

Literatura

1. *Buldakova Yu.* Formy avtorskogo prisutstviya v tekste fan-fikshn (internet-publikaciya romana Eh. Yudkovskogo «Garri Potter i metody racional'nogo myshleniya») // *Filologiya i kul'tura*. 2016. № 2 (44). S. 212–215.
2. *Burd'yo P.* Pole literatury / Per. s fr. M. Gronasa // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2000. № 45. S. 22–87.
3. *Gadzhiev A.* Seteratura: istoriya, tipologiya i poehtika russkoj setevoj literatury // *Tezisy lekcij v Bakinskom slavyanskom universitete*. Baku: Mutardzhim, 2012. 76 s.
4. *Diki Dzh.* Opredelyaya iskusstvo / Per. s angl. E.V. Nikitinoj // *Amerikanskaya filosofiya iskusstva: osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka – antiehsencializm, perceptualizm, institucionalizm*. Antologiya. M., 1997. S. 243–252.
5. *Zherdev G.* Diskussiya o seterature 1997–98 v kratkom izlozhenii // *Setevaya slovesnost'. Sovremennaya russkaya literatura v internete* [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.net-slova.ru/teoriya/discus.html>, 2000.
6. *Zenkin S.* Teoriya literatury: problemy i rezul'taty. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 368 s.
7. *Kiktenko V.V.* Literaturnyj pablik «Rossiya bez nas»: ideologiya, specifika sodержaniya i yazykovej formy // *Tavrisheskij nauchnyj obozrevatel'*. 2015. № 5. S. 63–65.
8. *Kornev S.* «Setevaya literatura» i zavershenie postmoderna // *Setevaya slovesnost'. Sovremennaya russkaya literatura v internete* [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm>.
9. *Petrenko S.N.* Pirozhki i poroshki: setevaya poehziya mezhdru fol'klorom i literaturaj // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2014. S. 129–135.

DOI: 10.25586/RNU.V925X.18.01.P.177

УДК 82.0

«Вестник Российского нового университета»

ISSN 2414-925X

С.В. Морозов

СИМВОЛ КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. ПАСТЕРНАКА

Анализируется специфика символа и его положение в эстетике европейского символизма. Выявлено сходство в эстетических установках символистов и Б. Пастернака. Представлены примеры использования символов в романе «Доктор Живаго», описан его символичный план. Обоснованы связь между символистской спецификой этого произведения и его лирико-автобиографическим аспектом.

Ключевые слова: символизм, символ, эстетика символа, теория соответствий, лирическая автобиография.

In this article the specific character of the symbol and its position in the aesthetics of European symbolism are being analyzed. A similarity in the aesthetic attitudes of the symbolists and B. Pasternak is revealed. Examples of the use of symbols in the novel “Doctor Zhivago” are presented. Its symbolic plan is described. The connection between the symbolist specificity of this work and its lyrical-autobiographical aspect is grounded.

Keywords: symbolism, symbol, aesthetics of the symbol, theory of synesthesia, lyrical autobiography.

Вопрос о времени и месте возникновения символизма не имеет однозначного решения. Это обусловлено спецификой символизма «как сложно устроенной международной целостности» [14, с. 173]. Принципиальную важность имеют только пространственно-временные рамки – 1870–1920-е гг. в Европе. Начало и конец символизма теряются в том «неевклидовом литературном пространстве» [там же], которое представляет собой альтернативу действительности, итог ее переосмысления в творчестве писателей разных стран и поколений. В основе творческой деятельности символистов лежал миф о кризисе культуры современного мира, возникшем в связи с «расшатыванием традиционной системы ценностей – христианства, краеугольного камня европейской цивилизации... с волной первых острых разочарований в новом “боге” – в науке, вере во всемогущество разума, точных знаний и позитивизма» [6, с. 13].

