

## Глава двенадцатая

### ЯЗЫК РОМАНОВ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Как уже указывалось, наиболее характерной особенностью художественного метода Чернышевского, крупнейшего представителя русской революционно-демократической литературы, является глубокая теоретическая разработка всех вопросов эстетики и теории литературы и сознательное применение своих взглядов в художественной практике.

Это целиком относится также и к работе Чернышевского над словом. Писатель много и серьезно занимался изучением языка и законов его развития вообще, вопросами языка художественной литературы в частности.

Ряд коренных вопросов языковедческой науки и, в частности, вопрос развития национальных языков в связи с историческим образованием и развитием наций, Чернышевский освещает в таких работах, как «Национальная бестактность», «Народная бестолковость», «Очерк научных понятий по некоторым вопросам всеобщей истории», «Очерки научных понятий о возникновении человеческой жизни и о ходе развития человечества в доисторические времена», а также в рецензиях на специальные лингвистические книги.

Изложение языковедческих взглядов Чернышевского, так же как лингвистический анализ его произведений, не входит в задачу данной работы. Но характеристика его романов будет неполной, если не остановиться на богатстве и своеобразии средств поэтической изобразительности, в связи со взглядами писателя на язык и стиль художественной литературы.

Главной мыслью литературно-критических суждений Чернышевского о слоге различных писателей, главной задачей его работы над стилем своих собственных произведений является борьба за *народность и реализм* языка художественной литературы.

Обязательным условием подлинной художественности языка является народность, умение писателя пользоваться всеми богатствами языка, которые выработаны историческим развитием народа.

Чернышевский подчеркивал, что разделение нации или народности на противоположные, враждебные друг другу сословия и классы не разрушает их языкового единства, что язык остается *общим* для всех классов и сословий одной нации<sup>1</sup>.

Именно с этой точки зрения он в литературно-критических статьях выступал против тех писателей, которые, изображая жизнь крестьянства, заставляли своих героев говорить каким-то особенным, отличным от русского национального языка, выдуманным «мужицким языком». «Мужики у них заговорили так, что не употребляли ни одной фразы, которая имела бы смысл на обыкновенном русском языке (которым, между прочим, говорят и крестьяне, не имеющие средств объясняться на иных языках), не произносили ни одного слова, не исковеркав его; да и то была еще милость, когда только коверкали обыкновенные слова, а не вовсе отказывались от них, заменяя их неслыханными в народе русскими речениями» (III, 692).

Чернышевский оценивал подобные «опыты» как отступление от требований реализма и народности литературы, как свидетельство полного незнания народной жизни и незнания русского языка. «Русские поселенцы, утверждал он, — говорят и думают о житейских делах почти так же, как и всякий другой человек, не получивший книжного воспитания» (III, 693).

По убеждению Чернышевского, писатель должен хорошо знать язык своего народа, черпать языковой материал для своих произведений из сокровищницы общенационального языка, если он хочет изображать жизнь во всём её многообразии и богатстве.

Выступая против искусственной и фальшивой стилизации, которая в произведениях писателей «официальной народности» порождала приниженное, карикатурное изображение простых людей из народа, Чернышевский в то же время боролся и против другого рода стилизации, характерной для реакционной литературы, против жеманной велеречивости, изощренного изящества литературного слога. В этой стилизации, по мнению Чернышевского, проявилось стремление увести литературу от живого, реального содержания общественной жизни в область «чистого искусства», блестящей и напыщенной, но бессодержательной фразы, увести литературный язык от неисчерпаемых богатств общенационального, народного языка, замкнуть его

<sup>1</sup> См. «Очерк научных понятий по некоторым вопросам всеобщей истории», т. X, стр. 831, 851 и др.

в узких рамках салонного жаргона верхушечных слоев дворянства.

В «Эстетических отношениях искусства к действительности» и литературно-критических статьях он выступает против изысканности слога у писателей, враждебных реалистическому направлению, у которых внешний блеск заслоняет незначительность или пустоту содержания: «... до сих пор еще удачное выражение, блестящая метафора, тысячи прикрас, придумываемых для того, чтобы сообщить внешний блеск сочинению, имеют чрезвычайно большое влияние на суждение о произведениях поэзии» (II, 69). Главный порок такого слога в том, что его «исхищенность» прикрывает бедность содержания: «Чувства в них нет; они носят на себе слишком очевидные признаки, что всё в них — придуманное, сочиненное; от самых сладострастных картин веет холодом; на самых гиперболических выражениях лежит тяжелый отпечаток недостатка фантазии. Поэтическая фантазия состоит не в том, чтобы придумывать небывалые метафоры и гиперболы... Поэтическая фантазия состоит в том, чтобы предмет немногими чертами изображался живо и точно» (III, 610).

«Салонной грациозности» и ложно романтической разукрасенности языка Чернышевский противопоставлял лучшие традиции реалистической литературы, традиции Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Некрасова. «Когда явились произведения Пушкина, все увидели, что еще не имели понятия о том, как прекрасны могут быть русские стихи. В самом деле, до Пушкина еще никто не писал таким легким и живым языком, в котором соединялись и простота, и поэтическая прелесть; еще никто не умел придавать русскому стиху столько точности, выразительности и красоты» (III, 314, 315), — писал Чернышевский, и такое же высокое достоинство он признавал за прозой Пушкина.

Но особенно высоко он ценил достоинство художественного слога Гоголя, защищая его так же, как Лермонтова, от нападок «жеманных словоловов» из лагеря реакционно-эстетической критики, которые были «недовольны простонародностью языка в «Ревизоре», не понимая, что выведенные лица не могут говорить другим языком. Они находят у Гоголя слова, по их мнению, неупотребительные в высшем обществе. Это показывает только, что подобные «жеманные словоловы» стараются показаться людьми хорошего тона, которого не знают: хороший тон состоит в непринужденности, натуральности» (III, 129).

Главное достоинство гоголевского слога Чернышевский видел в его близости к живой разговорной речи, в том, что язык Гоголя способен в высшей степени ярко изображать реальные

явления действительности, живые человеческие характеры своего времени. «... из наших великих писателей в прозе язык самый простой, самый близкий к обыкновенному разговорному (т. е. живому) языку находим у Гоголя. Язык Пушкина гораздо искусственное. Правда, Гоголя упрекают в том, что «у него язык не всегда хорош», но этот упрек делается людьми, требующими мелочной отделки фраз; мы остаемся при убеждении, что язык Гоголя в наше время образцовый русский язык, что лучше Гоголя никто не писал прозою по-русски» (II, 337).

Литературный слог Чернышевского в его беллетристических произведениях, по его собственному свидетельству, ближе всего к слогу Гоголя. Это было результатом сознательного следования гоголевской традиции в языке. Чернышевский считал, что язык Гоголя в наибольшей степени отвечает задачам реалистической русской литературы.

Художественность языка, высокое достоинство слога Чернышевский видел в умении правдиво, «живо и точно», т. е. реалистически изображать явления жизни. Он непримиримо враждебно относится к многословию в языке, в частности, резко осуждал напыщенный слог бар. Брамбеуса-Сенковского, который видел достоинство своей прозы в подражании посредственному буржуазному фельетонисту Жюлю Жанену: «Ужели надобно доказывать, что слог его растянут, вычурен, приторен, что ни естественности, ни жизни, ничего, чем отличается слог хороших писателей, в нем нет?.. повсюду остается он верен двум правилам: говорить как можно меньше о деле и как можно больше о пустяках, и растягивать фразы до бесконечности набором десяти, пятнадцати синонимов, бесконечного ряда прилагательных или глаголов, таким образом: «юный, свежий, розовый, цветущий, весенний, ароматный румянец её щек прельщал нас так недавно, и — hélas! — она увяла, поблекла, побледнела, уснула, покинула нас...» Или переименю тему; надобно сказать: «я изумлен и обрадован». Жюль-жаненовским слогом говорится это так: «я ныхчу, я задыхаюсь, я волнуюсь, я потею, я холодею, я трепещу от восторга, от удивления, от изумления, и т. д., и т. д.» Писать самому таким слогом и рекомендовать его другим не составляет особенной заслуги» (III, 56, 57).

Одним из важнейших требований подлинной художественности языка Чернышевский считал сжатость, лаконизм и ясность выражения: «Сжатость — первое условие эстетической цены произведения, выставляющая на вид все другие достоинства. Конечно, во всем может быть вредное излишество, но бесполезно говорить о тех опасностях, которым никто не подвергается; господствующая ныне эстетическая болезнь — водя-

ная, делает столько вреда, что, кажется, отрадно было бы даже увидеть признаки сухости, как приятен морозный день, сковывающий почву среди октябрьского ненастья, когда повсюду видишь бездонно-жидкие трясины» (II, 466).

