

DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.1

## Мотив предreshённой дуэли у Бальзака, Лермонтова и Достоевского

© Р. Г. Назиров

Башкирский государственный университет  
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.

Тел.: +7 (347) 273 68 74.

Email: irlxx@yandex.ru

Публикация знакомит отечественного читателя с неизвестным французским трудом Р. Г. Назирова – «Troisduels (Balzac, Lermontov, Dostoievski)». Назиров сравнивает вариации темы «бесплодного всемогущества» в романах «Шагреновая кожа», «Герой нашего времени» и «Бесы», рассматривая мотив «предreshённой дуэли» как кульминационный момент развертывания темы. Сопоставительный анализ дает автору основания предполагать, что Лермонтов создал историю дуэли в «Герое нашего времени» под влиянием аналогичного эпизода «Шагреновой кожи». Однако в романе Лермонтова, по мнению Назирова, дуэль становится философским экспериментом героя. Это соображение естественным образом приводит автора к Достоевскому, в романах которого такие эксперименты прямо определяют судьбы героев-идеологов. Дуэль Ставрогина Назиров трактует как результат творческой полемики Достоевского с Бальзаком и Лермонтовым. «Шагреновая кожа» и «Герой нашего времени» подчеркивали невозможность отыскать цель, достойную всемогущества героя. «Бесы» акцентируют мотив личной вины, делающей бессмысленными все дальнейшие цели и действия героя. Однако назировская интерпретация «Бесов» носит не только моральный характер. Для советского литературоведа 1970-х годов также оказывается важен социальный контекст нравственной коллизии Ставрогина, определяющийся процессом распада традиционной структуры русского общества во второй половине XIX века. Таким образом, статья представляет собой исторический и историко-литературный комментарий развития темы «бесплодного всемогущества» от Бальзака до Достоевского. В этом труде присутствует все характерные свойства зрелого научного стиля Назирова: внимание к социальным аспектам истории литературы, исторический подход к собственно литературным явлениям, моральное заострение художественной проблематики.

**Ключевые слова:** Бальзак, Лермонтов, Достоевский, литературный мотив, философский эксперимент, традиция.

### Предисловие к публикации

Публикуемая статья Р. Г. Назирова впервые увидела свет на французском языке в 1973 году под названием «Troisduels (Balzac, Lermontov, Dostoievski)» [2]. Русских переизданий статьи не существовало до настоящего момента. До недавнего времени не был также известен и машинописный оригинал этой статьи.

Интересно, что в отличие от многих других архивных «находок» эта статья сохранилась в единственном варианте. Возможно, это связано с тем, что статья писалась «по заказу». Имеющаяся в архиве переписка с Г. М. Фридендером проливает свет на историю текста: по собственному выражению Назирова в письме от 11 мая 1971 года, Фридендер «рекомендовал» его Жаку Катто, редактору французского сборника. Судя по дальнейшим письмам, ста-

тья была написана относительно быстро (так, в письме от 9 июня Фридендер уже дает Назирову совет, куда и как послать экземпляр статьи).

Такая скорость (нетипичная для Назирова с его осторожным отношением к публикационной активности) объясняется, видимо, тем, что в начале 1970-х годов роман «Бесы» находился в центре внимания Назирова. Какие-то тексты уже были написаны и начинали компоноваться в полноценную монографию о «Бесах» [3]. Монография не была сведена в единый текст, но ее замысел и материалы к ней стали источником известных исследований Назирова [4, 5]. Статья «Troisduels (Balzac, Lermontov, Dostoievski)» – первая из этой серии, и настоящая публикация призвана вернуть ее в активное поле русского дostoевсковедения в том виде, в каком она была завершена автором.

С. С. Шаулов

В европейской литературе XVIII века конфликт героя с социальной средой нередко выливается в прямое столкновение с оружием в руках, принимая форму поединка. От руки кузена Клариссы погибает обаятельно-циничный Ловлас, а шпага Дансени прерывает триумфы язвительного де Вальмона. Романисты эпохи Просвещения таким образом наказывают порок. Но в эпоху романтизма герои-индивидуалисты в этих дуэлях на бумаге начинают все чаще одерживать свои символические победы: не потому, что выразители общественного мнения разучились фехтовать, а потому, что защищаемая ими мораль вызывает всё растущее презрение авторов и читателей. Возникает образ «непобедимого героя», которого не в силах победить никто и ничто кроме его собственной, им самим избранной судьбы. Одна из разновидностей этого типа – Дон Жуан, во всех его вариантах от Байрона до Бодлера. В стихотворении последнего «Дон Жуан в аду» (первоначально – «Нераскаянный») герой даже после смерти не признаёт себя побеждённым.

