

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 882+791.43.04

«ВЫБОР» КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ Ю. БОНДАРЕВА И «КИНОТЕКСТ» В. НАУМОВА: «ПОЭТИКА НЕ ДЛЯ ВСЕХ». ЧАСТЬ ВТОРАЯ. «РАМЗИНСКИЙ» ГРЕХ: ШТРИХИ К ИССЛЕДОВАНИЮ

© Людмила Евгеньевна ХВОРОВА

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,
г. Тамбов, Российская Федерация, доктор филологических наук,
профессор, профессор кафедры русского языка как иностранного,
e-mail: xworowa.mila@yandex.ru

© Цзоу Хаопин

Институт иностранных дел Биньхай при Тяньцзиньском
университете иностранных языков, г. Тянь-Цзинь,
Китайская Народная Республика, бакалавр,
e-mail: 958834058@qq.com

В части второй данного большого исследования продолжается изучение взаимодействия различных текстовых вариантов. Используются нетрадиционные методы анализа – герменевтический, рецептивный, введенные в научный обиход М.М. Бахтиным, Х.Г. Гадамером, Ж. Женетт, а также интертекстуальный, имеющий непосредственное отношение к «диалогизации» текстов, в данном случае – художественного и кинотекста. В связи с этим существенно расширяется семантический объем уже привычных понятий, сложившихся в практике литературоведения, когда данные методы анализа либо не применялись, либо не актуализировались при исследовании. На уровне актуализации (термин рецептивной эстетики) осмысливается генезис так называемого «рамзинского греха», составляющие его традиционные и привнесенные характеристики. Вскрываются отношения Рамзина с другими персонажами, где центральное место уделено взаимоотношениям с матерью. Отмечены текстовые расхождения и совпадения двух версий – пратекста и интертекста, и рефлексировано, какую именно семантическую нагрузку они несут. Аргументируется на примере ряда произведений русской классической литературы, почему тема денег не является для русской словесности основополагающей, ключевой, в связи с чем сюжетно-смысловые находки Ю. Бондарева как писателя ставятся в один ряд с самыми выдающимися произведениями классики. Осмысливаются философско-психологические и аксиологические грани подтекста бондаревского понятия «выбор»; статус характеристик главных персонажей в их совокупности, соотнесенности друг с другом, взаимоотношениях с миром других персонажей, в разных пространственно-временных категориях. Году кино, продолжающемуся Году литературы, объявленным Президентом Российской Федерации, 75-летию начала Великой Отечественной войны посвящается.

Ключевые слова: текст; интертекст; актуализация; кинотекст; визуальность; рамзинский грех; война; аксиология; подтекст.

В данной работе исследуется взаимодействие, взаимопроникновение искусств визуального и литературного или, проще говоря, «по-бахтински» – «диалогизацией» текстов. Подобные феномены в различных модификациях в поле нашего исследовательского зрения находятся достаточно давно [1–3]. Классическим фундаментом в этом направлении следует считать работы М.М. Бахтина [4], Ж. Женетт [5] и З.Х. Гадамера [6]. Среди со-

временников, косвенно имеющих отношение к подобным размышлениям, следует назвать таких интересных авторов, как Ю.Б. Орлицкий [7] и С.В. Пискунова. Мы имеем в виду ее монографию о грамматике и семантике художественного текста [8] и более поздние работы [9], а также исследования Н.Ю. Назаровой по психосемантике текста [10].

Если в первой части настоящей статьи актуализировался такой аспект рецептивного

анализа, как горизонт ожидания (ГО) [11], то в данной части осмысливается еще один аспект используемого метода – актуализация.

Под актуализацией в данном случае понимается оживление, овеществление детали или эпизода литературного произведения читателем, – превращение мимолетной сценки в развернутую картину, порождающую разветвленную сеть ассоциаций в эмоциях. Как считает Р. Ингарден, актуализация является одним из способов объективации и конкретизации художественного изображения и в определенной степени запрограммирована самим литературным текстом. Читатель слышит и воспринимает, а затем и актуализирует, т. е. овеществляет, оживляет, развивая и дополняя средствами собственной фантазии не любые, а лишь содержащиеся в произведении намеки – детали, черты, слова, образы и т. д.

