



УДК 821.161.1.09-31+929Пастернак

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Н. И. Павлова

Саратовский государственный медицинский университет имени В. И. Разумовского.
E-mail: pim60@mail.ru

В статье обосновывается вывод о том, что в основе психологических портретов многих персонажей, как и в композиции всего романа «Доктор Живаго», лежат параллелизм и изоморфизм, композиционное единство которых позволяет автору выявить семейное и духовное родство героев, а также выразить свою позицию.

Ключевые слова. Б. Л. Пастернак, «Доктор Живаго», композиция, персонаж, параллелизм, изоморфизм.

Ways of Creating Psychological Portraits of the Characters in Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*

N. I. Pavlova

The article substantiates the conclusion that the basis of the psychological portraits of many characters, as well as of the composition of the novel *Doctor Zhivago*, contains parallelism and isomorphism; and their compositional unity allows the author to reveal the family and spiritual affinity of the characters, as well as to express his position.

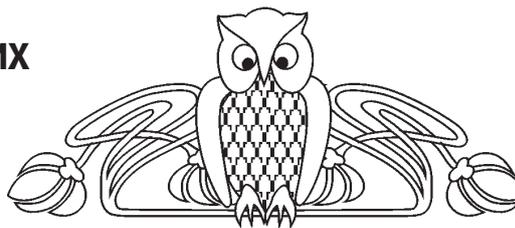
Key words: B. L. Pasternak, *Doctor Zhivago*, composition, character, parallelism, isomorphism.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-88-93

В романе Б. Л. Пастернака, помимо внешних, временных и причинно-следственных связей между людьми и событиями, особое значение имеют связи внутренние, эмоционально-смысловые, установить которые становится возможным благодаря «алгоритмически организованной композиционной структуре»¹. Одним из ее компонентов является параллелизм, выявленный исследователями практически на всех уровнях романа «Доктор Живаго».

Композиция «Доктора Живаго», по мнению Ю. Бергнеса, «держится» на повторении и варьировании мотивов, а благодаря соединению двух сфер, двух планов повествования – цитатного и авторского – жизнеописание Юрия Живаго, «развивающееся параллельно теме Христа, становится явлением более глубоким, чем перечисление жизненных событий и обстоятельств»².

Важнейшим «формобразующим приемом», определяющим композицию «Доктора Живаго», по мнению Б. М. Гаспарова, является «принцип контрапункта» – совмещения нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий, по которым развивается текст. «Удивительные совпадения», столь типичные для поэтики романа, иссле-



дователь объясняет «параллельным течением многих смысловых рядов»: остановка трамвая, например, совпадает с остановкой сердца Юрия Живаго и его «жизненного пути», так же как в начале романа остановка курьерского поезда означала смерть его отца³.

В исследовании В. И. Тюпы выявлен «ценностный параллелизм» Лары и Стрельникова, «проходящих свою вторую инициацию»⁴, «параллелизм двух возвращений доктора»⁵ и др.

С. Г. Бурову композиционная структура романа видится «как система параллелизмов»⁶.

С каждой из названных точек зрения трудно не согласиться. Действительно, параллелизм пронизывает всю структуру романа, в том числе систему персонажей. Так, параллельно повествуется о героях, которые не пересекутся в романной действительности, – А. И. Громеко и Ларе, Тоне и Паше: заболевшая Анна Ивановна очень искусно «сговорила» Тоню и Юру⁷, Лара столь же кардинально изменила свою судьбу, решив разорвать столь унижительные отношения с Комаровским (72–73). Тоня и Паша изображены в одинаковом положении – оба собираются в гости и «приноряжаются» на праздник: Тоня – в первое в своей жизни выходное платье (70), Паша – «надевая воротник и стараясь проткнуть подгибающуюся запонку в закрахмаленные петли манишки» (79). Оба – в преддверии новой жизни.