Изменчивость представлений о мире, потеря ориентиров в суете быстро сменяющихся картин действительности, необходимость приспособления сознания к динамизму новой жизни обусловили выработку новой художественной манеры, которая должна было более отвечать запросам современности, чем традиционное реалистическое искусство. Особенности этой манеры проистекали из ее практического задания, которое заключалось в преодолении «глобального гносеологического кризиса», выразившегося в «раздробленности новоевропейской культуры, в утрате современным человеком способности воспринимать мир как целое» [13, с. 119]. Так, авторам второй половины XIX века предстояло собрать воедино расколотую картину мира в соответствии с тем ее образом, который остался в их сознании. Это обусловило высокий уровень субъек-

тивности в их творчестве. Подобные процессы отразились и в ранней поэзии Пастернака: «Картина мира, представавшая в поэзии раннего Пастернака, была эмфатически фрагментарна. Поэтический субъект отчаянно гоняется за летучей действительностью, выхватывая наугад ее осколки» [4, с. 117].

Средством объединения этих осколков, разбросанных на самых разных уровнях бытия, должен был стать символ с его многомерной природой. «Разнородность, заложенная в ядре символа, давала возможность поэтам выразить дисгармонию мира, его трагические противоречия, которые в их сознании выйдут на первый план» [6, с. 23]. В этом отношении символ становился единственным средством преодолеть «всеобщий распад форм» [9, с. 327]. Поэтому неудивительно, что примерно в одно и то же время в Европе он был взят на вооружение художниками разных стран: «Итак, символ – интуиция о постоянной подвижности мира в лирическом слове. В этом смысле лирическое “я” символиста, признавая высшую власть поэтической музыки, не знает границ между прошлым и настоящим, высоким и низким, личным словом и цитатой, стихотворением и романом, писателем и критиком» [14, с. 177].

По Пастернаку, в момент творческой деятельности «язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения» [10, с. 434]. В погоне за этой «поэтической музыкой» символисты придавали особенное значение звучанию стиха. Одними из первых они занялись разработкой звукописи и ее эффектов. «У символистов же звукопись, звуковая игра, станови-

лась поэтической доминантой, по крайней мере, одной из них. Звуковой образ мог подниматься до символа, приобретать символический смысл» [6, с. 21]. В стремлении сделать саму форму выражением смысла поэт должен был весь отдаться решению стоящей перед ним художественной задачи. Это подразумевало невероятную концентрацию творческих сил, напряженную работу ума и повышенное внимание к слову во всех нюансах его семантики. Таковы требования, предъявляемые к художнику в реализации им всего художественного потенциала символа. По образному определению исследователей, «символ – это то, как намерен писать на пределе своих возможностей символист» [14, с. 177].

Таким образом, применение символа означало активизацию всех семантических богатств словаря с оглядкой на формальный строй слова. Задействованной оказывалась вся область его значений, перед писателем открывалась бездна смыслов – живых и утраченных. Прямое значение слова не было целью поэта, его задачей было выстроить собственную логику смыслов. Обязательным условием при этом была живость подачи материала, та естественность, которой он был бы лишен при искусственном, надуманном схематизме долгих умозаключений и однобоких иносказаний. Добиться этого можно было за счет мгновенного интуитивного решения, задействованного все интеллектуальные ресурсы писателя. Речь идет об определенной остроте ума, с мгновенностью вспышки выстраивающей логику неожиданных связей действительности.

Это подразумевало создание иллюзии непосредственности обнаруженных связей, как будто они уже существовали в окружающем мире независимо от поэта. В качестве характеристики творческого процесса символистов актуальной стала

