

УДК 891.161.1-93

Э.М. Жиликова

**ИСТОРИЯ И РОМАН: «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. ПАСТЕРНАКА
И «ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ» Ч. ДИККЕНСА**

На сравнении двух романов – «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса – рассматривается вопрос о художественной структуре произведений, продиктованной обращением писателей к исторически значимым событиям, в частности к эпохе Французской революции 1789–1793 гг. и времени революций и Гражданской войны в России.

Своеобразие содержания и поэтики лирико-философской эпопеи Б. Пастернака «Доктор Живаго» обусловлено как закономерностями внутреннего развития писателя, синтезирующего начала поэзии и прозы, так и характером восприятия им традиций классического и современного искусства. Кроме того, философичность содержания и стилистика романа «Доктор Живаго» во многом продиктованы своеобразием проблематики и характером изображаемого материала, а именно обращением писателя к моменту величайшей ломки в истории России – ко времени революций и Гражданской войны.

Понимание истории как «второй вселенной», как «памяти человечества» требовало для своего воплощения особых художественных принципов и осмысления опыта русских и европейских писателей, уже решавших задачу подобного масштаба. Непосредственным предшественником Б. Пастернака, наиболее близким к его историософии, Д.С. Лихачев называет Л.Н. Толстого, автора «Войны и мира», подчеркивая при этом их различие в воспроизведении исторических событий: «У Толстого в его исторических отступлениях она (историософия. – Э.Ж.) открытнее, у Пастернака же скрыта лирической взволнованностью» [1. С. 14].

В плане изучения динамики взаимодействия историософии и принципов художественного изображения истории и человека в ней представляет интерес традиция, связывающая Пастернака с Диккенсом, автором «Повести о двух городах» (1859). Основания для подобной постановки вопроса подсказаны самим Пастернаком.

Размышляя о природе своего будущего романа, в письме к О.М. Фрейденберг (от 13 октября 1946 г.) Пастернак вводит имя Диккенса в круг почитаемых им писателей: «Я <...> хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое» [2. С. 224].

Описывая круг чтения героев своего романа во время их пребывания в Варькино, писатель упоминает «Повесть о двух городах»: «Без конца перечитываем «Войну и мир», «Евгения Онегина» и все поэмы, читаем в русском переводе «Красное и черное» Стендаля, «Повесть о двух городах» Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» [3. С. 214]. Для понимания литературного гене-

зиса «Доктора Живаго» в этом «списке» значимо каждое названное произведение: в совокупности они создают представление о культурных ценностях, явившихся фундаментом историософской и эстетической позиции писателя.

Сравнение «Повести о двух городах» (1859) Диккенса и романа Пастернака обнаруживает важные схождения:

– факт обращения писателей к эпохам всеобщего потрясения, связанным с революцией: у Диккенса – 1775–1793 гг., время Великой французской революции и предшествовавшего ей десятилетия; в «Докторе Живаго» – время революций и Гражданской войны, начиная с 1903 г.;

– исключительный интерес писателей к проблеме судьбы конкретного человека в ситуации исторического слома;

– интерпретация революции как ярчайшего проявления жизненных сил во всей полноте их противоречий;

– гуманистическое и христианское содержание религиозно-нравственной авторской концепции мира и личности;

– сходство сюжетной и композиционной структуры, основанной на соотношении двух пластов изображения – народно-исторической и романно-личностной;

– особенности художественного строя прозы, отличающегося соединением эпического повествования, характеризующегося полнотой, разветвленностью, завершенностью сюжетного развития, психологических портретов, и лирико-символической структуры.

Основой интереса Пастернака к «Повести о двух городах» Диккенса являлась социально-философская концепция английского писателя. Говоря конкретно о романе Диккенса, названного «Повестью о двух городах», следует иметь в виду важное обстоятельство, на которое указывал сам писатель: на «Повесть» оказал сильное влияние труд английского историка, философа Томаса Карлейля (1795–1881) «Французская революция. История» (1837). В предисловии к «Повести о двух городах» Диккенс пишет: «Я льстил себя надеждой, что мне удастся внести нечто новое в изображение той грозной эпохи, живописав ее в доступной для широкого читателя форме, ибо, что касается ее философского раскрытия, вряд ли можно добавить что-либо к замечательной книге мистера Карлейля» [4. С. 5].