Многословие рассматривается Чернышевским, как признак бедности содержания, как выражение смысловой дряблости и бесформенности. «Сжатость», в понимании Чернышевского, — неотъемлемый признак ясности и точности мысли и поэтому первый признак художественности языка: «Художественность состоит в том, чтобы каждое слово было не только у места, — чтобы оно было необходимо, неизбежно и чтоб как можно было меньше слов. Без сжатости нет художественности. Поэзия тем и отличается от прозы, что берет лишь самые существенные черты» (VII, 452), — пишет он в статье «Собрание чудес, повести, заимствованные из мифологии».

Сжатость, ясность, точность языка неразрывно связаны с ясностью и точностью мысли, с умением выделить существенное, *типическое* из потока жизненных фактов, с умением найти точные, необходимые слова для изображения типического: «Поэзия и болтовня — вещи противоположные. Сущность поэзии в том, чтобы концентрировать содержание; разведение водой убивает ее». (VII, 452). Умение концентрировать содержание с помощью ясного и точного слова — важнейшая черта поэтического языка реалистической литературы.

Для того, чтобы достигнуть краткости и ясности выражения, писатель должен тщательно и кропотливо отбирать самые нужные, точные и выразительные слова из всего арсенала национального языка. Строгий отбор слов, тщательность и терпение в поисках нужного, единственно точного выражения Чернышевский сравнивает с поисками золотоискателя. Писатель, работающий над отбором слов, «становится богат только через то, что, извлекая немногие зерна золота, с презрением отбрасывает огромное количество никуда негодной приреси» (II, 465).

Глубоко изучая язык своих великих предшественников, классиков русского реализма, Чернышевский в своей работе над словом избегал многословия — подробных, статичных описаний обстановки и внешности героев. В статье «Сочинения Пушкина» Чернышевский писал: «Прочитайте три, четыре страницы «Героя нашего времени», «Капитанской дочки», «Дубровского» — сколько написано на этих страничках! И место действия, и действующие лица, и несколько начальных сцен, и даже завязка — всё поместилось в этой тесной рамке. Такой сухости не встретите в художественно развитых созданиях писателей и писательниц, прекрасный слог которых все так и хвалят. Переверните три листа (читать их не стоит) — вы уви-



дите, что всё еще тянется с первой страницы описание комнаты, в которой сидел герой или героиня рассказов; перевертайте еще лист — а, наконец-то! описание комнаты кончилось... и началось описание физических принадлежностей героя или героини; смело перевертывайте два листа; только на третьем автор переходит к размышлениям и объяснениям нравственных качеств своего пациента... Конечно, всё это было бы прекрасно, если бы не было решительно излишне, скучно, вяло и пусто» (II, 466—67).

Осуждая антихудожественное подробное описательство, Чернышевский видел задачу подлинного художника в том, чтобы несколькими характерными штрихами *изобразить* явление или человеческий характер в его живом движении, не описать предмет, а нарисовать его словами. Поэтому в романе «Что делать?», как и в «Прологе», Чернышевский к описаниям прибегает в редких случаях и только там, где он сознательно поступает требованиями художественности для публицистического раскрытия важнейших идей романа. Например, социалистические идеалы Чернышевского раскрываются в описании мастерских Веры Павловны, их внутреннего устройства, обстановки, вплоть до расположения комнат, в цифровых выкладках и исчислениях. Описание картин будущего социалистического общества дано в четвертом сне Веры Павловны. Раскрыть идеи социализма *в действии*, в поступках и характерах своих героев писатель не мог в силу утопизма его социалистических воззрений. Чтобы сделать наглядным для читателя социалистический идеал революционной демократии, Чернышевский был вынужден использовать прием описания.

Но, изображая реальные явления современной ему действительности, изображая реальных людей, он сознательно избегает описаний, стремясь показать их в действии, через характерную деталь, жест, психологическое действие. Так, например, он не дает подробного описания внешности Марии Алексеевны и других отрицательных героев романа «Что делать?». Их портретная характеристика возникает из целого ряда постепенно накапливающихся деталей, из передачи их жестов, поступков и движений.

Место длинного описания внешности Марии Алексеевны Чернышевский показывает, как она проявляет себя в характерном жесте, который создает наглядное представление не только о внешности, но и внутреннем содержании образа. При этом точный и выразительный *глагол*, передающий не только цель движения или жеста, но и характер, форму, специфическую особенность этого движения, играет существенную роль в портретной характеристике. Он чаще всего усиливается *оп-*

ределением, обнаруживающим форму действия, выраженного глаголом, или дополнением.

Рассердившись на Веру Павловну, Марья Алексевна *«рванула дочь за волосы»*. Когда дочь выпроводила Сторешникова, *«Марья Алексевна бросилась из передней в зал с поднятыми кулаками... мать бросилась к ней в комнату, но дверь верочкиной комнаты была заперта: мать надвинула всем корпусом на дверь, чтобы выломать ее, но дверь не поддавалась... Марья Алексевна долго бесновалась, но двери не ломала»*.

Когда Вера Павловна отказалась принять предложение Сторешникова, Марья Алексевна *«закричала... подымаясь с кулаками на дочь... Марья Алексевна бесилась, двадцать раз начинала кричать и сжимала кулаки»*. Узнав, что муж сообщил об отказе Верочки матери Сторешникова, Марья Алексевна награждает своего супруга оплеухами: *«Вот же тебе! — другая пощечина. Вот как тебя надобно учить, дурака! — Она схватила его за волосы и начала таскать»*.

Марья Алексеевна *«в одних чулках, без башмаков, подкралась к двери всрочкиной комнаты»*, чтобы подслушать разговор Лопухова с Верой Павловной. Найдя *«славную щель»*, *«Марья Алексевна приложила к ней глаз и наострила уши»*.

Когда Лопухов дал ей деньги на покупку вина, *«у Марьи Алексевны глаза покрылись влагою, и лицом неудержимо овладела сладостнейшая улыбка»*.

Самый отбор глаголов, почерпнутых из вульгарной лексики, включает в себе характеристику Марьи Алексеевны, отражает грубость и пошлость ее облика: она *«шмыгала»* мимо, *«ругалась»*, *«рычала»*, *«кричала»*, *«вцеплялась»*, *«махала руками»*, *«топала»*, *«бесилась»*, *«хватила по уху»*, и т. д. и т. п.

Таким же образом создает Чернышевский портретную характеристику Жюли. Рисуя сцену ужина в ресторане, он показывает в её движениях необычайную непосредственность и быстроту переходов от легкомыслия к грусти, к гневу, к отчаянию и т. д.

В ответ на пошлый комплимент Сторешникова она кричит: *«Но мой бюст — ха, ха, ха!.. Вашу руку, мсье Скворешник, — она схватила его за руку, — чувствуете, что это не тело? Попробуйте еще здесь — и здесь, теперь знаете? Я ношу накладной бюст»*.

Вслед за этим *«вдруг она заплакала»*, потом *«закричала... вскочила и ударила кулаком по столу»*, потом *«она упала на колени»* — все это на протяжении нескольких минут разговора. И здесь при помощи нескольких, живо изображенных движений и жестов, создается живое представление не только о внешнем облике, но и характере этой легкомысленной и

взбалмошной, глубоко испорченной своим положением в обществе, но в сущности искренней и доброй женщины.

Эти приёмы, чрезвычайно лаконичной, но тем более живой и яркой портретной характеристики, Чернышевский еще полнее развивает в «Прологе». Мы видели, что портретная характеристика Рязанцева создается именно передачей характерных для него движений и жестов. Очень точно и строго отобранными глаголами: «он лукаво подмигнул», «шепнул», «потирал ручки», «сиял довольством» и т. п. Этими немногими, но характерными жестами создано живое и наглядное представление о внешнем облике Рязанцева.

То же самое следует сказать и о портретной характеристике Чаплина, только все детали его внешности не пакапливаются постепенно, не повторяются по несколько раз в различной обстановке, а даны сразу, потому что он появляется в романе один раз — на обеде у Савелова. В соответствии с дикарской примитивностью характера Чаплина и глаголы, которые использует для его изображения Чернышевский, грубые, вульгарные: он жрал, обсасывал кости, чавкал, хрюкал, фыркал, сопел, храпел и т. п. «*Раскачивая выпяченным животом, раскидывая коленями и болтая оттопыренными руками, помахивая брылами, хамкая слюнявыми губами, переодетый мясник валил к Савеловой*».

Следует отметить, что в романе «Что делать?» этот принцип портретной характеристики Чернышевский выдерживает не до конца. Так, например, Лопухов и Кирсанов в жесте, во внешнем движении показаны мало. Чернышевский ограничивается кратким описанием их внешности.

В «Прологе» Чернышевский гораздо полнее овладевает мастерством реалистического портрета.

Точность и лаконизм портретной характеристики в «Прологе» — в особенности в образах Волгина и Соколовского — достигается умелым сочетанием нескольких ярких деталей внешности с передачей характерного *жеста*, движения героя. Сочетание этих приёмов создает особенную выпуклость и живость изображения.

