

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра общего языкознания

ЛЕНКОВА АЛЁНА ВЛАДИМИРОВНА
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

РОЛЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОПИСАНИЯ ИНТЕРЬЕРА И
ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ В РОМАНАХ В.В. НАБОКОВА
«МАШЕНЬКА» И «ДАР»
(материалы для элективного курса по русскому языку в старших классах)

44.03.05 «Педагогическое образование»
Профиль «Русский язык и литература»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ
Зав. кафедрой общего языкознания
Мамаева Т.Е.

17.08.17
(дата, подпись)

Руководитель: профессор
доктор филологических наук
Васильев А.Д.

(дата, подпись)
Дата защиты 21.06.17.

Обучающийся: Ленкова А.Е.
(дата, подпись)

Оценка _____

Содержание

1. Введение.....	3-5
2. Глава 1. Авторский стиль В.В. Набокова	6-27
1.1. Индивидуальный стиль автора и средства его воплощения.....	6-23
1.2. Своеобразие стиля произведений В.В. Набокова.....	23-26
1.3. Выводы к 1 главе.....	27
3. Глава 2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе В.В. Набокова «Машенька».....	28-38
2.1. «Машенька» как «проба пера» В.В. Набокова	28-31
2.2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе	31-37
2.3. Выводы ко 2 главе.....	38
4. Глава 3. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе В.В. Набокова «Дар».....	39-45
3.1. «Дар» - последний русский роман В.В. Набокова	39-40
3.2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе	40-44
3.3. Выводы к 3 главе.....	45
5. Глава 4.....	46-58
4.1. Методическая разработка урока.....	46-56
4.2. Выводы к 4 главе.....	57-58
6. Заключение.....	59-61
7. Список литературы.....	62-64

Введение

Начало XX века – время активных изменений в жизни русских людей, которые затронули практически все сферы деятельности. На рубеже 1920–1930-х годов происходит интенсивное стилевое обновление литературы [Эйдинова 2010: 102]. В большой мере это было связано с тем антигуманистическим состоянием общества, которое рождало в душе художников чувство беспокойства за судьбу человека. Именно это повышенное экзистенциальное беспокойство вызывало у писателей необходимость сопротивляться усилению индивидуально-личностной несвободы, переживаемой в эмиграции не менее остро, чем в России.

Безусловно, активными стилевыми поисками была отмечена далеко не вся русская проза названного периода, а лишь та ее часть, которую В. Топоров справедливо называет «другой» прозой [Топоров 1995: 15], подчеркивая ее противоположность официально признанной и широко издаваемой литературе. К создателям этой прозы, безусловно, принадлежит и В.В. Набоков.

Творческую личность В.В. Набокова критики характеризуют различными определениями: «выдающийся стилист», «русско-американский писатель», «экзистенциально-элитарный романист», «феномен». Данный автор развивал стилевые тенденции различных литературных формаций, от романтизма до постмодернизма. Художественные тексты многих писателей были пропущены через призму его собственного мироощущения. Набоков расширил рамки понимания человеческого бытия в литературном процессе за счет своего собственного и воплотил это не только в содержательном плане, но и в плане создания собственной словесной формы.

Важнейшей задачей, которая стоит перед современной филологией, становится осмысление и интерпретация текстов так называемой «возвращенной литературы» (произведений, которые были опубликованы после цензурного запрета в 1986-1990-е годы). В связи с этим особый

интерес представляет творчество В.В. Набокова, признанного классика русской словесности XX века. Многообразное и многогранное литературное наследие писателя включает в себя стихотворные и прозаические тексты на русском и английском языках. Однако наибольшее влияние на развитие мирового литературного процесса оказали его романы. Именно поэтому центральной проблемой набоковедения была и остается проблема исследования своеобразия поэтики прозы писателя.

Наиболее любопытным становится изучение повествовательной структуры русскоязычных романов, так как они отличаются системой нетрадиционных форм повествования, особой субъектной организацией текста (термин Б.О. Кормана).

Актуальность выбранной темы заключается в том, что авторский стиль В.В. Набокова представляет собой интерес для филологов с точки зрения организации художественного текста. Кроме того, изучение набоковского наследия важно не только с научной точки зрения, но и крайне необходимо для многомерного развития современной литературы, ибо верное понимание самого духа набоковского творчества может быть полезным для создания и осмысления собственных литературных творений.

Целью данной выпускной квалификационной работы стало изучение выразительных средств описания интерьера и окружающей среды в романах В.В. Набокова «Машенька» и «Дар» и выявление их роли в описании состояния главного героя каждого из этих произведений.

Поставленная цель раскрывается через следующие **задачи**:

- 1) ознакомиться с научной литературой по выбранной теме;
- 2) выбрать из текстов романов «Машенька» и «Дар» выразительные средства описания интерьера и окружающей среды;
- 3) проанализировать и классифицировать обнаруженные выразительные средства языка, используемые для описания интерьера и окружающей среды;
- 4) определить роль выразительных средств языка в романах.

Объектом исследования данной работы являются романы В.В. Набокова «Машенька» и «Дар».

Предмет исследования – выразительные средства описания интерьера и окружающей среды.

В ходе исследования применялись следующие **методы**: метод сплошной выборки, интроспективный анализ.

Практическое значение данной работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при преподавании литературы, на внеклассных мероприятиях, на элективных курсах, могут также служить материалом для научно-исследовательской работы учащихся старшей школы.

Структура выпускной квалификационной работы включает следующие разделы: введение, основную часть, состоящую из 4-х глав, заключение и список использованной литературы.

ГЛАВА 1. Авторский стиль В.В. Набокова

1.1 Индивидуальный стиль автора и средства его воплощения

Индивидуальность автора наиболее очевидна в художественных текстах как на уровне проявления авторского сознания, его нравственно-этических критериев, так и на уровне литературной формы, идиостиля.

«Идиостиль (индивидуальный стиль) – это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения. Названные характеристики зависят от особенностей языковой личности, породившей рассматриваемый текст, от вербальных ассоциаций, характера восприятия действительности, мировоззрения и мотивации, присущих этой личности, а также её психических и социальных характеристик, культурно-исторических истоков, национальной принадлежности, политических и философских взглядов и т. д.»[Самарская 2016: 7].

Вследствие того, что проблема идиостиля имеет многоаспектный характер, возникает большое количество подходов к его анализу. Основными являются: семантико-стилистический, реализованный в работах В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Г.А. Лилич, Н.А. Купиной и др., лингвопоэтический, разработанный В.П. Григорьевым, М.Л. Гаспаровым, Ю.Н. Карауловым, Н.А. Фатеевой и др., системно-структурный, представленный в работах Ю.М. Лотмана, С.Т. Золяна, А.К. Жолковского и др., коммуникативный, связанный с именами Н.С. Болотновой, И.И. Бабенко, А.А. Васильевой, В.А. Салимовского и др. Изучение идиостиля может осуществляться посредством установления индивидуально-авторских отступлений от общепринятых законов и принципов построения художественного текста и последующей трактовки этих отступлений через призму мировоззренческих оснований, предопределяющих индивидуально-авторский стиль (система ценностей и норм, которым следует человек, жизненный опыт, философские взгляды и т. п.).

Очевидно, что идиостиль создается текстовыми средствами на всех уровнях языка (фонетика; графика, орфография, пунктуация; морфология; синтаксис; стилистика), а также культурными отсылками (наиболее характерными для постмодернистского текста).

Взаимодействие текстовых категорий формирует наполнение, которое языковыми единицами способствует выражению творческой индивидуальности. Именно близость к человеку обуславливает особые трудности в процессе изучения идиостиля. В.В. Виноградов считает, что одной из центральных проблем стилистики художественной литературы является характер речевого воплощения в произведении образа автора. «Индивидуальное словесно-художественное творчество писателя вырастает на почве словесно-художественного творчества всего народа» [Виноградов 1959: 323].

«При изучении явлений художественной литературы проблема стиля приобретает особую значительность, так как самый стиль становится художественным средством воплощения замысла автора» [Рахимкулова 2003: 125].

Неотъемлемой частью идиостиля писателя являются выразительные средства языка, которые делают произведения уникальными в своем роде. Среди изобразительно-выразительных средств языка выделяются тропы и фигуры. В нашей работе мы будем исследовать тропы, т.е. такие обороты речи, в которых слово или выражение употреблено в переносном значении. В основе этих выразительных средств лежит сопоставление двух понятий, которые представляются в каком-либо отношении близкими. В тропах разрушается основное значение слова; обыкновенно за счет этого разрушения прямого значения начинают проявляться его вторичные признаки. Тропы имеют свойство пробуждать эмоциональное отношение к теме, внушать те или иные чувства, имеют чувственно-оценочный смысл. Таким образом, отдельные второстепенные затухающие признаки, которые в самом понятии, может быть, и заключаются, но не действуют на

наше восприятие и воображение, при помощи перегруппировки значений выступают на первый план, становятся действенными и поэтому вызывают то или иное эмоциональное переживание.

Ниже мы приведем характеристику основных видов тропов, основываясь на определениях нескольких исследователей, т.к. считаем, что какое-то одно определение не может в должном объеме охватить границы определенного понятия.

Эпитет

Эпитетом (от гр. *epitheton* - приложение) называется образное определение предмета или действия, которым подчеркивается в них какое-либо характерное свойство, качество. Особенно удачно выполняют функцию эпитетов прилагательные и причастия благодаря присущему им смысловому богатству и разнообразию. Эпитет ничего не прибавляет к содержанию слова, он как бы перегруппировывает признаки, выдвигая в ясное поле сознания тот признак, который мог бы и не присутствовать [Томашевский 1983: 195].

Стилистический подход к изучению эпитетов дает возможность выделить в их составе три группы:

1. Усилительные эпитеты, которые указывают на признак, содержащийся в определяемом слове (*зеркальная гладь, холодное равнодушие, аспидная темень*); к усилительным эпитетам относятся и тавтологические (*горе горькое*).

2. Уточнительные эпитеты, называющие отличительные признаки предмета (величину, форму, цвет и т.д.). Выразительная сила таких эпитетов нередко подкрепляется другими тропами, особенно сравнениями (*Дивной вязью он (народ) плел невидимую сеть русского языка: яркого, как радуга, - вслед весеннему ливню, меткого, как стрелы, задушевного, как песня над колыбелью, певучего и богатого (А. Т.)*). Между усилительными и уточнительными эпитетами не всегда удается провести четкую границу.

3. Контрастные эпитеты, образующие с определяемыми существительными сочетания противоположных по смыслу слов -

оксюмороны (*живой труп (Л.Т.); радостная печаль (Корол.); ненавидящая любовь (Шол.)*)[Томашевский 1983: 202].

Кроме этого различают эпитеты:

1. «Украшающие», обозначающие постоянные признаки предметов: «широкая степь», «прозрачные воды». Такого рода эпитеты типичны для традиционалистской словесности, начиная с гомеровского эпоса до 18 в. – начала 19 в. «Украшающий» эпитет характерен для устного народного творчества.

2. Подчеркивающие в определенных понятиях какой-либо один, случайный признак, важный для данного конкретного описания. Такой характеризующий, индивидуальный эпитет («*простоволосая радость*», «*бархатная сытость*» - у *М.И. Цветаевой*) – со времен романтизма отличительная черта литературы, не отменяющая, вместе с тем, использование традиционного эпитета [Николюкин 2001: 1235].

Эпитеты при их обилии являются одной из тех стилистических черт, которые в наибольшей степени характеризуют индивидуальность писателя, литературное направление или эпоху. У каждого писателя имеется свой выбор излюбленных эпитетов, характеризующих его стилистическую систему[Томашевский 1983: 202].

