисует картину передовой, подчеркивая особым образом свет и тень: «дверь землянки отворилась, полоса света встала по стене траншеи, переломилась на бруствере»; «одна стена траншеи была в тени, другая казалась пыльно-серой, почти белой»; «из-за облаков прорвался наконец лунный свет, булыжник на шоссе заблестел, и косо легли тени». Подобная игра света и тени создает некий пограничный пространственный образ: передовая превращается в измерение между жизнью и смертью. Главными в передаче визуального образа являются метафорические конструкции («тени оживали», «полоса света встала»), выстраивающие картину посредством подробных и, казалось бы, незначительных деталей. При этом мирная жизнь в воспоминаниях персонажей предстает преимущественно в ярких красках: «Перед выпуском знакомая девушка Шура подарила ему к гимнастерке одиннадцать золотых пуговиц»; «на противоположной, солнечной стороне мыли стекла в домах, и мальчишка лет шести с зеркалом в руке пускал зайчика в окно знакомой девочки»; «она шла по солнечной стороне в своем лучшем темно-синем шерстяном платье»; «кругом все было весеннее, мокрое, все блестело». Причем в подобных воспоминаниях преобладают размытые, абстрактные пространственно-временные категории («перед выпуском», «теплый весенний день»), в которых почти всегда компонент времени превалирует над компонентом пространства.

Эпизоды боев составляют основу визуальной поэтики произведения – батальные сцены изобилуют выразительными визуальными подробностями: «танк наползал на перекрестие»; «гусеницы <...> укладывались на булыжник»; «выходят из деревни и разворачиваются пыльные немецкие танки. <...> Без звука, без выстрела, словно пустили картину, а звук опоздали включить». Последний пример является репрезентацией одного из законов физики: скорость изображения (света) быстрее скорости звука – звук доходит с запозданием. Подобный прием сильнее погружает читателя в художественный мир, способствуя созданию так называемого эффекта присутствия.

Визуальность также играет особую роль на символическом уровне: И.Д. Дедков в одной из своих работ указывал на то, что пейзажи в прозе Г.Я. Бакланова зачастую наделены символическими свойствами, приводя в качестве примера эпизод с расстрелом Пономарева из главы «О тех, кого уже не ждут»: когда немцы ведут Пономарева по улице, он видит, как на солнечной стороне капает с крыш и валит пар [Дедков: 224–225]. Будто сама природа оплакивает предстоящую смерть. Визуальные детали на символическом уровне также указывают на внутреннюю перемену. Так, заляпанные пуговицы на гимнастерке младшего лейтенанта Назарова («ему почему-то стыдно и этих своих золотых пуговиц, и ушитой в плечах гимнастерки, и всего себя, такого новенького, только что выпущенного») говорят о внутреннем преображении после первого боя: «золотые пуговицы на его гимнастерке были почему-то измазаны в глине; он не отчищал их». После боя Назаров «не стыдился уже ни молодости своей, ни своего звонкого голоса».

Представленные средства передачи визуальности работают на разных уровнях произведения: сюжетном, символическом, художественно-эстетическом. Визуальный модус произведения «Южнее главного удара» является ключевым фактором в формировании сенсорного образа фронта. Визуальная природа представленных средств и приемов выражается за счет актуализации зрительного аспекта сенсорики на суггестивном уровне произведения – полноценный акт восприятия осуществляется при условии максимально возможной достоверности знакомых читателю деталей, их актуализации.

**Литература**

1. Аксенова А.А. Рецептивные аспекты визуального в литературе // Новый филологический вестник. 2020. №3(54). С. 76–86.

2. Дедков И.А. О судьбе и чести поколения // Новый мир. 1983. №5. С. 218–230.

3. Джун М. "Металингвистика" М. М. Бахтина и ее роль в изучении вербализации наррации // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С.42–52.