В самом начале романа Чернышевский знакомит читателя с внешностью Волгина, рассказывая, как по Владимирской шли «смуглая дама и бледноватый мужчина с плохой рыжею бородою». «Он был некрасив, неловок и казался флегматиком. Тускло-серые глаза его, в зеленых очках, смотрели с тихой задумчивостью на жену».

Это пока еще только несколько штрихов внешнего облика Волгина. Но именно эти детали получают в дальнейшем своё развитие при изображении движений Волгина. Особенно живо подчеркнуты его неуклюжесть, отсутствие грации, неумение



выглядеть «светским человеком». «Он у меня очень ловкий. — иронизирует Лидия Васильевна, — каждую минуту жду, что он сломит себе руку или ногу».

Собственными поступками Волгин подтверждает это замечание. Так, перед катаньем на лодке «Волгин... *стремглав летел* домой, *придерживая рукой фуражку*, чтобы не сорвалась от неуклюжих, но очень успешных прыжков, которыми он отмахивал чуть не по две сажени». Возвращаясь обратно, он тоже «*примчался галопом*».

Уходя из оперного театра, «Волгин *поскакал вниз по лестнице* через две и три ступени».

Чаще всего неуклюжесть Волгина связана с каким-либо внутренним волнением или смущением и является физическим выражением психологического движения. Так, узнав, что новая знакомая жены — Илатонцева, он взволновался, что теперь раскроется его обман с отправкой Левицкого: «Мгновенно Волгин *схватился* пальцами за свою бороду. Впрочем, это было, по всей вероятности, необходимо для поддержания бороды, потому что Волгин *споткнулся*, но очень *ловко поправился*, кашлянув раза два, и опять *пошел совершенно молодцом*».

Этот жест — перебирание бороды рукою постоянно служит признаком смущения Волгина. Смущенный своей неловкостью в разговоре с Савеловой, он «махнул рукою, поднявшею перебирать бороду».

Смущение, чувство неловкости или недовольства выражается также «*морганием*» или «*мотанием головою*». В ходе того же разговора с Савеловой «голова развязного хозяина *заморгала*», «он *заморгал* в отчаянии». В другом подобном случае Волгин «стал *мотать головою*».

Как связаны все эти движения и жесты с типическими чертами Волгина? Какие особенности его внутреннего облика они выражают? Ответ на этот вопрос можно найти в суждениях самого Чернышевского.

Несомненно, неуклюжесть героя несколько преувеличивает автором для большей художественной выразительности в изображении характерной черты. Чернышевский сам говорил об этом приеме *преувеличения* забавных черт положительного героя по поводу другого образа, тоже явившегося литературным автопортретом. В письме к Солдатенкову он писал по поводу образа Вязовского в «Вечерах у княгини Старобельской»: «Разумеется, я для забавности рассказа несколько преувеличиваю мои смешные и уродливые качества; но действительно я скряга, я не умею держать себя в обществе, у меня дикие манеры. И однако же, если вы прочтете дальше, Вы увидите, что этот дикий человек, не умеющий сам ступить шагу без смеш-

ных неловкостей, этот кабинетный труженик, знает жизнь как немногие и в серьезных случаях не смущается ничем, готов на всё, и ловко ли, не ловко ли, но успешно ведет дело, как надобно для любимых им людей; что он, по всей вероятности, человек крайних прогрессивных мнений... Я действительно таков... Я могу на первый раз шокировать моими неуклюжестями, но не было в моей жизни примера, чтобы человек, уважаемый мной не на словах, а на деле, не полюбил меня» (XV, 786).

Этот метод сознательного преувеличения тех или иных особенностей внешности и движений выступает и в других положительных образах. Теми же приемами, например, создана и портретная характеристика Соколовского. Здесь тоже сначала изображается внешний облик героя, построенный на характерных деталях его фигуры и одежды: «Кавалер был мужчина лет тридцати, казавшийся приземистым, ниже своего настоящего роста от *слишком широких плеч*, широколицый, изжелта-бледный, с гладкими длинными бледно-желтыми волосами, весь почти под цвет своему желтому воротнику». Пальто «чуть не дырявым рубищем обтянулось... на *громадных плечах* офицера, ввалившись на яминах между костями, высовываясь пригорками по буграм костей; оно было узковато для этих *страшных плеч*, расщелилось на впалой груди: из-под него виднелся сюртук, заштопанный около петель»

Особенно подчеркнуты широкие плечи, а также худоба Соколовского и бедность его одежды. Но этим не исчерпывается портретная характеристика. Вслед за фигурой Чернышевский рисует его физиономию, выделяя и подчеркивая в ней силу и энергию. По утверждению автора жалкая одежда не шла «к широкому лицу его, *мускулистому*, выражавшему силу, но изможденному: под серыми глазами вырылись глубокие впадины, от широких ноздрей приплюснутого носа тянулись морщины до самых углов широкого рта с темновато-бледными губами, бледные щеки глубоко втянулись между *массивными челюстями и массивно выдающимися скулами*. По этим разъехавшимся и *высунувшимся скулам*, по этому низкому широкому носу, нижняя половина лица имела бы почти калмыцкий тип, если бы не белизна бледной, до желтого бледной кожи, если бы не густые желтые усы, и если бы не навис над этим слишком плоским лицом *крутой высокий лоб*, с целыми *щетками бровей*. Брови были так густы и щетинисты, что делали темную полосу, хоть были беловаты; *лоб и брови так нависли над глазами*, что глаза, хоть и большие, были бы едва заметны под ними, если бы были спокойны. Но хоть и были они полупохоронены под своим двойным навесом, они приковывали к себе внимание своей неугомонной подвижностью».

«Массивные челюсти» и скулы, «крутой высокий лоб», нависшие «щетки бровей» — эти детали внешности выражают незаурядную силу, энергию и оригинальность характера.

Изображение деталей внешности непосредственно перерастает в характеристику движений и жестов героя. Снова подчеркиваются те же черты характера, но уже в комическом несоответствии с обстановкой (прогулка по Невскому), с обществом (фрейлина в собольей шубке) и с целью («гувернерство» по отношению к Тенищевой): «из-под нависшего лба, из-под надвинутых бровей, эти серые глаза бросали взгляды, полные дикой, пламенной энергии, взгляды быстрые, как молния, в один миг перебежавшие справа налево, вперед, опять направо, опять налево. Драгун говорил с Тенищевой, и впивался в нее своими огненными взглядами, но этими мгновенными, мгновенно повторявшимися взглядами: *впиваясь в глаза ей*, он в то же время *впивался* этими бегающими, как у дикого зверя на поиске добычи, взглядами во всех проходящих, во всех, в каждого и в каждую, и направо и налево. *Прицепивши* к себе за жирную руку Тенищеву своею сухою, но толстою от широких костей рукою, он шел, шагая, шагая широко, порывисто, с размашистым поворотом плечами на каждом шагу, и торопливо семенившая ногами Тенищева с каждым его шагом *дергалась одним плечом много вперед другого, тряхаясь и прыгая* на его руке, так что мотались и белые атласные полы собольей шубки».

Многократно подчеркнуты те жесты героя, которые выражают неукротимую энергию характера, несоразмерную ни с обстановкой, ни с обликом собеседницы. «Огненные взгляды», «впивающиеся» в Тенищеву, широкий порывистый шаг с «размашистым поворотом плечами» комически контрастируют с движениями Тенищевой, которая «дергаясь, тряхаясь и прыгая» «торопливо семенила ногами». «Подпрыгивая и подергиваясь... жадно ловила палочные удары и поглощала военную дисциплину», о которых толковал Соколовский.

В этом комическом контрасте, выраженном в характере жестов, обнаруживаются слабые стороны Соколовского — его наивность, недостаточное понимание конкретной обстановки, его иллюзии, что либерально-настроенные господа могут помочь делу народа.

Умение «рисовать словами», умение вместо пространных и статичных описаний сжато и выразительно *обрисовать* характер в живом единстве его внешнего и внутреннего облика путем строжайшего отбора самых точных слов из арсенала общенационального языка было выработано Чернышевским благодаря тому, что он с любовью и уважением изучал язык лучших представителей русской реалистической литературы. Но,

опираясь на традиции всей реалистической русской литературы в области языка, используя и развивая в особенности гоголевские традиции, Чернышевский вырабатывал свой индивидуальный слог, неразрывно связанный со своеобразием тех задач, которые он разрешал как писатель русской революционной демократии 60-х годов.

Говоря о слоге того или иного писателя, революционно-демократическая критика имела в виду отношение писателей разных литературно-общественных направлений и групп к единому национальному языку. Мы знаем, что «язык, как средство общения людей в обществе, одинаково обслуживает все классы общества и проявляет в этом отношении своего рода безразличие к классам. Но люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку»<sup>1</sup>.