Метафора

Метафора (гр. *metaphorá* - перенос) - это перенос названия с одного предмета на другой на основании их сходства(*Вот охватывает ветер стаи волн объятыем крепким (М.Г.)*). Это один из наиболее распространенных разновидностей тропов, так как сходство между предметами или явлениями может быть основано на самых различных чертах. Искусство слова для оживления стиля и активизации восприятия использует метафоры оригинальные, иногда понятные только в контексте, хотя и «обиходные» метафоры, нередко автоматически, попадают в литературные произведения [Николюкин 2001: 533].

В метафоре всегда соединяются одновременно два значения. Одно значение, которое определяется контекстом, и другое значение, которое определяется привычным употреблением слова, т. е. значение, присущее данному слову вне контекста.

В основу метафоризации может быть положено сходство самых различных признаков предметов: цвета, формы, объема, назначения, положения в пространстве и времени и т.д.

В отличие от двучленного сравнения, в котором приводится и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, метафора одночленна, т.е. содержит только то, с чем сравнивается.

Из всех тропов метафора обладает наибольшей экспрессивностью. Обладая неограниченными возможностями в сближении (нередко – неожиданном уподоблении) самых разных предметов и явлений, по существу по-новому осмысливая предмет, метафора способна вскрыть, обнажить его внутреннюю природу. Довольно часто метафора как своего рода микромодель является выражением индивидуально-авторского видения мира (*Мирозданье – лишь страсти разряды (Паст.)*). В отличие от распространенной «бытовой» метафоры (например, *наступает вечер, сошел с ума*) индивидуальная метафора содержит высокую степень художественной информативности, т.к. выводит предмет (и слово) из автоматизма восприятия [Кожевников 1987: 218].

Подобно сравнению, метафора может быть простой и развернутой, построенной на различных ассоциациях по сходству. Метафору называют развернутой в тех случаях, когда метафористический образ охватывает несколько фраз или периодов (например, *образ «тройки» в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя*) или даже распространяется на всё произведение (чаще всего стихотворения) [Розенталь 2015: 685].

Олицетворение

Олицетворением называется наделение неодушевленных предметов признаками и свойствами человека или любого живого существа.

Олицетворение – один из самых распространенных тропов. Олицетворения используются при описании явлений природы, окружающих человека вещей, которые наделяются способностью чувствовать, мыслить, действовать (*Парк качался и стонал (Пауст.); Забормотал спросонок гром... (Пауст.)*).

Особым видом олицетворения является персонификация (из лат. *persona* - лицо, *facere* - делать) - полное уподобление неодушевленного предмета человеку. В этом случае предметы наделяются не частными признаками человека (как при олицетворении), а обретают реальный человеческий облик [Голуб 2010: 135].

Аллегория

Аллегорией (гр. *allēgoria* - иносказание, из *allos* - иной, *agoreúo* - говорю) называется тип образности, основой которого является иносказание; запечатление умозрительной идеи в предметном образе. По своему происхождению аллегория является риторической фигурой, т.е. изначально была ориентирована на передачу скрытого смысла высказывания посредством косвенных описаний [Николюкин 2001: 27].

В качестве аллегории могут выступать как отвлеченные понятия (добродетель, совесть, истина и др.), так и типичные явления, характеры, мифологические персонажи, даже отдельные лица. В аллегории присутствуют два плана: образно-предметный и смысловой, но именно смысловой план первичен: образ фиксирует уже какую-либо заданную мысль. Поэтому аллегорический образ, в отличие от «самодостаточного» художественного образа (в котором оба плана принципиально неразделимы и равноценны), требует специального комментария; последний либо может быть составной частью аллегорического текста (например, басенная мораль), либо подразумеваться; так, в сюжете эпических поэм, согласно точке зрения классической поэтики, персонажи античной мифологии – не только самостоятельные действующие лица, но и носители определенного, закрепленного за каждым аллегорического содержания (например, *Минерва – мудрость, Диана – чистота и др.*)[Кожевников 1987: 20].

Аллегория часто используется в баснях и сказках, где носителями свойств людей выступают животные, предметы, явления природы. Аллегорический смысл также могут получать иносказательные выражения: *пришла осень* может означать «наступила старость», *замело снегом дороги* – «к прошлому нет возврата», *пусть всегда будет солнце* – «пусть неизменным будет счастье» и т.д. [Томашевский 1983: 235].

Метонимия

Метонимией (от гр. *metonomadzo* - переименовывать) называется перенос названия с одного предмета на другой на основании их смежности.

При метонимии предметы, объединяемые названием, могут быть связаны как внешне, так и внутренне. Возможны самые различные ассоциации по смежности: название места употребляется для обозначения людей, которые там находятся (*Ликует буйный Рим... - Л.*); название сосуда используется в значении содержимого (*...Шипенье пенистых бокалов... - П.*); имя автора заменяет название его произведений (*Траурный Шопен громыхал у заката. - Св.*) и т.д. [Розенталь 2015: 685].

К более сложным случаям метонимии относятся такие, когда одно название получают действие и его результат (*Времен минувших небылицы, в часы досугов золотых, под шепот старины болтливой, рукою верной я писал, примите ж вы мой труд игривый... - П.*); название орудия действия переносится на само действие (*... Их селы и нивы за буйный набег обрек он мечам и пожарам... - П.*); состояние человека характеризуется через внешнее проявление этого состояния (*... Лукерья, по которой я сам втайне вздыхал... - Т.*) [Голуб 2010: 137].

Синекдоха

Разновидностью метонимии является синекдоха (гр. *synecdochē* - соподраумевание, соотнесение). В основе этого тропа лежит перенесение значения с одного явления на другое по признаку количественного отношения между ними. Обычно в синекдохе употребляется:

- 1) единственное число вместо множественного (*Всё спит – и человек, и зверь, и птица (Г.)*);
- 2) множественное число вместо единственного (*Мы все глядим в Наполеоны (П.)*);
- 3) часть вместо целого («*Имеете ли вы в чем-нибудь нужду?*» - «*В крыше для моего семейства*» (Герц.));
- 4) родовое название вместо видового (*Ну что ж, садись, светило (М.;* вместо *солнце)*);
- 5) видовое название вместо родового (*Пуще всего береги копейку (Г.;* вместо *деньги)*[Розенталь 2015: 686].

Сравнение

Сравнением называется сопоставление одного предмета с другим с целью художественного описания первого (*Лед неокрепший на речке студёной, словно как тающий сахар лежит (Н.)*). Ценность сравнения как акта художественного познания в том, что сближение различных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных признаков, что значительно обогащает художественное впечатление[Кожевников 1987: 418].

Для правильного построения сравнения необходимы следующие элементы: во-первых, что сравнивается; во-вторых, с чем и, в-третьих, по какому признаку сравнивается.

Сравнения выражаются различными способами:

- 1) формой творительного падежа (*Снежная пыль столбом стоит в воздухе (Горб.)*);
- 2) формой сравнительной степени прилагательного или наречия (*Ты всех милее, всех дороже, русская, суглинистая, жесткая земля (Сурк.)*);
- 3) лексически – с помощью слов *подобный, похожий* и т.п. (*Ее любовь к сыну была подобна безумию (М.Г.)*);

4) чаще всего - в форме сравнительного оборота, присоединяемого с помощью союзов *как, точно, словно, будто, как будто* и др. (*Небеса опускаются наземь, точно занавеса бахрома... (Паст.)*) [Розенталь 2015: 684].

Но бывают и несколько иные формы, например, формы, где внешние средства сравнения как бы опущены и сравнение представляет собой простой параллелизм или отрицательный. Такие формы наиболее характерны для русского фольклора, русской народной песни и родственной ей песни славянских народов. За пределами славянской поэзии эта форма не встречается [Томашевский 1983: 207].

Из сравнений не народного, а чисто литературного типа необходимо отметить тип присоединительных сравнений. Обыкновенно эти присоединительные сравнения располагаются в таком порядке: сначала дается предмет, а потом, когда исчерпана тема, относящаяся к предмету, после союзного слова *так* следует образ (*Прямую страсть всегда разлука умножает — / Так буря слабый огонь в минуту погашает, / Но больше сил огню сильнейшему дает (Кар.)*).

Сравнение может быть выражено и словом, и словосочетанием, и сравнительным оборотом, и придаточным, и даже самостоятельным предложением или сложным синтаксическим целым.

От степени привычности сравнения зависит его воздействие, заставляет ли оно задуматься или не заставляет. Известно, что привычные вещи не замечаются. Второе, что определяет действенность сравнения, — это степень его распространенности [Томашевский 1983: 213].

Гипербола

Гиперболой (от гр. *gyperbolē* - преувеличение, излишек) называется образное выражение, основанное на преувеличении изображаемого. Преувеличение может быть количественным (у Евгения Онегина «*щетки тридцати родов / И для ногтей и для зубов*»), может относиться к характеру персонажа (неумеренные страсти романтических героев, заострение разных

отрицательных черт, ярко обрисовывающих сущность персонажей в сатирических произведениях) [Николюкин 2001: 179].

Гипербола характерна для поэтики эпического фольклора, для поэзии романтизма и жанра сатиры (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, В.В. Маяковский). На уровне художественного мира произведения буквальная реализация гиперболы порождает фантастику.

Литота

Литотой (от гр. *litótēs* - простота) называется образное выражение, преуменьшающее размеры, силу, значение описываемого (- *Ваш шпиг, прелестный шпиг, не более наперстка.* - Гр.). Литоту называют еще обратной гиперболой [Розенталь 2015: 686].

Перифраза

Перифразой (от *periphrasis* - пересказ) называется описательный оборот, употребляемый вместо какого-либо слова или словосочетания (*царь зверей (вместо лев), автор «Героя нашего времени» (вместо М.Ю. Лермонтов)*).

Перифраза строится на определении предмета вместо прямого его названия. Подобное определение формулируется словами в их прямом значении, но не исключен случай, когда это определение само по себе метафорично; следовательно, в общем случае перифраз и метафора могут быть совмещены в одном выражении [Томашевский 1983: 230].

В перифразах, как отмечал еще Л.В. Щерба, выделяется один какой-то признак, а все другие как бы затушевываются, поэтому перифразы дают возможность писателю обратить внимание на те черты изображаемых предметов и явлений, которые для него особенно важны в художественном отношении [Голуб 2010: 145].

Неотъемлемой частью многих изобразительных средств является колоративный компонент, используемый при описания окружающего мира героев.

Колоративная лексика – это группа слов, выражающая значение цвета. Под колоризмом традиционно понимается языковая или речевая единица, в состав которой входит корневой морф, семантически или этимологически связанный с цветоименованием. Р. М. Фрумкин пишет: «В русском языке «наивная картина» мира цвета включает «семь цветов радуги», а также розовый, коричневый и так называемые ахроматические цвета – черный, белый и серый. Эти цвета носители русского языка считают «основными» [Фрумкин 2001: 75]. Естественно, что «на цветовые предпочтения и понятия о цветовой гармонии большое влияние оказывает колористика природы данной страны. Художник невольно воспроизводит в своих гаммах краски родной природы или дополняет природу теми красками, которых в ней не хватает» [Миронова 1980: 12].

Это находит также отражение в художественной литературе. Колоративная лексика в художественном произведении является выражением мысли автора; она указывает не только на значения, но и позволяет проникнуть в психологию писателя, понять его эмоциональное состояние в момент написания произведения. Слова-цветообозначения становятся символами, сравнениями, метафорами, они демонстрируют отношение автора к описываемому предмету или явлению. Каждый отдельно взятый колоризм занимает своё определённое место в цветовой картине художественного произведения. Своеобразие употребления слов, называющих цвет, и есть проявление авторского стиля. Л.А. Качаева пишет: «Изображение цвета в литературе – не самоцель, и все тончайшие цветовые оттенки существуют не сами по себе, не вне художественного целого, а служат воплощению творческих замыслов художника слова. И здесь, в использовании цвета, лежит, без сомнения, одна из наиболее индивидуальных черт авторского видения мира и воплощения его в художественной практике» [Качаева 1981: 52].