Взятые вместе, эти герои представляют собой такую персонажную организацию, анализируя которую, можно увидеть психологические портреты людей решительных, сильных духом, уверенно идущих к своей цели, среди которых нет места Юрию Живаго. В то же время в единственной сцене романа, где в одном месте находятся Юрий, Тоня, Лара и адвокат Комаровский (85–87), нет места Павлу Антипову.

Параллелизм – основа композиционного решения, позволяющего автору обнажить трагедию двух супружеских пар – Антиповых и Живаго.

Не может быть случайностью, что о повторениях и параллелизмах рассуждают два духовно близких героя: как стилистически выразительных приемах поэтики русской песни – Юрий Живаго (360), о параллелизме двух библейских событий – Сима Тунцева (408–411).

В литературоведении параллелизм определяется довольно широко. Как термин традиционной стилистики, он обозначает соединение двух и более сочиненных предложений (или



частей их) путем строгого соответствия их структуры – грамматической и семантической; как один из видов повтора (синтаксического, лексического, ритмического), как сопоставление по признаку действия, движения, как аналогия, сближение явлений по сходству⁸. Выделяют такие его формы, как прямой, обратный, отрицательный параллелизм, а также тематический и психологический⁹.

В нашем исследовании под параллелизмом понимается такая организация частей текста, глав внутри частей и микротекстов внутри глав романа, которая позволяет автору со- и противопоставить героев (события) путем их параллельного изображения на уровне композиции и сюжета с целью выявления характеров героев, выражения своей позиции и идеи романа в целом. Параллелизм – это один из видов повтора на уровне лейтмотивов, мотивов, деталей текста.

В стилистике «Доктора Живаго» исследователями выявлен и изоморфизм. Так, на основании «семантических переключек и композиционных соответствий прямого или обратного параллелизма» шестнадцати глав центральной части, связанных со всеми шестнадцатью прозаическими частями романа, В. И. Тюпой сделан вывод «о композиционном изоморфизме между центром романа и его текстом в целом»¹⁰.

Одним из аспектов изучения смыслового потенциала «Доктора Живаго», по мнению С. Г. Бурова, является исследование «изоморфизма текстов», которые оказали влияние на роман Пастернака и множественность которых обуславливает его «фрагментарность и калейдоскопичность», «многомерность и многоголосость»¹¹.

На основе анализа речемыслительной деятельности Тани Безочередовой сделан вывод о том, что ее образ создан по типу изоморфизма¹². Н. М. Малыгина убеждена, что Таня, в которой, «как в сколке образа Юрия Андреевича Живаго, отражены качества его личности», «смогла выжить» именно благодаря «пониманию языка природы» – черте, «унаследованной от талантливого отца»¹³.

В каждом из названных исследований изоморфизм понимается как один из видов соответствия – идейного, композиционного и сюжетного. В филологию данный термин был введен Е. Курлиловичем, который отметил сходство на разных языковых уровнях¹⁴.

В литературоведении под изоморфизмом понимают некое соответствие друг другу разных уровней художественного произведения (идейного, сюжетного, уровня предметного мира) или их одинаковость, в поэзии изоморфизм часто проявляется как параллелизм звуковых и смысловых единиц.

В исследовании А. П. Чудакова, посвященном поэтике А. П. Чехова, изоморфизм определяется как некое «интуитивное ощущение», «что

и в сюжете, и в манере изложения автора, и в изображении героев есть нечто общее, какое-то внутреннее единство»¹⁵. Это «единый конструктивный принцип в отборе и организации материала изображаемого мира» на повествовательном, предметном, сюжетно-фабульном и уровне идеи произведения¹⁶.

Описанное исследователем явление – характерная черта композиции «Доктора Живаго». В частности, изоморфны между собой и роману в целом две его части – «Елка у Свентицких» и «Окончание»: каждая из частей состоит, как и весь роман, из семнадцати глав.