Книга Карлейля, основанная на большом документальном массиве исторических фактов, тем не менее, как пишет исследователь В.Г. Сироткин, является не столько систематическим изложением Французской революции, сколько «произведением, написанным в жанре исторического портрета с позиций нравственного содержания событий» [5. С. 560]. Нравственная концепция революции, в основе которой лежат принципы христианского уважения к личности, выразилась в понимании Карлейлем закономерности революции. Критикуя и отрицая насилие как способ разрешения социальных противоречий, в книге о Французской революции историк тем не менее оправдывал расправу народа над унижавшими их аристократами.

Подход Карлейля к истории с позиций исследования ее нравственного содержания вызвал беллетризацию книги, определил портретирование как принцип изображения и обусловил особую стилистику, сближающую исторический труд с художественной прозой. Дж. Саймонс, автор книги «Томас

Карлейль. Жизнь и идеи пророка», отметил своеобразие стиля исторических трудов Карлейля: «Язык Карлейля – единственный в своем роде во всей английской прозе. Он одновременно обескураживает простотой и разговорностью и поражает обилием изощренных метафор <...> Он придал небывалую до того свободу и гибкость историографии, а романистам показал, что можно о самых сложных и серьезных вещах писать метафорически» [6. С. 382].

«Повесть о двух городах» Диккенса не являлась художественной иллюстрацией идей Карлейля. Более того, Диккенс, в противоположность историку, не принимал возможности насилия ни в какой форме. Но многое в содержании концепции революции и судьбы человека, в способах изображения, в структуре повествования обнаруживает типологическое сходство художественного и исторического мышления как Диккенса и Карлейля, так и Диккенса и Б. Пастернака, Диккенса и М.Е. Салтыкова-Щедрина (речь может идти об «Истории одного города»). Сравнение этих произведений показывает, что концепция революции имеет глубокий философский смысл и неразрешимый для их авторов внутренний драматизм. Оптимистическая теория прогресса, понимание хода истории как становления духа, оправдывающего необходимость изменений во имя справедливости, сочетается с неприятием форм насилий, утопических экспериментов, с пониманием враждебности любых государственных форм в отношении человека, что порождает апокалиптические настроения, ощущение неразрешимости, загадочности истории. Именно в ситуации этих ножниц при осмыслении глобальных исторических потрясений рождается новая структура художественного текста. Дар пророчества и философско-космического обобщения в высшей степени свойствен всем трем авторам. В данном случае речь идет не о прямолинейном и только контактном влиянии; налицо закономерности идейно-художественного порядка.

Ключ к пониманию истории дается Диккенсом в первом абзаце «Повести», открывающейся главой под названием «То время»:

Это было прекрасное время, это было самое злосчастное время, – век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было, мы то витали в небесах, то вдруг обрушивались в преисподнюю, – словом, время это было очень похожее на нынешнее <...> [4. С. 9].

Период текста, построенный на открытых антитезах, вводит категорию парадоксального по своему содержанию движущегося времени. Вместе с тем писатель стремился к воссозданию реальности хронотопа. В Предисловии к «Повести» и в письмах, связанных с написанием и публикацией произведения, Диккенс отмечал тщательность отбора документальных свидетельств об эпохе Французской революции. Это были научные исследования, таблицы налогов, «Картины Парижа» Мерсье: «Во всем, что касается жизни французского народа до и во время Революции, я в своих описаниях (вплоть до самых незначительных мелочей) опирался на правдивые свидетельства очевидцев, заслуживающих безусловного доверия [4. С. 5]. Действие «Повести» развивается в предместьях Сент-Антуан, в стенах Бастилии, в зале Грозного

Трибунала, в закоулках маленькой улицы с видом на Тюрьму Аббатства – все это исторически значимые места Французской революции.