Ниже приведены значения основных цветов, отражающих особенности цветового мировосприятия русского человека.

Красный цвет. Самый древний цвет в истории человечества. У древних людей он неизменно ассоциировался с кровью и огнем. Кроме этого, Г. Браэм отмечает, что красный – это еще и цвет любви, но не платонической, а физической, чувственной ее стороны [Браэм 2009: 27].

Красному цвету присущи такие черты, как сила, радость жизни, динамичность. Он приносит тепло, хорошее настроение и даже придает очарование. Этот цвет близок скорее мужскому началу, чем женскому (по К.Г. Юнгу), молодому организму, чем старому. Красный ассоциируется с крепким здоровьем, энергией, уверенностью в себе и высокой работоспособностью. Физиологическое воздействие этого цвета – возбуждение.

Профессор М. Люшер (создатель одноименного цветового теста) пришел к выводу о том, что красный цвет обозначает активность. «Если красный цвет воспринимается органами чувств положительно, то он придает человеку силу и энергию. Красный – это аппетит во всех проявлениях, от легкой страсти до непреодолимого желания овладеть чем-либо. Красный цвет – символ активности, власти, захвата, покорения» [Люшер 2005: 37]. Таким образом, красный цвет ближе людям, безгранично уверенным в себе, не сомневающимся в своих силах и способности утвердиться в этой жизни.

Синий цвет. Дух, душа – основные понятия, выражающие сущность этого цвета. Синий цвет представляет собой визуальное воплощение стремления человека к покою и единству с собой и природой. В отличие от «внезапного», резкого красного, синий цвет, как символ единства и цикличности всего сущего, воплощает вечный кругооборот бытия [Браэм 2009: 43]. Синий цвет можно назвать самым религиозным цветом, которому присущи стремление к всеохватывающему единству, уравновешенность и верность традициям. Он часто ассоциируется с вечными поисками уединения, того чувства защищенности, которое испытывает ребенок, сидя на коленях матери. В связи с этим данный цвет изначально считался женским. Синий цвет устремлен к внутреннему покою, к гармонии человека

со своим внутренним «Я». Физиологическое воздействие синего цвета на человека – успокоение.

М. Люшер так описывает синий цвет: «Темно-синий цвет – это прежде всего покой, отсутствие какого бы то ни было волнения. Человек, находящийся в этом гармоничном, ненапряженном, уравновешенном состоянии всегда чувствует себя комфортно. Поэтому синий цвет символизирует связь человека со всем, что его окружает. В состоянии такого единения со всеми человек начинает чувствовать себя особенно тонко. Синий цвет и чувствительность – понятия взаимосвязанные» [Люшер 2005: 59].

Желтый цвет. Самый светлый и сияющий из всех цветов, цвет солнца и теплоты. М. Люшер утверждает: «Желтый цвет – это выражение одной из главных потребностей человека – потребности раскрыться. Этот цвет обычно предпочитается людьми, ищущими новых, свободных отношений, жаждущими снять свое напряжение, раскрыть себя и стать в итоге счастливыми. Чтобы не впасть в депрессию, им нужна поддерживающая сила, надежда. Желтый цвет предпочитают люди неудовлетворенные своим домом и ищущие счастья в далеких путешествиях» [Люшер 2005: 71]. Желтый цвет соответствует разряженной, динамической энергии.

Зеленый цвет. Этот цвет является цветом жизни, символом надежды. В христианстве зеленый цвет всегда считался цветом весны, надежды на воскрешение и бессмертия. Зеленый цвет обладает позитивным успокаивающим действием, помогает обрести гармонию. М. Люшер считает: «В зеленом цвете на передний план выдвигается живая энергия желтого цвета и противопоставленное ей успокаивающее движение синего цвета» [Люшер 2005: 85]. Среди основных качеств зеленого цвета Люшер упоминает твердость, постоянство и упорство. Они соответствуют таким чертам человеческого характера, как последовательность, уверенность в себе, самодостаточность и чувство внутреннего достоинства.

Зеленый цвет ассоциируется у человека с безопасностью.

Оранжевый цвет. Этот цвет воплощает жизненную позицию, при которой человек в первую очередь прислушивается к своему сердцу и открыт по отношению к окружающим. Поэтому оранжевый – это цвет общения и человеческого тепла[Браэм 2009: 87].

Оранжевый – промежуточный цвет между красным и желтым – является цветом солнца, солнечной энергии, радости, хорошего настроения. Это и цвет огня, яркого пламени, пожара. Опасный и в то же время энергичный в большинстве случаев имеет положительную коннотацию.

Фиолетовый цвет. Этот цвет по праву считается самым чарующим и таинственным из всех цветов. Фиолетовый – цвет мистический, цвет магии и волшебства, цвет переход из одного мира в другой.

Фиолетовый цвет характеризуют следующие черты: чувствительность, изменчивость, эмоциональность. Чем темнее этот цвет, тем он строже, упрямее и таинственнее. Светлый оттенок фиолетового (т.е. лиловый) более легкомысленен, доверчив и неустойчив. Фиолетовый – цвет чувственный[Браэм 2009: 92].

Коричневый цвет. Этот цвет создает ощущение уверенности и прочности. Человек видит в нем неотъемлемую стабильность. Коричневый – цвет степенный и даже немного мещанский. Он слегка простоват, скучен, строг, но очень надежен.

По мнению М.Люшера, «человек, отвергающий коричневый цвет, стоит выше общинных человеческих инстинктов. Такая личность жаждет прослыть индивидуальностью. Ей просто жизненно необходимо внимание публики и общественное признание» [Люшер 2005: 112].

Черный цвет. Цвет отрицания. Черный – цвет некрофилии и отречения от всего позитивного. М.Люшер так описывает этот цвет: « Черный цвет символизирует стремление к уничтожению всего сущего. Отрицание, таящееся в черном цвете, выступает в качестве авторитарной оппозиции, которая не допускает иного мнения или образа мыслей»[Люшер 2005: 165]. Данный цвет всегда связан с болезнями, упадком и смертью. Черный цвет

традиционно используется как символ пессимизма, потерь и несчастий. Он ассоциируется с неразрешимостью и конфликтностью. М. Люшер называет физиологическое воздействие черного цвета «стагнацией», а психологическое – «принуждение».

Этот цвет завораживает и восхищает. Черный – цвет абсолютного начала и абсолютного конца.

Психологи считают, что черный цвет может способствовать защищенности, утешению, чувству тайны, бесконечности, тормозит принятие решений. Выражает негативизм, протест, а также способность терпеть лишения, готовность к компромиссам. Черный цвет выражает «ничто», застой» [Русский цвет 2012: 462].

В современном российском обществе черный стал цветом престижа – черный лимузин, а также, под влиянием европейской моды, признаком элегантности.

Таким образом, черный цвет является амбивалентным, т.е. в разных контекстах он может иметь как отрицательную коннотацию (в большинстве случаев) – смерть, грех, темные силы, так и положительную – элегантность, смирение.

Белый цвет. Этот цвет означает начало всех возможностей и в то же время бегство от их последствий. Белый цвет, являясь выражением разрешения, бегства и освобождения от всякого сопротивления, представляет полную противоположность черному. Он считается символом невинности, чистоты и безупречности. Кроме того, белый цвет аллегорически представляет истину, «чистую правду» [Браэм 2009: 119].

Но данный цвет имеет и другие значения. Он воплощает совершенную чистоту – нечто недостижимое, недосягаемое и необъяснимое. Он создает впечатление пустоты и бесконечности. Белый воспринимается как абсолютное молчание, но молчание со множеством возможностей развития.

По мнению психологов, белый цвет дает ощущение совершенства, завершенности, демонстрирует абсолютное решение, свободу, снятие препятствий, несет идею равенства.

Часто белый кажется холодным и отталкивающим. Это происходит из-за того, что в белом цвете отсутствует какая бы то ни было живость и эмоциональность.

В. Кандинскому «белый цвет, часто считающийся не-цветом, представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой, неразрушимой, уходящей в бесконечность, холодной стеной. Поэтому белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. ... Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято» [Кандинский 1992: 44].

Таким образом, белый цвет в представлении русских людей имеет положительную коннотацию. Это цвет святости, надежды на будущее, цвет добра, исцеления, удачи, всего светлого и хорошего.

Серый цвет. Этот цвет гораздо нейтральнее и спокойнее других цветов. М. Люшер отмечает: «Серый абсолютно не возбуждает и не имеет ярко выраженного психологического воздействия. Он является границей между черным и белым» [Люшер 2005: 174]. Этот цвет ассоциируется с тенью, привидениями и обманом. Серый воплощает собой абсолютный покой. С этим цветом связаны представления о человеческой старости и о делах минувших в прошлое. Серый – цвет проблем и нищеты.

Также серый цвет трактуется как цвет мертвенности и смерти, ассоциируется с печалью и скорбью. Серый цвет приписывается чрезвычайно бледной коже умерших людей, которых уже покинули все жизненные силы. Связь нездорового серого цвета с безжизненностью закреплена в цветовом

значении прилагательного мертвенный – «серовато-бледный, землистый, тусклый» [Ефремова 2006: 181].

Итак, по целому ряду причин серый цвет ассоциируется с безжизненностью и смертью, а колоратив серый имеет коннотации «смерть», «мертвенность», имеет негативные коннотации «одинаковый», «безликий».

Кроме этого, многочисленные ассоциативные психолингвистические эксперименты восприятия цветовой символики позволили установить, в частности, следующее: «... Белый цвет у русских, белоруссов, украинцев, поляков, американцев, немцев и французов связан с представлениями о чистоте, невинности, свадьбе, а также о больнице и смерти. Американцы, немцы и французы ассоциировали белый цвет с представлениями об ангеле, душе; украинцы – с верностью и честностью, а поляки – со спокойствием. Желтый цвет у русских, белоруссов, украинцев, поляков, немцев и французов символизирует измену, разлуку, у немцев он связан с ненавистью, завистью, фальшью, у поляков – с болезнью и смертью; для русских, поляков, американцев и немцев этот цвет также связан с предупреждением об опасности. Красный цвет у всех рассматриваемых групп символизирует революцию, коммунизм и воспринимается как сигнал опасности; у американцев и французов красный цвет также связан с представлением о гнев, а у русских, украинцев, немцев и французов – с любовью, страстью. Синий цвет русских, американцев и французов связан с надеждой, мечтой, для поляков – с нежностью, для немцев – с верностью; поляки, американцы, немцы и французы актуализируют также представления об униформе моряков и летчиков» [Залевская 1988: 42-43].

Для лингвистов цвет в тексте имеет особый, исключительный интерес, так как автор, как и любой человек, использует его интуитивно, подсознательно, что свидетельствует об индивидуальном мирозерцании, неординарном взгляде на окружающий мир. Хотя употребление того или иного цвета может быть объяснено религиозными убеждениями, образованием, воспитанием, субъективными вкусами, модой и пр., именно в

этом и есть принципиальное различие цвета в литературе от цвета, например, в живописи, где использование цвета часто, но не всегда, подчинено традициям, в которой колорит входит в систему изучения живописи непосредственно.

1.2. Своеобразие стиля произведений В.В. Набокова

Приступая к исследованию языкового феномена В.В. Набокова, следует отметить, что в качестве важнейшей характеристики языковой личности выступает языковое сознание, специфические особенности которого формируют индивидуальное своеобразие дискурса творческой личности. Понятие языкового сознания сближается «с такими понятиями, как языковая картина мира, стратегия и тактика речевого поведения» и «реализуется в речевом поведении». Поэтому, как подчеркивает С.Е. Никитина, «говоря о языковом сознании личности, мы должны иметь в виду те особенности речевого поведения индивидуума, которые определяются коммуникативной ситуацией, его языковым и культурным статусом, социальной принадлежностью, полом, возрастом, психическим типом, мировоззрением, особенностями биографии и другими константными и переменными параметрами личности» [Никитина 1989: 34].