Вопреки своей «непобедимости», романтический герой-индивидуалист всегда в конце концов терпит катастрофу. Однако она никогда не является следствием превосходства социальной среды над героем или превосходства его антагониста. Катастрофа с необходимостью следует из первичного противоположения характера героя, считающего высшим благом свободу, и всеобщих условий человеческого существования, которые представляются романтикам как фатальная сила. Эта сила и сокрушает героя после всех его блистательных побед над окружающими людьми. Тем самым разъясняется бесплодность самого высокого личного превосходства в борьбе с судьбой: герой не знает себе равных среди людей, но судьба превыше его сил и возможностей, его титанизма.

Тема «бесплодного всемогущества» реализуется в ряде произведений, где герой побеждает врага в поединке, но затем погибает, побеждённый судьбой. Дуэли в таких произведениях отмечены печатью предрешённости, фатального всемогущества героя, что резко отличает эти мрачно-возвышенные картины от заливчатских фехтовальных гасконад д'Артаньяна или известной дуэли без конца и без смысла в повести Джозефа Конрада «Дуэль».

Среди всех мстителей и благородных безумцев романтизма, искателей абсолюта и охотников на Белого Кита особняком проходит фигура сомневающегося, вопрошателя тайны, который не знает применения своим силам. Этот вариант темы «бесплодного всемогущества» образует один из пунктов перехода романтической традиции в реализм, подобно теме «маленького человека».

Именно этот вариант развивается в трёх знаменитых романах прошлого века, и важное место в их сюжетах занимает предрешённая дуэль. Речь идёт о «Шагреновой коже» Бальзака, «Герое нашего времени» Лермонтова и «Бесах» Достоевского.

## I

Один из заключительных эпизодов «Шагреновой кожи» – дуэль Рафаэля де Валантена с оскорбившим его молодым человеком в Эксе.

Бальзак тщательно подготовил этот эпизод. Вот как анализирует его герой причины ненависти, которую он вызывает у курортного общества: «Он бессознательно задевал суетные чувства всех, с кем только ни сталкивался. Тех, кого он звал к себе в гости, кому он предлагал своих лошадей, – раздражала роскошь, которую он был окружён; уязвлённый их неблагодарностью, он избавил их от этого унижения, – тогда они решили, что он презирает их, и обвинили его в аристократизме. Заглядывая людям в души, угадывая самые затаённые мысли, он пришёл в ужас от общества... Ему завидовали, его ненавидели только потому, что он был богат и исключительно умён; своим молчанием он обманывал надежды любопытных; людям мелочным и поверхностным его скромность казалась высокомерием. Он понял, какое тайное и непростительное преступление совершал по отношению к ним: он ускользал от власти посредственности. Непокорный инквизиторскому их деспотизму, он осмеливался обходиться без них; стремясь отомстить ему за гордую независимость, таящуюся под этим, все инстинктивно объединились, чтобы дать ему почувствовать их силу...». Запомним эту великолепную страницу...

Бальзак описывает прогрессирующую травлю Рафаэля. Герой предупреждён, что молодёжь курортного общества замышляет спровоцировать дуэль. В тот же вечер в курзале красивый молодой человек изысканно и нагло затевает с ним ссору. Следует вызов.

Дуэль происходит на следующее утро. Первым прибывает противник Рафаэля, затем сам герой.

«– Милостивый государь, я не спал ночь, – сказал Рафаэль...

Холодные слова и страшный взгляд Рафаэля заставили вздрогнуть истинного зачинщика дуэли, в глубине души он уже раскаивался, ему было стыдно за себя».

«– Ещё не поздно принести мне самые обычные извинения... извинитесь же, милостивый государь, не то вы будете убиты... Я обладаю грозным могуществом. Стоит мне только захотеть – от вашей ловкости не останется и следа, ваш взор затуманится, рука у вас дрогнет и забьётся сердце; этого мало: вы будете убиты. Я не хочу применять свою силу, она мне слишком дорого обходится...»