Революционеры-демократы в своих суждениях о языке художественной литературы строго различали вопрос о языке, общем для всех писателей одного народа, от вопроса о слоге, т. е. об отношении писателей и литературных направлений к языку. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» высмеял путаницу понятий о языке у Сенковского: «Барон Брамбеус смешал понятия «язык», который бывает в данную эпоху почти одинаков у всех грамотных писателей, и «слог», то есть особенную манеру каждого писателя (III, 56). В этом вопросе Чернышевский развивал традиции Белинского. Слог, утверждал Белинский, это своеобразие писателя, выраженное в его языке; в слоге проявляется особенность мышления писателя, характер и своеобразие его таланта.

«Слог, это — сам талант, сама мысль. Слог, это — рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог... По слогу узнают великого писателя, как по кисти — картину великого живописца»<sup>2</sup>.

В авторской речи романов Чернышевского можно отметить целый ряд особенностей его индивидуального слога, которые в то же время сближают его по преимуществу с писателями революционно-демократического лагеря.

Чернышевский не раз указывал, например, на «неуклюжесть» своего слога, подчеркивая вместе с тем, что эта «неуклюжесть» является отнюдь не результатом пренебрежения к вопросам формы, не признаком дурного слога, но стиливой особенностью целой линии в развитии русского реализма. Чер-

<sup>1</sup> И. В. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1951, стр. 13.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 396.



нышевский выводит эту особенность своего литературного слога из традиций гоголевского языка.

«Язык мой... несколько неуклюж, как у Гоголя» (XV, 390) — писал он. «Самый язык мой всегда был неуклюж. Это не язык Пушкина или Лермонтова, а язык Гоголя» (XV, 392). Указание на «неуклюжесть» слога Гоголя и своего слога не более, чем характеристика речевой манеры, *эпитет*, которым определяет писатель особенности слога целой линии в русской литературе. Некрасов тоже писал о своем слоге:

«Мой суровый, неуклюжий стих!»

Ни Чернышевский, ни Некрасов вовсе не считали, что «неуклюжий» значит «плохой», невыразительный, неточный, неряшливый, одним словом, нехудожественный слог. Художественность языка, с их точки зрения, — это неразрывное единство его с мыслью, способность выразить богатство содержания, это точное соответствие слова и выражения, ритма и интонации жизненному явлению, мысли и чувству.

Критики реакционного лагеря, всякого рода либеральные эстеты любили говорить о «неуклюжести» слога Чернышевского и Некрасова, чтобы, ссылаясь на их собственное «признание», отказать писателям революционной демократии в высоком художественном мастерстве.

На самом деле Чернышевский никогда не высказывал пренебрежения к вопросам слога и в своей беллетристической деятельности придавал громадное значение работе над языком.

«Неуклюжесть» гоголевского и своего слога Чернышевский противопоставлял не языку реалистической литературы, а «шаликовской грациозности» слога салонных писателей. «Вот опять, как во времена Марлинского и Полевого, появляются на свет, читаются большинством, одобряются и ободряются многими литературными судьями произведения, состоящие из набора риторических фраз, порожденные «пленной мысли раздраженьем», ненатуральной экзальтацией, отличающиеся преждею приторностью, только с новым еще качеством — шаликовскою грациозностью, миловидностью, нежностью, мадригальностью; появляются даже какие-то новые «Марьины рощи» с Усадями; и это риторика, оживши в худшем виде, опять угрожает наводнить литературу, вредно подействовать на вкус большинства публики, заставить большинство писателей опять забыть о содержании, о здоровом взгляде на жизнь, как существенных достоинствах литературного произведения» (II, 255), — писал он в статье «Об искренности в критике». Особенности своеобразной речевой манеры Чернышевского являются общими для многих революционно-демократических писателей. К таким особенностям относятся, например, эзопов-



ская речь, очень широкое и полное использование всех оттенков и форм языковой иронии, публицистическая страстность, скрытая под едким сарказмом, и другие черты, свойственные не только Чернышевскому, но и Щедрину, и Некрасову и другим представителям революционно-демократической литературы 60-х и 70-х годов.

В. И. Ленин неоднократно отмечал, как великую заслугу Чернышевского то, что он проводил «через препоны и рогатки цензуры — идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей»<sup>1</sup>, что он умел «и подцензурными статьями воспитывать настоящих *революционеров*»<sup>2</sup>, что «чисто революционные идеи он умел излагать в подцензурной печати»<sup>3</sup>.

Для этого революционно-демократические писатели прибегали к самым различным художественным средствам и приемам языковой выразительности, и *вынужденная* эзоповская манера стала одной из характернейших особенностей их писательского слога, их умения «использовать язык в своих интересах», в интересах революции. Они достигали при этом такой отточенности, силы и яркости языка, которые делали их произведения могучим оружием идейной борьбы, средством воспитания сознательных революционеров.

Чернышевский, говоря о своеобразии своего писательского слога, не раз подчеркивал, что иносказательная манера является следствием обстоятельств русской общественной жизни. Он писал: «Меня упрекают за любовь к употреблению парабол. Я не спорю, прямая речь действительно лучше всяких приточных сказаний; но против собственной натуры и, что еще важнее, против *натуры обстоятельств*<sup>4</sup> итти нельзя, и потому я останусь верен своему любимому способу объяснений» (V, 360).

Интересно отметить, что К. Маркс, сообщая в письме Ф. Энгельсу о трагической судьбе Чернышевского, осужденного на каторгу, обращает внимание друга на эту особенность литературной манеры Чернышевского, цитируя соответствующие места приговора сената: «Сенат, — писал К. Маркс, — по императорскому приказу, ...послал в Сибирь этого хитрого человека, который «так ловок», как значилось в приговоре, что «сохраняет в своих сочинениях неуязвимую с точки зрения закона форму и вместе с тем открыто изливает в них яд»<sup>5</sup>.

Сам Чернышевский писал в одном из писем о приемах эзоповского выражения в своей литературной деятельности:

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 97.

<sup>2</sup> Там же, т. 5, стр. 26.

<sup>3</sup> Там же, т. 1, стр. 263.

<sup>4</sup> Выделено нами. — Г. Т.

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 349.

«Прямо говорить нельзя, будем говорить как бы о посторонних предметах, лишь бы связанных с идеею» (XIV, 348).

С этой необходимостью выражать революционные идеи, говоря «как бы о посторонних предметах», связана и так называемая «небрежность» слога, а на самом деле глубоко продуманная манера построения речи, позволяющая вводить в изложение нужные писателю ассоциации и мысли. Чернышевский не без горечи писал о себе: «Кстати о моей манере писать. Я знаменит в русской литературе небрежностью слога... Когда я хочу, я умею писать и всякими хорошими сортами слога» (XIV, 616).

Мастерство выражения революционных идей эзоповским языком одновременно вырабатывалось крупнейшими деятелями революционно-демократической литературы — Чернышевским и Добролюбовым, Некрасовым и Щедриным, поэтами «Искры» и т. д. Навыки этого мастерства усваивали и использовали русские революционеры следующих поколений. Об общем значении эзоповской манеры литературного языка для всех революционеров говорил В. И. Ленин в предисловии к своей классической работе «Империализм, как высшая стадия капитализма», утверждая, что она написана «тем эзоповским — проклятым эзоповским — языком, к которому царизм заставлял прибегать всех *революционеров*, когда они брали в руки перо для «легального» произведения»<sup>1</sup>.

В романе «Что делать?» ярко выражена та эзоповская манера письма, которая характеризует всю революционно-демократическую литературу.

Чернышевский еще своими статьями способствовал выработке этой «системы» эзоповского словоупотребления и в 1863 г. в романе «Что делать?» широко использовал ее. Роман явился ярчайшим образцом произведения, в котором проводятся идеи крестьянской революции, пропагандируются социалистические идеалы, но ни разу не употребляются слова «революция», «революционеры», «социализм» и т. д.; это образец политического романа, в котором почти отсутствует политическая терминология.

Чернышевский пользуется теми условными выражениями, которые уже вошли в оборот к этому времени в подцензурной революционно-демократической литературе. Так, конкретно-историческое понятие — «самодержавно - крепостнический строй» заменяется отвлеченными словами: «обстоятельства» или «обстановка».

В воображаемом разговоре с Марьей Алексеевной автор заявляет: «Иною вы не могли быть при *обстоятельствах* вашей

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Соч., т. 22, стр. 175 (Выделено нами. — Г. Т.).

жизни» «так требует ваша *обстановка*». Лопухов, обсуждая с Верой Павловной вопрос об организации мастерских, указывает, что социалистический принцип их организации должен быть скрыт от «всевидающего ока» самодержавно-бюрократического государства. Но при этом он пользуется теми же словами: «обстоятельства» и «обстановка»: «Ты сама все обдумала, — говорит он, — и сумеешь приспособиться к *обстоятельствам*. Ты знаешь, тут важнее всего принцип, да характер, да уменье. Подробности определяются сами собою, по особенным условиям каждой *обстановки*».

Чисто образными средствами Чернышевский показывает читателю и механизм обмана эзоповским языком охранителей старого порядка. В этом отношении поучительна сцена подслушивания разговора между Лопуховым и Верочкой со стороны Марьи Алексеевны, которая выступает в роли своеобразного цензора, «всеслышащих ушей» старого порядка. Но до нее не доходит истинный смысл той пропаганды, которую ведет Лопухов.