В.В. Набоков — разносторонний писатель. Он является автором романов, рассказов, стихов, пьес, прозаических и стихотворных переводов, критических работ и литературоведческих исследований. Свой творческий путь Набоков начинает с издания в 1916 году юношеского сборника. Сам автор так характеризует его: «эта моя книжечка стихов была исключительно плохая». Однако в течение следующих десяти лет он заявил о себе как самобытный автор. Положительно отзывались о зрелых произведениях В.В. Набокова и многие известные писатели. Особенно важной была оценка Ходасевича: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема... Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов... но напротив:

Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив читателя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы и гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются неустрашимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных его задач – именно показать, как живут и работают приемы...» [Ходасевич 1991: 412]. Существуют и отрицательные отзывы относительно творчества Набокова, на которые была избыточно щедра Зинаида Гиппиус, и даже — хулительные (Георгий Иванов). Все эти мнения подытожил критик Георгий Адамович: «О Владимире Набокове могут возникнуть какие угодно споры. Невозможно отрицать лишь одного: того, что он писатель исключительно талантливый» [Адамович 2000: 14].

В 1926 году выходит первое прозаическое произведение В.В. Набокова «Машенька». Следом появились «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1933), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар» (1938).

«Русские романы» исследователи разделили на две группы. К первой были отнесены романы «Машенька», «Подвиг», «Дар». Их сюжет основан на автобиографическом материале. В.В. Набоков делится с героями своим личным опытом или наделяет его той же профессией.

Вторую группу составляют романы «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Отчаяние». Описанные в них ситуации условны [Анастасьев 1992: 126].

Названные романы, по мнению большинства исследователей, являются моделями всей прозы В.В. Набокова, в них предзаданы главнейшие особенности его сюжетики и поэтики. Набоков свободно владеет темами, мастерски поворачивает сюжеты. Какими бы сложными или, напротив,

нарочито простыми ни виделись сюжетные ходы, они всегда подчинены четкой и последовательной воле автора. Именно автор организует и ведет даже внутренние мысли героев. По мнению М. Михеева, «русские романы», в особенности «Машенька» и «Защита Лужина», являют собой образцы нового искусства и в то же время представляют пример оригинального сложного, порой парадоксального, использования реминисценций из классической русской и зарубежной литературы [Михеев 1999: 67].

Набоков не только наследовал традицию - он совершил переворот в читательском восприятии художественного текста. В классических текстах поэтические средства воздействуют на подсознание читателя, заставляя его негодовать или восторгаться, переживать перипетии сюжета и сопереживать героям.

Как отмечает Г. Рахимкулова, В.В. Набоков, напротив, намеренно обнажая игровое начало в поэтике и подчеркивая «сделанность» своих книг, требует от читателя сознательных усилий, интуитивных и интеллектуальных, для проникновения за поверхностный поэтический слой - в этический и философский смысл произведения. Если понимание поэтических приемов обогащает восприятие классического произведения, позволяет проникать в его «тайные» смыслы, то чтение набоковских текстов вообще невозможно без осмысления всех тонкостей и хитростей их поэтической структуры [Рахимкулова 2003: 52].

Сам В.В. Набоков в автобиографии «Другие берега» отмечает, что уже с детства обладал так называемым *auditioncoloree* — цветным слухом. Автор считает, что «цветное ощущение создается осязательным, губным, чуть ли не вкусовым чутьем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор»[Набоков 2003: 581].

Набоков с трудом вписывается в какую-либо из известных стилевых формаций. Поэтика В.В. Набокова, строго говоря, не является ни игровой, ни модернистской, ни постмодернистской. Однако элементы различных

стилевых формаций присущи творчеству Набокова в той или иной мере. М. Медарич утверждает, что «на уровне поэтики стилевые признаки его текстов гетерогенны, совокупность этих признаков невозможно определить как черты определенной формации. На уровне поэтики мы не можем найти высказывания писателя о чувстве принадлежности к какой-либо существующей литературной поэтике» [Медарич1999: 445].

Оторванный от русской среды, В. Набоков испытывал недостаток в ресурсах русской речи и в своем творчестве ориентировался на исконную классическую форму языка, нашедшую отражение в словаре Даля. Поэтому особенностью набоковского стиля является использование устаревших, вышедших из употребления в «метрополии» русского языка слов и откровенное пренебрежение к советскому языку – языку тоталитаризма, с которым был знаком писатель, интересовавшийся советской литературой. При этом В. Набоков создавал свой виртуозный, нестандартный язык, раскрывая многообразные потенциальные возможности русского языка посредством оригинальной словесной игры и словотворчества. Кроме того, полилингвизм В. Набокова, являясь важной особенностью языкового сознания писателя, определял его тяготение к необычным, субъективированным формам речи, языковым эффектам и модернистским экспериментам над словом [Напцок 2011: 17].

1.4. Выводы к 1 главе

Таким образом, художественная проза В.В. Набокова предстает современному исследователю исключительно ценным материалом для изучения проблемы взаимодействия внутри литературного процесса XX века эстетических ценностей XIX и XX вв., с одной стороны, и «русского» и «западного» культурных начал, с другой. Наиболее интересными для изучения являются изобразительно-выразительные средства языка, которые автор использует для раскрытия образов. Именно благодаря тропам мы можем лучше понять как главного героя, так и самого В.В. Набокова.

ГЛАВА 2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе В.В. Набокова «Машенька»

2.1.«Машенька» как «проба пера» В.В. Набокова

В.В. Набоков писал в своей автобиографии «Другие берега»: «... Когда я размышляю о годах изгнания, то вижу себя и тысячи других белоэмигрантов ведущими несколько странное, но не лишенное приятности существование в вещественной нищете и интеллектуальной неге, среди более или менее иллюзорных немецких либо французских туземцев, с коими большая часть моих соотечественников не входила ни в малейшие сношения. Но время от времени этот призрачный мир, в чьей прозрачной глубине мы выставляли напоказ свои раны и кичились чувственными наслаждениями, грозно содрогался, как демонстрируя нам, кто тут бесплотный пленник, и кто хозяин жизни. Это случалось всякий раз, когда приходилось продлевать какое-нибудь дьявольское удостоверение личности или получать – что занимало целые недели – визу на перемещение из Парижа в Прагу или из Берлина в Берн. Потерявшим статус граждан России эмигрантам Лига Наций выдавала нансенский – жалкий клочок бумаги, рвавшийся на части при каждом раскрытии» [Набоков 2003: 24].

При всем превеликом разнообразии подробностей, все романы В.В. Набокова по сути одна и та же лирическая песнь о скитальчестве, об одиночестве человеческой души, ее незащищенности перед лицом подлости, лжи, корысти, стяжательства, прагматизма.

Первый роман В.В. Набокова «Машенька», написанный в Берлине в 1926 г., многие исследователи считают лишь незрелым опытом молодого автора, аргументируя тем, что и сам писатель называл его «пробой пера» и перевел на английский язык последним. Роман отличают особенности, которые позволяют отделить его от последующих произведений писателя: например, здесь не сгущен до непримиримости конфликт между толпой и мыслящей, творческой личностью. Кроме того, «Машенька» – одно из самых «прозрачных», реалистичных произведений Набокова.

М. Осоргин, суживая настоящее значение романа, определил его в «Современных записках» как «эмигрантскую повесть» [Набоков 2003: 79].

«Машенька» - роман о бесплотных пленниках, потерявших статус граждан России, пронизанный грустным пафосом и даже некоторой безысходностью. В нем раскрывается трагедия русской интеллигенции, потерявшей опору на чужой почве [Целкова 2002: 37]. Это роман, посвященный существованию русских эмигрантов. Именно существованию, а не жизни, ибо она была почти сплошь наполнена крайней нищетой, отчаянием, массовыми умопомрачениями, самоубийствами.

Герои Набокова, будучи людьми, выбивающимися из общей массы, испытывают на себе непомерно сильное давление отчужденности. Лишенные защиты семьи, друзей, общества, они предоставлены воле случая, который улыбается редко. Эти герои, находясь во власти своих чувств и мыслей, не желают соотносить их с объективно существующими нормами лицемерного мира. Непреклонные в отстаивании своей индивидуальности, они сами носят в себе источник неминуемого конфликта. Они очень сильны и хрупки одновременно. Хрупки своей душевной ранимостью, а сильны тем, что не ищут ни у кого утешения. Чуть ли не все герои Набокова носят в себе неутоленную любовь, жажду нежности, прямо-таки детское желание ласки, улыбки, внимания, и, отверженных, изгоев, их подстерегает нервная депрессия.

Главный герой романа — Лев Глебович Ганин, эмигрировавший в Берлин и работающий статистом на съемках. На протяжении всего романа Набоков стремится подчеркнуть в нем его «особенность», несхожесть с окружающими. Это молодой человек, которому свойственны, по наблюдениям Норы Букс, «некоторые черты поэта, чье творчество предполагается в будущем. Свидетельством тому – мечтательное безделье и яркое воображение» [Букс 1996: 118]. Действительно, читая роман, мы видим, что герой, оживляя в памяти время, когда он впервые встретил

Машеньку, описывает все очень художественно. Это свидетельствует об особом эстетическом видении мира.

Находясь в эмиграции главный, герой вспоминает свою прежнюю, первую любовь, оставшуюся в России. Эта любовь Ганина к Машеньке, сожаление по поводу многих неудач этой любви и ненужных расставаний ассоциируется с любовью и сожалением русских эмигрантов по поводу расставания с Россией. Слова Ганина о том, что он не разлюбит никогда Машеньку, читаются по-другому: что он не разлюбит никогда Россию. «Без нашей эмигрантской любви России – крышка», - замечает старый поэт Подтягин. Приезд Машеньки – символ приближающейся России. «Завтра приезжает вся его юность, его Россия», - с восторгом думал Ганин [Мулярчик 1990: 17]. «Машенька светится отблеском России, и потому вдвойне очарователен ее облик – и сам по себе, и своим отраженным светом; она пленяет как личность, она пленяет как символ, и не только она, но и самый роман, который окрещен ее ласковым именем», - писал критик Ю. Айхенвальд.

Встречен роман был громкими аплодисментами. По окончании публичного чтения Ю. Айхенвальд воскликнул: «Появился новый Тургенев!» - и потребовал немедленно отправить рукопись в Париж, Бунину для последующей публикации в «Современных записках». Но издательство «Слово» уже 21 марта 1926 года, ровно через четыре месяца после того, как в рукописи была поставлена последняя точка, опубликовало роман. Первые рецензии отличались единодушно доброжелательным тоном. Впрочем, и сам Набоков чрезвычайно дорожил тогда этой книгой. Десятилетия спустя, в предисловии к английскому переводу повести, автор отзывался о ней с добродушным скепсисом: ностальгическая вещь, когда она писалась, еще были очень живы воспоминания «о первой любви», сейчас они, естественно, поблекли, хотя «я говорю себе, что судьба не только уберегла хрупкую находку от тления и забвения, но даровала мне возможность прожить

достаточно долго для того, чтобы присмотреть за тем, как мумию являют свету» [Набоков 1999: 718].

Сюжет романа построен в виде «нестрогой рамочной конструкции, где вложенный текст - воспоминания героя, относящиеся к дореволюционному времени и периоду гражданской войны (время воспоминания) - перемешан с обрамляющим - жизнь героя в Берлине за конкретный промежуток времени, от воскресенья до субботы, весной 1925 года (романное время)» [Набоков 1999: 727]. Прошлое «проходит ровным узором через берлинские будни» [Набоков 2002: 503].