Рассмотрим данное явление на примере сложного и многоаспектного феномена, который условно назовем «рамзинский грех».

Грех Ильи Рамзина бесспорен, очевиден, отягощен многими обстоятельствами далекого и недавнего прошлого. Он – страдалец, скиталец, грешник, растерявший все духовные нити, потерявший все пути, ведущие к прощению, смирившийся с невозможностью покаяния для себя, поскольку попал в духовный плен своего собственного своеволия, надел, как Достоевский Ставрогин, маску человекобога и сжился с ней настолько, что практически уже мертв. Однако новая, Бондаревская интерпретация (актуализация) идей русской классической литературы заключается в многократном усилении и акцентировании вселенского трагизма, трагизма, так сказать, *вокруг*. Вокруг всех и вся. Рамзина оттолкнули все – и единственный друг, и любимая в прошлом женщина, и самое главное – мать. Сцена встречи с матерью – одна из самых сильных и сложных в русской классике вообще. Она многопланова, с множеством смысловых оттенков. Но самая очевидная ее сложность заключается, прежде всего, в том, что в ней, как представляется, все-таки нет разрешения, нет развязки конфликта, нет окончательно поставленной точки, хотя она и многопланова. Все это объяснимо потому, что читатель и зритель привык видеть, как в большинстве случаев, прежде всего цепь событий, разрешение событийной

напряженности и, как это ни прискорбно, чисто обывательски – житейское, а в лучшем случае – социальное разрешение конфликта или системы конфликтов, а не перипетии сложного внутри психологического – целого.

Между тем, как в русской классике, так и в русском классическом кинематографе в шедевральных примерах (а творчество, как Ю. Бондарева, так и В. Наумова, является именно таким), так не бывает фактически никогда. На наш взгляд, и роман, и его визуальная версия – это масштабные, эпохальные достижения русской и мировой культуры как в эстетически-художественном, так и в духовном, христианском смысле. Последний аспект помогает со всей очевидностью обнаружить именно экранная, визуальная интерпретация.

В сердце матери мелькнул лучик сердечности, теплоты к сыну, но, в конечном счете, победило чувство, если можно так выразиться, более «удобное». Можно, конечно, здесь высмотреть привычную рецепцию «советско-социального» стереотипа, с точки зрения которого герой не может быть прощен, поскольку «был в плену» и не вернулся на Родину, не давая о себе знать никому, даже матери, уже изначально навешивало некую печать отчужденности и враждебности во взаимоотношениях двух самых близких людей друг с другом. Но в данном случае тема предательства у Ю. Бондарева, конечно, более сложная, даже, вероятно, настолько сложна, что восходит как к библейским источникам, так к и рецепции предательства как явления вообще русским духовным сознанием. Здесь необходимо дифференцировать две линии – линию Ильи и линию матери. Их, разумеется, нельзя откровенно развести, но и полностью слить нельзя тоже, ибо это ведет к упрощению.

Никто не спорит, что в художественно-философском пространстве сцены с матерью Илья потрясающе виноват, исчезнув на полвека, а теперь, появившись из небытия, предлагая ей деньги. Эта деталь найдена Ю. Бондаревым гениально. Почему? Потому, что именно она является неким «водоразделом», отличающим систему ценностей, именно русского ментального сознания. Деньги – не магистральная тема русской классики; в русской классической литературе душа никогда не продается, а если и продается, то это оз-