Принимая во внимание наблюдение В. И. Тюпы, который соотносит цифру 14 «с числом Христа, предполагающим некий магический смысл», и считает, что ориентацией для Пастернака могла служить нумерационная компоновка книг Священного Писания¹⁷, мы приходим к выводу, что и цифра 17 – не случайный набор цифр. Если соотнести количество глав с духовной нумерологией числа 17, олицетворяющего собой силу Божественного вмешательства в судьбу человека, то можно предположить, что для Пастернака изображенные в этих частях события не только значимы для героев романа, и прежде всего для Юрия и Лары, но и судьбоносны для России.

Под композиционным изоморфизмом (термин В. И. Тюпы) мы понимаем намеренное соотношение порядка частей романа одного синтаксического отрезка с другим, заключающее в себе идейный замысел автора. Отметим, что изоморфизм не тождествен параллелизму, хотя в основе обоих понятий лежит принцип сближения по сходству, сопоставление.

В такой трактовке изоморфизм оказывается практически синонимичным понятию зеркальной композиции, зеркальной симметрии (повторение, при котором в первый раз один персонаж совершает по отношению к другому некое действие, а затем тот совершает такое же действие в отношении первого персонажа). Особенностью композиционного изоморфизма в романе Пастернака является то, что сопоставляемые образы (явления) контрастны. Наравне с параллелизмом изоморфизм – одна из композиционных особенностей со- и противопоставления супругов Антиповых и Живаго.

Приведем примеры выявленного нами композиционного изоморфизма. Тоня встречается с Ларой, при этом о содержании их разговора можно только догадываться по репликам Лары и фрагменту прощального письма Антонины Александровны – Юрий дважды встречается с Павлом, и оба раза у них был долгий разговор; Лара с Юрием говорят о Стрельникове – Юрий с Павлом говорят о Ларе; о Ларе пишут в своих письмах Юрий Тоне и Тоня Юрию и т. д.

Изоморфны оценки Лары и Тони. Лара называет Тоню «чудной», «боттичеллиевской»,



сравнивая тем самым ее с пленительными по своей возвышенности образами прекрасных женщин, подаренных миру великим итальянским живописцем эпохи Раннего Возрождения, подчеркивает ее пленительность, связанную с материнством. Тоня называет Лару хорошим человеком, но полной ей противоположностью: «Я родилась на свет, чтобы упрощать жизнь и искать правильного выхода, а она, чтобы осложнять ее и сбивать с дороги» (414).

Использованный прием помогает увидеть героинь глазами друг друга, углубляет степень понимания обеими характера Юрия. Лара возвышает Тоню в глазах Юрия, выражая тем самым свое восхищение его выбором. Тоня, наоборот, принижает Лару, словно порицая мужа за неудачный выбор. Так из двух оценок вырастают психологические портреты Лары, Тони и Юрия.

Две встречи Юрия Живаго с Павлом Антиповым тоже позволяют увидеть героев глазами друг друга. Однако их встречи изоморфны лишь в том смысле, что раскрывают сущность друг друга через присловье Лары «Не правда ли?», которое в минуты эмоционального напряжения произносят все трое. Знаковость этой детали очевидна: имплицитно она позволяет увидеть Лару глазами Юрия и Павла, а Павла – глазами Лары и Юрия.

В романе Пастернака явление изоморфизма, таким образом, реализуется в персонажной организации. Под данной разновидностью композиционного изоморфизма мы понимаем такое соотношение (сходство) между двумя различными объектами произведения, которое обнаруживает некое родство, внутреннюю связь между ними, при этом один из объектов «объясняет» другой или вырастает из него, расширяя и углубляя его. Установлению изоморфных отношений между персонажами в романе Пастернака часто предшествует указание на сходство/контрастность явлений тем или иным героем.

Мы пришли к выводу, что Пастернак использует параллелизм и изоморфизм в своеобразном композиционном единстве. Явное сходство героев путем прямого или обратного параллелизма (*был похож, подобно ей, как у нее, так же, как она* и т. п.), как правило, не ограничивается указанием на него. Автор словно расширяет границы выявленного подобия и переводит его в другой план – на уровень «интуитивного ощущения» сходства или родства – духовного или семейного.