2.2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе

Говорящий о том, что романы В.В. Набокова населены не людьми, а мертвой натурой, - Адамович был совершенно прав. Пространство набоковских романов не-человеческое, а-человеческое. Отталкиваясь от общественного, В.В. Набоков берет себе в союзники неодушевленную материю, мир предметов. Поэтому замечание критика о том, что В.В. Набоков пишет натюрморт, то есть мертвую натуру, справедливо.

«У Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на луне, где за отсутствием земной атмосферы даже вскрикнуть никто не был бы в силах. И тот, кто нас туда приглашает <...>, расточает все дары своего очарования, чтобы переход совершился безболезненно. Разумеется, «переход» здесь надо понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию героя» [Адамович 2000: 63].

Будучи мертвыми, вещи, однако, в полной мере вступают в контакт с человеком, и степень ответного чувства «вытягивает» их на эмоциональный уровень, какой обыкновенно бывает занят живыми существами. Как и персонаж, как и сюжет, предмет интересен В.В. Набокову только одним своим свойством зеркально отражать человеку его самого, - причем

смирность предмета, его непритязательность, незамутненность идеологическими идеями только повышают его ценность в сравнении с капризным, своевольным, все норовящим отвлечь в свою гуманитарную сторону человеком.

Текст романа В.В. Набокова «Машенька» насыщен многочисленными выразительными средствами языка, служащими для описания интерьера и окружающей среды.

В первых же строках второй главы автор вводит сквозную метафору «дом – поезд»: в пансионе *«день-деньской и добрую часть ночи слышны поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то»*. Некоторые детали интерьера усиливают этот образ: дубовый баул в прихожей, *«голый, очень тесный коридор»*, окна, выходившие *«на скучноватую улицу, поперек которой висел, правда, железнодорожный мост»*. Пансион предстает как временное пристанище для постоянно сменяющих друг друга жильцов – пассажиров.

Интерьер описан В.В. Набоковым наиболее тщательно. При помощи выразительных средств языка, использованных в описании обстановки комнат, автор передает внутреннее состояние героев, находящихся в эмиграции. *«В комнате первоапрельской – первая дверь налево - жил Алферов»* - выделенный эпитет можно понять как намек на то, что жильцы комнат (эмигранты) сами похожи на оторванные листы календаря.

Выразительные средства придают плотность, вещественность ткани повествования, стремятся, говоря словами одного из героев В.В. Набокова, «превратить читателя в зрителя».

«Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета», «чета зеленых кресел тоже разделилась», «на двери которой было два пунцовых нуля, лишенных своих законных десятков», «вертящийся табурет, некогда приобретенный

со столом этим вместе, *сиротливо отошел к танцорам, жившим в комнате шестой*» - автор использует олицетворения и эпитеты, чтобы показать, все предметы в доме оказываются разлученными так же, как и Ганин с Машенькой, в образе которой многие набоковеды видят образ России, такой же недостижимой для главного героя, как и первая любовь.

Еще более действенным инструментом набоковского стиля оказываются в тексте «Машеньки» синэстетические эпитеты (цветовые прилагательные, создающие синтез ощущений, указывающие на качества предмета, которые определяют его сущность), описывающие предмет сразу в нескольких его гранях, пронзенных острым восприятием автора. Например: *«день был холодноватый, молочный», «знал желтую темноту того раннего часа, когда едешь на фабрику», «палили в упор белым убийственным блеском», «розовато-млеющее небо», «белый берлинский день»*. Как видно, все эпитеты преимущественно светлых оттенков. Однако белый цвет в данных примерах кажется холодным и отталкивающим, т.е. в нем отсутствует какая-либо эмоциональность. Кроме белого здесь присутствует желтый цвет, который часто связан с неудовлетворенностью, печалью и тоской. Данные определения довольно точно передают отношение Ганина к окружающей чужеродной среде.

Эпитет как средство характеристики в художественном тексте может выполнять две основных функции - конкретизировать описание, дополняя создаваемую воображением читателя картину новыми деталями, и усиливать эмоциональный эффект, создаваемый текстом. Эти функции не являются взаимоисключающими: один и тот же эпитет способен решать обе задачи; более того, эпитет, абсолютно лишенный второй функции, в художественном тексте оказывается излишним, мешающим восприятию. Тем не менее, различать эти функции важно, поскольку "изобразительная" функция эпитета является дополнительной и весьма существенной по отношению к общей цели художественного текста.

Исследователь творчества В.В. Набокова М. Шульман отмечает: "Любящий во всем точность и деталь, Набоков постоянно задается целью назвать материю наиболее точно, предельно поразить цель, подыскать самый подходящий эпитет. На русскоязычном столе у Набокова лежали купленные в Англии тома Даля, на американском - уэбстеровский словарь, - и в равной степени жаловался русский и англоязычный читатель на обилие слов, за смыслом которых приходится лезть в словарь. Набоков часто насмеялся над русским подслеповатым писателем, не знающим различия между осой и шмелем, осину и березу называющим деревом. Усредненность противна Набокову, потому что топчется на уже вытоптанном пяточке". Таким образом, по мнению исследователя, эпитеты в текстах Набокова выполняют в первую очередь именно изобразительную функцию [Набоков 1999: 218].

Среди эпитетов в произведении В.В. Набокова встречаются такие: *«потускневшие от пушистой пыли», «над пузатым буфетом», «там дальше, в трагических и неблагоприятных дебрях, находились кухня, каморка для прислуги, грязная ванная и туалетная келья», «с мистическим писком закипали светом чудовищные фацеты фонарей», «сдержанным гулом начинал ходить дом», «деловитым гулом дрожали стекла», «виден городской поезд, изверженный домом», «тускло-оливковые вагоны с темными сучьими сосками вдоль крыши и куцый паровоз», «призрачный гул его расшатывает стену», «наглухо заколоченный мир, полный чудес и преступлений», «задевая во тьме мертвую мебель в чехлах», «оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен, сажная чернота которых местами облупилась», «его тяготила томная темнота, условный лоск ночного моря», «мир кажется застывшим в лунном обмороке», «в этот странный, осторожно темнеющий вечер, в липовом сумраке широкого городского парка»,* которые направлены на усиление выразительности образов изображаемых предметов или явлений, на выделение их наиболее существенных признаков. Перечисленные эпитеты передают безрадостную атмосферу российских эмигрантов в Берлине, серые будни их

существования. Этому способствуют такие определения, как *тускло-оливковые вагоны, сажная чернота, ночного моря, темнеющий вечер*, которые имеют колоративную семантику. Здесь преобладают темные оттенки. В большинстве слов имплицитно представлен черный цвет, который у русских традиционно связан со смертью. Это цвет пессимизма и потерь. Таким образом мы понимаем, что герой Набокова глубоко несчастен в эмиграции.

Эта эмоциональная насыщенность «материальных», «изобразительных» эпитетов может быть мотивирована тем, что читатель воспринимает мир глазами Ганина, главного героя, и в результате получает не столько объективный образ мира, в котором он живет, сколько отражение этого мира в сознании Ганина.

Немаловажную стилевую «работу» выполняют в тексте романа и визуально-заостряющие метафоры. Представляя собой «намеренное встраивание внутрь одной ситуации какой-то другой, инородной», они, как справедливо пишет М. Михеев, позволяют «увидеть первую ситуацию сквозь призму второй» [Белоусова 2014: 29]. Добавим, что такой призмой, смещающей привычные грани восприятия, как правило, становится у Набокова зрительный образ. Например: *«еще сильнее казался развесистый, многолиственный, шелестящий шум дождя», «небо к вечеру подернулось обморочной бледнотой», «гладким металлическим пожаром горели крыши под луной».*

Кроме визуально-заостряющих метафор, в тексте романа встречаются такие метафоры, которые представляют собой неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака, например: *«громада дыма вздымалась перед окном», «с мистическим писком закипали светомчудовищные фацеты фонарей», «туалетная келья», «тогда виден был опять веер полотна», «жил весь дом нажелезном сквозняке», «керосиновая лампа, склонная выпускать черный язык копоты», «по солнечным зеркалам асфальта разбегались черные фигурки», «вдоль*

белых складок спадающей воды», «в окне снова раскинулась веерная пустыня рельс», «блеск луны на лопастях магнолий», «крашеный воск застывших лиц», «долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори – наш человеческий стыд», «безымянные тени наши пущены по миру», «внизу проливались улицы», «солнце путалось в колесах автомобилей». Они придают художественному тексту выразительность и эмоциональность, помогают точнее представить среду, в которой живут эмигранты-герои романа. При помощи метафор автор не только усиливает зримость и наглядность изображаемого, но и передает неповторимость, индивидуальность предметов или явлений, проявляя при этом глубину и характер собственного ассоциативно-образного мышления, видения мира, меру таланта («Важнее всего быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого — это признак таланта» (Аристотель). По утверждению А. Мулярчика, особенность набоковского стиля в «изоощренной, иногда даже избыточной метафористичности, в богатстве оттенков и полутонов» [Мулярчик 1990: 18].

В романе В.В. Набокова «Машенька» встречаются также такие средства выразительности языка, как сравнения: *«столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки <...> приняли унылый и неленый вид, как кости разброшенного скелета», «дубовая громада с железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним ящиком», «чудовищные фацеты фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов», «над всем этим небо, бледное, как миндальное молоко», «по улицам, ставшим широкими, как черные блестящие моря», «листва, как бургундское вино», «в сером, как матовое стекло, воздухе», «блестел, как прозрачный обрезок ногтя, юный месяц», «дрожала светлая капля – первая звезда»,* которые используются в тексте с целью усиления его изобразительности и образности, создания более ярких, выразительных образов и выделения, подчеркивания каких-либо существенных признаков изображаемых предметов или явлений, а также с целью выражения

авторских оценок и эмоций и передачи отношения главного героя к эмигрантской среде. В представленных сравнениях также встречаются колоративы. Чаще они связаны (как эксплицитно, так и имплицитно) с серым цветом: *в сером, как матовое стекло, воздухе; как кости разброшенного скелета; прозрачный обрезок ногтя*. Этот цвет обычно связан с тенями и прошлым. Являясь границей между черным и белым, серый цвет ассоциируется с безжизненностью, печалью и скорбью. Данные определения служат средством создания особой атмосферы, окружающей одинокого героя.

Кроме уже перечисленных выразительных средств языка в романе В.В. Набокова «Машенька» встречаются олицетворения. Например, *«сдержанным гулом начинал ходить дом», «вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на раковинке, уходит, наконец, с холодным звоном в окно», «куцый паровоз, что, не тем концом прицепленный, быстро пятится, оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен», «расхаживали миры друг другу неведомые», «крикнул безутешно и вольно паровоз», «мир кажется застывшим в лунном обмороке»*. Олицетворения служат для создания ярких, выразительных и образных картин жизни главного героя в эмигрантской среде, усиления передаваемых его мыслей и чувств, а также, как и другие выразительные средства языка, подчеркивают индивидуальность стиля В.В. Набокова.

Такое выразительное средство, как оксюморон, встречается в тексте романа лишь однажды: *«на мертвенно-яркую толпу статистов»*. Этот троп отражает противоречивость и бездушность людей, окружающих главного героя в Берлине. Единожды в романе «Машенька» встречается также синекдоха: *«жил весь дом на железном сквозняке»*. Она еще раз подчеркивает сквозную метафору «дом – поезд», которую автор вводит в первых же строках второй главы.