Взгляд и слова Рафаэля деморализуют противника. Секунданты кричат Рафаэлю: «Довольно!» Он советует противнику объявить свою последнюю волю, но его прерывают теми же криками.

«Пуля Шарля отломила ветку ивы и рикошетом упала в воду. Рафаэль, выстрелив наудачу, попал противнику в сердце и, не обращая внимания на то, что молодой человек упал, быстро вытащил шагреновую кожу, чтобы проверить, сколько стоила ему жизнь человека. Талисман был не больше дубового листка».

Магическая сила талисмана оплачивается днями жизни героя. Таким образом, Рафаэля убивает его волшебное всемогущество. Оно имело бы смысл, если бы герой ставил великую цель, но Рафаэль – дитя своей презренной эпохи, он не имеет цели, которая стоила бы жизни, и потому его существование превращается в томительную оттяжку смерти. В эпоху революции или великой патриотической войны подобный сюжет вообще не мог возникнуть: он типичен для эпохи Реставрации и для мыслящего человека из обречённого класса.

Когда единственной целью человека становится сохранение его существования, он начинает умирать до смерти. То же относится и к целым обществам или классам. Рафаэль,

«бледный, как восковой Иисус», влачит в полусне догорающие дни и умирает, убитый вспышкой любовного желания.

Роман Бальзака говорит так же о том, что борьба и неуспех – естественный удел человека, исполнение желаний без борьбы грозит бедой, как в древней легенде о перстне Поликрата Самосского (родство с этим сюжетом обнаруживается в эпизоде, когда Рафаэль бросает шагреновую кожу в колодец, но садовник находит её и приносит ему как редкое «морское растение»).

Большой успех выпал на долю Бальзака в России, где его читали весьма внимательно. Правда, Пушкин не оценил его по достоинству, предпочтя ему Альфонса Карра, но Марлинский и Вяземский не разделяли пренебрежительной пушкинской оценки творчества Бальзака. Высоко ценил автора «Человеческой комедии» и Лермонтов.

В «Герое нашего времени» усматривали следы самых различных творческих связей: от «Онегина» и прозы Марлинского до «Адольфа» Констана, «Исповеди сына века» Мюссе и «Лоретты» Виньи. Кое-что в характере Печорина заставляет вспомнить и байроновского Дон Жуана.

Не забыт и Бальзак: признано, что суждения о свете и его морали напоминают бальзаковские высказывания на эти же темы. В портрете Печорина отмечалось литературное сравнение: «он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала». Это свидетельствует о пристальном чтении «Тридцатилетней женщины». Но до сих пор бальзаковские ассоциации в «Герое нашего времени» этим и ограничивались.

Между тем, в «Княжне Мери» нами обнаружена интереснейшая переключка с вышеприведённым эпизодом «Шагреновой кожи».

В беседе с Мери Печорин анализирует механизм социально-психологических реакций, сделавших его изгоем из своей среды:

«Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали – и они родились. Я был скромн – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, – другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хронил в глубине сердца: они там и умерли...»

Этот анализ своих отношений со средой Печорин завершает признанием в «холодном, бессильном отчаянии». Весь этот монолог и по содержанию, и по стилю очень близок к цитированным выше размышлениям Рафаэля де Валантена. Одинакова и сюжетно-композиционная функция обоих текстов: и у Бальзака, и у Лермонтова они развёртывают противопоставление героя и среды, «органическую несовместимость» романтического героя с властью посредственности, подготавливая обострение конфликта.

Отношение пятигорского «водяного общества» к Печорину напоминает отношение курортной публики Экса к Рафаэлю. Заговор против Печорина сначала развивается по той же схеме, что и заговор против Рафаэля: цель его – изгнание, а не убийство героя.

Сходны реакции героев: уныние, горечь и презрение Рафаэля, открывшего ненависть курортного общества, и грусть Печорина после подслушанного разговора, переходящая в ядовитую злость. Перед дуэлью герои Бальзака и Лермонтова проводят бессонную ночь. Сходно изображают оба романиста утро дуэли.

«– Здесь очень хорошо. И погода отличная для дуэли! – весело сказал он (противник Рафаэля), окинув взглядом голубой небосвод, озеро и скалы...».

У Лермонтова: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зелёных вершин...; в ущелье не проникал ещё радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утёсов...».