Рассмотрим фрагмент романа. Друзья Юрия Живаго обращают внимание на явное сходство Тани Безочередовой с ее отцом: «У этой Тани манера улыбаться во все лицо, как была у Юрия... На минуту пропадает курносость, угловатость скул, лицо становится привлекательным, милостивым. Это один и тот же тип, очень у нас распространенный» (505).

Между тем анализ текста показывает, что манера обворожительно улыбаться – свойство

Лары, всегда поражавшее не только Юрия, но и окружающих ее людей (сцена в Юрятинской библиотеке). Почему Михаил подчеркивает сходство Тани с отцом, а не с матерью, ведь Юрий нигде не изображается улыбающимся, тем более так радостно – «во все лицо» (505)?

Установление изоморфных отношений между персонажами становится частью анализа плана выражения идеи произведения. Улыбка Тани – часть ее психологического портрета, обнажающего ее жизнелюбие – черту, столь характерную для Юрия. Тоня тоже могла бы сказать: «Как сладко жить на свете и любить жизнь! О как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!» (388).

По такому же принципу построен образ еще одного ребенка.

«Семейное родство» (176) в манерах поведения обнаруживается между Катенькой и ее отцом – Павлом Антиповым. Дочь Лары «говорила, корча премилые рожицы, тараша плутовские глаза и растягивая кружком ротик, как вытащенная из воды рыбка (294), подобно отцу, который в юности «был смешлив до слез и очень наблюдателен. Он с большим сходством и комизмом передразнивал все, что видел и слышал» (36).

То, что Катенька унаследовала манеры отца, естественно. «Замечательные способности, частью драматические, а с другой стороны и музыкальные», о которых с гордостью говорит ее мать, не просто «открылись». Мы убеждены, что их становлению способствовала сама Лара, так любившая своего Патулю. Наверняка мать укрепляла в дочери умение чудесно всех копировать, разыгрывать «целые сцены собственного сочинения», петь «по слуху целые партии из опер» (495).

Становится очевидным, что через установление внешнего сходства между «отцами» и «детьми» вырисовывается и психологический портрет Лары – матери и жены, позволяющий обнаружить в ней такие грани ее личности, как способность любить человека вопреки его эгоистическому стремлению противопоставить семье свой эгоизм, умение подчеркивать его достоинства вопреки сложившемуся о нем мнению, благодаря пониманию глубины его внутреннего конфликта, развившегося вследствие внешних причин.

Черты внешнего сходства Катеньки с отцом помогают обнаружить и особые внутренние свойства его личности – «замечательные способности» Павла граничат с талантом, умением перевоплощаться как на сцене, так и в жизни, исполняя свои и чужие роли. Именно эту черту личности подмечает Юрий Живаго, впервые увидевший Стрельникова на станции Развилье: «Этот человек должен был обладать каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть даром подражания» (248).



Тоню, как и дочь Юрия, «узнают по сходству» (264): «Я с первого взгляда догадался, кто она. Глаза. Нос. Лоб. Вылитый Крюгер. Вся в дедушку. В этих краях все Крюгера помнят» (258). Слово о внешнем сходстве Тони с «Григовым» (268) дается даже эпизодическому персонажу – вознице¹⁸. Собственно, это даже не портрет, хотя речь идет о внешности. Это один из приемов, который обнажает трагедию семьи интеллигентов, вынужденных, по словам Тони, где-то «перебиться год-другой», пока в новой России «упорядочатся новые земельные отношения» (208).

В композиционном единстве со сценой узнавания Тони находятся сцены¹⁹, в которых выявляются черты подобия матери и дочери: прямолинейность, категоричность и некоторая манерность. Однако говорить о том, что образ Тони построен по принципу изоморфизма, нельзя.