2.3. Выводы ко 2 главе

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что В.В. Набоков в романе «Машенька» для описания интерьера и окружающей среды наиболее часто использует такие выразительные средства языка, как эпитеты и метафоры. Эти средства наиболее ярко и точно передают эмоциональное состояние русских эмигрантов, находящихся в Берлине. Цветовая гамма романа в той части, где речь идет о берлинской эмиграции, решена преимущественно в черно-белых и серых тонах, символизирующих расставание с жизнью, т. е. духовную или физическую смерть.

ГЛАВА 3. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе В.В. Набокова «Дар»

3.1. «Дар» - последний русский роман В.В. Набокова

Роман «Дар», который был написан в 1937–1938 гг. по праву считают вершиной русскоязычного периода его творчества и одним из шедевров русской литературы. В предисловии к английскому изданию «Дара» (1962 г.) В.В. Набоков так говорит о своем произведении: «Так как мир "Дара" стал теперь таким же призрачным, как большинство других моих миров, я могу говорить об этой книге до известной степени отвлеченно. Она была и останется последним романом, написанным мной по-русски. Ее героиня не Зина, а русская литература» [Набоков 2002: 531].

Критические отзывы современников на страницах эмигрантской периодики после выхода «Дара» были немногочисленными. Это объяснялось растянутостью печатания на полтора года, изъятием целой главы из произведения и тем, как выразился Владислав Ходасевич, что «для серьезного вдумчивого исследования сирийского романа в тот период не было ни места, ни времени, ни читателей». Тем не менее роман не остался незамеченным, хотя и не получил обстоятельного анализа.

Сюжет «Дара», на первый взгляд, несложен: начиная 1-м апреля 1926-го года и заканчивая 29-м июня 1929 года, Федор Годунов-Чердынцев, своеобразный двойник Набокова, эмигрант, живущий в Берлине, рассказывает о своей жизни, творческом становлении. Стоит отметить, что повествование в романе постоянно меняется с третьего лица на первое и наоборот. Читателю порой становится непонятно, кто ведет повествование – рассказчик или сам герой.

Эту же особенность стиля В.В. Набокова отмечает Б. Носик: «Мы введены здесь в самый процесс сочинительства, видим и результат его и процесс созидания одновременно, что достигается незаметным «соскальзыванием», удивительными набоковскими переходами от одной

действительности к другой, от мечты к реальности, от одного рассказчика к другому»[Носик1995: 305].

С тематической точки зрения «Дар» представляет собой «свободный» роман, соединяющий историю литературного роста главного героя, сюжет его счастливой любви к Зине, исследование субкультуры русского Берлина 20-х гг., описание воображаемого путешествия в Среднюю Азию, меткие литературно-критические комментарии к обширному корпусу русской лирики XIX – начала XX веков, пародийную литературную биографию и, наконец, размышления о превратностях судьбы.

Главный герой – начинающий поэт, уже издавший свой первый сборник стихов. Кроме сочинительства, Федор посещает заседания литературного общества, занимается «скверным преподаванием чужих языков», вместо того «таинственнейшего и изысканнейшего, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, может быть, даже миллиона людей, мог преподавать: например – многоплановость мышления». Именно эта многоплановость мышления и является той внутренней канвой, которая имеет значительно большую содержательную ценность, чем внешний сюжет.

3.2. Выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романе

Произведения В.В. Набокова всегда отличались особой образностью, и роман «Дар» не является исключением. Писатель изобретает различные выразительные средства языка, чтобы наиболее точно передать читателю свой художественный замысел.

Русский поэт и критик В.Ф. Ходасевич после прочтения романа отмечает большое количество изобразительно-выразительных средств, которые использует автор для создания как образа главного героя, так и мира, окружающего его: «<...>приходится вооружиться терпением и на сей раз отметить лишь самые общие, но уже несомненные свойства романа — прежде всего огромную насыщенность образную и стилистическую».

Как и многие герои Набокова, Федор Годунов-Чердынцев – натура творческая. Всё, что его окружает, он воспринимает иначе, чем другие люди, с художественной точки зрения. Можно сказать, что главный герой постоянно пребывает в состоянии некоторой творческой одержимости. Именно через призму его мировосприятия читатель представляет себе обстановку комнат, архитектуру города, ландшафт природы.

Берлин является для главного героя некой враждебной силой, страной, в которой он живет по принуждению и в которой все ему ненавистно. Федор не скрывает свое отношение и открыто высказывается: «Боже мой, как я ненавижу все это, лавки, вещи за стеклом, тупое лицо товара и в особенности церемониал сделки, обмен приторными любезностями до и после! А эти опущенные ресницы скромной цены... благородство уступки... человеколюбие торговой рекламы... все это скверное подражание добру...».

Будучи художником слова, Годунов-Чердынцев удерживает всвоей памяти буйство красок и эмоций бытия как доэмигрантской российской жизни, так и жизни берлинской. Однако стоит отметить, что при описании пребывания героя в России автор использует минимальное количество каких-либо выразительных средств. Так, во второй главе приведены детские воспоминания Фёдора, в которых показаны их с отцом прогулки на природе. Пейзажи переданы в мельчайших подробностях, но художественно никак не оформлены. Можно предположить, что это объясняется тем, что в то время в главном герое еще не проявился его поэтический дар.

Описание жизни в эмиграции насыщено различными изобразительно-выразительными средствами. Несмотря на неприятие Берлина, Годунов-Чердынцев отмечает многие художественные детали немецких улиц. Представляя точку зрения главного героя, В.В. Набоков довольно часто использует такие тропы, как эпитеты. Например, *«появлялись опаловые ямы»*; *«радужное, с приматом пурпура и перистообразным поворотом, пятно масла»*; *«темно-блестящим улицам»*; *«еще совсем прозрачный тополь»*; *«на пепельной скамейке»*; *«срезанной чернотой капитальных стен»*;

«жирная, глинистая, “земская” <...> дорога»; «аспидно-черные стены <...> отвернувшихся домов»; «стеклянно-сложное башенное сооружение»; «пепельный свет с улицы»; «маслянисто-черной, трубящей улицы»; «все было ослепительнопятнисто»; «воздух был прозрачносер, и мыльным маревом плыли туманные дома». Как мы видим, практически все эпитеты несут в себе (как эксплицитно, так и имплицитно) колоративную семантику. Самый распространенные цвета среди них – черный и серый. Через эти определения проявляется отношение Федора Годунова-Чердынцева к той обстановке, в которой он вынужден пребывать. Темные безрадостные оттенки цветов очень точно передают внутреннее состояние главного героя, его чувства и эмоции.

Это еще раз подчеркивает, что В.В. Набоков имел особый «цветовой слух», который проявлялся в создании необычных определений предметов и явлений.

Тема реального и непреодолимого соединения с чужим представлена как образами берлинских улиц и парков, так и окружающим героя интерьером. И хотя в пятой главе эти образы освещены не тусклым осенним или зимним солнцем, а ярким летним, больше располагающим к оптимизму, да и настроение у Федора Константиновича приподнятое по случаю его литературных и личных удач, все же восприятие Берлина и Германии как чужого и чуждого мира остается непреодолимым. Это находит свое отражение в метафорах, которые использует В.В. Набоков для создания более ярких и насыщенных образов. Так, например, *«[улица]снабженная смоляной гладью»; «цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой»; «деревья в саду изображали собственные призраки»; «пятно масла: попугай асфальта»; «были там и сям топкие места»; «веером уличного света»; «он свернул на свою улицу и погрузился в нее, как в холодную воду»; «призрачные колеса городского дня вращались»; «капуста, осыпанная стеклярусом крупных капель»; «выбоину, до краев налитую густым кофе со сливками».* В представленных

выразительных средствах языка даже неопытный читатель заметит пренебрежительное отношение героя к чужеродной среде. Например, *«небо было простоквашей»*; *«растрепанный перекресток»*; *«асфальт вдоль панели казался запачканным в манной каше»*; *«подсолнухи, склонившие тяжелые морды»*; *«сияя всеми подробностями чудовищно-сложной лепки, <...> выпрастывалось облако»*.

Стоит отметить, что в некоторых метафорах обнаруживает себя колоративная лексика. Так, например, словосочетания *«неприятным овсяным вкусом, а то и халвой»*, *«налитую густым кофе со сливками»* подразумевают темный, грязно-коричневый отталкивающий цвет.

Способ примирения с действительностью Годунов-Чердынцев находит в «узнавании» «своего» в «чужом». Например, *«блестели зеленые луковки белой, псковского вида, церкви»*; *«общественная уборная, похожая на пряничный домик бабы-Яги»*. В данных описаниях, как мы видим, отсутствует какой-либо негативный оттенок. Они наполнены спокойствием и добротой.

Менее многочисленными в тексте романа являются такие изобразительные средства, как сравнения. В отличие от ранее описанных тропов они лишены какой-либо колоративной наполненности. Например, *«тополь, похожий на нервную систему великана, и тут же общественная уборная, похожая на пряничный домик бабы-Яги»*, *«как встречающие на дымном дебаркадере, стояли бледные и озябшие предметы»*, *«начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман»*, *«тень железного узора на двери изгибалась через нее и продолжалась на нем наискось, как португя»*, *«мыльным маревомплыли туманные дома»*.

Стоит отметить, что олицетворения представляют собой самое распространенное средство языковой выразительности. Это можно объяснить тем, что Федор Годунов-Чердынцев чувствует себя одиноко среди тех людей, которые окружают его в Берлине. Преодолеть это чувство

главный герой пытается через одушевление предметов и явлений, встречающихся по мере развития сюжета романа. Например, *«небо было задумчиво», «церкви, недавно выросшей вверх из углового дома», «улегшегося слева облака», «крематорий имел теперь сытый, облизанный вид», «реклама мюзик-холла взбегала по ступеням», «свет карабкался вверх», «домов, гревших на утреннем солнце татуированные спины».* Неживые предметы кажутся Федору более доброжелательными, нежели сами немцы: *«он шел по улицам, которые давно успели втереться ему в знакомство, – мало того, рассчитывали на любовь; и даже наперед купили в его грядущем воспоминании место рядом с Петербургом».*

Наиболее часто в тексте «Дара» одушевлению подвергаются солнце и облака. Например, *«солнценавалилось», «солнце сплошь лизало меня большим, гладким языком», «облако<...>ощупью ползло мимо солнца», «облако забрало солнце», «съедая синеву, близилась следующая снежная громада», «солнце, <...>найдя выход, сперва выбросило три луча».* Можно предположить, что это связано с тем, что люди всегда уповали на высшие силы, искали поддержки у неба. Так и Федор, будучи «чужим» в Германии, наделяет солнце свойствами живых существ в надежде на обретение «союзника».

3.3. Выводы к 3 главе

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что названные художественные детали раскрывают восторженно-жадное восприятие мира главным героем, жизнь которого плывет в «блаженном тумане» творчества. Как художник, Федор Константинович в моменты творческого прозрения остро чувствует *«странность жизни, странность ее волшебства, будто на миг она завернулась, и он увидел ее необыкновенную подкладку»* [Набоков: 1999]. Именно творческий дар позволяет главному герою окончательно не отчаяться в чуждом ему берлинском мире.

ГЛАВА 4.

4.1. Методическая разработка урока

Представленная методическая разработка урока для 11 класса может быть реализована как составляющая элективного курса по русскому языку. Также это занятие может быть использовано для проведения дополнительного урока по русскому языку в 11 классе при изучении раздела «Речь, функциональные стили речи» (УМК Русский язык. 10-11 классы (базовый уровень). А. И. Власенков, Л. М. Рыбченкова.)

ПЛАН-КОНСПЕКТ УРОКА-СЕМИНАРА (по времени рассчитан на 2 урока)

Предмет: Русский язык

Класс: 11

Тема: Роль изобразительных средств языка в создании образа героя-эмигранта в романах «Машенька» и «Дар» В.В. Набокова (лингвистический анализ).