Лопухов «рассуждал о вещах в духе, который казался Марье Алексеевне ее собственным духом; подобно ей, он говорил, что все на свете делается для *выгоды*, что, когда плут плутует, нечего тут приходить в азарт и вопиять о принципах чести, которые следовало бы соблюдать этому плуту, что и сам плут вовсе не напрасно плут, а *таким ему и надобно быть по его обстоятельствам*, что не быть ему плутом, — не говоря уж о том, что это невозможно, — было бы нелепо, просто сказать глупо с его стороны».

Слова «выгода» и «по его обстоятельствам» Марья Алексеевна понимает в общераспространенном, житейском смысле; точно так же, как царские цензоры, она не улавливала, что в них вложено Лопуховым иное содержание. Чернышевский сам поясняет это читателю: Марья Алексеевна с еще большим уважением отнеслась к Лопухову, когда услышала в его устах слово «выгода», которое он часто употреблял в разговоре с Верой Павловной. Но «если бы он стал объяснять, что такое «выгода», о которой он толкует с Верочкою, быть может, Марья Алексеевна поморщилась бы, увидев, что выгода этой выгоды не совсем сходна с ее выгодой, но Лопухов не объяснял этого Марье Алексеевне, а в разговоре с Верочкой также не было такого объяснения, потому что Верочка знала, каков смысл этого слова в тех книгах, по поводу которых они вели свой разговор».

«Выгода» в понимании Марьи Алексеевны — это личная корысть. В эзоповском значении, в каком употребляет слово Лопухов, «выгода» — это «интересы прогрессивного развития страны», «интересы свободы и счастья народа».

Конкретные, социально-исторические понятия и политические категории заменяются отвлеченными общими словами, допускающими разное толкование. Точность смысла придает им *контекст* и, главное, характер лица, в уста которого это слово вложено. Это один из приемов эзоповской манеры Чернышевского. Понятия «социалистический принцип», «социалистическое будущее» заменяются просто словами «принцип», «будущее», к которым цензура не может придраться. А читатель уже из контекста видит, о каких именно «принципах», о каком «будущем» идет речь.

Такое же значение в эзоповском языке революционно-демократических писателей приобрело и выражение «дренаж почвы». Оно употребляется в смысле революционного преобразования основ общественной жизни, очищения ее от всякой реакционной гнили и грязи. Такой именно смысл придает ему Чернышевский во втором сне Веры Павловны. В этом же смысле употребляет слово «дренаж» и Герцен в «Былом и думах»: «Много дренажа потребуют наши черноземы»<sup>1</sup>.

В тех же целях Чернышевский широко пользуется аллегорическим способом выражения революционных идей. Таков образ «невесты своих женихов и сестры своих сестер», о конкретном содержании которого шла речь в главе о композиции романа «Что делать?». Таков образ сырого душного подвала, из которого Лопухов «выпускает на волю» Веру Павловну. Из этого же «душного подвала» Вера Павловна стремится высвободить других русских женщин-тружениц; и все же оказывается, что еще слишком «много невыпущенных, много невылеченных» в русском обществе. Ясно, что «душный подвал» — это ни что иное, как гнетущий, враждебный развитию творческих сил человека общественный строй. К этому же типу аллегорического выражения идей, как одной из форм эзоповского языка, относятся рассуждения о «чистой» и «гнилой грязи», о хилых и здоровых колосьях во втором сне Веры Павловны.

Своеобразным приемом эзоповской речи является игра словами и именами в романе «Что делать?». Так, ни имени Людвига Фейербаха, ни названия его книг — «Сущность христианства», «Лекции о сущности религии» — Чернышевский прямо не называет в романе. Это и невозможно было по цензурным условиям. Но он ясно дает понять, что книги немецкого материалиста играли значительную роль в формировании мировоззрения «пловых людсй»: их читает и Вера Павловна, и Мерцалов, они оказали в свое время влияние и на Рахметова. В интересах эзоповского выражения мысли Чернышевский прибегает к неожиданному сближению совершенно различных понятий.

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем под редакцией М. К. Лемке, Госиздат, т. XV, 1920, стр. 421.

тий и явлений. Марья Алексеевна спрашивает у Сторешникова о характере книг, которые Лопухов приносит Верочке: «Михаил Иванович медленно прочел: «О религии, сочинение Людвига» — Людовика — четырнадцатого, Марья Алексеевна, сочинение Людовика XIV; это был, Марья Алексеевна, французский король, отец тому королю, на место которого нынешний Наполеон сел.

— Значит, о божественном?

— О божественном, Марья Алексеевна».

Это насмешка над безграмотностью Марьи Алексеевны и ее «консультанта» Сторешникова, который еле разбирает по-немецки и считает Людовика XIV отцом Луи-Филиппа, и одновременно эзоповский способ указать на круг чтения демократической молодежи.

Значительно позднее, говоря о чтении Мерцалова, Чернышевский возвращает мысль читателя к этому анекдоту, сообщая иронически: «Мерцалов, сидевший дома один, читал какое-то новое сочинение, — то ли Людовика XIV, то ли кого другого из той же династии».

Этот способ иронического сближения явлений совершенно различного порядка и масштаба используется Чернышевским и в других случаях для того, чтобы ввести в текст романа некоторые важные мысли политического характера. Так по поводу незначительного бытового факта он делает широкое социально-политическое обобщение. В «похвальном слове Марье Алексеевне» по поводу того, что она поняла невозможность и бессмысленность судебного преследования дочери, повенчавшейся без ее согласия, Чернышевский замечает: «Если нельзя победить врага, если нанесением ему мелочного урона сам делаешь себе больше урона, то незачем начинать борьбы».

Конечно, этот вывод относится не столько к житейской мудрости, сколько к области политической борьбы. Это одно из требований революционной тактики подлинных демократов, требование трезвого учета конкретно-исторической обстановки, учета готовности масс к революционному действию.

Выражению социально-политических идей служат все ассоциации и сопоставления, приводимые по поводу разных чисто бытовых конфликтов. Этой цели служит и воспоминание автора о пожаре, виденном им в детстве, в родном городе.

Само представление о грандиозном пожаре легко ассоциируется с мыслью о революции, и Чернышевский делает из описания пожара прямой и непосредственный вывод о том, как должен вести себя настоящий демократ в условиях стихийной народной революции: «Я помню, как испугался я, двенадцатилетний ребенок, когда меня, никогда еще не выдавшего пожаров, разбудил слишком сильный шум пожарной тревоги.



Все небо пламенело, раскаленное; по всему городу, большому провинциальному городу, летели головни, по всему городу страшный гвалт, беготня, крик. Я дрожал, как в лихорадке... Такие же мальчишки, как я, разбирали и оттаскивали все... подальше от горевших домов; принялся и я, — куда девался весь мой страх! Я работал очень усердно, пока сказали нам: «Довольно, опасность прошла». С той поры я уж и знал, что если страшно от сильного пожара, то надобно бежать туда и работать, и вовсе не будет страшно.

Кто работает, тому некогда ни пугаться, ни чувствовать отвращение или брезгливость».

Совершенно очевиден политический вывод: не страх перед стихийным размахом революции, но готовность самоотверженно и горячо работать для нее является законом поведения для подлинного демократа.

Столь широкую социально-политическую идею эта бытовая сцена выражает благодаря тому, что целый ряд слов и выражений, не утрачивая прямого обыденного значения, несет в себе еще иносказательный, эзоповский смысл: «сильный пожар» — народное возмущение, революционное действие масс; «бежать туда и работать» — активно и беззаветно служить делу борьбы за освобождение трудового народа; «пугаться» и «чувствовать отвращение и брезгливость» — испытывать либеральный ужас перед жестокостью и кровью, которые неизбежны в ходе народной расправы с вековым угнетением и рабством. В эзоповской форме здесь выражена та же мысль, которая «без обиняков» была сформулирована Чернышевским в его известном разговоре с невестой.

В романе «Пролог» эзоповский язык почти не используется в авторской речи. Это произведение было прежде всего рассчитано на нелегальное издание. Именно «Пролог» имел в виду В. И. Ленин, когда говорил о Чернышевском: «В нелегальных своих произведениях он писал то же самое, но только без обиняков»<sup>1</sup>.

В «Прологе» все приемы эзоповской речи переданы Волгину и служат для характеристики трудных условий его литературной деятельности и методов пропаганды революционных идей. После разговоров с Волгиным Левицкому стало ясно, что его ждет, как журналиста: «Невозможно ясно писать о том, что ненавистно обществу. Как я не бейся, как ни изворачивайся, я буду писать только *темные* мелочи о мелочах»<sup>2</sup>.

С эзоповской речью тесно связана и другая характерная особенность авторской речи в романах Чернышевского — про-

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Соч., т. I, стр. 263.