Диккенс проставляет даты, прошивая ими повесть и создавая хронометраж истории: 1775, 1780, 1789, 1792 г. т. е. от истоков революции до Бастилии и Гильотины. Время у Диккенса динамично, оно обращено к прошлому и будущему, забегает вперед, предвещает, пророчесствует, открывает связь настоящего с неизбежными последствиями, тем самым идея Возмездия аристократам за бедствие нищих, идея будущей крови и Гильотины, идея неизбежности и закономерности революции становится одной из слагаемых концепции Диккенса.

Уже в начале первой главы Диккенс, показывая, как Франция «катилась под гору», описывает страшный «высокочеловеколюбивый подвиг» того общества: «Одного подростка приговорили к следующей позорной казни: ему отрубили обе руки, вырвали клещами язык, а потом сожгли живьем за то, что он не преклонил колен в слякоть перед кучкой грязных монахов, шествовавших мимо него на расстоянии пятидесяти шагов». Картина завершается рассуждением-пророчеством о грядущей расплате за жестокость: «Не лишено вероятности, что в ту пору, когда предавали казни этого мученика, где-нибудь в лесах Франции и Норвегии росли те самые деревья, уже отмеченные Дрово-секом Судьбой, кои предрешиено было срубить и распилить на доски, дабы сколотить из них некую передвижную машину с мешком и ножом, оставившую по себе страшную славу в истории человечества» [4. С. 116].

В романе Пастернака события начинаются в канун Покрова дня 1903 г., и далее точно датируемый хронометраж жизни героев и страны, пересекающийся с Евангельским временем, будет фиксировать духовное, бытовое, бытийное время, в которое волеется эпоха революции, не отменяя его, а драматически усложняя и обогащая.

Точкой отсчета в интерпретации революции в «Докторе Живаго», как и в «Повести» Диккенса, является христианство. В письме к О.М. Фрейденберг Пастернак выразил эту мысль предельно четко: «Атмосфера вещи – моё христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское или толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [2. С. 224].

Одной из особенностей исторических полотен Диккенса и Пастернака является то, что на них отсутствуют документально достоверные лица, вожди и выдающиеся деятели; напротив, героями произведений оказались негероические лица, в определенном смысле жертвы общественных потрясений. В подобном эстетическом принципе отбора проявился глубокий философско-этический смысл: значимость истории, по мысли Диккенса и Пастернака, определяется судьбой каждого, единственного и неповторимого человека, тем самым все масштабы исторических ценностей, в том числе и революции, оказываются в зависимости от степени их ориентированности на христианство, теорию и религию Нового времени.

Художественная структура романа Пастернака, как и «Повести» Диккенса, подчинена выявлению диалектики единства и противоречия общего и частного: «Все движения на свете <...> в общей сложности пьяны общим потоком жизни». Основными тенденциями композиции и повествовательной ткани произведений является сочетание генерализаций, облеченных нередко

в форму публицистических рассуждений, и воссоздания дробной конкретности, многократности, вариативности, повторов в мире вещей, поведения, состояния людей. Эти две тенденции – стремление к обобщению, восходящему до символов, и к конкретизации реальной картины мира – носят универсальный характер и определяют освещение как исторических фактов, так и частной жизни героев. Диккенс и в известной степени Пастернак, изображая революцию, выявляют враждебность двух сил – власти (аристократии) и народа. Картина этого противоборства чаще всего носит обобщающий, номинативный характер. Конкретные лица, появляющиеся в описаниях событий, получают символически обобщенный смысл: каменщик Жак превращается в «вездесущего Жака» [4. С. 210], становится вестником и судьей Маркиза, погубившего целую семью бедняков. В ходе повествования образ каменщика Жака становится нарицательным: появляются Жак Первый, Жак Второй, Жак Третий, Жак Тысячный, Двадцатипятидесятый [4. С. 202, 258]. «Жаки» Диккенса предвосхищают в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина «Ивашек», ставших участниками и жертвами исторической смуты.

