

## НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ И ЕЁ ФОРМЫ ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ РОМАНА Ю.К.ОЛЕШИ *ЗАВИСТЬ*

*Сандра Ригато*

Несобственно-прямая речь (НПР) – это сложный способ передачи чужой речи, широко употребляемый в художественной литературе как особый стилистический приём. НПР – двойное явление, для него характерны два основных вида изучения: грамматический и стилистический. Именно стилистический аспект НПР отличает его от традиционных синтаксических форм передачи чужой речи: прямой и косвенной речи.<sup>1</sup>

С грамматической точки зрения, НПР – явление промежуточное между прямой (ПР) и косвенной речью (КР): подобно прямой речи, НПР сохраняет, полностью или частично, лексические, фразеологические и синтаксические особенности речи говорящего; подобно косвенной речи, выдерживаются правила замены личных форм местоимений и глаголов, кроме того, НПР, как и КР, может иметь форму придаточного предложения, находящегося после главного. Возьмём следующий пример:

Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало её что-то неопределённое, тяжёлое.

Тик-ток, тик-ток... лениво стучал сторож. Тик-ток...

В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть её. На дальних деревьях кричат сонные грачи.

Боже мой, отчего мне так тяжело!

Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. Кто знает! Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит всё одно и то же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но

---

<sup>1</sup> О несобственно-прямой речи см. работы Волошинов 1929, *Грамматика русского языка* 1954, Инфантова 1962, Ковтунова 1953, Соколова 1968, Стаховский 1966.

отчего же всё-таки Саша не выходит из головы? отчего? (А. П. Чехов, *Невеста*).

В этом примере первое предложение построено как КР: рассказчик передаёт чувства Нади (страх, беспокойство), но есть тут и необычный для КР элемент, т. е. наречие *теперь*, указывающее на настоящее время, рядом с глаголом в прошедшем времени; в чистой КР наречие было бы *тогда*. Дальше весь отрывок передаёт мысли Нади как ПР, но нет характерных черт ПР: двоеточия и кавычек.

Такое соединение синтаксических черт прямой и косвенной речи даёт „излагающий парадокс” ННР: характерно для ННР употребление личных и притяжательных местоимений и личных форм глаголов с точки зрения автора (как в косвенной речи), а с другой стороны, характерно также употребление ориентировочных элементов, таких как наречия места и времени, элементов разговорного характера, таких как междометия, частицы, придающих речи эмоциональную колоритность, с точки зрения героя (как в прямой речи).

Таким образом внутри одного и того же высказывания попадают отзвуки первоначальной речи говорящего, и одновременно отзвуки речи, передающей высказывание как чужую речь. Одним словом, в одном высказывании сосуществуют линия речи героя и линия речи автора. Вот пример того, как переплетаются эти две линии речи:

Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; *едешь-едешь и никак не разберёшь, где она начинается и где кончается...* (А. П. Чехов, *Степь*).

Казалось бы, описание степного пейзажа ведётся только от лица рассказчика, но обобщённо-личное предложение в конце указывает на то, какими маленькими и беззащитными чувствуют себя едущие перед неизмеримостью степи.

Когда автор хочет воспроизвести чужую речь в авторском повествовании, традиционный выбор между способами передачи чужой речи ограничивается прямой речью, если автор хочет снять с себя всякую излагающую ответственность и

полностью возложить её на героя; или косвенной речью, если, наоборот, он хочет воспроизвести чужое высказывание, исходя из своей точки зрения. Кроме того, автор, который хочет придать своему произведению новую динамику в изложении сюжета, может использовать НПР. В этом случае он должен стараться не разрушить целостности авторского повествования и, в то же время, сохранить первичную самостоятельность (синтаксическую, композиционную, стилистическую) чужого высказывания. Таким образом исчезают грани между речью героя и речью автора, получается взаимное заражение голоса автора и героя, растворение чужого слова в авторском контексте совершается не до конца: внутри авторского объективного контекста чувствуется субъективное самостоятельное высказывание.

Женщина, увидев незнакомого, рассеянно остановилась перед ним, на мгновение очнувшись и как бы соображая: *зачем это он вошёл?* Но, верно, ей тотчас же представилось, что он идёт в другие комнаты, так как ихняя была проходная. (Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*).

НПР позволяет автору приблизиться к герою и почувствовать то, что чувствует герой, и, в то же время, показать своё отношение к тому, что герой говорит или думает. Поэтому изучение НПР как индивидуальной особенности языка писателя даёт нам возможность понять мысли и чувства героя, а также отношение к ним автора:

Ей было только шестнадцать лет, и она ещё никого не любила. Она знала, что её любят офицер Горный и студент Груздев, но теперь, после оперы, ей хотелось сомневаться в их любви. Быть нелюбимой и несчастной – как это интересно! В том, когда один любит больше, а другой равнодушен, есть что-то красивое, трогательное и поэтическое. Онегин интересен тем, что совсем не любит, а Татьяна очаровательна, потому что очень любит, и если бы они одинаково любили друг друга и были счастливы, то, пожалуй, показались бы скучными. (А. П. Чехов, *После театра*).

Здесь мысли шестнадцатилетней девушки, фантазирующей о любви, переплетаются с отношением к ней рассказчика, ко-

торый как бы тоскует по беззаботности отроческих лет и испытывает к ней сочувствие.

ПР – это речь исключительно героя, автор лишён возможности выразить своё мнение; в КР автор присутствует вполне, но этому типу речи несвойственны разговорные средства, такие как междометия и восклицания, которые сохраняются в НПР.

В НПР есть то и другое: в ней чувствуется отношение автора к высказыванию и сохраняются речевые особенности героев, разговорные средства и богатство интонаций. Поэтому НПР является могучим орудием в руках писателя: этот приём даёт ему возможность принимать активное участие в жизни своих героев.

ПР и КР говорят о чужих словах, НПР говорит чужими словами, и в этом состоит отличие. В первом случае автор художественного произведения выступает сам, он повествует о герое, его мыслях, чувствах, действиях, настроении; во втором случае, в случае НПР, автор повествует за героя, вместо героя, сохраняя лексику, мышление, словоупотребление и модальность героя. НПР это представление или воспроизведение не только произнесённых слов, она характеризуется двойным смещением между произнесённой речью и внутренней речью, и между речью героев и речью автора. Воспроизведение, которому чужая речь подвергается, когда она попадает в контекст, отличающийся от того, в котором она берёт начало, вызывает эффект игры между той и другой речью, игры взаимного перехода через границу этой речи, взаимного заражения, и первоначальные границы чужой речи в авторской речи нестабильны.

Чужая речь как бы раздваивается: на первоначальный замысел накладывается новый смысл, иронии или симпатии, со стороны автора. Таким образом получается двухголосие. В НПР исчезает различие между голосом автора и голосом героя: они накладываются друг на друга, и создаётся двусмысленность между объективной действительностью и субъективными переживаниями. Вот полифония и многоголосие, вот неопределённость и двусмысленность. Такое двухголосие хорошо объясняет Бахтин:

Автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путём, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее её. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. (Бахтин 1979:219).

Граница между авторским повествованием и НПР в художественном произведении иногда бывает настолько мало заметна (особенно если перед нами не предложения, а отдельные слова и выражения), что часто трудно уловить, когда говорит автор, а когда – герой:

Молодой человек переступил через порог в тёмную прихожую, разгороженную перегородкой, за которою была крошечная кухня. Старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела. Это была крошечная сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы её были жирно смазаны маслом. На её тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрёпанная и пожелтелая меховая кацавейка. (Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*).

