

- 1) каковы отношения между субъектами (достаточно близкие в случае *лаяться, собачиться*);
- 2) каковы роли субъектов (равноправные в случае *лаяться, собачиться* – неравноправные в случае *отлаиваться, отбрыхиваться*);
- 3) насколько серьезен повод для конфликта (*схлестнуться, сцепиться* – серьезный повод; *лаяться, собачиться* – бытовой повод);
- 4) каковы эмоции участников (*браниться, лаяться, рычать, рвать*);
- 5) кто является участником конфликта (*рвать, рычать* редко употребляются по отношению к женщинам);
- б) целенаправленность высказывания (*схлестнуться, сцепиться* предполагают не только целенаправленность, но и интенсивность – по сравнению с *отлаиваться, цедить*).

Аспекты структуры речевых жанров получили отражение и в системе внелитературной лексики: по наблюдению Л.В. Балашовой, в сленге встречаются специфические для данной сферы наименования «гипержанров» (которые, на наш взгляд, реализуют общую тенденцию к отражению метафорическими номинациями речевых жанров): «'судебное разбирательство' – *венчание, кухня, экзамен, эшафот*; 'судебные прения' – *грызня*; 'допрос; разговор со следователем' – *интервью, исповедь, ломка, мотня, раскол...*» [Балашова 2007: 22]. Исследователь отмечает, что внелитературные метафорические наименования речевых жанров составляют около 700 единиц, что также свидетельствует об органичной связи метафорической номинации и речевого жанра.

Таким образом, метафорические модели являются тем метаречевым средством, которое стихийно «исследует» специфику многообразных форм, в которые «отливается» наша речь, и, следовательно, органично связаны с жанрами речевых событий. Охват метафорической моделью речевого жанра является проявлением комплексной характеристики речевой ситуации в метафорической картине ее моделирования.

Литература

1. Балашова Л.В. Жанры «внелитературной речевой культуры» в зеркале метафоры // Жанры речи: сборник научных статей. Саратов: Издательский центр «Наука», 2007. Вып.5. Жанр и культура. С. 21-43.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Социальная психоллингвистика: хрестоматия. М.: Лабиринт, 2007. 336 с.
3. Вежбицка А. Речевые жанры // Социальная психоллингвистика: Хрестоматия. М.: Лабиринт, 2007. 336 с.

Н.А. Чернявская

Самарский государственный университет

ОБРАЗНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА

В рамках когнитивной парадигмы лингвистических знаний актуальны исследования художественных концептов, выявление средств и способов их вербализации в поэтическом тексте. Как единица авторского сознания, художественный концепт аккумулирует универсальный и личный опыт писателя, его мировидение и систему ценностей. Анализ ключевых концептов отдельного произведения или творчества писателя в целом ведет к выявлению доминантных авторских смыслов и, следовательно, оказывается значимым для постижения специфики авторской картины мира.

Объектом нашего рассмотрения является система средств экспликации концептуального комплекса «жизнь – смерть» в лирике В.В. Набокова. При этом мы придерживаемся точки зрения Н.С. Болотновой, согласно которой художественный концепт имеет ассоциативную природу и репрезентируется в образной языковой форме в соответствии с эстетическим видением мира автора [Болотнова 2005: 18].

Понятия «жизнь» и «смерть» являются базовыми феноменами бытия. Их значимость определяется тем, что они имеют отношение ко всему, что есть на земле. Вместе с тем, при всем многообразии значений этих слов, в сознании носителей языка жизнь – это прежде всего существование человека, а смерть – прекращение этого существования. Именно в таком понимании универсальные, культурно значимые концепты-оппозиции «жизнь» и «смерть» являются традиционным объектом рефлексии и для научно-философского, и для поэтического, и для обыденного сознания, начиная с древнейших времен. Поиск смысла жизни и стремление проникнуть в тайны инобытия являются неотъемлемой чертой человеческой природы. Длительность существования этих вопросов свидетельствует «о фундаментальном незнании, которое требует заполнения смыслом» [Мордовцева 2001: 6].

Большую роль в постижении сущности феноменов жизни и смерти играют взгляды великих художников слова. Как утверждает Ю.С. Степанов, осуществляя анализ концепта, необходимо стремиться показать не только коллективные представления о реальности, но и «гипотезы, создаваемые об этой реальности наиболее выдающимися членами общества» [Степанов 1997: 47]. Особый интерес в этом плане представляют взгляды В.В. Набокова – писателя-философа, писателя-эстета, чье творчество не укладывается в рамки традиционной русской литературы.