<sup>2</sup> Выделено нами. — Г. Т.

ния. Иногда она непосредственно связана с задачами эзоповского, иносказательного выражения мысли, иногда сопровождает эзоповские формы речи. Но кроме того, ирония выступает и как самостоятельная черта авторского слога, которая служит уже не для обмана цензуры, а для выражения четкой авторской оценки явлений, для воспитания правильного отношения к людям, идеям и социальным силам, о которых идет речь в произведении.

А. Ефремов справедливо указывает на иронию, как на общую стилистическую манеру, свойственную всем произведениям Чернышевского — и публицистическим и художественным: «Тон речи Чернышевского особенно раздражал его классовых врагов, задевал их за живое... Он мастерски пользовался иронией как одним из сильных приемов полемики, какой приводил в бешенство идеологических противников: ведь «значение слов, по утверждению самого Чернышевского, зависит от тона»... а потому часто окрашивал свою речь то в иронически-фамильярный тон, то в иронически-снисходительный, то в иронически-почтительный, то в утрированный иронически-вежливый или язвительный, саркастический тон»<sup>1</sup>.

В романе «Что делать?» ирония главным образом развита в авторской речи, в особенности в полемике автора с «добрейшей публикой» и «проницательным читателем», а также и в авторской оценке характеров и поступков героев — представителей «допотопного населения».

В своих разговорах с читающей публикой Чернышевский различает в ней три категории: читателя-друга, к которому он обращается серьезно и доброжелательно; «добрейшую публику», с которой разговаривает уже иронически-презрительно, потому что она живет во власти устаревших традиционных представлений и взглядов, и, наконец, «проницательного читателя». В разговорах с последним ирония Чернышевского достигает высшей степени остроты и едкости. Само слово «проницательный», употребленное в обратном значении, указывает не только на недогадливость, верхоглядство, глупость собеседника, но и на то, что эти качества неразрывно связаны в нем с непомерными претензиями на глубокомыслие и ученость. «Проницательный читатель» — идейный противник автора, поэтому языковая ирония в обращении к нему звучит едким сарказмом: «Большинство читателей, в том числе почти все литераторы и литературщики, люди *проницательные*, с которыми мне всегда *приятно* беседовать». Или: «О, как ты *понятлив*, проницательный читатель, как только тебе скажешь что-нибудь,

<sup>1</sup> А. Ф. Ефремов, Язык Н. Г. Чернышевского, Ученые записки Саратовского Государственного педагогического института, выпуск XIV, 1951. стр. 372

ты сейчас же замечаешь: «я понял это», и восхищаешься своей проницательностью. *Благоговей* перед тобою, проницательный читатель».

«Как мы с проницательным читателем *привязаны* друг к другу... мы с ним не можем не обмениваться нашими *задушевыми словами*; тайное влечение сердец, что вы прикажете делать!»

В иронии автора звучит здесь не только насмешка, но и ненависть. Иногда Чернышевский прибегает к издевательски-снисходительному тону в разговорах с проницательным читателем: «А тебе, проницательный читатель, я скажу, что это недурные люди, а то ведь ты, пожалуй, и не поймешь сам-то». «Ну вот, *молодец*, угадал, за это *люблю*». «*Молодец, угадал*: — *Похваляю я его*, — ну, порадуй еще словечком».

Наконец ирония переходит в открытую насмешку, выражающую презрение и ненависть прямо, «без обиняков», так что языковой иронии в точном смысле — как употребления слов в обратном значении — уже нет: «*Уж очень плох ты, государь мой, в эстетических рассуждениях, которые так любишь*». «*Плох по части смысла-то, плох*». «*Как же ты плох, государь мой*». «*Очень же плох ты, государь мой, по части соображения о том, что думают порядочные люди*».

Так, переходя от одного оттенка иронии к другому, от иронии к открытой насмешке, наконец, к гневному поруганию и изгнанию «проницательного читателя», Чернышевский дает всестороннее изображение его отталкивающего морального облика: «Что это? знакомый голос... Оглядываюсь, — так и есть: он, он, проницательный читатель, так недавно изгнанный с позором за незнание ни аза в глаза по части художественности: он уже опять тут, и опять с своею прежнею проницательностью, он уже опять что-то знает».

Уличив своего идейного врага в намерении оклеветать честную русскую женщину-труженицу, Чернышевский выражает прямое негодование: «Ты неоспоримо подлиннейший синий чулок, поэтому-то ведь я гонял тебя в шею два раза, единственно поэтому, что терпеть не могу синих чулков, которых между нашим братом, мужчинами, в десять раз больше, нежели между женщинами».

Ирония широко используется в романе «Что делать?» также и для авторской характеристики тех героев, которые выступают как представители старого мира. И здесь оттенки иронии соответствуют содержанию характера, о котором идет речь, выражают авторское отношение к изображаемому.

Ирония автора по поводу легкомыслия, экзальтированности, взбалмошности, испорченности Жюли звучит снисходительно, потому что она не только продукт, но и жертва гряз-

ных нравов паразитических классов. По отношению к Марье Алексеевне Чернышевский использует иронию, в которой сильнее звучит презрение, чем негодование. Он называет Марью Алексеевну «строгой хранительницей добрых преданий», ее попытки определить характер чтения Веры Павловны называет «библиографическими изысканиями».

Рассказывая о решении Марьи Алексеевны дать «мерзавке» — Вере Павловне, вышедшей замуж без «родительского благословения», только платьев четыре, «которые попроще, и дать несколько белья, которое побольше изношено», автор замечает: «ничего не дать нельзя, *благородное приличие* не дозволяет, а Марья Алексеевна всегда *строго соблюдала благородное приличие*».

Это, конечно, злая ирония, но в ней нет негодования, потому что не в Марье Алексеевне главный источник зла. Иной характер приобретает ирония, направленная против представителей дворянского паразитизма — Сторешникова, Соловцова и др.

В романе «Пролог» ирония получила еще более богатое и разностороннее развитие, выступая как средство разоблачения, как могучее оружие сатиры.

Направленная против либералов, ирония носит здесь язвительно-саркастический характер. Так, например, либералы иронически названы «*добрыми людьми*», Чаплин «*милым гостем*», Рязанцев «*другом крестьян*». Савелов «*дорожил вполне заслуженною репутациею бескорыстного человека*». Наоборот, ирония, использованная для характеристики положительных героев романа, носит добродушный, лукаво-насмешливый характер. Так, например, Волгин назван «*любезным светским человеком*» или «*необыкновенно светским человеком*». «Муж смуглой дамы с любезной улыбкою, — потому что был такой же *искусный светский человек*, как и певец, — хватился за фуражку и поклонился с *грациею*, свойственною всем медведям и очень немногим людям».

Автор постоянно иронизирует по поводу основательности, с которой Волгин высказывал свои соображения не только по серьезному, но и случайному поводу: «Муж смуглой дамы умел разговаривать очень *основательно*». Волгин «*основательно* поясняет», «*основательно* возражает», «*основательно* рассказывает».

Реалистическое мастерство Чернышевского как художника слова особенно ярко сказывается в искусстве речевой характеристики героев, которое является могучим средством художественной типизации, выделения и подчеркивания наиболее существенных черт психологии и мышления определенного социального типа. В прямой речи героя художник-реалист вы-



деляет и непосредственно отражает существенное в его образе мысли, душевном складе, запечатлевает его житейский кругозор и культурные представления. Типичные черты внутреннего облика героя раскрываются не только в содержании его мыслей и речей, но и в их форме, не только в том, *что* он говорит, но и в том, *как* он говорит.

В романе «Что делать?» значение речевой характеристики, как средства типизации, ярче всего раскрывается в отрицательных образах, в изображении людей старого мира. Наиболее выразительным примером может служить речь Марьи Алексеевны Розальской. О типических чертах ее мышления и культурного кругозора отчасти уже шла речь в связи с психологической характеристикой героев романа «Что делать?». Те же черты ее облика, которые раскрываются во внутренних монологах, еще полнее и рельефнее выступают в речах, произносимых ею вслух.

Работа художника по отбору слов, для передачи лексикона Марьи Алексеевны, сводится к выделению слов и выражений, которые характеризуют отношение к языку, использование языкового материала, типичное для мелко-чиновничьей, мещанской, очень неразвитой в культурном отношении среды.

Ее речь прежде всего отличается обилием бранной лексики, отражающей грубость нравов, вульгарность представлений и вкусов, примитивность человеческих отношений. Дурак, мерзавка, мерзкая девчонка, страмница, шельма, подлец, бестия, проклятая, оканная, осел, свинья, каналья — подобные бранные словечки так и пестрят в речах Марьи Алексеевны. При этом характерно, что бранные слова выражают в ее речах не только раздражение или гнев, но и восхищение и одобрение ловкости или своекорыстия. По выражению Чернышевского, она нередко употребляет бранные слова «не в порицательном, а в похвальном смысле». Так, восхищаясь мнимой пронырливостью Лопухова, она думает: «будет богат, шельма». В другом случае она рассуждает, что приятно беседовать с таким человеком, как Лопухов: «тонкая бестия, шельма этакий», и сама разъясняет смысл этих слов так: «основательный, благородный, можно сказать, человек».