И бальзаковский Шарль, и Грушницкий первым прибывают к месту дуэли. Оба они при виде главных героев испытывают укоры совести. Шарль: «В глубине души он уже раскаивался, ему было стыдно за себя». Грушницкий: «Во взгляде его было какое-то беспокойство, изобличавшее внутреннюю борьбу».

Печорин, как и Рафаэль, предлагает противнику, чтобы тот просил прощения, и выражает уверенность в неминуемой смерти противника. Грушницкий в этот момент уже деморализован.

Ещё значительнее эта уверенность героя звучит в момент, когда он после промаха Грушницкого предлагает ему помолиться перед смертью. Слова о незаряженном пистолете Печорин «произнёс нарочно с расстановкой, громко и внятно, как произносят смертный приговор». По сути дела, он приговаривает Грушницкого к смерти, как Рафаэль – своего безличного Шарля.

В этот момент Печорин *всемогущ*. Он направляет события по своей воле. Всомогущество даётся ему тайным знанием всех деталей заговора, и неожиданное обнаружение этой осведомлённости звучит для Грушницкого приговором. При явном различии мотивировок всемогущества, в обоих романах жизнь противника – всецело в руках героев, и они совершают казнь – акт мести и самоутверждения над стихией злобной посредственности.

Интересно, что и секунданты в обоих описаниях сходным образом реагируют на грозные предупреждения Рафаэля и Печорина.

Таким образом, оба эпизода содержат ряд сходных деталей, а главное – отмечены роковой тенью предreshённого исхода; в том и другом случае мы предчувствуем фатальную гибель недостойных противников Рафаэля и Печорина.

Допустимо предположить, что Лермонтов создал историю дуэли в «Герое нашего времени» под влиянием аналогичного эпизода «Шагренево́й кожи».

Конечно, русский дворянин, который с тоскливой жадностью гоняется за жизнью, далёк от французского аристократа, стремящегося от жизни спрятаться. Однако между ними немало общего в психологическом и философском плане. Оба они – отрицатели, чуждые своему классу и презирающие своё время. Оба на голову выше окружающей среды, но связаны с ней столь прочными узами, что для них не остаётся никакой исторической и жизненной перспективы. Для обоих в высшей степени характерна попытка *остановить время*. Рафаэль пытается достичь этого с помощью опия, погружающего его в почти непрерывный сон, а Печорин – путём лихорадочной и бесцельной активности, которая заполняет пустоту его жизни и «замедляет» нормальное течение времени.

Это не байроновские бунтари, а романтические мыслители, превращающие собственную жизнь в философский эксперимент, имеющий целью раскрыть тайну бытия. Оба они – жертвы этого эксперимента.

Но таковы и главнейшие герои Достоевского. В его больших романах ещё обнажённее подчёркивается определяющая роль философского эксперимента в судьбах героев-идеологов. Поэтому переход к роману «Бесы» представляется вполне оправданным.

## II

Связь между «Бесами» и романом Лермонтова несомненна. Одно место в черновиках Достоевского показывает, что эта связь – сознательная авторская установка:

«*Главное*. Князь, приехав, ни слова с воспитанницей. По письму Ст. Т-ча он догадался (*про себя*) что та влюбилась и приехав, нарочно по Печорински, не заговаривает с ней» [1, с. 73].

Как показал Н. М. Чирков, Ставрогин (в черновиках «Князь») действует и мыслит «печорински» не только в этом эпизоде. Чирковым неопровержимо доказано родство героя «Бесов» с Печориным; в то же время исследователь раскрыл и различие этих двух характеров [6].

Чиркова мало интересовал эпизод дуэли Ставрогина и Гаганова, о котором стоит, на наш взгляд, поговорить подробнее.

В черновиках Достоевского нередко мелькает выражение «странная дуэль»: писатель имел в виду поединок, в котором один из участников выдерживает выстрелы другого, но сам стреляет в воздух. Достоевского, большого ценителя романтических сюжетных эффектов, подмывало изобразить дуэль, но он понимал, что в изображаемой им среде это будет смешной натяжкой. Ещё в «Униженных и оскорбленных» старик Ихменев пытается вызвать на дуэль князя Валковского, но вместо этого попадает в полицию. В «Записках из подполья» парадоксалист буквально бредит дуэлью, отлично сознавая её невозможность. В «Игроке» Алексей Иванович с притворной серьёзностью застрашивает своего патрона намерением вызвать на дуэль барона Вурмергельма. В «Идиоте» вызывают князя Мышкина, и Аглая учит его стрелять, что его очень забавляет (ибо князь, разумеется, не будет стрелять в человека). Даже Фёдор Павлович Карамазов, кривляясь и паясничая, вызывает родного сына стреляться «через платок». Герои Достоевского часто говорят о дуэлях, но – «не та эпоха»: единственная осуществлённая дуэль – поединок Ставрогина с молодым Гагановым, на которую Ставрогин выходит лишь для того, чтобы отвязаться от докучного врага.