Автору удаётся, не разрушая целостности авторского повествования, переходить от своей речи к речи Раскольникова, а также передать впечатления Раскольникова, находящегося перед старой ростовщицей. Описание старухи могло бы принадлежать автору, но некоторые детали подсказывают нам, что всё это видят глаза героя. Презрительное указание на женщину словом *старушонка*, уменьшительное существительное *глазки*, повторение прилагательного *острый*, такие слова могут принадлежать только герою.

Мы можем дать предварительное определение НПР, самое распространённое и употребляемое, включающее два главных момента анализа (лингвистический и стилистический): НПР – это способ передачи речи, заключающийся в совмещении субъективных планов автора и героя. Таким образом получается динамическое и активное соотношение между чужой и авторской речью.

Синтаксические особенности НПР (опущение *verbum dicendi* – глагола говорения –, употребление местоимений и глаголов в относительном значении) грамматически приводят стилистическую функцию НПР к упразднению автора, посредника между героем и читателем, и передают слова в их повествовательной функции.

Как же распознать НПР в повествовательном стиле художественных произведений?

Из основных признаков, при помощи которых распознаётся НПР, можно назвать такие, как замена лиц, времён и наклонений глаголов; лексические средства, придающие речи разговорный характер; разные смысловые критерии.

Главным признаком НПР следует считать смену времён и наклонений глаголов.

Обычно повествование ведётся автором в прошедшем времени. При появлении НПР прошедшее время часто сменяется настоящим или будущим, причём настоящее или будущее время употребляются не вместо прошедшего, а в своих обычных функциях. Например:

Беликов нервно засуетился и стал одеваться быстро, с выражением ужаса на лице. *Ведь это первый раз в жизни он слышит такие грубости.* (А. П. Чехов, *Человек в футляре*).

Если бы вместо *слышит* было *слышал*, у нас не было бы никаких оснований относить выделённую фразу к НПР. Эмоциональность этой фразы, усиливаемую частицей *ведь*, следовало бы тогда приписать не Беликову, а рассказчику (учителю гимназии Буркину).

Может заменяться и наклонение: изъявительное сослагательным или повелительным. Неожиданная смена наклонения свидетельствует о наличии НПР. Смена наклонения указывает на смену особенного отношения автора и героя к высказыванию или к миру, к действительности вообще. Это называется „модальным отношением”. Поскольку в качестве говорящих воспринимаются и автор, и герой, модальные отношения устанавливаются и с точки зрения автора, и с точки зрения героя. Например:

Макару это не очень понравилось. Конечно, это хорошо в том случае, когда нечего есть, но тогда уже надо бы лежать так, как он лежал тотчас после своей смерти. А идти, да ещё идти далеко, и не есть ничего, это казалось ему ни с чем не сообразным. Он опять заворчал. (В. Г. Короленко, *Сон Макара*).

Большую роль в распознавании НПР играют различные лексико-стилистические средства, придающие речи разговорный характер и усиливающие её эмоциональность.

Обычно речи автора как речи книжной несвойственны разговорные интонации. Это область устной речи. Тогда неожиданное появление разговорных интонаций в контексте свидетельствует о НПР. К этим средствам относятся прежде всего междометия, непередаваемые в КР, но легко переходящие из ПР в НПР.

К этим средствам относятся также частицы, главным образом те, которые служат для выражения эмоционального отношения к высказыванию (чаще всего восклицательные, вопросительные, усилительные и указательные).

Сюда же относятся модальные частицы, вводящие чужую речь и передающие оценку чужой речи со стороны автора (*мол, де, дескать*). Все знают, что устная речь обладает более красочными, лексически разнообразными и более экспрессивными видами модальных слов и частиц (В. Виноградов). Естественно, попадая в авторское повествование, они резко окрашивают его в тона устной речи, т. е. прямой речи героев. Например:

Сверх того, Захар и сплетник. В кухне, в лавочке, на сходках у ворот он каждый день жалуется, что житья нет, что этакого дурного барина ещё и не слыхано; и капризен-то он, и скуп, и сердит, и что не угодишь ему ни в чём, что, словом, лучше умереть, чем жить у него. (И. А. Гончаров, *Обломов*).

Могут представлять НПР и отдельные слова и предложения, принадлежащие герою, но вкрапленные в авторский контекст. Обычно автор указывает на принадлежность данных слов герою. Например:

Это была женщина высокая, с тёмными бровями, прямая, важная, солидная, и, как она сама себя называла, *мыслящая*. (А. П. Чехов, *Дама с собачкой*).

Эти слова, принадлежащие герою, не берутся в кавычки, что говорит о большей степени их ассимиляции авторским контекстом, по сравнению со словами, взятыми в кавычки и уже представляющими собой явные цитаты. С другой стороны, при отсутствии кавычек голос автора звучит сильнее и создаётся характерная для НПР двойная интонация.

Приём НПР сочетается и с приёмом настойчивого повторения определённой детали, служащей для характеристики героя. Какое-нибудь слово, встречаемое много раз в ПР героя, попадая в авторский рассказ об этом же герое, выделяется из авторского контекста как слово, принадлежащее этому же герою, и свидетельствует о НПР. Например:

Он служил, делал карьеру и, вместе с тем, приятно и *прилично* веселился.

Иван Ильич начинал уже думать, что женитьба... не нарушит того характера жизни лёгкой, приятной, весёлой и всегда *приличной* и одобряемой обществом.

Жена без всяких поводов, как показалось Ивану Ильичу... начала нарушать приятность и *приличие* жизни. (Л. Н. Толстой, *Смерть Ивана Ильича*).

Этому типу НПР подобен и следующий: когда в авторском контексте встречаются морфологические формы, часто употребляемые определённым героем, как, например, употребление уменьшительных суффиксов. Например:

Берг в своих аккуратных *дрожечках*, на паре сытых *саверасеньких*, точно таких, какие были у одного князя, подъехал к дому своего тестя. (Л. Н. Толстой, *Война и мир*).

Кроме модальных слов, частиц и других лексических и морфологических средств, свидетельствующих о наличии НПР и придающих речи героев разговорный характер, в произведении можно встретить отдельные слова и выражения, пословицы и поговорки, относящиеся к речи героя, хотя они находятся в повествовании автора. Например:



Он не знал за собой никакой вины и мог поручиться, что и в будущем никогда не убьёт, не подожжёт и не украдёт; но *разве* трудно совершить преступление нечаянно, невольно, и *разве* не возможна клевета, судебная ошибка? *Ведь* недаром же вековой народный опыт учит *от сумы да тюрьмы не зарекаться*. А судебная ошибка при теперешнем судопроизводстве очень возможна, и ничего в ней нет мудрёного. (А. П. Чехов, *Палата №6*).

Иногда НПР обнаруживает себя и чисто смысловыми средствами. Если некоторые вопросы, отдельные замечания, рассуждения или эмоции, которые по смыслу не могут принадлежать объективному повествованию автора, соответствуют психологии героя, о котором повествует автор, такие выражения следует отнести к НПР. Например:

Никогда ещё не проходило дня в ссоре. Нынче это было в первый раз. И это была не ссора. Это было очевидное признание в совершенном охлаждении. Разве можно было взглянуть на неё так, как он взглянул, когда входил в комнату за аттестатом? Посмотреть на неё, видеть, что сердце её разрывается от отчаяния, и пройти молча с этим равнодушно-спокойным лицом? Он не то что охладел к ней, но он ненавидел её, потому что любил другую женщину, – это было ясно. (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Этот внутренний монолог из *Анны Карениной* представляет собой как бы продолжение каких-то мыслей и чувств, переживаемых „за сценой”, упоминание о событиях, о которых автор предварительно читателю не рассказывал. Этот монолог содержит вопросы, которые не могли быть заданы автором.