Вторая особенность лексикона Марьи Алексеевны — очень широкое использование грубых, неупотребительных в книжном языке слов и выражений народного просторечья. Это вносит в речь Марьи Алексеевны даже элементы образности, отражающие отнюдь не богатство ее художественной фантазии, но конкретность мысли, не поднимающейся до отвлеченных теоретических понятий, связанной узким кругом представлений пошлого мещанского обихода. В ее лексике постоянно мелькают слова вроде «пронюхивал», «принюхивался», «схапал», «спу-



шала», «врюхался», «по-ихнему», «не-покаковски», частицы «чать», «чай», «поди» и т. д.

Эта близость к просторечию сказывается и в словах и в речевых оборотах: «Что *рыло*-то воротить», «не пожалею *смазливой*-то *рожи*», «у отца все *животы подвело*», «вот *брякнул*, эо *бухнул*» (в смысле неуместно сказал); «я вчера не *с своем виде* была» (в смысле «была пьяна»).

Марья Алексеевна использует в своей разговорной речи и пословицы, причем обязательно наполняет их своим собственным смыслом, конкретизируя его в соответствии с опытом и представлениями своекорыстной мещанской среды. Именно так применяет она к делу пословицу: «Ученье свет, неученье — тьма». «Да, недаром говорится: ученье свет, неученье — тьма. Как бы я-то воспитанная женщина была, разве бы то было, что теперь? Мужа бы в генералы произвела, по провиантской бы части место ему достала или по другой по какой по такой же. Ну, конечно, дела бы за него сама вела с подрядчиками-то: ему где — плох! Дом-то бы не такой состроила, как этот. Не одну бы тысячу душ купила. А теперь не могу. Тут надо прежде в генеральском обществе себя зарекомендовать, — а я как зарекомендую? — ни по-французски, ни по-каковски по-ихнему не умею. Скажут: манер не имеет, только на Сенной ругаться годится. Вот и не гожусь. Неученье — тьма. Подлинно: ученье свет, неученье — тьма».

В таком же специфическом значении употребляются в речи Марьи Алексеевны и книжные «благородные» слова. Так само слово «благородно» означает в ее речи соблюдение внешнего приличия. При этом по существу обычай можно и должно нарушать, если это выгодно, была бы соблюдена форма. Она вполне одобряет скрыто иронические слова Лопухова о том, что у невесты не следует брать денег: «что задаточками-то пробавляться? Дело надо начистоту вести, а то еще подозренья будет»; это более расчетливо, и к тому же иначе будет «неблагородно»: «По-моему, — говорит она Лопухову, — надо во всем благородство соблюдать». Здесь особенно очевидно, что в ее глазах «благородство» — это умение прикрывать внешним приличием своекорыстные расчеты и махинации.

Слово «основательный» в ее устах почти синоним слова «плут»; «Основательный» человек — тот, кто умело обрабатывает других в своих корыстных интересах.

Еще одна особенность лексики и фразеологии Марьи Алексеевны — употребление иностранных, по преимуществу французских слов в том же специфическом вульгарно-мещанском их осмыслении и соответственно вульгарном произношении и контексте. Это то самое «смешенье языков французского с

нижегородским», которое в еще более искаженных вульгарных формах распространялось и в мещанском кругу, раболепно подражающем дворянскому.

Марья Алексеевна говорит «суприз», «фортепьянщик», «фортепьянщица», «мадаме», «марьяж» и т. п. Она подслушивает, что говорят по-французски Вера Павловна со Сторешниковым: «слов пяток из их разговора она знала». При этом она соображает: «Он по уши врюхался в атоуг, а коли атоуг, то уж, разумеется, и вопнеуг, — что толку от этих слов? Но только что же, сватать-то скоро ли будет?»

Специфическое употребление «благородных» и иностранных слов в речи Марьи Алексеевны — это уже элементы жаргона, возникшие из собственного мелко-чиновничьей мещанской среде стремления *подражать* аристократии, подделываться под ее нравы и понятия.

Чернышевский, привлекая в интересах типизации речи Марьи Алексеевны слова различных лексических групп, сталкивая разнохарактерные слова в ее языке, соблюдает величайшее чувство меры и делает это совершенно сознательно. В своих статьях он решительно выступал против того, чтобы писатели навязывали классам и общественным слоям какой-то особый язык, отличный от общенационального. Он выступал также против натурализма в речевой характеристике, против утрированного подчеркивания речевого стиля или жаргона той или иной среды.

Используя своеобразие языка Марьи Алексеевны для более выпуклого, образного отражения типических особенностей ее психологии и морали, представлений и вкусов, Чернышевский показывает, что вульгарность, грубость представлений и чувств, выраженные в ее речи, свойственны ей ничуть не больше, чем представителям крепостнического общества, из самой высокопоставленной, аристократической среды. Интересно, что в романе «Пролог» ближе всего к Марье Алексеевне по лексике и фразеологии — граф Чаплин, скупое, но весьма выразительно обрисованный Чернышевским и средствами речевой характеристики. Более того, граф Чаплин, по уровню речевой культуры стоящий ничуть не выше Марьи Алексеевны, во многих отношениях ниже ее. Ему свойственна та же вульгарность лексики и фразеологии, отражающая грубость понятий и полное презрение ко всему окружающему миру: «Нужды нет, я поел *порядком*, — говорит он Савеловой, сожрав невероятное количество пищи, — не беспокойтесь, *даже тяжело*. Ну, да вот *протрясемся* с вами-то, *отпустит*». «*Вот по сих мест!*» — определяет он степень своей сытости. А когда Савелова отказалась ехать с ним, он в раздражении произносит самые длинные свои фразы: «Да что же, какие там у вас помехи и задержки? Я вижу, вы

просто *отлыниваете*». «А! Так вот к чему вы плели! *Отлынивать!* — Эти ваши нежности не очень-то *сытны* для меня».

Чаплин не употребляет на именинах Савелова бранных слов (как, кстати, не произносит их на именинах дочери и Марья Алексеевна). Однако все его словечки «протрясемся», «плели», «отлынивать», в применении к женщине, которая ему приглянулась, по существу куда вульгарнее и грубее всей брани Марьи Алексеевны.

Если Марье Алексеевне свойственна, когда она говорит вслух, короткая фраза, преобладание восклицательных и вопросительных интонаций, непривычка к логически-связному течению речи, то в своих внутренних монологах она обнаруживает примитивную, но четкую и ясную логику в рассуждениях о житейских делах. Чаплин по своему «совершенному бессмыслию» вообще не способен к внутреннему монологу, к невысказанным соображениям: их у него просто нет. По поводу именинного обеда Савелова он размышляет вслух следующим образом: «Не очень-то, да соус-то не очень-то!» «А повар-то, видно, не очень-то». «А вино-то не очень-то». «Ужасно вспотел — очень», — заявляет он, ввалившись в гостиную, и т. д. Поистине культура мышления и речи графа Чаплина, перед которым трепещет будущий министр Савелов, не только не выше, но значительно ниже, чем у мелкой чиновницы Розальской.

В «Прологе» раскрытие характеров и взаимоотношений между героями в диалогах занимает гораздо большее место, чем в «Что делать?». Преобладание диалогической формы в романе связано с тем, что главным предметом изображения в этом произведении является идейно-политическая борьба, борьба взглядов. При этом Чернышевский достигает здесь гораздо большей полноты и выразительности речевой характеристики положительных героев, чем в романе «Что делать?», где речи «новых людей» были стеснены необходимостью прохождения царской цензуры.

Речь Волгина отражает в первую очередь необычайную широту его кругозора и силу обобщения, свойственную его мышлению. Он с удивительной легкостью переходит от частного к общему, от отдельного случая к общей закономерности. Любой житейский или общественный факт, даже незначительный, является для него поводом для широкого социально-политического обобщения. Непосредственность перехода от частного факта к широким историческим аналогиям в речи Волгина обнаруживает силу его мысли и в то же время заключает в себе элемент неожиданности, юмористически подчеркнутый Чернышевским: «Вероятно Нивельзин ждал не рассуждения о февральском перевороте и отмене крепостного права», — замечает

автор по поводу неожиданного для собеседника хода мысли Волгина.

По поводу этой особенности речей мужа шутит и Лидия Васильевна: «Он у меня ученый... Нельзя ни о чем спросить его: вместо того, чтобы отвечать в двух словах, начнет целую диссертацию».

В речи Волгина раскрывается диалектичность его мышления, живое понимание противоречий действительности, многообразия сторон каждого явления или факта. Это сказывается не только в его «основательных рассуждениях» о положении русского общества, но даже и в суждениях о конкретных отношениях между отдельными людьми. «Положим, я поступил относительно его очень дурно, — говорит он о своих отношениях с Соколовским. — Согласен. Но так следовало. И пусть остается так. И если сказать правду, то даже несколько не дурно. Напротив: очень хорошо».