В прошлом Ставрогин бретёр, с садистским удовольствием оскорблявший людей, а затем убивавший и калечивший их на дуэлях. Но теперь он просит извинения за пресловутое «новосовождение» клубного старшины Гаганова. Ставрогин более «не хочет крови», пытается жить по законам собственной экспериментальной морали. Пресытись преступлениями, он на время впадает в холодную искусственную «добродетель». На этом психологическом фоне и развёртывается его дуэль с Гагановым-сыном.

Гаганов наделён гипертрофированным чувством дворянской чести, о чём автор сообщает с нескрываемой иронией. Причина дуэли – «болезненная ненависть» фанатичного консерватора, вздыхающего о средневековом рыцарстве, к дворянину-отщепенцу, который всем своим поведением опровергает и осмеивает само понятие дворянской чести. Ненависть Гаганова носит сословный характер.

Ставрогину дела нет до внешних атрибутов чести, он аристократ по самой сути – по глубочайшему презрению к людям. Он оторван от национальной почвы вообще и от классовой в частности. В нём Достоевский предельно заостряет и гиперболизирует внутренние противоречия «лишнего человека». Выражаясь фигурально, Ставрогин – это «загнивающий» Печорин.

Сама картина дуэли в «Бесах» противоположна описаниям Бальзака и Лермонтова. Вместо сияющего голубого утра мы видим: «Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу... очень грустное было утро». Достоевскому здесь не нужен контраст между светлой природой и смертью человека, у него никто не будет убит. Но «очень грустное утро» соответствует последующей неприятной сцене.

Первым прибыл к месту дуэли Гаганов с секундантом, затем Ставрогин и Кириллов. Гаганов взвинчен и заранее дрожит от злости.

У Бальзака и Лермонтова герой перед дуэлью предлагает противнику принести извинения – иначе смерть. У Достоевского задерживающий момент имеет обратный характер: и секунданты, и

Ставрогин предлагают Гаганову извинения «на барьере». Гаганов в бешенстве отказывается: «Вы только меня раздражаете, чтоб я не попал!». В поведении участников сцены нет такого умысла, но оно (особенно поведение Ставрогина) в самом деле лишает Гаганова самообладания.

Первая пуля противника оцарапала мизинец Ставрогина, он же выстрелил в воздух. Это снова оскорбляет Гаганова, он осыпает Ставрогина бранью, требуя «настоящей» дуэли – т.е. требуя, по сути дела, чтобы Ставрогин снизошёл до него, удостоив серьёзного риска. Во второй раз Гаганов промахивается, Ставрогин стреляет вверх. В третий раз – Гаганов тщательно целится. «Руки его слишком дрожали для правильного выстрела», – замечает автор. Но всё же его пуля пробивает шляпу Ставрогина. Тот отвернулся и выстрелил в сторону, в рощу. «Дуэль кончилась. Гаганов стоял как придавленный». Последнее сравнение весьма содержательно.

«Общественное мнение», поражённое хладнокровием Ставрогина на дуэли, провозглашает его героем дня. Гаганов исчезает из города и из романа, он морально убит, «придавлен» полным превосходством личности Ставрогина.

Несмотря на оцарапанный мизинец и простреленную шляпу, дуэль эта – скорее символическая, поединок двух неравных интеллектов. Здесь нет физической смерти, а лишь моральное уничтожение Гаганова. Но победа Ставрогина от этого не менее реальна.

Через всю картину «странной дуэли» проходит ощущение её предреши́нного исхода. Ставрогин уверен, что с ним ничего не случится, он испытывает лишь скуку и досаду. Гаганов же сгорает от всё возрастающего бешенства, у него дрожат руки. Он заранее обречён на неудачу по самой психологической расстановке сил.