Вязанье мадам Дефарж, жены хозяина винной лавки, гражданина Дефаржа, приобретает символический и аллегорический смысл; каждая петля вязанья запечатлевает преступления против бедных – в ходе описания революционных событий возникает страшный образ мщения – женщины Франции вяжут полотно смерти:

А следом надвигалась другая тьма, когда эти мирные колокола во всей Франции превратятся в грохочущие пушки, и гром барабанов заглушит жалкий голос, сейчас еще знаменующий Власть, Изобилие, Свободу и Жизнь. И все это уже надвигалось, смыкалось вокруг сидящих женщин, которые вязали, вязали, не переставая, и казалось – сами они смыкаются тесным кругом, обступая некий, пока еще не возведенный помост, на который они скоро будут жадно глядеть, не переставая вязать, вязать и считать падающие головы [4. С. 224].

История Французской революции рисуется Диккенсом как стихийно нарастающий процесс народного гнева, превращающийся в яростную, грозную жестокость. Через всю «Повесть» проходит апокалиптический мотив Страшного суда и Высшего предопределения человека. Описание революции получает демонический характер загадочного и неотвратимого явления.

Диккенс постоянно нагнетает акценты, лейтмотивные слова-образы, характеризующие как частную сферу, так и состояние всего мира. Например, тема голода заявлена и актуализирована в небольшом периоде текста не менее десятию повторами слова, создающими мрачную патетическую тональность:

И на каждом взрослом и детском лице, на каждой старческой – давней или едва намечающейся – морщине лежит печать **Голода**. **Голод** накладывает руку на всё, **голод** лезет из этих невообразимых домов, из убогого тряпья, развешанного на заборах и веревках; **Голод** прячется в подвалах, затыкая щели и окна соломой, опилками, стружками, клочками бумаги; **Голод** заявляет о себе каждой щепкой, отлетевшей от распиленного полена; **Голод** глядит из печных труб<...> **«Голод»** написано на

полках булочника, на каждом жалком ломте<...>; **Голод** скрипит на дне каждой оловянной посуды с крошевом из картофельных очисток <...> **Голод** здесь у себя дома, и все здесь подчинено ему: узкая кривая улица, *грязная и смрадная*, и разбегающиеся от нее такие же *грязные и смрадные* переулки, где ютится голытьба в зловонных отрепьях и колпаках, и все словно глядит исподлобья мрачным, насупленным взглядом, не предвещающая ничего доброго [4. С. 41–42].

Символический аспект углубляется использованием библейских или мифологических образов, подобных Медузе Горгоне, превратившей маркиза в камень; многократно используется сравнение красного вина с кровью. Так, тему кровавой мести со стороны парижской бедноты предвещает в самом начале «Повести» описание большой бочки с вином, разбившейся и вызвавшей оживление обитателей одной из улочек в Сент-Антуанском предместье: «вино было **красное**»; «у многих лицо, руки, деревянные башмаки или разутые ноги словно **окрасились кровью**»; «**красные** следы на коленях»; «верзила в рваном колпаке, свисавшем, как мешок, у него с макушки, весь вымазался вином, обмакнул палец в винную гущу и вывел на стене: **кровь**».

Картина подытоживается заключением повествователя:

Уже не далек тот час, когда и это вино прольется на мостовую и оставит свои следы на очень и очень многих [4. С. 41].

Обобщенный образ «страшной мечты» о мщении получает развитие в сцене расправы над комендантом Бастилии:

Гнев, накопившийся в сердце Сент-Антуана, прорвался и вспыхнул **пожаром крови**, который можно было затушить только **кровью** тиранов и угнетателей, **кровью**, что сейчас пролилась на ступени ратуши, где лежал мертвый комендант Бастилии, **кровью**, которой окрасился башмак мадам Дефарж, когда она наступила на его труп, чтобы отсечь ему голову [4. С. 263].

В романе Пастернака история предстает в реальных деталях на основе принципа глобализации конкретности. Так, разгон демонстрации окрашен символикой красного цвета:

Началось избиение. <...> Вечер был сух, как рисунок углем. Вдруг садящееся где-то за домами солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать во всё **красное** на улице; в **красноверхие** шапки драгун, в полотнище упавшего **красного** флага, в следы **крови**, протянувшиеся по снегу ниточками и точками [3. С. 39].