Цель урока: Проверить умения учащихся анализировать текст (находить изученные явления в тексте, давать их грамматическую характеристику, определять особенности их употребления в данном тексте, анализировать средства языка, выражающие основную мысль текста).

Планируемые образовательные результаты:

- предметные: *уметь* обобщить и систематизировать материал по указанной теме; развить умение работать с книгой, самостоятельно подбирать материал к докладу, отвечать на вопросы с использованием образных средств русского языка; *понимать* образную природу литературы как явления словесного искусства, формировать эстетический вкус.
- метапредметные: умение осмысленно читать; работать индивидуально и в группе, находить общее решение, умение правильно выражать свои мысли в устной и письменной форме; актуализация личного жизненного опыта.
- личностные: воспитание любви к русскому языку и русской литературе; формирование целостного мировоззрения.

Подготовка к уроку: Учитель за 2 недели до урока делит учащихся на 3 группы, каждая из которых получает свое задание. Учащиеся пишут тексты будущих выступлений, подбирают примеры из текстов романов. Учитель предоставляет список необходимой литературы:

- Томашевский Б.В. Стилистика. – Ленинград: Изд. Ленинградского университета, 1983. - С. 288.

- Фрумкина Р.М. Психоллингвистика. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – С. 264.

- Целкова Л. Н. В. В. Набоков в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / Л. Н. Целкова. - М: Русское слово, 2002. – С. 123.

Для третьей группы учитель самостоятельно подбирает примеры из романов (*Приложение 1*).

Оборудование: Тексты романов «Машенька» и «Дар».

Ход урока:

I. Вступительный этап.

Ориентировочная беседа.

Слово учителя: Ребята, наш сегодняшний необычный урок я хотела бы начать со следующих строк:

*Наш дом на чужбине случайной,
где мирен изгнанника сон,
как ветром, как морем, как тайной,
Россией всегда окружен.*

В. Набоков

Как вы понимаете их значение? Каким образом их можно связать с жизнью и творчеством автора? Какие выразительные средства помогают нам это сделать? (*Беседа с учащимися*) Как вы считаете, какой будет цель сегодняшнего урока?

II. Организационно-практический этап урока.

Слово учителя: Прочитав романы В.В. Набокова, нетрудно заметить, что многие его герои вынуждены жить в чужой стране. Таких людей называют эмигрантами. Как вы понимаете значение этого слова?

Лексическая работа по Толковому словарю русского языка С.И. Ожегова: ЭМИГРАЦИЯ, -и, ж. 1. Вынужденное или добровольное переселение из своегоотечества в другую страну по политическим, экономическим иди иным причинам.2. Место, время пребывания после такого переселения. Жить в эмиграции. 3. собир. Эмигранты. 1) прил. эмиграционные -ая, -ое (к 1 и 2 знач.).

Слово учителя: Какие чувства испытывают герои вдали от Родины? Как относятся к жизни на чужбине? При помощи каких средств языка В.В. Набоков показывает это отношение? (*Беседа о средствах языковой выразительности*)

Работа в группах: Учащиеся заранее делятся на 3 группы. Двум группам необходимо представить из выбранного романа («Машенька» или «Дар») изобразительно-выразительные средства описания интерьера и окружающей среды, характеризующие внутренний мир главного героя. Третья группа («знатоки») резюмирует выступления одноклассников, пытается проследить изменение типа главного героя. Учитель координирует работу учащихся (например, обращает внимание «знатоков» на то, что «Машенька» - это первый роман В.В. Набокова (1926 г.), а «Дар» - последний (1938 г.)).

Выступление учащихся.

III. Заключительный этап.

Рефлексия:

- Что нового узнал(а)?
- Что понял(а)?
- Мне было сложно ...
- Мне осталось непонятно ...

V. Домашнее задание. Написать сочинение на тему «Жизнь русских на чужбине» (на материале романов В.В. Набокова).

Приложение 1

«ДАР»	«МАШЕНЬКА»
Эпитеты	
<p>терпеливый чемодан; появлялись опаловые ямы; радужное, с приматом пурпура и перистообразным поворотом, пятно масла; темно-блестящим улицам; еще совсем прозрачный тополь; на пепельной скамейке; недоброжелательный шкаф; бледные и озябшие предметы; сложные, сорные, душистые, неряшливые метаморфозы; книга <...> становилась <...> все бескнижнее; срезанной чернотой капитальных стен; в омытом небе; жирная, глинистая, “земская” <...> дорога; из-за вороного облака; облако упоительной белизны; вездесущая сырость; растрепанный перекресток;</p>	<p>день был холодноватый, молочный; знал желтую темноту того раннего часа, когда едешь на фабрику; палили в упор белым убийственным блеском; розовато-млеющее небо; белый берлинский день; потускневшие от пушистой пыли; над пузатым буфетом; там дальше, в трагических и неблагоприятных дебрях, находились кухня, каморка для прислуги, грязная ванная и туалетная келья; с мистическим писком закипали светом чудовищные фацеты фонарей; сдержанным гулом начинал ходить дом; деловитым гулом дрожали стекла; виден городской поезд, изверженный домом; тускло-оливковые вагоны с темными сучьими сосками вдоль крыш и куцый паровоз;</p>

<p>аспидно-черные стены <...>отвернувшихся домов; стеклянно-сложное башенное сооружение; пепельный свет с улицы; призматическая радуга; вместо [кулачного боя]собранный-горбатой, кругло-мышечной грации; маслянисто-черной, трубящей улицы; тусклостеклянная часть Зининой двери; блаженном отчуждении; чешуйчатыми стволами; все было ослепительнопятнисто; воздух был прозрачносер, и мыльным маревом плыли туманные дома.</p>	<p>призрачный гул его расшатывает стену», «наглухо заколоченный мир, полный чудес и преступлений; задевая во тьме мертвую мебель в чехлах; оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен, сажная чернота которых местами облупилась; тяготила томная темнота, условный лоск ночного моря; мир кажется застывшим в лунном обмороке; в этот странный, осторожно темнеющий вечер, в липовом сумраке широкого городского парка.</p>
<p>Метафоры</p>	
<p>слепое солнце; погасшие дома; в каждой капле будет по зеленому зрачку; [улица]снабженная смоляной гладью; цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным</p>	<p>оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то; еще сильнее казался развесистый, многолиственный, шелестящий шум дождя; небо к вечеру подернулось обморочной бледнотой; гладким металлическим пожаром</p>

<p> овсяным вкусом, а то и халвой; небо было простоквашей; деревья в саду изображали собственные призраки; пятно масла: попугай асфальта; в русскойкухмистерской, представлявшей из себя как бы кунсткамеру отечественной гастрономии; были там и сям топкие места; веером уличного света; он свернул на свою улицу и погрузился в нее, как в холодную воду; асфальт вдоль панели казался запачканным в манной каше; призрачные колеса городского дня вращались; пробегали искры детских голосов; капуста, осыпанная стеклярусом крупных капель; подсолнухи, склонившие тяжелые морды; сияя всеми подробностями чудовищно-сложной лепки, <...> выпрастывалось облако; выбоину, до краев налитую густым кофе со сливками; во всем этом болезненном </p>	<p> горели крыши под луной; громада дыма вздымалась перед окном; с мистическим писком закипали светомчудовищные фацеты фонарей; туалетная келья; тогда виден был опять веер полотна; жил весь дом на железном сквозняке; керосиновая лампа, склонная выпускать черный язык копоти; по солнечным зеркалам асфальта разбегались черные фигурки; вдоль белых складок спадающей воды; в окне снова раскинулась веерная пустыня рельс; блеск луны на лопастях магнолий; крашеный воск застывших лиц; долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори – наш человеческий стыд; безымянные тени наши пущены по миру; внизу проливались улицы; солнце путалось в колесах автомобилей </p>
--	--

недержании электрического света;
облакам, **без конца раскрывавшим**
объятья;
анахронизм подушки;
изображены **все городские стихии,**
все возможности их столкновения;
вальсировавшей на месте
спризраком радуги в росистых
объятиях;
мучительно прикидываясь **сосудами**
уютя, горели **синие гномы ламп;**
в **образцовую преисподнюю,** прямо
в печь;
блестели **зеленые луковки** белой,
псковского вида, **церкви;**
благодаря **зодческому камуфляжу;**
анютины глазки, **личиками** похожие;
наплывали **привидения сиреней;**
был обрадован удивительной
поэзией железнодорожных откосов;
в **блаженном отчуждении** от
городских кулис наверху, от <...>
домов, гревших на утреннем солнце
татуированные спины; ничем не
портившее **лица летнего дня;**
лес поплыл и постепенно **потух;**
близилась следующая **снежная**
громада: солнце в нее **гладко**
въехало, с каким-то **траурным**

<p>трепетом в двоящемся ободке огня, дрожа и летя сквозь кучевую бель; мертвые глаза старых гостиниц</p>	
<p>Сравнения</p>	
<p>начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман; дождь полил шибче, точно кто-то вдруг наклонил небо; тополь, похожий на нервную систему великана, и тут же общественная уборная, похожая на пряничный домик бабы-Яги; как встречающие на дымном дебаркадере, стояли бледные и озябшие предметы; который <...> раскрывался с толковым видом простака-актера, вышедшего не в свое время на сцену; дом<...> был угловой и выпирал, как огромный, красный корабль; тень железного узора на двери изгибалась через нее и продолжалась на нем наискось, как португеля; мыльным маревомплыли туманные дома</p>	<p>столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки <...> приняли унылый и нелепый вид, как кости разбросанного скелета; дубовая громада с железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним ящиком; чудовищные фацеты фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов; над всем этим небо, бледное, как миндальное молоко; по улицам, ставшим широкими, как черные блестящие моря; листва, как бургундское вино; в сером, как матовое стекло, воздухе; блестел, как прозрачный обреза ногтя, юный месяц; дрожала светлая капля – первая звезда</p>
<p>Олицетворения</p>	
<p>эта улица вращалась и скользила,</p>	<p>сдержанным гулом начинал ходить</p>

<p>ничем с ним не связанная, а сегодня остановилась вдруг; среднего роста липами; стремились к бытию, но недовоплотившись растворялись тонкие тенилиповых ветвей; он шел по улицам, которые давно успели втереться ему в знакомство, — мало того, рассчитывали на любовь; и даже наперед купили в его грядущем воспоминании место рядом с Петербургом; дома уходили, не глядя, кто пятась, кто боком; под взглядом, который таким образом выручал несколько звезд; сидит тень ствола; такую тоску обещала та комната; липы проделали все свои<...>метаморфозы; солнце слишком наваливалось; подсолнухи, склонившие тяжелые морды; из-за вороного облака выпрастывалось облакоупоительной белизны; из-под навеса осин, столпившихся там; в темноте дня, дрожавшего от</p>	<p>дом; вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он постарому ковру, задевает стакан на рукомойнике, уходит, наконец, с холодным звоном в окно; куцый паровоз, что, не тем концом прицепленный, быстро пятится, оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен; расхаживали миры друг другу неведомые; крикнул безутешно и вольно паровоз; мир кажется застывшим в лунном обмороке</p>
---	---

холода;
перекресток, не совсем доросший
до ранга площади;
множество улиц, расходившихся во
все стороны, выскакивавших из-за
углов;
под сиянием струи,
вальсировавшей на месте;
там что-то скромно и таинственно
цвело;
мучительно прикидываясь
сосудами уюта;
небо было задумчиво;
церкви, недавно выросшей вверх из
углового дома; улегшегося слева
облака;
крематорий имел теперь сытый,
облизанный вид;
реклама мюзик-холла взбегала по
ступеням;
свет карабкался вверх;
домов, гревших на утреннем солнце
татуированные спины;
листва рябин и крепкая зелень дубов
оживленно дробили полосоватость
борового солнца;
солнценавалилось;
солнце сплошь лизало меня
большим, гладким языком;

<p>облако<...>ощупью ползло мимо солнца;</p> <p>облако забрало солнце;</p> <p>съедая синеву, близилась следующая снежная громада;</p> <p>солнце, <...>найдя выход, сперва выбросило три луча;</p> <p>все тени в лесу дышали, то припадая грудью к земле, то приподымаясь на руках</p>	
--	--

4.2. Выводы к 4 главе

Таким образом, данный урок способствует развитию у учащихся следующих УУД:

1) Регулятивных:

- самостоятельно *формулировать* проблему (тему) и цели урока; иметь способность к целеполаганию, включая постановку новых целей;
- самостоятельно *анализировать* условия и пути достижения цели;
- самостоятельно *составлять план* решения учебной проблемы;
- *работать* по плану, сверяя свои действия с целью, *прогнозировать, корректировать* свою деятельность;
- в диалоге с учителем *вырабатывать критерии* оценки и *определять* степень успешности своей работы и работы других в соответствии с этими критериями.