начает ее крах. В ней никогда счастье не достигается материальным достатком, в ней нет мерила благополучия степенью накопления земных богатств, выходящего на первый, как сюжетный, так и поэтико-философский план, а степень «положительности» и даже «отрицательности» героев измеряется совсем не «золотым тельцом». Вот почему убийца Раскольников в «Преступлении и наказании» благороднее мерзавца Лужина, а Дуня не может принять деньги для спасения своего несчастного брата с целью бегства за границу и ухода от возмездия по предложению Свидригайлова. Свидригайлов, в свою очередь, готов положить все свое состояние за любовь к Дуне, несмотря на намеки автора на убийство своей жены. По той же причине презираем Минский из пушкинского «Станционного смотрителя», пытающийся просить прощение у несчастного старика за «воровство» дочери. И никакие роскошные апартаменты не могут оправдать его поступок, а Дуня, в свою очередь, не сможет быть счастливой без глубокого покаяния, что и происходит в финале повести. Не случайно Пушкин, завершая повесть, руками Дуни отдает деньги попу за уход за могилой, а практически одновременно саму Дуню отправляет на могилу отца для так необходимого для нее действия. Без учета этой ключевой детали для русского самосознания и русской классики невозможно понять, почему взбалмошная и роковая Настасья Филипповна из «Идиота» кидает пачку денег в огонь, все же уезжая при этом с Рогожиным. Сам же купец Рогожин, в свою очередь, хоть и внешне вроде бы пытается «купить» предмет своей роковой страсти, однако никогда не будет мстить Настасье Филипповне именно за этот, безрассудный поступок, несмотря на свое купеческое мировосприятие. Да и не «покупает» он Настасью Филипповну пачкой денег – его поступок сложнее и многомернее обычной купли-продажи. Никакими деньгами, знатностью, расчетливостью, светскими условностями невозможно удержать Анну Каренину около нелюбимого мужа. И даже беспутную, окончательно духовно погубившую себя еще до физической смерти Катерину Измайлову гонит в бездну отнюдь не туго набитый купеческий кошелек.

Как видим, яркие характеры русской классики, мягко говоря, совсем не идеальны

в своих поступках на жизненной стезе, а всех перечислить просто невозможно.

В небольшой по объему сцене встречи Ильи Рамзина с матерью, точнее, в эпизоде передачи денег (именно с этого момента круто изменилось ее душевное состояние и настроение), автор словно бы концентрировал всю основополагающую идею русской классики, точнее говоря, ее цементирующий фундамент. Быть может, это и есть то самое главное, без чего нельзя до глубин понять отечественную словесность; не ощущая этого, невозможно осуществить и ее как адекватное прочтение, так и адекватный перевод на другие языки. Не понимая этого, невозможно понять русскую душу как индивидуума, так и целого народа. В недрах же неприятия и непонимания достаточно легко ткется и негативный пиар как на отдельного человека, так и на Россию в целом. В советском миропредставлении сущность негатива «денежного предательства», самого мерзкого «Иудиного греха» осталась, лишь облеклась в узкосоциальную форму, неизбежно упростили и величие бондаревского шедевра.

Глубинный смысл поступка героя скрыт в том, что именно здесь окончательно понятно, что Илья перестал быть русским. Когда этот процесс начался – другой вопрос. Важно, что для писателя самая большая трагедия рамзинского греха лежит в этой, отнюдь не однолинейной плоскости. Здесь и тот самый «выбор».

Как уже отмечалось выше, линия матери здесь как соприкасается с линией Ильи, так и существенным образом расходится с нею. Ей «удобно» и привычно осмысливать сына убитым, умершим, но некомфортно и даже неприятно видеть его старым, седым, измученно-усталым, застывшее-безразличным. Впрочем, авторы фильма находят спасительный прием, который движет в сторону оправдания всех «участников» сцены встречи – и матери, и Васильева, и самого Рамзина – это прием недосказанности, а в каких-то случаях – и откровенной тайны: зритель не знает, что было с ним в прошедшие годы, кроме как с его скупых, в то же время исчерпывающих слов: «Попил все вина мира, и покурил сигареты всего света. И спал с женщинами всех марок». Такая формулировка собственной жизни, между прочим, свидетельствует о сохранившейся способности Рамзи-

на, по крайней мере, обобщать свои поступки, а возможно, где-то в тайниках своей души и давать им оценку.

«Второе пришествие» Ильи в романе и ретросюжет, связанный с ним, – необходимый повод к началу духовного преображения Васильева, к его духовному выздоровлению.

История с Ильей своего рода лакмус для Васильева. В русской классической литературе подобное уже было и не раз. Самый яркий пример – рисунок характера Раскольникова («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского). У этого характера тоже есть некие «двойники», хотя для нас этот вопрос спорный и достоин серьезной исследовательской аргументации на уровне, прежде всего логики текста романа. Так или иначе, но Раскольников – *один* (с точки зрения ключевых событий в сюжетной цепи, и это принципиально важно для автора романа и для решения поставленных им задач. Его возрождают и преображают страдания, воскрешая в его сердце любовь к Соне. Что же в нашем случае?