Психологический портрет жены Юрия раскрывается через ее собственные поступки, черты ее характеры не «вырастают» из образа матери, как в дочерях Юрия Живаго и Павла Антипова, не углубляются. Анну Ивановну и Тоню объединяет речевое поведение, а родства душ между ними нет. О маме, заметим, дочь упоминает лишь в контексте разговора о Вакхе, о котором та когда-то рассказывала Юрию и Тоне.

О сходстве главного героя с родителями говорится тоже, причем в аналогичной ситуации: слово дается не кому-либо из «родственного круга Веденяпиных, <...> Свентицких, Громеко» (41), а персонажу, ставшему причиной несчастий семьи Живаго. Комаровский и в Варыкино приезжает «спасать» Лару и Юрия от «жрецов Фемиды» (418).

Прием уподобления ситуаций, связанных с узнаванием героев, основан на параллелизме: в частности, зеркальная композиция дает возможность соотносить между собой две сцены узнавания через сопоставление двух персонажей – старика и Комаровского. Старик-возница «с придурию» (267) – Комаровский «на всю жизнь запугал» Лару (417), манеры обоих бесцеремонны, речь крайне многословна и бессодержательна, а хозяйский тон угрожающ: «Вдруг он обернулся и, глядя в упор на Антонину Александровну, сказал: – Ты как мозгушь, молода, алья не учул, откеда ты таковская? А и проста ты, мать, погляжу. Я у ем свой век отвековал, я на ем зубы съел» (268). Ср.: «А вы не вспыхивайте так сразу, молодой человек» (418); «Вы – насмешка над этим миром, его оскорбление. Добро бы это было вашей тайной». «Вы, не помышляя о том, ходите по краю пропасти. Если чем-нибудь не предотвратит опасности, дни вашей свободы, а может быть, и жизни сочтены» (418).

Схожи детали внешнего вида обоих ораторов: «Их вез <...> допоухий, лохматый, белый, как лунь, старик. Все на нем было белое по разным причинам. Новые его лапти не успели потемнеть от носки, а порты и рубаха вылиняли и

побелели от времени». Эту несуразность подчеркивает «вороной, черный, как ночь, жеребенок», бежавший «за белую кобылой» (268).

«От налипшего снега мокрые усы и борода, которые Комаровский раньше брил, а теперь отпустил, казались шутовскими, скоморошьими. <...> Перед тем, как поздороваться и что-нибудь сказать, он долго расчесывал карманную гребенкой влажные примятые волосы и утирал и приглаживал носовым платком мокрые усы и брови» (417) (курсив наш. – Н. П.).

Своеобразное «родство» поведения старика и адвоката является способом выражения позиции автора, не приемлющего подобных хозяев жизни. Введение же в композицию сюжета персонажа, не участвующего в развитии действия, в еще большей степени обнажает трагизм положения главных героев: Юрия Живаго не радует, что Тоню «узнают по сходству с дедушкой и что его тут так хорошо помнят» (264). Беспокойство объяснимо: семья Живаго бежит из Москвы «в поисках незаметности» (264).

И доктору действительно не удастся остаться незамеченным: через год он оказывается мобилизованным партизанами. Тревожит Юрия и излишняя доверчивость Лары, которая принимает слова Комаровского «за свершившееся» (418), и это его предчувствие оправдывается.

Тоня же, в отличие от Юрия и Лары, не обнаруживает никакой рефлексии. Кажется, ее совершенно не волнуют ни язвительные слова Стрельникова, сказанные ее мужу²⁰, ни переживания Юрия²¹.

Поражает парадоксальность ситуации: автор позволяет старику и адвокату «вглядываться» в Тоню и Юрия, «искать сходства», поучать их, причем в присутствии родных и близких.

В речевом поведении Комаровского очевидно недоумение, он словно оспаривает себя: «Нет, видимо, вы не в батюшку. Широкой природы был человек. Порывистый, стремительный. Судя по внешности, вы скорее в матушку. Мягкая была женщина. Мечтательница» (417). «Нет, пожалуй, вы все же скорее в отца. Такой же пистолет и порох» (418). «Нет, вы мне все больше и больше напоминаете вашего отца. Такой же несговорчивый» (419).