Из всего сказанного следует, что НПР не отличается какими-либо особыми формальными грамматическими показателями, которые бы не встречались в других способах передачи чужой речи. Но для неё характерна определённая система этих показателей, определённая их комбинация. Все грамматические признаки НПР находятся в тесной взаимосвязи и во взаимодействии, порождая стилистический эффект совмещения субъективных планов автора и героя, так как эффект этот является результатом расхождения между линией речи героя (которая, в первую очередь, отличается употреблением временных форм с точки зрения героя, но в относительном значе-

нии, отсутствием союзов между вводящей и вводимой частью конструкции и сохранением лексико-синтаксических особенностей передаваемого высказывания) и линией речи автора (которая прослеживается в употреблении местоимений и личных форм глагола с точки зрения автора).

Рассматривая синтаксическую структуру предложений в НПР, исследователи пришли к выводу, что приём не обладает единой синтаксической структурой.

Конструкции с НПР могут не бросаться в глаза, так как НПР не является придаточным предложением, как КР, и не выделяется благодаря смене местоимений, как ПР. Нет у неё и никаких строго обязательных графических черт, как, например, кавычки.

В авторском повествовании, содержащем НПР, может быть прямое или косвенное указание на то, что имеются в виду слова или размышления героя. Такое указание называется „вводящими словами автора”. Вводящие слова автора, сочетаясь с НПР, образуют разновидности синтаксических конструкций, состоящие из двух частей: вводящей и вводимой, причём вводящая часть может и опускаться. В том, что касается конструкций с НПР, модель конструкции существует. Моделью является двухчленная конструкция, состоящая из несамостоятельных по отношению друг к другу членов вводящей и вводимой части.

Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, *что* в городе всё уже состарилось, отжило и всё только ждёт не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. (А. П. Чехов, *Невеста*).

Существуют и варианты этой модели. Варианты эти возникают в зависимости от отсутствия вводящей части, от наличия одного, двух или большего числа членов, от отсутствия или наличия разделительной паузы между частями конструкции.

Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; её выдали, или она сама вышла – *это всё равно* – за секретаря дворянской опеки, и теперь у неё уже трое детей. (А. П. Чехов, *Шуточка*).

В этом примере, в виде вставной конструкции, НПР находится внутри самого авторского повествования: нет вводящей части, а только вводимая.

Стандартная конструкция состоит из двух несамостоятельных членов, т. е. из вводящих слов автора и из самой НПР. Слова автора могут быть расположены по-разному. Препозитивно НПР:

И опять начала рассказывать о том, что более всего интересовало её, о крестинах внука, для которых она ездила в Петербург, и про особенную милость государя к старшему сыну. (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Постпозитивно:

Было ясно: Котик дурачилась. Кому в самом деле придёт серьёзно в голову назначать свидание ночью, далеко за городом, на кладбище, когда это легко можно устроить на улице, в городском саду? И к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназистки? К чему поведёт этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают? Так думал Старцев, бродя в клубе около столов... (А. П. Чехов, *Ионыч*).

Иногда они разрываются НПР:

Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать.. (А. П. Чехов, *Невеста*).

Конструкция с НПР может образоваться и из двух самостоятельных членов, в этом случае между частями конструкции имеет место разделительная пауза, как, например, точка.

Она встаёт с табурета и, широко улыбаясь, не мигая глазами, прохаживается по комнате. Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребёнка, сковывающего её по рукам и

ногам... Убить ребёнка, и потом спать, спать, спать. (А. П. Чехов, *Спать хочется*).

В ходе настоящего анализа мы попытались доказать, что в НПР присутствует стилистический план наряду с лингвистическо-грамматическим. Автор выбирает НПР не случайно, а с определённой целью. Цель эта зависит от структурной постановки, от содержания, от стиля художественного произведения, от степени участия автора в событиях, от его близости к своим героям и от совпадения его мировоззрения с мировоззрением героев, в зависимости от этого он может проявлять иронию или сатиру, или, наоборот, личную симпатию по отношению к своим созданиям. НПР, как способ изложения содержания в художественном произведении, наряду с речью автора и с речью героев заключается в совмещении субъективных планов автора и героя, и представляет собой ту точку, в которой язык, стиль и содержание художественного произведения соприкасаются.

Перейдём к анализу употребления НПР во второй части романа *Зависть*.

Почему именно во второй части этого романа?

Роман *Зависть* это одно из самых своеобразных произведений русской литературы XX века.<sup>2</sup> Самое оригинальное в романе – повествовательная структура: он разделён на две части.

Пятнадцать глав составляют первую часть, их рассказывает Николай Кавалеров, который в этой части является не только героем, но и единственным рассказчиком, ведущим повествование от 1-ого лица: читатель узнаёт о событиях через фильтр сознания Кавалерова, полного презрения, ненависти и злобы по отношению к противоположной паре романа, к Андрею Бабичеву и Володе Макарову, поэтому Кавалеров рассказывает факты, опираясь на своё „отравленное” восприятие.

Повествование в первой части – это монолог, речь самого героя, которая ведётся от 1-ого лица. Момент речи совпадает с моментом истории, и глаголы, указывающие на момент речи,

---

2 О романе Олеси см. Панченко 1974, Перцов 1976, Чудакова 1972, Beaujour 1970, Ingdahl 1984, Mingati 1990, Strada 1969.

появляются в настоящем времени в их абсолютном значении, которое указывает на время „одновременное” действию. Этот способ повествования называется „свободной прямой речью” и характеризуется тем, что она свободна от всякой повествовательной опёки, т. е. нет посредничества рассказчика, герой сам рассказывает события, одновременно переживая их.

В первой части романа Олеси отсутствует главная черта НПР: рассказчик. В НПР всегда, даже если и не однозначно, присутствует рассказчик.

Двенадцать глав составляют вторую часть романа. В этой части появляется „классический” рассказчик: он всё время присутствует в событиях, он на них смотрит как бы издали, но получается впечатление, что он всё знает обо всех героях. Читатель до самого конца не знает, кто этот рассказчик: он „повествовательный деятель”, всеведущий и вездесущий, и ведёт повествование вообще от 3-его лица. Он следует за героями и передаёт их движения, их слова, даже их мысли. Во второй части романа *Зависть* наличествует самое важное требование НПР, а именно присутствие рассказчика-посредника, который может говорить о словах и мыслях героев, но он может говорить и за героев, вместо них, совмещая, таким образом, свой субъективный план с субъективным планом героя.

Л. А. Соколова, по мнению которой нельзя рассматривать НПР как третий способ передачи чужой речи наряду с прямой и косвенной речью, а надо её рассматривать наряду с речью автора и героя, в своей работе о НПР отмечает, что в экономике художественного произведения важную роль играет функция употребления этих способов изложения содержания (см. Соколова 1968).

В художественном произведении существует распределение функций между способами изложения, обусловленная идейно-художественным содержанием конкретного произведения. Каждый способ изложения имеет свою определённую функцию. Например, авторская речь принимается обычно при описании внешности героев, их прошлого, при обрисовке пейзажа, для оформления основной канвы сюжетной линии и при передаче в наиболее общем виде внутренней или внешней речи героев. Речь героев также способна употребляться в разных целях: создание речевой характеристики, ознакомление со

взглядами героя, средство движения сюжета в основных его моментах.

НПР, благодаря тому, что её сущность заключается в совмещении субъективных планов автора и героя при сохранении общей структуры повествования от лица автора или заменяющего его рассказчика, может стать сюжетно-композиционным средством, помогающим раскрытию духовного мира героя: она показывает развитие, изменение взглядов главного героя, его духовный рост, формирование или ломку мировоззрения.