метафора блуждания в лесу символов, которые разыскивает поэт. Возникающие в этих дебрях по ассоциативному принципу связи играли роль провожатого для заблудившегося художественного сознания. Мир в представлении символистов становился хранилищем знаков, системой символов, открывающих иное, метафизическое пространство. Способность прочесть эти символы, обнаружить их, отличала символистского поэта и была неотъемлемой характеристикой его творческой личности. Подобное понимание художественного процесса отразилось в «Докторе Живаго», в частности в описании восприятия маленьким Юрой окружающего его мира: «Внешний мир обступал Юру со всех сторон, осязательный, непроходимый и беспорядочный, как лес, и оттого-то был Юра так потрясен маминой смертью, что он с ней заблудился в этом лесу и вдруг остался в нем один, без нее. Этот лес составляли все вещи на свете – облака, городские вывески, и шары на пожарных каланчах, и скакавшие верхом перед каретой с божьей Матерью служки с наушниками вместо шапок на обнаженных в присутствии святыни головах. Этот лес составляли витрины магазинов в пассажах и недосягаемо высокое ночное небо со звездами, боженькой и святыми» [10, с. 88], – и далее, когда Юра уже повзрослел: «Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною» [там же].

Подразумеваемая «подключенность» всех вещей к первоначалам вселенской жизни приводит к тому, что они начинают «перекликаться» [14, с. 236]. Увидеть их «перекличку» означает установить соответствия, которые «с точки зрения формирования собственно символистской поэтики важнее всего» [там же]. Впервые

эта теория была изложена в программном сонете Бодлера «Соответствия». В ее основе лежала идея синестезии – родства чувственных ощущений по сходству ассоциаций. Эта идея, развитая в других стихотворениях Бодлера за счет привлечения сфер памяти и фантазии, открыла художнику невероятное количество логических ходов и вариантов их представления – сравнений, метафор, концепций. Поэтому неудивительно, что теория соответствий нашла свое применение в творчестве всех символистов и через сто лет дала о себе знать в таком «позднем символистском романе», как «Доктор Живаго» Бориса Пастернака [5, с. 75]: «Тут необходимо заметить, что свободное блуждание посреди постоянно перемещающихся “качеств” действительности, при котором смысл открывается внезапно и случайно, как момент некоего “совпадения”, не только составляет основу художественного мышления Пастернака, но обнаруживает родственность с самосознанием символизма, по словам программного стихотворения Бодлера, ощущающим себя проходящим сквозь “лес символов”, которые обмениваются “понимающими взглядами” у него за спиной. Эффект понимания оказывается моментом, когда субъекту удается “перехватить” это переглядывание символов, обнаружив между ними некое соответствие» [4, с. 171].

Поиск соответствий следовало осуществлять прежде всего в природе, которая возвышалась «до творчества (в «Соответствиях» его символизирует рост храма)». Этот процесс «Бодлер в своей дневниковой прозе сравнивает с магическим актом, с самообожествлением. Разгадка мира, по его мнению, лежит на пути во внутрь сознания» [14, с. 185]. В романе Пастернака природа в иные моменты становится проводником какой-то вести

для героев. Д.С. Лихачев называл ее «живым чудом, отношение» к которой «автора помогает понять отношение к России и его самого, и его героя» [8, с. 20]. В. Шаламов, сравнивая пейзажи в романе с пейзажами Толстого, Достоевского, Чехова, писал Пастернаку: «Ваш пейзаж – внутреннее, подчеркивающее внутренний мир героя, эмоциональное постижение этого внутреннего мира» [15, с. 754]. Яркой иллюстрацией к этому является эпизод в поезде с Юрием Живаго, возвращающимся с войны: «На остановках к содому, стоявшему внутри, присоединялся снаружи шум осаждавшей поезд толпы. Гул голосов достигал оглушительности морской бури. И как на море, в середине стоянки наступала вдруг необъяснимая тишина. Становились слышны торопливые шаги по платформе вдоль всего поезда, беготня и спор у багажного вагона, отдельные слова провожающих вдалеке, тихое квохтанье кур и шелестение деревьев в станционном палисаднике. Тогда, как телеграмма, поданная в дороге, или как поклон из Мелюзеева, вплывало в окно знакомое, точно к Юрию Андреевичу адресующееся благоухание. Оно с тихим превосходством обнаруживало себя где-то в стороне и приходило с высоты, для цветов в полях и на клумбах необычной. Доктор не мог подойти к окну вследствие давки. Но он и не глядя видел в воображении эти деревья. Они росли, наверно, совсем близко, спокойно протягивая к крышам вагонов развесистые ветки с пыльной от железнодорожной толкотни и густой, как ночь, листвою, мелко усыпанной восковыми звездочками мерцающих соцветий. Это повторялось весь путь. Всюду шумела толпа. Всюду цвели липы. Вездесущее веяние этого запаха как бы опережало шедший к северу поезд, точно это был какой-то все разъезды, сторожки и полустанки облетевший слух,