В то же время Пастернак выстраивает сцену так, чтобы в несвойственном Комаровскому (не исключено, что показном) смятении обнаружить действительные черты сходства Юрия с родителями.

Семья Живаго имплицитно сопрягается благодаря четкой композиционной структуре. В каждом из эпизодов, где речь идет об отце, говорится и о сыне, и о матери, правда, в романе мотив христианской семьи как «тварной троицы»²² не реализуется.

Внутренняя связь Юрия с матерью, в отличие от Тони, прослеживается с того момента, когда в десятилетнем ребенке пробуждается



человек, когда через мужественное принятие маминой смерти он учится принимать, благословлять этот мир и сопротивляться ему. «Слово на материнской могиле» (6), которое, кажется, хотел произнести ребенок, остается в его душе, и потому в самые драматичные и радостные моменты Мария Николаевна всегда в его мыслях, даже во сне.

Об отце содержится не много информации, и та, что есть, характеризует его не с лучшей стороны. Как состоятельный человек рубежа веков, он позволяет себе жить на широкую ногу, но, заметим, ребенок узнает об этом не от матери. Более того, именно Мария Николаевна учила его молиться «о своем без вести пропадающем отце» (15). Тем не менее, к отцу у сына интереса нет. Юрий вспоминает его, как правило, «вдруг», при этом все воспоминания «сцеплены» образом Лары. В номерах «Черногории» (62), затем на елке у Свентицких (87) Юрия охватывает новое чувство, связанное с постижением тайны – взаимоотношений мужчины и женщины, причем в обоих эпизодах откровенными. Потрясенный «зрелищем порабощения девушки», Юра оказывается в ситуации выбора между памятью об отце и чувствами, нахлынувшими на него. Но «Юра думал о девушке и будущем, а не об отце и прошлом» (62), тогда как, находясь в ауре широких Дуплянских просторов, тех живописных мест, которые напояли Юре маму, он «хотел мечтать и думать о будущем» (10).

Мысли об отце, как видим, возникают в контексте описания женской красоты и скандала. При этом эксплицитной ситуации выбора (между Тоней и Ларой как долгом и чувством), в которой оказался Юрий на елке, противопоставлена имплицитная, в которой некогда оказывался и отец Юрия (Madame Alice и княгиня Столбунова-Энрици).

От своего отца Юрий унаследовал многие черты его личности: оба склонны к чувствительности, сентиментальности, исповедальности. В их судьбах тоже много общего: оба разрываются между любящими их женщинами, детьми, оба обмануты одним человеком, оба умирают в дни православных праздников, на железной дороге, перед смертью оба производят одни и те же действия – распахивают/пытаются открыть дверь, над их телами собираются люди.

В то же время благодаря лексическому параллелизму и смысловым перекличкам становится очевидным их противопоставление. Описывая «резкий знак» на лице «убившегося», Пастернак использует слово «вымарка», лексическое значение которого определяется по действию глагола «вымарать», т. е. вычеркивать. В тексте романа это слово употребляется в прямом значении в контекстах, каждый из которых снова связан с Ларой.

«Резкий знак», чернеющий «поперек лба и глаз разбившегося, перечеркивая это лицо *словно*

крестом вымарки» (17) на лбу отца Юрия Живаго, – знак его вычеркивания из жизни. И эта оставленность Богом происходит именно в тот момент, когда его сын забывает «помолиться о своем без вести пропадающем отце, как учила его Мария Николаевна», успокаивая себя тем, что отец «пождет», «потерпит» (15). При этом в параллельно происходящих событиях очевидно противопоставление судеб отца и сына как «добыча смерти» – «несущему жизнь»²³ (курсив наш. – Н. П.).

Отметим, что отца не могут отпевать, как самоубийцу. Юрия не отпевают «в надежде на получение пенсии для детей, в заботе об их школьном будущем и из нежелания вредить положению Марины на службе» (489).