В «Выборе» черты одного героя переданы как бы двум лицам – Васильеву и Рамзину. Рамзин – словно «половина» существа Васильева, его возможное и страшное развитие в плену своего своеволия, без Родины, не только как духовного пространства, но прежде всего географического. Есть примечательный эпизод, с которого берет начало вектор развития трагедии Васильева: *«За блестящей чернотой его глаз стояло выражение непреклонности, выражение, которое появилось у него после оскорбительного объяснения с майором Воротюком на высоте. Это был словно бы незнакомый Илья, раздавленный, обвиненный в трусости, несостоятельности офицера, не оправдавшего своего нового назначения, и все унижающая несправедливость командира полка, не желающего знать никаких причин, и собственная вина от того, что не сумели остановить танки на участке железнодорожного переезда, и злость на Воротюка за то, что он оставил этот участок оголенным, не прикрыв батарею ни взводом, ни отделением пехоты, и невыполнимый приказ вытащить орудия из окружения, и вот это возвращение к месту ночного боя подточили и перевернули что-то в Илье. И стоячая пепельная жуть в его глазах, выражение решимости*

на любое действие, лишь бы доказать свое и восстановить недавнее к себе уважение, передавались Владимиру нервным, морозящим током и объединяли его с Ильей одним выходом в неизмеримую темноту последнего шага, где еще могло быть чудо, везение, некая роковая случайность. Но все стало отчужденным в Илье, и злая, отталкивающая острота исходила от него» (выделено нами. – Л. Х., Ц. Х.) [12, с. 179].

Обращает на себя внимание та деталь, что писатель рассказывает именно об Илье, о сложнейшем психологическом сломе, который окажется ключевым для всей его дальнейшей судьбы, но в какой-то момент *как бы* неожиданно душевное состояние Васильева словно налагается на рамзинское; темная, злая сила вторгается в его душевный мир, сливаясь с ним, причем возникает именно затмение «духовного зрения», сознания: «стоячая пепельная жуть в глазах», «нервный, морозящий ток» объединили, слили Васильева и Илью в некое страшное, отчужденное друг от друга, но в то же время единое-целое. И завершается эта авторская характеристика снова Ильей, от которого исходила «злая, отталкивающая острота». Выделенное определение, думается, ключевое. Герои, которые с детства были неразлучны, вместе приняли роковую трагедию, уйдя добровольцами на фронт, перенося плечом к плечу все ужасы военных ситуаций, теперь оказались отчуждены друг от друга, причем, несмотря на, скажем так, «спаянную» духовную трещину, внутренне оттолкнул Илью Владимир, а не наоборот. Более того, утонченный, практически неуловимый психологический нюанс, гениально найденный Ю. Бондаревым, заключается в том, что как раз Илья-то и, спустя годы, не утратил симпатии к своему другу, продолжая считать его чистым, по-детски наивным. Так вот, думается, именно данный, описываемый момент запечатлел начальное мгновение духовного регресса обоих героев. Это очень выпукло продемонстрировано в визуальной версии: на фоне замедленного, «плывущего» кадра герой Васильева изо всех нечеловеческих сил тащит орудие, которое ему не поддается с выражением нереального, безумного, какого-то поистине сатанинского взгляда, передающего и отчаяние, и презрение, и безысходность, и обиду за только что погибшего, по

его разумению друга, и невозможность что-либо поправить и изменить. Иными словами, в данный момент *погибают оба*. С такими же нечеловеческими усилиями он переносит всех погибших в одну общую траншею, чтобы похоронить. Впоследствии Васильев пишет картину, где воспроизводит этот страшный сюжет. Обладая высокой творческой интуицией художника, он среди мертвых, рядом с Ильей, неслучайно кладет и себя, словно мертвого. Тем самым возникает символическая картина общей смерти, примиряющей некогда разобщенных и отчужденных друг от друга людей, которых свело друг с другом одно страшное горе, страшная беда – война. И совсем не случайно авторы визуальной версии демонстрируют «живую картину» многократно, убрав цвет, подчеркивая духовную «мертвенность» роковой ситуации.