который едущие везде заставляли на месте, распространившимся и подтвержденным» [10, с. 156].

В приведенном отрывке картина природы целиком воссоздается в сознании Юрия Андреевича только на основе обоняемого им запаха лип. Сам аромат уподобляется некоему посланию за счет сравнения его с телеграммой, поклоном и слухом. Параллельно с этим шум толпы вызывает ассоциацию с морской бурей, что в топосе вокзала неожиданно и оригинально. Выстраивается следующая логика: шум толпы – морская буря – стоянка в море – необъяснимая (как во время морской бури) тишина в середине стоянки на вокзале. Сознание героя выходит за рамки действительности и творит собственную реальность по ассоциативному принципу. Моделируемый Живаго мир несет на себе отпечаток его личности и оказывается для читателя реальнее, чем мир настоящий, скрытый за стенкой вагона.

Один из самых значимых природных образов в романе – метель, с которой Юра сталкивается в ночь после похорон матери: «Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу. За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» [там же, с. 7]. В этом эпизоде также

примечательна взаимосвязь, возникающая между главным героем и природой. Метель «будит» Юру стуком в окно, она как будто «заметила его» и, «наслаждаясь производимым на него впечатлением», пыталась «привлечь» к себе его внимание. Пока что весть, которую несет здесь природа, – это весть о смерти, которая зашифровано передана через пугающую красоту метели за неимением у маленького Юры других языковых средств. Позже взросление Юры, напрямую связанное со становлением в нем поэтической личности, уберет барьер непонимания между ним и миром природы, а пока этот момент – первый в цепи рассуждений о смерти, результатом которых станет жизнь, творимая искусством: «Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [там же, с. 91].

Та же метель, но теперь осязаемая Живаго с позиций взрослого опыта, является в эпизоде, когда доктор, застигнутый метелью в октябрьской Москве 1917 года, узнает о только что совершившейся революции. По сути, это реминисценция на поэму Блока «Двенадцать»: «Юрий Андреевич шел быстро. Порошил первый реденький снежок с сильным и все усиливающимся ветром, который на глазах у Юрия Андреевича превращался в снежную бурю. Юрий Андреевич загибал из одного переулочка в другой и уже утерял счет сделанным поворотам, как вдруг снег повалил густо-густо и стала разграваться метель, та метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а в городе мечется в тесном тупике, как заблудившаяся. Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе. Где-то, островками, раздавались последние залпы сломленного сопротивления. Где-то

на горизонте пузырями вскакивали и лопались слабые зарева залитых пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и завивала метель, дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях» [там же, с. 191]. Метели, как будто принадлежащей обоим мирам – «нравственному» (т.е. идеальному) и «физическому» – снова придается коммуникативное значение: «Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуршащей снежной крупой. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться» [там же].

В эпизоде возвращения Живаго с войны присутствует то же ощущение «величия и вековечности минуты»: «Иногда из глубины ночи к станциям со стуком подкатывали телеги и таратайки. Голоса и гром колес смешивались с шумом деревьев. В эти минуты казалось понятным, что заставляло шелестеть и клониться друг к другу эти ночные тени, и что они шепчут друг другу, еле ворочая сонными отяжелевшими листьями, как заплетающимися шепелявыми языками. Это было то же самое, о чем думал, ворочаясь у себя на верхней полке, Юрий Андреевич, весть об охваченной все ширяющимися волнениями России, весть о революции, весть о ее роковом и трудном часе, о ее вероятном конечном величии» [там же, с. 160].