Каждая из функций образует так называемый „замкнутый цикл” (Соколова 1968:174), в который входят все случаи употребления данного способа изложения, объединяемые целью введения этого приёма.

В зависимости от размеров произведения и задач автора, таких циклов может быть один, два и более. Причём замкнутый цикл не только обусловлен замыслом произведения, но каждый из циклов (если их более одного) находится в тесной связи и взаимозависимости с другими циклами этого же способа изложения.

Но вернёмся к роману Олеси, именно ко второй части романа. Мы уже сказали, что в этой части повествование ведёт рассказчик. Но зачастую речь автора является вовсе не объективной, как ожидалось бы от внешнего и чужого отношения к событиям рассказчика, который смотрит на героев издалека. Часто повествование соскальзывает с объективности рассказчика к субъективности героя. Происходит, таким образом, наложение голоса рассказчика и голоса героя, типичное для НПР. Рассказчик передаёт речи и мысли героев словами самих героев, но в то же время чувствуется его присутствие.

По определению замкнутого цикла во второй части *Зависти* наблюдаются пять замкнутых циклов НПР, то есть пять циклов, где НПР употреблена автором для изображения характера героев, для раскрытия психологии поведения героев.

Каждый замкнутый цикл во второй части *Зависти* служит для характеристики каждого из главных героев романа. Из этих пяти циклов два основных выполняют функцию изображения двух главных героев романа, Ивана Бабичева и Николая Кавалерова, и ещё один маленький цикл изображает их вместе. Иван Бабичев и Кавалеров – герои, в которых боль-

шинство критиков видело отражение психологии самого Олеша. Бадиков назвал их „истинными героями” (Бадиков 1967: 305), исключительность которых состоит в том, что они стремятся постоянно обновлять привычный мир; они отчасти живут в мире вымышленном, придуманном ими самими. Эти герои – носители олешинского мироощущения, и в этом заключается их исключительность: они потенциальные художники, и так ощущать, переживать и выражать мир могут только потенциальные художники, люди, одарённые воображением, сохранившие детские впечатления, близкие к искусству. Кавалеров и Иван Бабичев представляют собой человека старого мира, ещё связанного с идеалами личности и индивидуальности, присущими погибающему старому миру, который не может найти своё место в новом социалистическом обществе.

Кавалеров и Иван Бабичев противопоставляются другой паре: Андрею Бабичеву и Володе Макарову, которые, напротив, представляют собой нового человека, преданного идеалам новой эпохи, вполне погружённого в новую общественную, политическую, экономическую и культурную жизнь. Характеристике этих двух героев посвящён один цикл, где функцией приёма НПР является изображение их практического характера, как эмблемы новой послереволюционной эпохи, в отличие от образов Кавалерова и Ивана.

Последний цикл относится к характеристике отца Бабичевых. В этот цикл входят только два случая употребления НПР, но образ отца Бабичевых вполне обрисован: это образ человека буржуазного типа, грубого и неспособного оторваться от своего мира традиций и уже устаревших условностей. Нельзя исключить возможности, что Олеша в этой характеристике отца Бабичевых хотел дать портрет своего отца и подчеркнуть косность и враждебность отцовского буржуазного мира ко всему новому, ко всему тому, что во времена его юности вызывало восторг в Европе. Олеша прекрасно знал, что он родился, вырос и получил своё начальное образование в этом мире прошлого, ему хотелось вычеркнуть его из своего сознания, но в то же время он осознавал, что слишком погружён в этот мир, что невозможно отделить его от себя, потому что это значило бы отвергнуть всё своё прошлое.

Рассмотрим поближе примеры НПР, рисующей образ отца Бабичевых:

Отец был в кухне. (Он принадлежал к мрачной породе отцов, гордящихся знанием кое-каких кулинарных секретов и считающих исключительной своей привилегией, скажем, определение количества лавровых листьев, необходимых для какого-нибудь прославленного по наследству супа, или скажем, наблюдение за сроком пребывания в кастрюльке яиц, коим положено достигнуть идеального состояния так называемых „яиц в мешочке“.) (Олеша 1974:53).<sup>3</sup>

В этом отрывке мы видим как повествование прерывается. После слов рассказчика (*Отец был в кухне*) начинается НПР, в виде вводной конструкции в скобках, где мы сталкиваемся с тем, что Спитцер называл „карикатурным подражанием“ речи героя: тот, кто рассказывает (здесь рассказчик – Иван), подражает речи героя, который говорит или думает (в данном случае отец), но не отождествляется с ним, в результате получается ирония.

Такие словосочетания как *исключительная привилегия, прославленный по наследству суп, идеальное состояние*, которые не могут не принадлежать отцу, показывают отношение Ивана к отцовской среде: это сарказм и злопамятность. Такие же чувства выражены и в следующем отрывке этого цикла:

Бог обидел его сыновьями. (*там же*).

В этом примере, с грамматической точки зрения, глагол в прошедшем времени и местоимение третьего лица указывают на линию речи рассказчика, но со смысловой точки зрения, такое выражение не может принадлежать только рассказчику. И вот, как результат, стилистический эффект совмещения двух речевых планов: местоимение *его* обнаруживает свою двойную ссылку, типичную для НПР: местоимение третьего лица (рассказчик) указывает в то же время на местоимение первого лица *меня* (герой). Этот пример вырисовывает фигуру отца Бабичевых: он человек упрямый, уверенный в том, что хоро-

<sup>3</sup> Все цитаты из Олеша взяты из издания: Олеша 1974. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.



шо только то, что делает он, и если его сыновья выбрали странные или незаконные пути, это не зависит от воспитания, которое они получили от отца, не зависит от правил его мира.

Этот первый маленький цикл, конечно, не самый важный, но он помогает воссоздать атмосферу, в которой сам Олеша провёл свои детские годы.

Но остановим наше внимание на тех циклах, в которые входят красноречивые примеры НПР.

Начнём с цикла, посвящённого Ивану Бабичеву.

С самого начала второй части *Зависти* можно констатировать совмещение речевых планов рассказчика и Ивана:

Приближение старости не пугало Ивана Бабичева. Иногда, впрочем, из уст его раздавались жалобы по поводу быстротекущей жизни, утраченных лет, предполагаемого рака желудка... (51).

В этом отрывке мы видим синтаксическую конструкцию, которая составляет большинство случаев НПР во второй части романа: это конструкция с двумя несамостоятельными членами, т. е. со словами рассказчика (вводящей частью) и со словами самого героя (вводимой частью, самая НПР).

В третьем примере рассказчик передаёт мысль Ивана; употребляя вводящую формулу „из уст его раздавались”, он вводит чужую речь, то есть слова, которые следуют за вводящей формулой, это слова, употребляемые самим Иваном.

Модальные слова: *иногда, впрочем*, свидетельствуют о присутствии рассказчика.

Будто изобрел он особый мыльный состав и особую трубочку, пользуясь которыми можно выпустить удивительный мыльный пузырь. Пузырь этот будет в полёте увеличиваться, достигая поочередно ёлочной игрушки, мяча, затем шара с дачной клумбы, и дальше, дальше, вплоть до объёма аэростата, – и тогда он лопнет, пролившись над городом коротким золотым дождём. (53).

Рассказчик переходит от своего объективного повествования к субъективному повествованию Ивана: рассказчик говорит словами Ивана, описывающего товарищам по игре своё изобретение. В отрывке воссоздается временной план первоначальной речи Ивана, когда Иван объявил о своём от-

крытии: прошедшее время заменяется будущим, так как Иван употребляет именно это время в своей речи.