Стилю Пастернака присущ динамизм, передающий стремительность изменений в мире и судьбе героев. Ощущение постоянства движения создается в его романе, как и в «Повести» Диккенса, системой лексических и синтаксических повторов, рождающих эффект постоянного обновления и расширения пространства изображаемого, которое получает статус выражения всеобщности, массовидности, целостности в бесконечно разнообразных её про-

явлениях. Образец тому описание станции, где ритм движения выражает качество – самую жизнь:

Пахло началом городской зимы, **топтаным листом клена, талым снегом, паровозной гарью и теплым ржаным хлебом**, который *вытекали* в подвале вокзального буфета и только что *вынули* из печи. *Приходили и отходили* поезда. Их *составляли и разбирали, размахивая свернутыми и развернутыми флагами*. На все лады *заливались рожки сторожей, карманные свистки сцепщиков и басистые гудки паровозов*. Столбы дыма бесконечными лестницами *подымались* к небу. Растопленные паровозы стояли готовые к выходу, *обжигая холодные зимние облака кипящими облаками пара* [3. С. 32].

Устойчивое свойство художественной формы – лиро-эпический эффект повторов и пересечений – выражает философскую концепцию Пастернака о значимости существа самой жизни как человеческого опыта преодоления и приобретения, как созидания эпоса. Описание возвращения Юрия Живаго домой (конец пятой части «Прощание со старым») несет на себе печать памяти не только о толстовской традиции, но и о структурированной прозе «Повести о двух городах». Абзац – итоговое размышление героя и повествователя о происходящем – строится на антитезе двух событийно-обобщающих рядов: резко контрастные по смыслу и интонации, они вместе с тем художественно уравновешены; синтаксис повторов образует картину целостного драматического бытия героя и его страны:

Три года **перемен, неизвестности, переходов, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены гибели, сцены смерти, взорванные мосты, разрушения, пожары** – всё это вдруг превратилось в огромное пустое место, лишённое содержания. Первым истинным событием после долгого перерыва было это головокружительное приближение в поезде к дому, который цел и есть еще на свете, и где дорог каждый камушек. *Вот что было жизнью, вот что было переживанием, вот за чем гонялись искатели приключений, вот что имело в виду искусство – приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования* [3. С. 130].

Важнейшим способом художественного воплощения стихийности и мощи революции как проявления жизненных сил у Диккенса и Пастернака являются параллелизм и символика, обращенные к природно-космическим стихиям. В тексте «Повести» и романа функционирует система постоянного соотношения событий природного мира и общественного. Этот прием, достаточно традиционный для русской и европейской литературы, в книгах о событиях исторических приобретал аллегорический смысл. В «Повести» Диккенса сгущающееся настроение ненависти бедняков, конца их терпения и затем хлынувшей ярости облекается в образы тумана, сумерек, пожара, бушующего моря. Символика выносится в название глав: «Море бушует», «Пожар занялся», «Тень облекается плотью», «Сумерки», «Тьма», «Голова Горгоны». Карине взятия Бастилии предшествует развернутое сравнение происходящего с водоворотом воды и бушующим морем: «Вперед! На Бастилию! – Грозным ревом, который, казалось, исторгала из себя, содрогнув-

шись, сама Франция, прокатилось это ненавистное слово, и море людское разверзло свои пучины и хлынуло, затопляя город, швыряя волну за волной туда, к Бастилии. Гудит набат, бьют тревогу барабаны, а волны, бушуя, колотятся о каменные стены – море кидается на приступ» [4. С. 258].

Торжество революции оборачивается катастрофой («земля развертывается и сокрушает все до основания»), толпа уподоблена Диккенсом взбунтовавшейся морской стихии («грозные бушующие волны», «разрушительная сила беспощадной стихии», «страшная, безжалостная стихия»). Антитезой образу разбушевавшейся революции вводится образ успокоительной, спустившейся на землю ночи. Этот образ выражает у Диккенса идею человеческого единения и братства:

<...> и вся округа – и вся Франция, – всё укрылось под ночным сводом, который сошёлся с землей еле видной чертой горизонта. Так и весь наш мир, со всем, что в нём есть великого и малого, уместается на одной мерцающей звезде. И как жалкий человеческий разум способен расщепить световой луч и постичь его строение, так в слабом мерцании нашей планеты высший разум читает каждую мысль и поступок, преступления и добродетель каждого из земных созданий, отвечающих за свои дела [4. С. 213].