Сюжетное развитие романа не было бы самобытно убедительным, если бы автор не предоставил бы обоим героям «свыше» возможность преображения. И она обнаружилась с появлением в жизни Васильева Ильи через много лет. По отношению к последнему он его использует лишь частично, поскольку духовного примирения между ними нет, хотя ощущение вины постоянно и настойчиво, даже назойливо преследует Васильева всю жизнь. Здесь работает знаменитый христианский тезис, многократно используемый Ф.М. Достоевским: «всяк за всех и вся виноват».

Резюмируя психологический и духовный крах Ильи, писатель констатирует: у него было «лицо приговорившего себя к мучительной гибели святого» [12, с. 175]. Илья «приговорил сам себя, и в этом полярная разница. Перевернутость «библейского текста» очевидна на протяжении всего романа писателя, а в интертексте В. Наумова это живописуется через многоуровневый поток сознания, переданный с помощью авторских приемов и кинематографических эффектов и возможностей.

Как известно, духовному краху героя предшествовала история взаимоотношений Ильи и старшины Лазарева, переросшая в откровенный, жестокий конфликт. Фамилия героя кажется не случайной, взятой из Писания – притчи о Воскресении Лазаря, свидетельствующей о Величии Бога. Как известно,

в ней делается акцент на необходимости через дела отражать Христовы качества.

Представляется, что притча проявляет себя в качестве скрытого и перевернутого интертекста в сюжете романа и его визуальной версии. Это просматривается, по крайней мере, дважды и касается опять-таки как Рамзина, так и Васильева, как его, скажем так, «смыслового двойника». Сначала «перевернутый» интертекст притчи о воскресении Лазаря очевиден в кульминационном разрешении событий, играющих важнейшую психологически-событийную роль для Рамзина. Во всех отношениях превосходящего своего соперника по многим качествам (красивый, статный, сильный, удачливый, он ни в какое сравнение не идет с бывшим уголовником, озлобленным, завистливым и мстительным Лазаревым), Рамзин, мог бы, уподобившись Христу, простить, сделать попытку примириться с ним, своего рода «воскресив» его. Таким образом, однако, происходит прямо противоположное: Рамзин убивает Лазарева, совершая, помимо страшного греха – убийства как такового, еще более усугубляющий тяжкий грех – убийство «своего» на войне.

Далее словно бы «зеркальное» развитие притчи происходит, когда духовно мертвый Рамзин возникает из небытия, спустя годы. Теперь он нуждается в такой же помощи, как некогда Лазарев. В соответствии с содержанием притчи, Христос «помогает» Васильеву, выбрав «нужное время и нужное место». От Васильева требуется, кажется, немного: протянуть руку помощи, понять, посочувствовать. Смог ли он это сделать? В этом психологический, да и аксиологический смысл всего романа.

В Интернете высказывается мнение (и оно далеко не единственное), что роль Васильева актером М. Ульяновым сыграна бледно. Позволим себе с этим категорически не согласиться.

Михаил Ульянов не сыграл плохо; он – актер такого масштаба и таланта, что просто не сможет сыграть «никак». Он выглядит таким размытым, «бледным» и многим непонятным потому, что *именно это* он и показывает. Таков Васильев теперь, спустя десятилетия после войны: и актер, и режиссер это прекрасно увидели. Он внутренне отчужден от себя, от мира, от жены, от дочери и даже от искусства. Васильев – психологически