Первое предложение ещё принадлежит рассказчику. Второе, начиная с „Пузырь этот...”, принадлежит Ивану и передаётся так, как его произносил герой.

Чтобы понять образ Ивана, его несоответствие общественным правилам, его жизнь вне принятых законов, его склонность к искусству, его способность изобретать, рассмотрим ещё два примера:

И в исходе дня, когда отец Бабичева пил на балконе чай, вдруг где-то очень далеко, над самым тающим, стекловидным, мелко и жёлто поблёскивающим в лучах заходящего солнца планом его поля зрения появился большой оранжевый шар. Он медленно плыл, пересекая план по кривой линии... (*там же*).

В этом примере мы сталкиваемся с лексическим и модальным планом Ивана: такое лирическое описание неба во время заката может принадлежать только такой поэтической душе, как у Ивана, а не у его отца. Практичный и тупой отец Ивана вряд ли мог увидеть „мелко и жёлто поблескивающее в лучах заходящее солнце”, он мог видеть просто „обычные жёлтые солнечные лучи”. Таким образом появляется модальный и восприимчивый план Ивана: это его восторг перед новыми открытиями техники (шар, который так сильно взволновал отца, был на самом деле аэростатом Эрнеста Витолло, пролетавшим над городом), его желание изобрести что-нибудь замечательное. Естественно, что и лексика, выбранная для изображения этого восторга, соответствует общей характеристике Ивана.

Переход от повествования рассказчика к повествованию Ивана незаметен. Нет в примере никакого синтаксического сигнала этого перехода от одного плана к другому. Здесь приходят на помощь именно лексика и смысл предложения.

Во всех остальных примерах этого же цикла появляются вводящие слова рассказчика, они вводят слова, мысли или восприятие Ивана.

В ту же ночь он посетил своего знаменитого брата. За столом сидели двое. Один напротив другого. Посредине стояла лампа под зелёным абажуром. Сидел брат Андрей и Володя. Володя спал,

положив голову на книгу. Иван, пьяный, устремился к дивану. (58).

Он, завидев катящего брата, стал на пути машине, распахнув руки, как стоит огородное чучело или как останавливают, пугая, понёсшую лошадь. (59).

Грозный вид его был таков, что казалось, он сейчас шагнёт и пойдёт по машине, по спине шофёра, на них, на баррикаду, сокрушающим – на всю высоту улицы – столбом... (60).

В первом примере два предложения, принадлежащие речи рассказчика (хотя в первом предложении употребление эпитета *знаменитый* относительно Андрея принадлежит Ивану и несёт функцию иронического отделения от брата Андрея), окаймляют предложения НПР, которые передают то, что видит Иван. Об этом свидетельствует употребление синтагмы *брат Андрей*: рассказчик должен был бы употребить только собственное имя, не подчёркивая его словом *брат*. Все эти элементы воссоздают восприимчивый и модальный план Ивана.

Во втором примере вводящие слова рассказчика соединяются со вторым членом предложения без союзов. Второй член предложения состоит из того, что Иван видит (своего брата на машине) и что Иван думает (он, беззащитный, как безоружное огородное чучело, стоит перед братом, который под его взглядом становится опасным и угрожающим столбом).

Третий пример также состоит из двух несамостоятельных членов: первый член это вводящие слова рассказчика, второй – НПР с передачей восприятия Ивана, в то время как он смотрит на своего брата. Это свидетельствует о переходе от повествования рассказчика к субъективному повествованию Ивана, появляется смена временного плана: от прошедшего времени первого члена в будущее время временного-восприимчивого плана Ивана. Употребление наречия *сейчас* связано с временным планом Ивана. Несовместимы с голосом рассказчика слова, определяющие Андрея Бабичева, которые могут принадлежать только Ивану и его восприятию брата: *грозный вид, шагнуть по машине, сокрушающий столб*.

В цикле об Иване большинство случаев НПР образуют две части: вводящую и вводимую, которые могут быть самостоятельными, а иногда и самостоятельными. В вводящих частях

часто появляются слова, которые вполне подходят Ивану: (В ту ночь он посетил своего *знаменитого* брата; *грозный вид* его был таков...). Это указывает на большую степень близости, даже ассимиляции, между рассказчиком и героем.

Рассмотрим цикл о Кавалерове. Мы знаем, что Кавалеров страдает из-за своей несовместимости с новым миром, с вещами, важными для этого мира, но непонятными для него. Кавалеров видит рождение нового мира: он знает, что старый мир, с которым он тесно связан, готов к исчезновению, знает, что новый мир победит во всех областях жизни. Кавалеров, человек всё ещё верящий в идеалы старого мира, такие как личность и достоинство, чувствует себя оторванным от мира нового, в котором самым важным стало не личное, а общественное. Он пытается защитить себя от морального и физического краха, с одной стороны, обесценивая новый мир и его представителей, показывая их пошлые стороны, а с другой – противопоставляя этому практическому миру своё мироощущение, создавая с помощью Внимания и Воображения *невидимую страну* (215), где всё предстаёт в новом, свежем и неожиданном виде.

Вот, к примеру, три отрывка, в которых показана склонность Кавалерова к мечтательности:

На орган походила Анечкина кровать.  
Полкомнаты было занято ею. Вершины её таяли в сумраке потолка. (71).

Сперва ничего Кавалеров не понял.  
...Он увидел небывалое своё отражение в зеркале – подошвами вперёд. Он великолепно лежал, загнув руку за голову. Солнце освещало его сбоку. Точно в куполе храма, парил он в широких дымящихся полосах света. А над ним свисали виноградные гроздья, плясали купидоны, из рогов изобилия выкатывались яблоки, – и он почти слышал исходящее от всего этого торжественное органное гудение. Он лежал на Анечкиной кровати. (89).

Она храпела. Кавалеров представил гортань её в виде арки, ведущей в мрак. Он прятался за сводами арки. Всё дрожало, сотрясалось, тряслась почва. Кавалеров скользил и падал под напором воздуха, летящего из бездны. Спящая ныла. Разом переста-

вала она нить, умолкала, громко чавкнув. Вся архитектура гор-тани перекашивалась. Храп её становился пороховым, сельтерским. (89-90).

Во всех этих примерах почти невозможно отличить самое повествование от НПР: нет никакого орфографического или синтаксического знака, который позволяет „физически” отличить слова или мысли героя; очень трудно, таким образом, найти точку перехода от настоящего повествования к пережитому высказыванию. Именно в этой повествовательной неопределённости, в этой двусмысленности, в этом обмане состоит богатство и оригинальность НПР, которая является одновременно и словами и мыслями героя, и методом повествования.

В первом примере нет вводящих слов рассказчика: переход к мыслям Кавалерова – прямой.

Во втором и третьем примерах есть вводящие слова, которые образуют самостоятельный член предложения и отделяются от НПР точкой. В этих двух примерах наблюдается чистая НПР: вводящая часть рассказчика и потом вводимая часть, где все ориентировочные элементы употребляются с точки зрения героя, а временной план – с точки зрения рассказчика. Кроме того и лексика помогает нам отнести высказывания к Кавалерову: появляется модальный и восприимчивый план этого молодого человека, находящего в мечтах единственную возможность убежать от действительности, в которой он чувствует себя не на месте.

Восприимчивый план Кавалерова появляется и в следующих двух примерах, где зарегистрировано его восприятие, когда Иван ведёт его посмотреть на таинственную машину Офелию:

Они пересекают пустырь, идут вдоль заборов; овчарки бесятся за заборами, гремят цепями. Кавалеров свистит, дразня овчарок, – но всё возможно: вдруг какая-нибудь словчится, порвёт цепь и перемахнёт через забор, – и поэтому капсуля жути растворится где-то под ложечкой у дразнящего.