2) Познавательных:

- *извлекать* информацию, представленную в разных формах (сплошной текст; не сплошной текст – иллюстрация, таблица, схема);
- *перерабатывать* и *преобразовывать* информацию из одной формы в другую (составлять план, таблицу, схему);
- *излагать* содержание прочитанного (прослушанного) текста подробно, сжато, выборочно;
- *осуществлять* анализ и синтез;
- *строить* рассуждения.

3) Коммуникативных:

- *учитывать* разные мнения и стремиться к координации различных позиций в сотрудничестве;
- *уметь* формулировать собственное мнение и позицию, аргументировать её;
- *уметь* договариваться и приходить к общему решению в совместной деятельности, в том числе в ситуации столкновения интересов;

- *уметь* задавать вопросы, необходимые для организации собственной деятельности и сотрудничества с партнёром;
- *оформлять* свои мысли в устной и письменной форме с учётом речевой ситуации; *создавать* тексты различного типа, стиля, жанра;
- *слушать* и *слышать* других, пытаться принимать иную точку зрения, быть готовым корректировать свою точку зрения;
- *выступать* перед аудиторией сверстников с сообщениями;

4) Личностных:

- умение *чувствовать* красоту и выразительность речи, *стремление* к совершенствованию собственной речи;
- *любовь и уважение* к другим странам, к их культуре;
- *устойчивый познавательный интерес* к чтению, к ведению диалога с автором текста; *потребность* в чтении;
- *ориентация* в системе моральных норм и ценностей, их присвоение;
- *потребность* в самовыражении через слово;
- *устойчивый познавательный интерес*, *потребность* в чтении.

Заключение

Изучив необходимую литературу и проанализировав выразительные средства описания интерьера и окружающей среды в романах В.В. Набокова «Машенька» и «Дар», мы можем сделать следующие выводы.

В романах были обнаружены такие выразительные средства описания интерьера и окружающей среды, как эпитеты, метафоры, олицетворения, сравнения, синекдоха и оксюморон. Они служат для передачи внутреннего состояния героя в эмиграции, отражают его отношение к чужеродной среде и событиям, происходящим в произведении, а также раскрывают авторский индивидуальный стиль и манеру письма В.В. Набокова.

Наиболее часто в текстах романов встречаются такие выразительные средства, как эпитеты и метафоры. Они не просто «украшают» или «точнее передают» информацию об описываемом предмете, они становятся одними из средств управления вниманием читателя. Набоковский текст активно формирует своего читателя, предлагая ему принять те смысловые связи, которые были заложены автором - или, оставаясь «при своем» восприятии мира, ничего не понять в тексте. Чтение набоковского текста требует от читателя внимания не только к самому произведению, но и к внутреннему миру писателя, активной его перестройки в соответствии с указаниями автора. В этом смысле поэтика набоковского текста субъективна - и в то же время она оказывается достаточно действенной, вознаграждая вдумчивого читателя пониманием куда более полным и глубоким, нежели понимание, достигаемое при чтении «реалистического» текста.

Поэтика романа В.В. Набокова «Машенька» нередко характеризуется как реалистическая. Его первые читатели восприняли роман как описание эмигрантского быта. Однако при внимательном анализе стилистических приемов, используемых В.В. Набоковым, можно обнаружить неточность такого определения: система стилистических средств В.В. Набокова нацелена не столько на точное и «материалистичное» воспроизведение описываемого

автором реального эмигрантского мира, сколько на противопоставление его миру идеальному - прошлому, связанному с Россией и первой любовью.

Несколько иначе «работают» выразительные средства в романе «Дар», где совершенно нет противопоставления прошлого и настоящего. В данном произведении герой смиряется с жизнью за границей, но все же продолжает относиться к берлинскому миру с отвращением и негативом, и, если бы была возможность, то с радостью бы покинул Германию. Федор Годунов-Чердынцев не может стать «своим» среди окружения, чуждого ему по духу: «Вообще, я бы завтра же бросил эту тяжкую, как головная боль, страну, где всё мне чуждо и противно [...]».

Проанализировав представленные в романах «Машенька» и «Дар» выразительные средства интерьера и окружающей среды, мы обнаружили, что многие из них несут в себе (как эксплицитно, так и имплицитно) колоративную семантику. Наиболее часто автор использует такие цвета, как черный (*смоляная гладь, маслянисто-черная улица, вороное облако, аспидно-черные стены*), серый (*пепельная скамейка, пепельный свет с улиц, тусклостеклянная часть двери, туманные дома*) и белый (*небо было простоквашей, облако упоительной белизны, нежная как сало полоса облака, снежная громада*). Это говорит о том, что оба главных героя не принимают окружающую среду, ожидают с ее стороны обмана. Черный цвет традиционно используется как символ пессимизма, потерь и несчастий. Белый цвет, являясь выражением разрешения, бегства и освобождения от всякого сопротивления, представляет полную противоположность черному. Серый цвет ассоциируется с тенью, привидениями и обманом.

Роман «Машенька» В.В. Набокова характеризуется сложной литературной техникой, глубоким анализом эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым сюжетом. В нем видны соотношения разных «миров»: мира реального и мира писательского воображения, мира Берлина и мира воспоминания о России и т. д.

Разграничить эти миры и понять отношение героев к ним помогают выразительные средства описания интерьера и окружающей среды. Свободное перетекание этих миров является модернистской чертой. На это же направлены изобразительные средства языка и в романе «Дар». Тропы помогают глубже понять внутреннее состояние героя с тонкой душевной организацией.

Чувство новизны и свободы представленным произведениям даёт то, что в них Набоков совершенствует свой индивидуальный авторский стиль, раскрывает новые грани своей творческой личности.

В заключении отметим, что изобразительно-выразительные средства в романах В.В. Набокова, обладая способностью расширять пространство текста за счет вызываемых ими ассоциаций и являясь средством наглядной конкретизации эмоций героев, во-первых, реализуют тем самым важнейшую часть замысла автора, а во-вторых, способствуют привлечению читательского внимания и активизации его творческого воображения.

Список литературы

1. Аверин Б.М. Дар Мнемозины: Романы В. Набокова в контексте русской автобиографической традиции. - СПб., 2003. – 281 с.
2. Адамович Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. - М., 2000. - С. 74.
3. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова / Н. А. Анастасьев. - М: Советский писатель, 1992. – 316 с.
4. Белоусова Е. Г. Стиль романов В. В. Набокова "Машенька" и "Защита Лужина" // Русская речь, 2014. - № 3. - С. 26-31.
5. Браэм Г. Психология цвета / ГаральдБраэм; пер. с нем. М.В. Крапивкиной. - М.: АСТ: Астрель, 2009. – 158 с.
6. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова / Нора Букс. - М: Новое литературное обозрение, 1998. – 207 с.
7. Васильев А.Д. Лингвокультурные процессы и возможности из прогнозирования: учебное пособие/ А. Д. Васильев. – М.: Флинта, 2017. – 262 с.
8. Васильев А.Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учебное пособие / А. Д. Васильев. – М.: Флинта, 2013. – 342 с.
9. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – 656 с.
10. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. - М.: Рольф; Айрис-пресс, 2010. – 448 с.
11. Ефремова Т. Современный толковый словарь русского языка. В3-х томах. СПб.: АСТ, Астрель, Харвест, 2006. – 1168 с.
12. Залевская А.А. Некоторые проявления специфики языка и культуры испытуемых в материалах ассоциативных экспериментов // Этнопсихоллингвистика. М., 1988. – С. 34-48.
13. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. – 73 с.

14. Качаева Л.А. Цветовая палитра А.И. Куприна // Писатель и жизнь. – М., 1981. – С. 86 - 104.
15. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
16. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюнина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН.- М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
17. Люшер М. Цветовой тест Люшера/ Макс Люшер. – М.: АСТ: Сова, 2005. – 192 с.
18. Миронова Л. Н. Цветоведение. – Минск; М., 1980. – 312 с.
19. Михеев М. Заметки о стиле Сирина: еще раз о нерусскости раннейнабоковской прозы // Логос, 1999. - № 11/12. - С. 99 - 112.
20. Мулярчик А. Постигая Набокова: Предисловие. // Набоков В. Романы.- М., 1990. – 544 с.
21. Набоков В.В. Дар; Рассказы / В.В. Набоков; Коммент. О. Дарка. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2003. – 443 с.
22. Набоков В.В. (В. Сирин). Машенька. Защита Лужина. Соглядатай. Другие берега. / Вступ. ст. Л.Н. Целковой. Сост., коммент. Н. Г. Мельникова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 768 с.
23. Набоков В. В. Набоков о Набокове и прочем: Интервью. Рецензии. Эссе / ред.-сост. [и авт. предисл.] Н. Мельников. - М: Независимая газета, 2002. – 700 с.
24. Набоков В.В.: proetcontra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. - СПб: Рус. Христианск. гуманитар. ин-т, 1999. – 975 с.
25. Напцок М.Р. Русская литературная личность в условиях эмиграции: языковой феномен В. Набокова // Вестник Адыгейского государственного университета, 2011. - № 2. – С. 56 - 60.

26. Никитина С.Е. Языковое сознание и самосознание личности в народной культуре // Язык и личность. М., 1989. С. 34-40.
27. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пенаты, 1995. - 550 с.
28. Рахимкулова Г. Олакрез Нарцисса: проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов н/Д, 2003. – 166 с.
29. Розенталь Д.Э. Универсальный справочник по русскому языку: Орфография. Пунктуация. Практическая стилистика / Д.Э. Розенталь.- М.: Мир и Образование, 2015. – 704 с.
30. Русский цвет. / Под ред. Н. Якутина. М.: Экономическая газета, 2012. – 520 с.
31. Самарская Т.Б. Языковые средства создания идиостиля // Научный журнал КубГАУ, 2016. - № 116.- С. 3-13.
32. Томашевский Б.В. Стилистика. – Ленинград: Изд. Ленинградского университета, 1983. – 288 с.
33. Топоров В.Н. Вступительное слово к «Второй прозе» // «Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Тренто, 1995. - С. 18 - 21.
34. Ходасевич В. Книги и люди: «Современные записки», кн. 63-я // Возрождение, 1987.- № 4078. - С. 9 - 16.
35. Фрумкина Р.М. Психолингвистика. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – 264 с.
36. Ходасевич В. Колеблемый треножник. – М: 1991. – 630 с.
37. Целкова Л. Н. В. В. Набоков в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / Л. Н. Целкова. - М: Русское слово, 2002. – 123 с.
38. Эйдинова В.В. Энергия стиля. О русской литературе XX века // Филологические науки, 2010. - № 3. – С. 101- 104.