Так, в одно сливаются разные планы действительности. «Десятилетнего Юру Живаго завораживает сначала бушующая на кладбище вьюга, в ту ночь соединившаяся в его сознании со смертью, затем – природа, таинственный мир, в который навсегда переселилась душа умершей Марии Николаевны» [3, с. 185]. Происходящее в человеческом мире нераздельно связывается с процессами иного, духовно-постигаемого мира. Действительность становится

системой знаков, символов, понимание которых обеспечивает постижение логики происходящего во всех сферах бытия. Жизненные ситуации, описываемые в романе, его сюжет обретают символическое значение, теряя в естественности изображаемого, что неизменно сказывалось на читательском восприятии произведения: «После первых чтений романа Пастернак столкнулся с непривычной для него реакцией: больше половины слушателей были смущены, растеряны и, страшно сказать, разочарованы. Хвалили стихи, которые он читал, объясняя характер героя. Восторгалась пейзажами. Пастернака это раздражало. Он сам знал, что умеет писать пейзажи. <...> С несколькими друзьями, не принявшими романа, порвал отношения» [1, с. 721]. Причиной неприятия произведения была неподготовленность читателей к новой манере письма автора. Модернистский роман, поданный как реалистический, не выдерживал проверки на цельность восприятия. Тонкая грань между лирическим и прозаическим вызывала ощущение несбалансированности. В погоне за объективной данностью незамеченной оставалась субъективная, интуитивно подразумеваемая логика сюжета. Роман производил впечатление недостоверного произведения, сюжетные ходы которого писатель вследствие некомпетентности мотивировал действием случая, совпадения. Эти сюжетные неувязки стали одним из главных поводов для постановки вопроса о нетрадиционной природе «Доктора Живаго»: «Если разбирать “Доктора Живаго” как традиционный реалистический роман, – мы сразу сталкиваемся с таким количеством натяжек, чудес и несообразностей, что объяснить их попросту невозможно» [там же, с. 720]. Как пишут исследователи, «важно обратить внимание на характерные для романа сюжетные

сцепления, когда случайность – в короткой или длительной временной перспективе – сопрягается со знаменем... Подобные сопряжения случая и “знамения” в образах памяти, предчувствий, предвидений призваны автором, чтобы указать на высший, вероятно-провиденциальный смысл этих случайностей, происходящих с главными героями романа» [7, с. 215]. Таким образом, ключом к пониманию произведения оказывается его символистское прочтение. С этой точки зрения «Доктор Живаго необходимо воспринимать в иносказательном плане: «Роман Пастернака – притча, полная метафор и преувеличений. Она недостоверна, как недостоверна жизнь на мистическом историческом переломе» [1, с. 722]. Только тогда читателю должна открыться та самая «поэтическая музыка», лежащая внутри символа: «Музыкальная трагическая мощь романа, его художественная убедительность коренным образом связаны с этой недостоверностью» [там же, с. 725].

Подобное восприятие жизни вообще было свойственно эпохе Серебряного века. Если старшие символисты воспринимали жизнь как эстетический феномен [6, с. 15], то следующие поколения пошли дальше и своим творчеством претендовали уже на сопричастность к таинственным жизненным процессам, лежащим в основе бытия. Эта философия эпохи и отразилась в формировании образа главного героя романа Пастернака: «Юрий Живаго – человек Серебряного века. В его мыслях, поступках, наконец, в его стихах воплощены черты философского и эстетического сознания эпохи, в частности, психология жизнотворчества, с его воззрением на жизнь как на текст, пронизанный символистскими соответствиями» [4, с. 171].