Путники спускаются по зеленеющей покатоности, почти на крыши красных домиков, на верхушки садов; местность Кавалерову незнакома, и даже видя перед собой Крестовские башни, он не

может ориентироваться. Доносятся свистки паровозов, железнодорожный лязг. (71).

Быть может, действительно влияла жара, непривычная захолустная пустота, новизна ландшафта, неожиданного для Москвы, быть может, действительно сказывалась усталость, но только Кавалеров, оставшись один в безлюдье и отдалённости от узаконенных городских шумов, поддался кое-какому миражу, кое-какой слуховой галлюцинации. Как будто послышался голос Ивана, разговаривавшего с кем-то через щёлку. Затем Иван отпрянул. И то же сделал Кавалеров, хотя и стоял на порядочном расстоянии от Ивана, – как если бы испуг прятался где-то в противоположных деревьях и держал обоих на одной нитке, которую и дёрнул. (73).

В первом примере после вводящей части временной план создан с точки зрения героя, везде употребляется настоящее время, а также модальный план создан на восприятии Кавалерова: он свистит, дразня овчарок, он видит башни церкви. Снова рассказчик повествует словами героя. Снова повествование рассказчика незаметно уступает место восприятию Кавалерова.

Модальный план Кавалерова главенствует и во втором примере: Кавалеров, испуганный, не понимает того, что происходит, и пробует объяснить себе причины этого странного, непостижимого положения. Так называемые модальные слова (*быть может, как будто*) свидетельствуют о скрытом, но постоянно присутствующем посредничестве рассказчика. В этом примере нет вводящей части, весь отрывок это чистая НПР.

То, что произвело на него впечатление лужайки, оказалось маленьким, поросшим травой двориком. Главная сила зелени исходила от высоких густокронных деревьев, стоявших по бокам его. Вся зелень эта цвела под громадной глухой стеной дома. Кавалеров был наблюдателем сверху. В его восприятии дворик было тесно. Вся окрестность, потянувшаяся за высокой точкой наблюдения, взгромоздилась над двориком. Он лежал, как половики в комнате, полной мебели. Чужие крыши открывали Кавалерову свои тайны. Он увидел флюгера в натуральную величину, слуховые окошечки, о которых внизу никто и не подозревает, и навсегда невозвратимый детский мяч, некогда слишком высоко

взлетевший и закатившийся под жёлоб. Строения, обгвождённые антеннами, уходили по ступеням от дворика. Головка церкви, свежевывкрашенная суриком, попала в пустой промежуток неба и, казалось, летела до тех пор, пока Кавалеров не поймал её взглядом. Он видел коромысло трамвайной мачты с тридевятой улицы, и какой-то другой наблюдатель, высунувшийся из далёкого окна и что-то нюхавший или евший, покорившись перспективе, почти опирался на то коромысло. (80).

Для этого отрывка НПР характерно сохранение временного плана повествования. Единственные слова, принадлежащие рассказчику, – *Кавалеров был наблюдателем сверху*, всё остальное – восприятие Кавалерова. Всё в уменьшенном виде – эффект или оптический обман, благодаря наблюдению сверху; в зависимости от положения в пространстве меняются перспективы (человек, выглянувший в окно, опирается на коромысло трамвайной мачты); всё это выражение того, как Кавалеров относится к действительности, т. е. выражение его модального плана, его способности воспринимать действительность по-своему. Эта способность, впрочем, – единственная, ему доступная.

Этот же взгляд, который ловит неожиданный оптический обман, умеет расчленять цельность предмета. Вот как Кавалеров видит Андрея Бабичева, шагающего под застеклённой галереей:

По галерее идёт кто-то. Окошки расчленяют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище. (81).

Нет вводящих слов рассказчика. Восприятие Кавалерова передаётся прямым образом.

Вот ещё длинный отрывок, где после двух вводящих слов рассказчика (*Кавалеров видит*), всё принадлежит сознанию Кавалерова: он смотрит на Валю, свою необыкновенную любовь, о которой мечтал всю жизнь, весь отрывок передаёт то, о чём думает Кавалеров, глядя на девушку: он в одну минуту возвращается в весёлые и беззаботные годы детства, ещё не испорченные жизненным опытом.

Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твёрдо расставив ноги. На ней чёрные, высоко подобранные трусы, ноги её сильно заголены, всё строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает её стойку ещё твёрже и плотней, – не женской, а мужской или детской. Ноги у неё испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины. Возраст и подсознательная уверенность в физическом своём богатстве дают обладательнице право так беззаботно содержать свои ноги, не жалеть их и не холить. Но выше, под чёрными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда сама она обратит на себя внимание и захочет себя украшать, – когда заживут ссадины, отпадут все корки, загар сровняется и превратится в цвет. (*там же*).

После двоеточия начинается НПР: настоящее время указывает на тот момент, когда Кавалеров видит Валу, на имманентность этого момента, и, вместе с лексикой, воссоздаёт модальный план Кавалерова. Слова в отрывке соответствуют сознанию Кавалерова, его чувствам к Вале, его богатому воображению, но, благодаря НПР, кажется, что сам рассказчик передаёт так точно ощущения Кавалерова. Ещё раз НПР достигла своей цели: чтобы читатель сомневался в том, кто действительно рассказывает, рассказчик или герой. НПР создаёт такую двусмысленность, и в этом заключается её богатство и оригинальность.

В следующем отрывке, как и в предыдущем, наблюдается совмещение между рассказчиком и героем в такой степени, что трудно отделить одного от другого.

Солнечный свет скользнул по плечу её, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы. Десятую долю минуты длилось разглядывание, и сразу же Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нём навсегда оттого, что он увидел её, существо другого мира, чуждое и необыкновенное, и ощутил, как безысходно-мило выглядит она, как подавляюще недоступна её чистота, – и потому, что она девочка, и потому, что она любит Володю, – и как неразрешима её соблазнительность. (88).



Здесь вводящие слова (*Кавалеров понял*) находятся внутри самого высказывания в НПР. Повествовательная структура не разрушена, кажется, что только рассказчик рассказывает о встрече Кавалерова с Валею, но это не так: только Кавалеров может ощущать *холод*, понимая, что такая очаровательная девушка будет всегда ему недоступна, только такой влюблённый человек, как Кавалеров, может определять девушку, как *существо другого мира, чуждое и необыкновенное*, и ощущать как *безысходно мило выглядит она*, и как *неразрешима её соблазнительность*. Все эти лексические сигналы заставляют читателя сомневаться, что говорит только рассказчик.

И вот наконец решительный момент в жизни Кавалерова. Он понимает, что до сих пор вёл мрачную жизнь, и в нём появляется проблеск силы воли, воли порвать со всем, что было, и начать новую, блестящую жизнь в новом, блестящем мире. Но он не настолько силён, чтобы стереть всё и продолжает вести „отвратительную жизнь”.

Кавалеров полностью понял мерзость своего положения. ... На пороге площадки он задержался. Голосов не было слышно. Тогда шагнул он на площадку, и все мысли смешались. Возникли сладчайшие ощущения – томление, радость. Прелестно было утро. Был лёгкий ветерок (точно листали книгу), голубело небо. Над загаженным местом стоял Кавалеров. Кошка, испуганная его порывом, бросилась из сорного ящика; какая-то дрянь посыпалась за ней. Что могло быть поэтического в этом обложенном многими проклятиями закутке? А он стоял, задрал голову и вытянув руки.

В ту секунду он почувствовал, что вот наступил срок, что вот проведена грань между двумя существованиями – срок катастрофы! Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, – нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная жизнь – останется позади... (93).