Для Пастернака осмысление сущности событий через соотношение их с природными стихиями носит универсальный характер. Но если Диккенс в своей системе символов более тяготеет к романтическим антиномиям, отмеченным печатью влияния романов В. Гюго, то у Пастернака соотношение разных миров строится по принципу выявления их внутренней диалектики. На первый план выходит амбивалентность, многозначность образов, динамика переходов, звучаний, сопряжений. Так, в пятой части романа чувство опьяняющей свободы, пришедшей вместе с революцией, передано через прямое соотношение этого чувства с состоянием природы:

Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? <...> Мне кажется, социализм – это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности [4. С. 117].

Но это прямое сравнение-символ, заключающий в себе идею жизнеутверждающей силы, оттеняется в этой же главе (восьмой) тревожным образом «тонкой струйки едкого дыма», которой курилась прожженная карточка Ларисы Федоровны. Таким образом, в тексте органично сочетается гармония диссонансов, величественное соотносится с малым, общее – с интимным.

В сцеплении с эпосом исторических событий в «Повести» Диккенса и романе Пастернака развертываются романтические сюжеты, связанные с судьбами отдельных семей, с личной жизнью конкретных героев, вовлеченных в поле притяжения «магнитной скалой революции», с их любовью, испытаниями, потерями и надеждами. В письме к О.М. Фрейденберг Пастер-

нак, работая еще над вариантом романа под названием «Мальчики и девочки» (1946 г.), определял структуру произведения, напрямую связывая ее с типом романа Диккенса. Схождение Диккенса и Пастернака проявилось в выборе типа героев – это люди, оказавшиеся между колёсами истории. Семья предстала как отражение момента кризиса, перелома в обществе. Пастернак писал О.М. Фрейденберг: «Ты часто говоришь о крови, о семье. Представь себе, это было только авансценой в виденном, только местом небольшого сосредоточения всей драмы, в основном очень однородной». И далее судьбой близких ему людей Пастернак объясняет тип своего героя и определяет нравственные истоки замысла романа:

Главное мое потрясение – папа, его блеск, его фантастическое владение формой, его глаза, как почти ни у кого из современников, лёгкость его мастерства, его способность играючи охватить по нескольку работ в день и несоответственная малость его признания, потом вдруг повторение (потрясение) в судьбе Цветаевой, необычайно талантливой, смелой, образованной, прошедшей все перипетии нашей «эпики», близкой мне и дорогой, чтобы в начале войны повеситься в совершенной неизвестности в глухом захолустье.

Часто жизнь рядом со мной бывала революционизирующе, возмущающе-мрачна и несправедлива, это делало меня чем-то вроде мстителя за нее или защитником ее чести, воинствующе усердным, и приносило мне имя и делало меня счастливым, хотя, в сущности говоря, я только страдал за них, расплачивался за них. Так умер Рильке <...>. Так потерял я своих грузинских друзей <...> и что-то в этом роде ты <...> и что-то в твоей жизни, стоящее мне вечною уликой. <...> роман – часть этого моего долга [2. С. 252].

Такого типа героев («не потока, а перебоев», по определению О.М. Фрейденберг) Пастернак нашел в «Повести о двух городах». Диккенс рисует два варианта драматической судьбы людей – «в основном очень однородных» – доктора Манетта и Чарльза Дарнея, французов по происхождению, невольно вовлеченных в историческую круговерть и испытавших на себе как насилие со стороны аристократии, так и слепую ярость «граждан» восставшего Парижа. Доктор Манетт – узник Бастилии под номером «сто пятый Северной башни». «Повесть» начинается с освобождения доктора из Бастилии, где он просидел около 20 лет за то, что отказался прикрыть кровавые преступления Маркиза. Доведенного до безумия, его переправляют в Англию, где он обретает покой и счастье в семье своей дочери. Но вспыхнувшая революция вновь делает доктора заложником и доводит его до нового безумия: когда-то написанная им рукопись о преступлениях Маркиза, спрятанная в камере под полом, найдена гражданами Парижа – и теперь гнев обрушивается на родственника Маркиза – его племянника, ни в чем неповинного человека, ставшего мужем дочери доктора Манетта и теперь приговоренного к казни. Духовные потрясения и страдания героев обнажают несправедливость, бесчеловечность любой формы насилия, в том числе и революции.