уставший человек, а это принципиально больше, чем просто уставший. Между прочим, и с отцом он видится редко, предпочитая передавать ему *деньги* – еще одна косвенно схожая деталь, сближающая его с Рамзиным. Это не актуализируется в киноверсии, зато откровенно сказано в романе. Более того, на актера режиссеры возложили серьезную нагрузку – он должен был свой собственный духовный апокалипсис показать самим собою, своим обликом, поведением, взглядом, жестом, интонацией, и это ему как раз блестяще удалось. Ведь в визуальной версии, как в пратексте, нет «васильевской предыстории» – той цепи событий, которая предшествовала встрече двух некогда очень близких друзей и которая «помогает» читателю настроиться на адекватное понимание этого сложного характера. Трагизм этих характеров заключается в том, что при внешней, вполне очевидной, казалось бы, противопоставленности героев, о чем многократно писало советское литературоведение, у них масса схожих черт. Нет сомнения, что Васильев добрее, мягче, деликатнее Рамзина, но сложность воплощения характера первого заключается еще и в том, что жесткость, гордыня, психологическое безразличие ко всему и ко всем окружающим, и даже откровенное их презрение, словно как бы размыто сюжетно, а внешне выглядит вполне прилично как в пратексте, так и в киноверсии. К тому же они не поданы суммой фактов, как в случае с Рамзиным. Но самая важная черта, отличающая Васильева от сидящего напротив него Рамзина, – это способность *понимать, что все происходящее как с ним, так и вокруг, катастрофично*, мучиться этим и интуитивно искать выход к изменению ситуации. Вот тут-то как раз на помощь Васильеву–Ульянову приходит оригинальная форма визуальной подачи бондаревского романа. Авторы не просто иллюстрируют текст писателя – это было бы примитивно, они делают гораздо большее, выдающееся и даже гениальное – визуализируют его, а именно визуально воспроизводят всю словесную ткань романа, фактически «показывая» то, что в романе выражено словом. Это – одна из новых, новаторских, «инновационных» – как угодно – вариантов синтетического единства разных видов искусств, появившаяся в середине XX столетия в русской классической

культуре, причем не во всей и не у всех. И это не только синтез кинематографа и литературы, но еще музыки, живописи архитектуры и, пожалуй, театра (в некоторых деталях).

Итак, в данном случае мы видим актуализацию, оживление, овеществление целого литературного произведения, с одной стороны, интерпретатором (интертекстуальным соавтором В. Наумовым), с другой стороны – исследователем (читателем). Интерпретатор, а вслед за ним – исследователь (читатель) допускает превращение художественного текста Ю. Бондарева в сложную разветвленную картину, основанную на взаимодействии текстов, порождающую расширенную сеть ассоциаций как в цепи логических умозаключений, так и в эмоциях. Прочитав текст, интерпретатор слышит, воспринимает и актуализирует, развивая и дополняя средствами собственной фантазии, содержащиеся в произведении намеки – детали, черты, слова, образы и многое другое.

Список литературы

1. *Хворова Л.Е., Савенкова Т.О.* Синтез искусств в русской и европейской литературе и попытки его формулирования в публицистике В.М. Шукшина (контуры проблемы) // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2011. Вып 12 (104). С. 680-683.
2. *Хворова Л.Е.* Английская романистика на российском экране: Ч. Диккенс и У. Коллинз (к проблеме текстовой прецедентности, межкультурной и межвидовой коммуникации). Матеріали Міжнародних Науково-Мистецьких конференцій і конференцій «MagIa культур»: гортаючи сторінки світової культури. Київ, 2012. С. 101-107.
3. *Хворова Л.Е.* «Выбор» как «художественный текст» Ю. Бондарева и «кинотекст» В. Наумова: поэтика «не для всех». Часть первая: Рецепция и «диалогизация текстов» как теоретический базис исследования синтетических жанров // Профессиональная коммуникация: актуальные проблемы преподавания и исследования / под ред. О.А. Дроновой. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2016.
4. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
5. *Женетт Ж.* Работы по поэтике: Фигуры. М., 1988. Т. 1-2. 944 с.