Хотя в начале появляются вводящие слова рассказчика, переход к НПР, с помощью которой передаются ощущения Кавалерова, незаметен. Но слова как *сладчайшие ощущения – томление, радость*, или *срок катастрофы, жизнь отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная* не могут принадлежать исключительно рассказчику. В местоиме-

ния третьего лица *он* и *его* включаются и местоимение первого лица *я*. Смена наклонения глагола указывает на кульминационный момент, апофеоз рассуждений Кавалерова: изъявительное наклонение сменяется повелительным, повторение того же глагола: *порвать, порвать*, употребление наречия *сейчас*, всё это усиливает напряжение Кавалерова, имманентность его рассуждений. Но это только очередная неосуществимая попытка героя избавиться от незавидной жизни, хотя это и есть единственная жизнь, в которой он может и умеет жить, где он, несмотря на свои пошлые привычки, может сохранять своё волшебное мироощущение, в которой он узнаёт себя.

Цикл о Кавалерове раскрывает поэтическую атмосферу, своеобразный мир, в котором живёт Кавалеров. Во второй части романа Кавалеров почти не говорит, мы узнаём о нём, о его мыслях именно благодаря этим отрывкам НПР, где раскрывается его внутренний мир, его сильная склонность к воображению. Эта способность смотреть на окружающий мир детскими, всегда удивлёнными глазами объединяет Кавалерова с Иваном. Они – „потенциальные художники” и умеют смотреть на мир каждый раз по-новому. Следующие два примера образуют маленький цикл, описывающий общую для этих героев склонность к искусству:

День сворачивал лавочку. Цыган, в синем жилете, с крашеными щеками и бородой, нёс, подняв на плечо, чистый, медный таз. День удалялся на плече цыгана. Диск таза был светел и слеп. Цыган шёл медленно, таз легко покачивался, и день поворачивался в диске.

Путники смотрели вслед.

И диск зашёл, как солнце. День окончился. (63).

Они отправились. Прогулку можно было назвать очаровательной. Она совершалась по пустому праздничному городу. Они пошли в обход на Театральную площадь. Движения почти не было. Голубел подъём по Тверской. Воскресение утром – один из лучших видов московского лета. Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что вошло. Таким образом, они шли по геометрическим планам света и тени, вернее – сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. Не доходя до Моссовета, они очутились в полной тени.

Но в пролёт между двумя корпусами выпал большой массив света. Он был густ, почти плотен, здесь уже нельзя было сомневаться в том, что свет материален: пыль, носившаяся в нём, могла сойти за колебание эфира. (79).

Вводящие слова находятся в обоих примерах (внутри НПР в первом примере и в начале второго), но рассказчик присутствует во всём отрывке: личное местоимение *они* указывает в действительности на местоимение *мы*. Сохраняется прошедшее время с точки зрения рассказчика, и точность в передаче удивления Ивана и Кавалерова, когда они смотрят на закат солнца, на пустой город и на игру света и тени, снова создаёт двусмысленность, двоеголосие в пределах одного высказывания.

Последний, но не менее важный цикл характеризует Андрея Бабичева и Володю Макарова.

Эти герои прямо противопоставляются Кавалерову и Ивану. Андрей Бабичев и Макаров – новые люди, полностью отдавшие идеалам нового мира.

У них „нет воображения”, как говорит Кавалеров. Они знают только практические дела и живут только для достижения социалистических идеалов.

Андрей Бабичев и Володя Макаров постоянно упрекают Ивана и Кавалерова в том, что они говорят слишком красиво и о ненужных предметах, и что такое легкомыслие не соответствует запросам нового мира. Андрей Бабичев и Макаров выражаются синтетически: несколько конкретных слов, короткие предложения.

Вот некоторые примеры:

Андрей ударял кулаком по столу. Абажур на лампе подскакивал, как крышка на чайнике, но тот [Макаров, С. Р.] спал. Абажур прыгал. Андрей вспоминал: Джеймс Уатт смотрит на крышку чайника, прыгающую над паром. (68).

Рассказчик передаёт мысли Бабичева, накладывая свой голос на голос героя, но нет в этом случае отождествления, наоборот, намерение рассказчика – ироническое; он подчёркивает, что у Андрея нет воображения, и что даже когда он находит сходства, то всегда остаётся в практической, утилитарной сфере.

Прошло два дня разлуки, и в ночь на третий день ехал Андрей домой. На повороте шофёр уменьшил скорость, светало, и Андрей увидел лежащего под стеной человека.

Напоминание об отсутствующем слетело к нему с того, лежащего на решетке. Оно приказало ему дёрнуться и нагнуться к шофёру. „Да ничего же нет между ними общего!“ – едва не воскликнул Андрей. И действительно, никакого не было сходства между лежащим и отсутствующим. Просто он живо представил себе Володю. Он подумал: „А вдруг что-либо заставило Володю принять такую же жалкую позу“. И просто он сделал глупость, дал разыгаться чувствительности. Машина остановилась.

Николай Кавалеров был поднят, были выслушаны бредовые его слова.

Андрей привёз его к себе, втащил на третий этаж и уложил на диване Володи, устроил ему постель и укрыл пледом по шею; тот лежал навзничь с вафельным следом решётки на щеке. Хозяин отошёл ко сну в благодущии: диван не пустовал. (70).

Строение предложений, в которых Андрей не отдаётся поэтическим описаниям, а только отмечает главные черты, минимальные действия, которые достаточны для того, чтобы дать общую картину, и лексика помогают читателю создать образ этого „американизованного“ предпринимателя, трезвого реалиста и практика. Во всех личных местоимениях третьего лица *он* чувствуется и местоимение первого лица *я*: это воссоздаёт тот момент, когда Андрей принял решение поднять Кавалерова с дороги.

Рассмотрим образ Макарова, этого тщеславного футболиста, человека будущего, предназначенного создать с Валеи, по проектам Андрея Бабичева, новую расу для нового коммунистического общества.

Его полюбили товарищи, его полюбили взрослые. Его иногда беспокоило то, что он всем нравится, – это порой казалось ему незаслуженным и ошибочным. Чувство товарищества было в нём самым сильным. Как бы заботясь о каком-то равновесии и пытаясь исправить какую-то неправильность, допущенную природой в распределении даров, он иногда прибегал даже к ухищрениям с целью как-нибудь сгладить впечатление о себе, снизить его, спешил потушить свой блеск.

Ему хотелось вознаградить менее удачливых сверстников своей преданностью, готовностью к самопожертвованию, пылкими проявлениями дружбы, отыскиванием в каждом из них замечательных черт и способностей.

Его общество толкало товарищей к соревнованию. (69).

Отрывок начинается и заканчивается словами рассказчика, которые образуют раму для мысли Володи.

Есть и здесь наложение рассказчика на героя, но нет отождествления: накладываются две речи, которые имеют два разных направления: направление рассказчика – ироничное, а направление героя – нет.

Сама ирония вытекает из следующего примера:

Володя страстно желал победы своим и волновался за каждого своего игрока. Он думал, что только он знает, как надо играть против Гецкэ, какие у него слабые стороны, как защищаться от его атаки. Его интересовало также, какое мнение сложилось у знаменитого немца о советской игре. Когда он сам рукоплескал и кричал „ура” каждому из своих беков, ему тогда же хотелось крикнуть Гецкэ:

„Вот как мы играем! Хорошо ли мы играем, по-вашему?” (85).