Другой герой – приверженец «новой философии», Шарль, или Чарльз Дарней. Отказавшийся от родового наследства во Франции и эмигрировавший в Англию, сменивший имя, он нашел счастье в тихом семействе Манетта. Человек чести, узнав о грозившей опасности одному из старых верных слуг, он возвращается в Париж, где из-за своего знатного происхождения попадает под суд, содержится в страшной тюрьме и приговаривается к казни по жестокому и несправедливому суду Революции. Заключительным аккордом становится страшная сцена ярости толпы.

Таким образом, основной сюжетного действия в «Повести» является драматическая история трагических испытаний, которым подверглись семья и люди, нравственно достойные, но попавшие в «тьму революции» и несправедливо ею наказанные, при этом не потерявшие вкуса и любви к жизни.

На периферии романного сюжета как связующее звено между историей семьи Манетта и историей революции нарисована судьба одного из вершителей кровавых событий – виноторговца Дефаржа, во многом типологически предвосхищающего судьбу и фигуру Стрельникова в романе Пастернака. Одно появление Дефаржа было подобно пожару, который «словно охватил Сент-Антуанское предместье, и огонь побежал, перекидываясь из дома в дом, вспыхивая багровыми отсветами на лицах людей, толпившихся у каждого ворот <...>» [4. С. 200]. Революционные установки Дефаржа: непоколебимая ненависть и жестокость в расправе над людьми иного социального слоя, возведение в закон поведения месть – к концу «Повести» теряют свою внутреннюю убедительность, начинают колебаться, разъедать и драматизировать личность непреклонного исполнителя воли революции: у Дефаржа стали возникать сомнения, вопросы о возможной невинности людей, им казнимых. Диккенс усиливает впечатление от рефлексии героя рассуждениями повествователя о несправедности насилия самих масс. Финал «Повести» имеет двойное звучание. Последние страницы занимает исполненное глубокого сочувствия и сострадания описание казни пяти ни в чем не повинных людей. Однако трагический тон повествования перебивается и сочетается с жизнеутверждающим пафосом подвига жертвенности одного человека во имя счастья многих. Картон гибнет со словами Евангелия на устах.

«Доктор Живаго» имеет свою логику сюжета и событий, однако весь роман Пастернака, как и «Повесть о двух городах» Диккенса, освещается христианской идеей жертвенности и приятия жизни, и ею определяются пути духовного развития героев.

Таким образом, история как объект художественного исследования моделирует особый тип повествования, характеризующийся синтезом поэтики, ориентированной на патетическое (обобщающее) слово, обращенное в источках к Библии, публицистическим жанрам, философскому эссе, и на традицию классического романа, стремящегося к психологической достоверности, сюжетной разветвленности, полноте изображения человека и мира. В этом аспекте представляется закономерным и эстетически значимым внимание Б. Пастернака, автора «Доктора Живаго», к «Повести о двух городах» Диккенса как опыту художественной разработки европейским романом проблем, связанных с философским осмыслением исторически значимых событий.

Литература

1. *Лихачев Д.С.* Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. Повести. Фрагменты прозы. М., 1989.
2. *Переписка* Бориса Пастернака. М., 1990.
3. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989.
4. *Диккенс Ч.* Повесть о двух городах // Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1960. Т. 22 / Пер. С.П. Боброва, М.П. Богословской.
5. *Сироткин В.Г.* Томас Карлейль и его труд «Французская революция. История» // Карлейль Томас. Французская революция. История. М., 1991.
6. *Саймонк Дж.* Томас Карлейль и идеи пророка // Карлейль Томас. Теперь и прежде. М., 1994.