6. Гадамер З.Х. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
7. Орлицкий Ю.Б. Ритмическая уникальность Цветаевской прозы. Материалы Международных Научно-Мистецьких конференций и конференций «Магія культур»: гортаючи сторінки світової культури. Київ, 2012. С. 77-89.
8. Пискунова С.В. Тайны поэтической речи (грамматическая форма и семантика текста): монография. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002.
9. Пискунова С.В. Семантика аргументации в информационном поле художественного текста // Вестник Российского университета дружбы народов: Русский и иностранный языки и методика их преподавания. 2012. Вып. 4. С. 70-76.
10. Назарова Н.Ю. Особенности психологической семантики в художественном тексте // Text. Особенности порождения и восприятия Literary work. Reader: materials of the II international scientific conference on May 20–21, 2014. Prague: Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”. С. 17-23.
11. Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Иностранная литература, 1962. 555 с.
12. Бондарев Ю.В. Выбор // Бондарев Ю.В. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1984–1986. Т. 5.
3. Khvorova L.E. “Vybor” kak “khudozhestvennyy tekst” Yu. Bondareva i “kinotekst” V. Naumova: poetika “ne dlya vsekhn”. Chast' pervaya: Retseptsiya i “dialogizatsiya tekstov” kak teoreticheskiy bazis issledovaniya sinteticheskikh zhanrov. *Professional'naja kommunikacija: aktual'nye problemy prepodavaniya i issledovaniya*. Tambov, Publishing House of Tambov State University named after G.R. Derzhavin, 2016. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow, Iskustvo Publ., 1979. (In Russian).
5. Zhenett Zh. *Raboty po poetike: Figury*. Moscow, 1988, vol. 1-2. 944 p. (In Russian).
6. Gadamer Z.Kh. *Istina i metod. Osnovy filozofskoy germeneytiki*. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russian).
7. Orlytskiy Yu.B. *Ritmicheskaya unikal'nost' Tsvetaevskoy prozy Materiali Mizhnarodnikh Naukovo-Mistets'kikh konferentsiy i konferentsiy “MagIya kul'tur”*: gortayuchi storinki svitovoi kul'turi. Kiiiv, 2012, pp. 77-89. (In Ukrainian).
8. Piskunova S.V. *Tayny poeticheskoy rechi (grammaticheskaya forma i semantika teksta)*. Tambov, Publishing House of Tambov State University named after G.R. Derzhavin, 2002. (In Russian).
9. Piskunova S.V. Semantika argumentatsii v informatsionnom pole khudozhestvennogo teksta. *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Russkiy i inostranny yazyki i metodika ikh prepodavaniya*. 2012, no. 4, pp. 70-76. (In Russian).
10. Nazarova N.Yu. Osobennosti psikhologicheskoy semantiki v khudozhestvennom tekste // Text. Osobennosti porozhdeniya i vospriyatiya Literary work. Reader: materials of the II international scientific conference on May 20–21, 2014. Prague, Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”, pp. 17-23. (In Russian).
11. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike*: per. s pol'skogo A. Ermilova, B. Fedorova. Moscow, Inostrannaya literatura Publ., 1962. 555 p. (In Russian).
12. Bondarev Yu.V. *Sobranie sochineniy: v 6 t.* Moscow, 1984–1986, vol. 5. (In Russian).

References

Поступила в редакцию 10.02.2016 г.
Received 10 February 2016

UDC 882+791.43.04

“CHOICE” AS LITERARY TEXT OF Y. BONDAREV AND “FILM TEXT” OF V. NAUMOV: “POETIC MANNER NOT FOR ALL”. PART TWO. “RAMZIN’S” SIN: STROKES FOR RESEARCH

Lyudmila Evgenevna KHVOROVA, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Professor of Russian as Foreign Language Department, e-mail: xworowa.mila@yandex.ru

Zou Haoping, Binhai Foreign Language Institute at Tianjin Foreign Studies University, Tianjin, People’s Republic of China, Bachelor, e-mail: 958834058@qq.com

In the second of part of this research we continue the study of different text variants interaction. Non-traditional analysis methods are used: hermeneutics, receptive, introduced to scientific use by M.M. Bakhtin, H.G. Gadamer, G. Genette, and also inter textual, having concern to “dialogization” of texts, in this case literary and film text. Semantic scope of accustomed notions, built in practice of literal studies is spreading significantly. When these methods were not applied or were not actualized during research. At the level of actualization (receptive aesthetics term) genesis of “Ramzin’s sin” is considered, its componential traditional and introduced characteristics. The relation of Ramzin to other characters, where the central place is given to relations with mother are revealed. Text divergence and cohesions of two versions – great-text and inter-text, an reflected which semantic influence they bear. Basing on the examples of Russian classical literature it is proved why the theme of money is not basic for Russian literature, so plot and sense findings of Y. Bondarev as a writer is in one row with other outstanding classical works. Philosophic-psychological and axiological borders of Bondarev’s implied sense of “choice”; the status of main characters’ characteristics in general, relatedness with each other, relations with world of other characters in different spatial-time categories. It is devoted to the Years of Cinema, continuing Years of Literature, announced by the President of Russian Federation, 75 anniversary of Great Patriotic War.

Key words: text; inter-text; actualization; film text; visuality; Ramzin’s sin; war; axiology; great-text.