Творческий потенциал, доставшийся Юрию Живаго в наследство от Пастер-

нака, позволяет ему внести свою лепту в этот «текст». Анализируя сюжеты большинства европейских символистских романов, исследователи выделяют в качестве его особой составляющей художественный план, историю жизни творца: «В итоге биография гения... сосуществует с биографией творчества – пунктирным повествованием, набросками, психологическим, а затем и психоаналитическим, литературно-критическим этюдом на тему того, как конкретный поэтический язык стал возможным, овладел человеком и постепенно разрастался, самоструктурировался, подчеркивая автономию творческого сознания, уникальных смыслопорождающих прав романной рефлексии» [14, с. 218]. Один из сюжетных векторов романа Пастернака – это как раз обретение героем способности творчески осваивать действительность, овладение поэтическим словарем, необходимым для написания стихотворений заключительной главы романа: «Вряд ли вызовет сомнение то, что роман Пастернака на некотором уровне действительно рассказывает о себе и своем возникновении. На уровне же действия роман, как известно, рассказывает о человеке, который сам творит – о поэте Юрии Живаго. Ему принадлежит заключительное слово в романе – его стихи составляют последнюю, семнадцатую главу» [2]. «Доктор Живаго» – это произведение о творческом пути Поэта, о происхождении поэзии из прозы жизни, отражение собственных художественных исканий Пастернака. В этом смысле тетрадь Живаго является не просто дополнением к сюжету, но результатом слияния авторского сознания с сознанием главного персонажа, взглядом изнутри на тот аспект жизни и творчества, в котором формируется понятие лирического героя стихотворения. В самом деле, что можно

сказать о лирическом герое Живаго? Он в той же степени принадлежит и самому Пастернаку, который изначально писал эти стихотворения для живаговского цикла. Примечательна такая фраза из письма Пастернака М. Чиковани в 1947 г.: «Юра опять написал у меня несколько стихотворений, одно хорошее: “Рождество”» [11, с. 491]. В 1953 г., уже подбিরаясь к окончанию работы над романом, Пастернак пишет М.К. Баранович: «Сейчас я пишу (временами увлеченно) окончание романа. Весной я отметил себе, чего надо будет коснуться в стихах. Я думал, что нынешним летом возобновлю писание их от собственного имени, а не в адрес Живаго, но так как пока на свете не случилось ничего важного, кроме рождения Вашей внучки, то старый порядок остается в силе» [там же, с. 737]. Правда, сосредоточившись на написании прозы, замысел которой он вымучивал более двух десятилетий, писатель неоднозначно реагировал на появление новых стихотворений: Об этом он говорил в письме Н. Табидзе: «Спасибо Вам за все, что Вы пишете о стихах. По сравнению с романом, к которому они служат гарниром, это вздор и пустяки» [там же, с. 760]. Возможно, что их изначальная запись в тетрадь Живаго была мотивирована осторожностью в отношении романа, работу над которым Пастернак боялся прекратить: «Нехорошо, что временами пишу стихи, надо бы сосредоточиться на прозаической работе» [там же, с. 761].

Таким образом, веря в наследство своему герою собственные стихотворения, наделяя его правом творить, Пастернак выводил персонажа на качественно новый уровень функционирования. Исходя из этого, Юрия Живаго определяют как лирического героя самого Пастернака [8, с. 12]. «Герой романа сделал в своей жизни все, о чем мечтал и чего не сумел сделать вовремя его создатель: он уехал из Москвы сразу после революции, он не сотрудничал с новой властью ни делом, ни помышлением; он с самого начала писал простые и ясные стихи. Судьба одиночки, изначально уверенного в том, что только одиночки и бывают правы, и стала фабулой романа. В 1947 году Пастернак понял то, над чем бился двадцать лет: сюжетом книги должна была стать его собственная жизнь, какой он хотел бы ее видеть» [1, с. 723].