В художественном мире Набокова концепты «жизнь» и «смерть» относятся к числу ключевых. Об этом свидетельствует: 1) широкое употребление базовых имен концептов «жизнь» и «смерть», в том числе в сильной позиции – заглавии текста или первой строке; 2) обширный круг однокоренных слов (*жить, живой / неживой, жизненный, оживать, умирать, бессмертие* и др.); 3) наличие синонимичных (*бытие / небытие, гибель*) и

семантически соотносительных (типа *воскресить, убить, пасть, потухнуть, угаснуть, сгнить*) лексем; 4) вовлечение в систему экспликантов концептов слов смежных понятийных областей, в частности лексем с семантикой времени (*век, годы, дни*), эксплицирующих концепт «жизнь», и слов религиозной тематики (типа *ангел, рай*), эксплицирующих концепт «смерть»; 5) большое количество ассоциатов и образных репрезентаций.

Принципиальная черта художественного сознания Набокова – поливариантность толкования феноменов жизни и смерти, неоднозначное отношение к земному бытию, что воплотилось в сложнейшей семантической и ассоциативной структуре соответствующих концептов, в неоднородности, антиномичности и противоречивости манифестирующих их ассоциатов и метафорических моделей. В данной статье остановимся на анализе двух крупноплановых образных парадигм набоковского осмысления рассматриваемого концептуального комплекса.

Первая парадигма, по сути, является неомифологической и строится на оппозиции «земля – небо». Состояние человека после смерти в представлении поэта – это пребывание в ином мире, в раю. Факт смерти осмысливается как перемещение в пространстве из одного мира в другой мир. Эту идею реализует обширный круг единиц межтекстовых ассоциативно-семантических полей (АСП), прежде всего АСП «пространство» и АСП «движение».

АСП движения формируют лексемы, обозначающие однонаправленное перемещение по горизонтали типа: *уйти, уходить, уход; перейти, переход; прийти, приход; плыть, уплыть* либо по вертикали снизу вверх: *подниматься, взбираться*. Причем чаще всего это перемещение пешее, по твердой поверхности, или по воде, на ладье или лодке (последнее явно соотносится с мифологическими представлениями): *Когда я по лестнице алмазной поднимаюсь из жизни на райский порог; Не так ли мы по склонам рая взбираться будем в смертный час; Сейчас переходим с порога мирского в ту область... как хочешь ее назови; И вдаль ушел с улыбкой; Все они, уплывшие от нас...*

Семантическая парадигма «пространство» представлена номинациями двух миров – пространств жизни и смерти: *земля, земной мир, природа – небо, небеса, рай, неземной мир, нездешний мир, неземные пределы, воздушный край, иной край, неведомая область, потусторонность*. Антонимичные языковые единицы *земной – неземной, земной – воздушный / небесный, сей / этот – тот* выражают традиционное противопоставление двух миров: земного, понятного, близкого, грешного, временного и – небесного, непознаваемого, таинственного, высокого, святого, вечного. Вместе с тем для художественного мира набоковской поэзии характерна концептуальная инверсия: часто земная жизнь получает номинации *рай* или *ад*, а собственно рай поэт представляет в понятных, близких, земных образах, как правило, позитивно окрашенных. Чаще всего при этом ис-

пользуется лексема *дом*. Если в общеязыковой картине мира понятие «дом» как антропоцентричное пространство эксплицирует концепт «жизнь», то у Набокова эта лексема соотносится также с концептом «смерть», обозначая место существования человека и после смерти: *И в Божий рай пришедшие с земли / устали, в тихом доме прилегли*. Формируется целое микрополе лексических единиц, семантически и референтно связанных с домом (*жилище, новоселье, дача, сад, качели*), которые выступают в качестве нейтрализаторов оппозиции «земное – неземное»: *Перешел ты в новое жилище; Неземное новоселье ныне празднует твой дух*. Смысловый признак «новый», который содержится либо в контекстуальном окружении, либо в семантической структуре члена микрополя (*новый дом, новое жилище, новоселье*), актуализирует смысл «инобытие», но часто сема «иной» нейтрализуется наличием в контексте слов *знакомый, известный, прежний, любимый*: *Посмотрят друг на друга; в сад пройдут / давным-давно знакомый и любимый...; ...и буду я в раю небесном, / он чем-то издавна известным / повеет, верно, на меня!*

Отвечая на вопрос, что ждет человека в ином мире, поэт проецирует реалии окружающей его действительности на потусторонний мир: *В смерть пролетя, моя живая мысль / себе найти старается опору – / земное объясненье...* В раю человека ждет некое подобие земной жизни: *буду снова земным поэтом; в раю мы будем в мяч играть и на лучистых, легких лыжах реять с белых гор*.