В перевёрнутом виде Достоевский повторяет мотив предреши́нной дуэли, выражающий всемогущество героя. Здесь сказался полемизм искусства Достоевского: он оспаривал своих литературных предшественников, развивая их темы. Рафаэль обладал талисманом; Печорин, как психолог-экспериментатор, играл сердцами людей, А Ставрогин? Стоит ему пожелать, и его желания исполняются как бы автоматически. Мы говорим «как бы» – ведь Достоевский даёт реалистическую мотивировку.

Гаганов не мог попасть в Ставрогина – «руки дрожали» от бешенства. Верховенский, связывая план заговор с «Иваном-царевичем», выполняет все его желания не хуже шагреновой кожи. Не успевает герой пожелать смерти хромоножки, как Федька Каторжник угадывает почти бессознательный импульс этой демонической психики. «Необыкновенная способность к преступлению» делает Ставрогин пассивным излучателем преступных импульсов, которые реализуются другими. Идея «сама» находит ножи, как в «Братьях Карамазовых» она найдёт чугунное пресс-папье. Вот почему Ставрогин всемогущ.

Но это – бесплодное всемогущество. Не способный ни к любви, ни к ненависти, ни к бунту, ни к раскаянию, Ставрогин предстаёт перед нами как живой мертвец. Во II-й части «Бесов» [гл. I, IV] о нём говорится: «решительно он походил на бездушную восковую фигуру»; Бальзак сравнивал Рафаэля с восковым Иисусом. В последнем письме к Даше Ставрогин сам раскрывает «великую скуку» (выражение Ницше) своей души: «Я пробовал везде мою силу... она оказывалась беспредельною... Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь».

Неспособность желать – результат отсутствия великой цели, результат «беспочвенности» Ставрогина. Достоевский считал отрыв от почвы главным свойством русского «культурного слоя». Духовный распад аристократии показан в «Бесах» как причина нигилизма: Шатов и Кириллов – эманации Ставрогина, Пётр Верховенский – его двойник, а в черновиках к роману встречаются такие откровенные формулировки, как «Нигилисты, дети помещиков» [1, с. 110].

Если у Бальзака и Лермонтова трагедия бесплодного всемогущества связана с объективной невозможностью великой цели, с проклятой эпохой «безвременья» (для французского аристократа эпохи Реставрации история кончилась, для русского дворянина после 14 декабря 1825 г. история остановилась), то у Достоевского с огромной силой выступает идея личной вины героя. Не только жертва воспитания, среды, эпохи – Ставрогин виноват в том, что не может найти большой цели. Эстетизм Ставрогина мешает ему покаяться в надругательстве над Матрёшей или «мужицким трудом добыть бога», по совету Шатова. Барский эстетизм, изысканная извращённость аристократа понимаются Достоевским как величайшая вина. Проклятие дворянской скуки, равнодушие к подлинно человеческой жизни тяготеют над Ставрогиным, как *taedium vitae* последних римлян, как извращённая мизантропия маркиза де Сада, как смертельная пресыщенность всех разлагающихся обществ в мировой истории.

Достоевский создаёт «Бесы» через 30 лет после романа Лермонтова; за этот срок русское дворянство исчерпало свои прогрессивные возможности. Внутреннее благородство Печорина стало историческим анахронизмом, аристократ-отщепенец приобрёл новые, порой угрожающе-низменные черты. Достоевский, используя литературный прообраз из «Героя нашего времени», проявляет исключительное чувство эпохи и беспощадную трезвость великого реалиста. Его понимание темы возвращает нас к «Человеческой комедии» и её персонажам.

Достоевский видит спасение в воссоединении мыслящей личности с народом, ибо народ переживёт любую катастрофу. Неспособность Ставрогина к выбору обрекает его на гибель. Бесплодное всемогущество (крайний аморализм как основание свободы) убивает Ставрогина, как прежде – Рафаэля и Печорина.

Рафаэль боится желать, так как платит жизнью за исполнение желаний, а они не стоят этой цены.

Печорин устаёт желать, так как осознаёт бесполезность своих желаний и их пагубность для людей.

Ставрогин, утративший родину, бога и смысл жизни (всё это у Достоевского почти синонимы), не способен желать. Вернуться к людям ему препятствует «некрасивость» правды, страх перед возможным смехом толпы, которую он так презирает (извечный психологический дуализм тиранов).