Таким образом, роман «Доктор Живаго», написанный по принципу лирической автобиографии [8], стал воплощением принципов символистской эстетики на общеевропейском уровне. Обильный символичный подтекст, многослойность повествования и взаимодействие в нем литературных родов и способов организации художественной речи обеспечивают его функционирование на качественно новом уровне, отличном от того, который демонстрируют произведения традиционно реалистической направленности, не выходящие за рамки простого миметического воспроизведения действительности в аристотелевском смысле.

Литература

1. Быков Д. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2010.
2. Vitt C. Доктор Живопись. О «романах» Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Toronto Slavic Quarterly. № 25. 2006. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/15/vitt15.shtml>.
3. Власов А.С. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: темы и вариации) // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 87–119.

4. *Гаспаров Б.М.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт) // М.: Новое литературное обозрение, 2013.
5. *Клинг О.А.* Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4.
6. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.:Изд-во Моск. ун-та, 2000.
7. *Колобаева Л.А.* Философия и литература: параллели, переключки и отзвуки (Русская литература XX века). М.: Русский импульс, 2013.
8. *Лихачев Д.С.* Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1. С. 5–10.
9. *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. Т. 3. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
10. *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. Т. 4. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
11. *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. Т. 9. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005.
12. *Пискунова С.И.* Вседневное наше бессмертие (Б. Пастернак «Доктор Живаго») // С.И. Пискунова, В.М. Пискунов // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 48–54.
13. *Пискунова С.И.* От Пушкина – до «Пушкинского дома»: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Studia philologica, 2013.
14. *Толмачев В.М.* Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. М.: Юрайт, 2013.
15. *Шаламов В.* Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М.: Эксмо, 2004.

Literatura

1. *Bykov D.* Boris Pasternak. M.: Molodaya gvardiya, 2010.
2. *Vitt S.* Doktor Zhivopis'. O «romanah» B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Toronto Slavic Quarterli. № 25. 2006. [Ehlektronnyj resurs]. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/15/vitt15.shtml>.
3. *Vlasov A.S.* «Yavlenie Rozhdestva» (A. Blok v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago»: temy i variacii) // Voprosy literatury. 2006. № 3. S. 87–119.
4. *Gasparov B.M.* Boris Pasternak: po tu storonu poehtiki (Filosofiya. Muzyka. Byt) // M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
5. *Kling O.A.* Ehvolyciia i latentnoe sushchestvovanie simvolizma posle Oktyabrya // Voprosy literatury. 1999. № 4.
6. *Kolobaeva L.A.* Russkij simvolizm. M.:Izd-vo Mosk. un-ta, 2000.
7. *Kolobaeva L.A.* Filosofiya i literatura: paralleli, pereklichki i otzvuki (Russkaya literatura XX veka). M.: Russkij impul's, 2013.
8. *Lihachev D.S.* Razmyshleniya nad romanom B.L. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Novyj mir. 1988. № 1. S. 5–10.
9. *Pasternak B.L.* Poln. sobr. soch. T. 3. M.: SLOVO/SLOVO, 2004.
10. *Pasternak B.L.* Poln. sobr. soch. T. 4. M.: SLOVO/SLOVO, 2004.
11. *Pasternak B.L.* Poln. sobr. soch. T. 9. M.: SLOVO/SLOVO, 2005.
12. *Piskunova S.I.* Vsednevnoe nashe bessmertie (B. Pasternak «Doktor Zhivago») // S.I. Piskunova, V.M. Piskunov // Literaturnoe obozrenie. 1988. № 8. S. 48–54.
13. *Piskunova S.I.* Ot Pushkina – do «Pushkinskogo doma»: ocherki istoricheskoi poehtiki russkogo romana. M.: Studia philologica, 2013.
14. *Tolmachev V.M.* Zarubezhnaya literatura konca XIX – nachala XX veka. M.: Yurajt, 2013.
15. *Shalamov V.* Vospominaniya. Zapisnye knizhki. Perepiska. Sledstvennyye dela. M.: Eksmo, 2004.