Эта способность видеть факт с различных сторон воспринимается собеседником, чуждым диалектике, как логическое противоречие. И это снова дает повод для юмористической трактовки речи Волгина: «Нивельзин смеялся оригинальному способу рассуждать: «Согласен, что так, но если правду сказать, то не так».

Языку Волгина, так же как авторскому языку в «Что делать?», в высшей степени свойственна ирония. «Это по новой геометрии: маленький краешек равен целому», — иронизирует он по поводу одностороннего анализа Соколовским причин неминуемого падения крепостного права. Это случай мягкой незлой иронии, вскрывающей логическое противоречие во взглядах Соколовского.

Ирония Волгина приобретает гораздо более резкий, едкий характер в его суждениях о либералах: *«Мудрецы! Рязанцев и другие — такие ученые, знаменитые, что остается только слушать!»* Здесь, что ни слово, то ирония, достигнутая употреблением слов в прямо обратном значении и выражающая резко отрицательную оценку ума, образованности либеральных деятелей и их претензий на историческую роль. В разговоре с Соколовским Волгин говорит о либералах: «... они всегда останутся прекрасными людьми, приятельство с ними никогда не может компрометировать. Вы — не то. Вы не останетесь прекрасным человеком». В ироническом контексте слова «прекрасные люди» означают — люди, бесполезные для народа, *никчемные* люди, которые всегда останутся верноподданными по отношению к существующему порядку. И, наоборот, заявление, что Соколовский «не останется прекрасным человеком», заключает в себе высокую оценку его демократизма.

В речи Волгина проявляется свойственное самому Черны-



шевскому умение использовать иронию как один из способов эзоповского выражения мысли. Указанный разговор происходит в присутствии Нивельзина, при котором Волгин не может говорить совершенно открыто и который наивно воспринимает только буквальный смысл речи. Но до Соколовского прекрасно доходит скрытый под иронией подлинный смысл его рассуждения. Поэтому он нисколько не обижается, когда Волгин отказывается от общения с ним: «Я уверен в вашей любви ко мне и не могу обижаться вашим решением», — отвечает он.

Ирония Волгина направляется также и против всякой выпренности, натянутости или напыщенности выражения, против либеральной фразеологии — того стиля речи, который отражал и стиль мышления «красноречивых прогрессистов». Он иронизирует даже над Соколовским, которому явно симпатизирует, когда излюбленную либералами выпренную терминологию и фразеологию тот пытается применить к самому Волгину: «В России есть *оппозиция* — это прекрасно. И я один из представителей ее — это очень *лестно* для меня. Благодарю вас, Болеслав Иванович: *вы раскрыли мне глаза*». И далее, в ответ на реплику Соколовского: «*Мое гражданское страдание*, — недурно сказано, и следует запечатлеть в памяти. Сам я никак не мог заметить в себе такой удивительной вещи». Волгин иронизирует над свойственной Соколовскому патетической манерой речи, над либеральной фразеологией, которая связана с властью либеральных иллюзий, над его сильным и самобытным умом. Соколовский чувствует это и поэтому слушает, «не смущаясь и не раздражаясь насмешками Волгина».

Сам Волгин о самых сложных, глубоко волнующих его вопросах говорит всегда *просто*, без всякой риторики или декламации. Эта особенность речи Волгина, так же как и у Лопухова, отражает демократизм его мышления и языка. Вопросы общественной жизни, интересы народа и революции, преданность революционному долгу для Волгина — содержание его жизни, он и говорит обо всем этом очень просто, обыкновенными словами, в отличие от либерала Рязанцева. В суждениях об идейных противниках гнев и презрение Волгина выражаются и в просторечии, и в употреблении бранных слов и выражений. «Я люблю называть грубые вещи прямыми именами грубого и пошлого языка, на котором почти все мы постоянно думаем и говорим», — писал Чернышевский в романе «Что делать?». В «Прологе» эта прямота выражения, способность называть вещи своими именами, грубое и пошлое определять грубыми и пошлыми словами — выступает как типическая черта речи Волгина: «*Все дурачье*, только смех и горе с ними. *Все дурачье* — ты не поверишь, голубочка, кто такие все эти *умные* люди, о какие слепые дураки!» «Эх, наши господа инициато-



ры, все эти ваши Рязанцевы с компаниею! — Вот хвастуны-то, вот болтуны-то, вот дурачье-то!»

Бранные слова в лексиконе Волгина всегда являются точным определением существенной черты человека или группы людей, о которых идет речь. «Вот дурачье-то» — говорит Волгин о либералах. И это выражает не только *отношение* Волгина, но и *объективно присущее* этим людям качество. О мерзавце Савелове он говорит: «каков бестия?», «этот шельма!», «о, бестия!». И эти слова также точно определяют действительные нравственные качества Савелова. «Да ну их к черту!» — говорит Волгин о либеральных болтунах, и это та самая оценка, которую они заслуживают.

«Хоть эта баба и добрая женщина, но страшная дурища», — говорит он о Тенищевой, и это наиболее точная и краткая ее характеристика. Слово «дурища» здесь даже не брань, а просто констатация несомненного факта, оно и по тону произносится не без добродушия, потому что глупость Тенищевой не приносит никому существенного вреда в противоположность небескорыстной глупости либералов.

Только в том случае бранные слова в речи Волгина не определяют сущности явления, когда он обращает их против своих собственных незначительных или воображаемых слабостей и недостатков. В них выражается повышенная требовательность Волгина к себе, непримиримость его к своим, даже несущественным недостаткам.

«Сам не понимаю, как это у меня достает глупости быть такой *дрянью!*» — восклицает он в негодовании на свою негодливость.

«Эх, дурак я, дурак» — восклицает он по поводу своей воображаемой вины в ускорении отъезда Левицкого из деревни, а стало быть и в исчезновении его: — «Вот *дурак-то* я!.. Эко, наделал тревоги. И черт меня дернул пускаться в красно-речье!»

Следует отметить в речевой характеристике Волгина также и образность его речи, связанную с прекрасным знанием народного языка, умением владеть им. Он широко пользуется сравнениями, поговорками, оборотами народной речи: «Не скажу, что я охотник *переливать из пустого в порожнее*», «пьяный проспится, дурак никогда», «как щелкнули их по носу, они и повесили его», — говорит он о либералах. «Помещики пальчики облизали бы», — говорит он о впечатлении, которое может произвести правительственный план «освобождения» на помещиков. Тенищеву в роли помощницы Соколовского он сравнивает с волынкой: «Нет, умные люди не годятся быть волынками: взял подмышку, налегай, волынка и дудит!»

Волгин умело соединяет образное сравнение с иронией: «Умно то общество, в котором я кажусь резким и едким! Я, цыпленок, — зол! — Хороши птицы, среди которых цыпленок — ястреб!»

Всем разнообразием лексики литературного и народного языка Волгин владеет совершенно свободно, всегда находя слова не только по смыслу, но и по форме и характеру наиболее соответствующие предмету, случаю, времени и месту. Исключительная гибкость, выразительность, разнообразие синтаксических форм отражает гибкость и силу мысли, умение улавливать и передавать живую диалектику явлений жизни.

Но наряду с этим в речевой характеристике Волгина Чернышевский использует и специфические приемы индивидуализации образа. Этой цели служат многократно повторяющиеся любимые словечки и обороты Волгина: «Удивительно!», «Натурально», «Признаться сказать», «Я вас уверяю», или «уверю тебя, голубочка» в обращении к жене. Каждое из этих словечек подчеркивает какую-нибудь из индивидуальных особенностей Волгина, раскрытых с оттенком легкого юмора, и поэтому непрестанное их повторение в речах героя забавно и несколько трогательно.

Вообще следует отметить, что мастерство индивидуализации в романе «Пролог» значительно возрастает по сравнению с романом «Что делать?». Гораздо большая четкость и мастерство индивидуализации выразились и в речевой характеристике Левицкого и Волгиной. У них очень много общего с языком Волгина: свобода и точность речи, многообразие лексических и синтаксических форм, ирония и т. д. Но наряду с этим нетрудно обнаружить и заметные различия в речи этих героев. Лидия Васильевна говорит более непосредственно, порывисто и гораздо менее «основательно». Междомстие «Ах!» в начале фразы, восклицательные и вопросительные интонации своеобразно окрашивают ее речь. В языке Левицкого отсутствуют часто повторяющиеся любимые словечки и обороты. Его ирония отличается от иронии Волгина: с одной стороны, в ней больше веселости, уверенности в себе, с другой стороны — в ней меньше сарказма, когда она направлена против враждебных сил и явлений.

Язык романов Чернышевского еще раз обнаруживает глубокое, органическое единство формы и содержания в его беллетристических произведениях. Своеобразие и оригинальность слога Чернышевского определялись общественно-литературными задачами, которые ставила перед ним русская жизнь.