Однако среди тех, кто пришел проводить в последний путь человека, кому он был дорог, была Лара, которой, кажется, не могло не быть, как не могло не быть рядом с Иисусом Христом Марии Магдалины. Никому другому из «порядочного числа людей, знавших умершего в разную пору его жизни и в разное время им растерянных и забытых», кроме Лары, автор не может позволить выразить сожаление о том, «что его не отпевают по-церковному!» (496). Только из ее уст мы слышим строку из молитвы за умерших: «И целуйте меня последним целованием»²⁴ (496).

Развивая мысль Ю. Бертнеса о параллелизме двух планов повествования, добавим, что образ Лары тоже сопровождает цитатный план из песнопений по умершим, углубляющий трагедию ее жизненного пути, досказывающий то, что невозможно передать «перечислением житейских событий и обстоятельств»²⁴.

В способах создания внутреннего мира персонажей, таким образом, выражается «идея жизни», которая, словами Пастернака-Живаго, непрерывно себя обновляет, «сама вечно себя переделывает и претворяет» (336).

Примечания

- 1 Буров С. Полигенетичность художественного мира романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2011. С. 4.
- 2 Бертнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 367.
- 3 См.: Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 223–242.
- 4 Тюпа В. Художественное целое // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В. И. Тюпы. М., 2014. С. 97.
- 5 Там же. С. 131.
- 6 Буров С. Указ. соч. С. 7.
- 7 Пастернак Б. Полн. собр. соч. : в 11 т. Т. 4. Доктор Живаго. М., 2004. С. 72. Далее ссылки на роман приводятся в тексте с указанием страниц в скобках.



- ⁸ См.: Веселовский А. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Собр. соч. : в 8 т. Т. I. СПб., 1911.
- ⁹ См.: Белокурова С. Словарь литературоведческих терминов. СПб., 2005.
- ¹⁰ Тюпа В. Указ. соч. С. 15.
- ¹¹ Буров С. Указ. соч. С. 7.
- ¹² См.: Малыгина Н. Андрей Платонов и Борис Пастернак в московской литературной жизни 1930-х : пересечение судеб, переключки в творчестве. Ч. 2 // Филологические науки. Науч. докл. высш. шк. 2015. № 6. С. 23–41.
- ¹³ Там же. С. 35.
- ¹⁴ См.: Бочарова М. Явление изоморфизма в русском терминоведении // Вестн. РУДН. Сер. Иностр. языки и методика их преподавания. 2010. № 3. С. 40–45.
- ¹⁵ Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 5.
- ¹⁶ Там же. С. 276.
- ¹⁷ Тюпа В. Указ. соч. С. 18.
- ¹⁸ См.: Павлова Н. Особенности персонажной организации романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. Вып. 5. Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (Казань, 4–8 октября 2016 г.). СПб., 2016. С. 961–966.
- ¹⁹ Сцены: разговор о Живаговском наследстве (71, 72), сборы на Урал (207–208), разговор с Самдевятиковым (256), прощальное письмо Тони (413).
- ²⁰ «Варькино, заводы Крюгера. Часом не родственники? Не наследники?» (264).
- ²¹ «Я боюсь, что тут мы будем больше на виду, чем в Москве, откуда бежали в поисках незаметности» (264).
- ²² См.: Энциклопедия православной веры от А до Я (в изречениях святых отцов). СПб., 2009. С. 672. URL: http://www.kniganadom.com/index.php?route=product/product&path=35&product_id=1173 (дата обращения: 14.02.2016).
- ²³ Там же.
- ²⁴ Бертнес Ю. Указ. соч. С. 368.

Образец для цитирования:

Павлова Н. И. Способы создания психологических портретов персонажей в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 1. С. 88–93. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-88-93.

Cite this article as:

Pavlova N. I. Ways of Creating Psychological Portraits of the Characters in Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 1, pp. 88–93 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-7663-2017-17-1-88-93.