Мысли, переданные в этом отрывке, не могут не принадлежать Володе: они показывают его восторг, его страсть к футболу, чувство гордости за московскую команду и за свою страну. Восклицание „ура” неслучайно стоит в кавычках, они указывают на принадлежность этого восклицания Макарову: рассказчик решил употребить восклицание Володи как лексическое средство, чтобы отличить свою речь от речи героя. Местоимения третьего лица *он* и *его* имеют двойное значение и должно их читать как *и он, и я; и его, и меня*, т. е. с точки зрения рассказчика и с точки зрения героя.

Как мы уже видели, во второй части романа *Зависть* каждый герой поочередно находится в центре внимания рассказчика, который часто уступает слово своим героям. В этих случаях настоящее повествование превращается в пережитое высказывание героя, и получается своеобразный способ передачи чужой речи, то есть НПР.

Всем основным героям романа предоставлена прерогатива выражаться своими словами: Николай Кавалеров и Иван Бабичев, Андрей Бабичев и Володя Макаров, даже отец Бабичевых – реальные, осязаемые герои. Именно благодаря НПР рассказчику удалось так точно очертить личность, характер и психологию этих героев.

НПР во второй части *Зависти* служит для рассказчика орудием для того, чтобы проникнуть в психологию героев и передать их особую жизнь, их размышления, их интеллектуальный и психологический путь, характеризующий их личность. Это касается в особенности Кавалерова и Ивана Бабичева, т. е. тех героев, которые больше других страдают из-за нового политического и общественного, а также нравственного и культурного положения в первые годы советской власти.

Рассказчик, в котором можно различить некоторые черты самого Олеша, чувствует себя ближе к Кавалерову и Ивану Бабичеву, чем к Андрею Бабичеву и Макарову. Именно в тех случаях НПР, где появляется личность Кавалерова и Ивана, наблюдается полное отождествление рассказчика с героями. Рассказчик (точнее Олеша) разделяет с этими двумя героями внутренний конфликт на пути к новому обществу, из которого они не находят выхода. НПР позволяет рассказчику погрузиться в интимную жизнь Кавалерова и Ивана и отмечать их самые тонкие психологические колебания. НПР становится голосом подсознания, голосом тоски и крушения.

Рассказчик, испытывающий симпатию к этим героям, иначе относится к другой паре романа, к Андрею Бабичеву и Макарову. Показать личность директора треста пищевой промышленности и его приёмного сына – задача относительно простая: этим героям посвящены немногочисленные примеры НПР, но их достаточно, чтобы очертить их практическую и конкретную натуру, и особенно недостаток их интроспекции, внутренней жизни. Личность Андрея Бабичева и Макарова показана с помощью НПР, то есть рассказчик решил поставить себя на место героев, но в этом случае отождествление не полное: направление речи рассказчика не соответствует направлению речи героев. В пределах одних и тех же высказываний соприкасаются две речи, неодинаково направленные:

речь рассказчика – ироничная и саркастическая, а речь героев первоначально таковой не являлась.

Решение рассказчика полностью отождествить себя с образами Кавалерова и Ивана, быть всегда на их стороне, и, напротив, показать, хотя и в завуалированном виде, своё ироничное отношение к Андрею Бабичеву и Макарову, помогает подчеркнуть противоположность двух пар героев романа. НПР – сильное орудие в руках писателя, который может с его помощью высказать своё мнение обо всех героях.

НПР во второй части романа *Зависть* иллюстрирует то, что Е. Лорк назвал “erlebte Rede” (Lorck 1921): рассказчик повествует и в то же время „переживает” речи, мысли героев, он „испытывает” чужую речь; это – процесс отождествления рассказчика со своими созданиями, это – основной вид пережитой речи, т. е. НПР.

Основная характеристика НПР это изменение модального плана, переход от объективного отношения рассказчика к фактам к субъективному отношению к жизни, к действительности, свойственному каждому герою, цель НПР во второй части романа Олеси – познакомить читателя с психологией героев. Функция выделения НПР из контекста – очертить характер, исходя из внутреннего мира героев.

Наряду с изменением модального плана, лексические средства играют большую роль в выделении НПР из контекста. Каждый герой употребляет свойственный ему язык, с его особой лексикой и особыми синтаксическими конструкциями: Кавалеров и Иван Бабичев говорят „красиво”, широко употребляя чарующие слова, сложные предложения; Андрей Бабичев и Макаров говорят, употребляя конкретные слова, которые образуют простые и столь же конкретные предложения.

Несмотря на значительную роль, отведённую героям, рассказчик как бы хочет постоянно держать повествование под контролем, хочет, чтобы его посредничество чувствовалось. Вот почему большинство случаев НПР во второй части романа выделяются из контекста с помощью вводящих слов рассказчика, которые и создают своеобразие НПР, т. е. её двусмысленность и двойственность.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бадиков, В. В.  
1967 *Герой и автор в прозе Юрия Олеши*, „Филологический сборник”, Алма Ата 1967:VI-VII:289-316.
- Бахтин, М.  
1979 *Проблемы поэтики Достоевского*, М. 1979.
- Волошинов, В. Н.  
1929 *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Л. 1929.
- Грамматика русского языка*  
1954 *Синтаксис*, М. 1954:II/2:430-434.
- Инфантова, Г. Г.  
1962 *Синтаксические конструкции с несобственно-прямой речью в современном русском языке*, „Труды Таганского педагогического института”, 1962:VIII:64-79.
- Ковтунова, И. И.  
1953 *Несобственно-прямая речь в современном русском литературном языке*, „Русский язык в школе”, М. 1953:II:18-27.
- Олеша, Ю.К.  
1974 *Зависть. Избранное*, Москва 1974.
- Панченко, И. Г.  
1974 *Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеши Зависть и его драматургическом варианте Заговор чувств*, „Вопросы русской литературы”, Львов 1974:II(24):33-39.
- Перцов, В.  
1976 *Мы живём впервые: о творчестве Юрия Олеши*, М. 1976.



- Соколова, Л. А.  
1968 *Несобственно - авторская (несобственно - прямая) речь как стилистическая категория*, Томск 1968.
- Стаховский, Н. Н.  
1966 *Основные лексико-грамматические признаки несобственно-прямой речи*, в: *Исследование по грамматике и лексикологии*, Киев 1966.
- Чудакова, М. О.  
1972 *Мастерство Юрия Олеши*, М. 1972.
- Beaujour, E. K.  
1970 *The Invisible Land. A Study of the Artistic imagination of Jurii Olesha*, Columbia University Press, New York-London 1970.
- Ingdahl, K.  
1984 *The Artist and the Creative Act: a Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*, Stockholm 1984.
- Lorck, E.  
1921 *Die "erlebte Rede": ein sprachliche Untersuchung*, Heidelberg 1921.
- Mingati, A.  
1990 *Jurij Oleša e l'espressionismo*, Padova 1990.
- Strada, V.  
1969 *I romanzi di Ju. K. Oleša*, in: *Oleša Ju. K., Invidia e I tre grassoni*, Torino 1969:261-281.

## ABSTRACT

This paper offers a study of the "Free Indirect Style" (*nesobstvenno-prjamaja reč'*) in the second part of the novel "Zavist'" (*Envy*) by the Russian writer Oleša. The Free Indirect Style is the stylistic-syntactic method of transmitting other's people speeches, which consists in the union of the subjective plan of the narrator with the subjective plan of

the character, so that in one sentence two differently orientated speeches mutually overlap.

The study begins with an introductory illustration of the Free Indirect Style, its syntactic formulation, its lexical features and its stylistic implications. After the general view of the method itself, there is the distinction of the various cycles of the Free Indirect Style which compose the second part of Oleša's novel. A cycle is dedicated to each of the main characters (there are five cycles altogether), which are linked together by the same function: revealing the inner life, the psychology, the particular characteristics of each character, and at the same time, show the attitude of the narrator (or more precisely of the author himself) towards these characters.