В трёх замечательных образах аристократов-отщепенцев раскрывается тема бесплодного всемогущества, нашедшая у Бальзака, Лермонтова и Достоевского конкретно-историческую интерпретацию, но порождённая ещё романтико-философской литературой. В сюжетах всех трёх романов раскрытию этой темы служит мотив предreshённой дуэли, обнаруживающий преемственную связь творчества трёх великих писателей XIX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Записные тетради Ф. М. Достоевского*. Academia, 1935.
2. Nazirov R. G. Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski) // *Cahier de L'Herne – Dostoievski*. Paris, 1973. P. 279–287.
3. Назиров Р. Г. Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // *Назировский архив*. 2013. №2. С. 7–83.
4. Назиров Р. Г. К вопросу о прототипе Ставрогина // *О традициях и новаторстве в литературе. Межвузовский научный сборник*. Уфа, 1976. Вып. 4. С. 128–137.
5. Назиров Р. Г. Петр Верховенский как эстет // *Вопросы литературы*. 1979. №10. С. 231–249.
6. Чирков Н. М. *О стиле Достоевского*. М.: Наука, 1967.

Поступила в редакцию 14.10.2014 г.



DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.1

## Motive of the Predetermined Duel in Novels by Balzac, Lermontov and Dostoevsky

© R. G. Nazirov

*Bashkir State University*

*32 Zaki Validi St., 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Phone: +7 (347) 273 68 74.*

*Email: irlxx@yandex.ru*

The article introduces to the domestic reader an unknown French work of Romain Nazirov titled “Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoevski)”. Nazirov compares the variations of the theme “barren omnipotence” in the novel “The magic skin”, “A Hero of Our Time” and “Demons”, considering the episode of “predetermined duel” as the climax of the of the theme development. Comparative analysis gives the author a reason to believe that Lermontov describing duel in the “Hero of Our Time” was under the influence of a similar episode of the novel “The magic skin” by Balzac. However, according Nazirov, in the novel by Lermontov duel becomes a philosophical experiment of the hero. This observation naturally leads the author to Dostoevsky’s novels in which such experiments directly determine the fate of tragic ideologists, the central figures of these texts. Stavrogin’s duel Nazirov interprets as a result of creative debate of Dostoevsky with Balzac and Lermontov. “The magic skin” and “A Hero of Our Time” emphasized the inability to find a goal worthy of omnipotence of hero. “Demons” accentuate the motive of personal guilt, which renders meaningless all further goals and actions of the hero. However Nazirov’s interpretation of “Demons” is determined not only by moral issues. For the soviet literary scholarship in 1970s social the context of moral conflict of “Demons” is also important. This context defined by process of breakdown of traditional Russian society structures during the second half of the XIX century. Thus, the article presents a historical and literary-historical comment of the topic “barren omnipotence” of Balzac to Dostoevsky. In this work, there are all the typical characteristics of a mature scientific style of Nazirov: attention to the social aspects of the history of literature, historical approach to the actual literary phenomena, moral sharpening of artistic perspective.

**Keywords:** *Balzac, Lermontov, Dostoevsky, a literary motif, philosophical experiment, tradition.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [edit@libartrus.com](mailto:edit@libartrus.com) if you need translation of the article.

Please, cite the article: Nazirov R. G. Motive of the Predetermined Duel in Novels by Balzac, Lermontov and Dostoevsky // *Liberal Arts in Russia*. 2014. Vol. 3. No. 5. Pp. 312–320.

### REFERENCES

1. *Zapisnye tetradi F. M. Dostoevskogo [Notebooks of F. M. Dostoevsky]*. Academia, 1935.
2. Nazirov R. G. *Cahier de L’Herne – Dostoïevski*. Paris, 1973. Pp. 279–287.
3. Nazirov R. G. *Nazirovskii arkhiv*. 2013. No. 2. Pp. 7–83.
4. Nazirov R. G. *O traditsiyakh i novatorstve v literature. Mezhevuzovskii nauchnyi sbornik*. Ufa, 1976. No. 4. Pp. 128–137.
5. Nazirov R. G. *Voprosy literatury*. 1979. No. 10. Pp. 231–249.
6. Chirkov N. M. *O stile Dostoevskogo [On the style of Dostoevsky]*. Moscow: Nauka, 1967.

*Received 14.10.2014.*