Пребывание в ином мире, инобытие в осмыслении Набокова получает позитивную окраску. В структуре концепта «смерть» отсутствуют смысловые признаки «трагизм», «безнадежность», «страх», свойственные обыденному сознанию: *О, смерть моя! С землей уснувшей / разлука плавная светла; Дверь черную в последний час / мы распахнем легко и смело*.

При лексической экспликации факта смерти как перемещения в пространстве актуализируется смысл «преодоление границы». Представление о границе между мирами в поэзии Набокова манифестируют лексемы: *порог, лестница, конец, край, черта, грань*. Вместе с тем в понимании поэта земной и потусторонний мир не столько противопоставляются, сколько соприкасаются, являются проницаемыми, поэтому более многочисленный ряд составляют лексемы (как конкретно-предметные, так и абстрактные) с общим смыслом «некое отверстие, выход в другой мир, в другое измерение»: *лазейка, щель, окно, оконце, дверь, ворота, проем, просвет, провал, бездна*: *В земную верю жизнь, угадывая в ней / дыханье Божие, лазурные просветы; Есть в этом / вечернем воздухе порой / лазейки для души, просветы / в тончайшей ткани мировой; Стоят, блестят наполненные склянки [с ядом], / как разноцветные оконца в вечность...*

Земная жизнь и земной мир в изображении поэта получают двойственную интерпретацию, что воплощается в атрибутивных характеристиках: *жизнь милая, чудная, чудесная, лучезарная, многозвучная и угрюмая,*

*пугливая, слепая, губительная, сумрачная, коварная; мир душист и велик и мир пуст и беспощаден; в сочетаниях с глаголами-антонимами любить, славить, верить и ненавидеть; блаженствовать и тосковать, томиться; в генитивных конструкциях сладость, нежность, прелесть мира и мира ложь, бессилье, сумрак, мука. Эта противоречивость оценок во многом обусловлена социальными причинами: революционными потрясениями, крушением старого миропорядка, вынужденной разлукой поэта с родиной. Категорическое неприятие им социальных перемен обусловило актуализацию отрицательных коннотаций у художественного концепта «жизнь». Его репрезентантом в ряде стихотворений становятся сверхсловные единицы, объединяющие лексемы с семантикой времени и хаоса: *годы грохота и смрада; годы борьбы, позора, мук; годы горестей и гнева; век огня и гнева; век скорбей, зловещий век, век бездорожья; черный день родной моей земли; а также слова и словосочетания с общей семантикой разрушения: дом сожжен и вырублены рощи; дома скосились, почернели; выросла и сгнила трава; мой рай уже давно и срублен, и распродан; пустынен край; обугленные развалины, крушение, пожар.**

Вместе с тем мир социума как таковой редко является объектом авторского изображения. В фокусе внимания Набокова оказывается противопоставленный ему мир природы с обилием красок, звуков, запахов, ощущений:

*Стволы сквозь легкое зеленое сиянье
белеют, тонкие, и воздух освежен
грозой промчавшейся. Чуть слышный перезвон
дробится надо мной, чуть слышное журчанье,
и по невидимым качается волнам.
Трава вся в теневых лиловых паутинах,
вся в ослепительных извилинах, а там,
меж светлых облаков, роскошно лебединых,
струится радуга <...>
и это **жизнь** моя, и это край родной,
родная красота...*

Концепт «жизнь», как мы видим, реализуется через описание природы, причем природный космос, как правило, сливается с человеческим:

*Блаженство мое, облака и блестящие воды
и все, что пригоршнями Бог мне дает!
Волнуясь, душа погружается в душу природы,
и розою рдеет, и птицей поет!
Купаюсь я в красках и звуках земли многоликой,
все яркое, стройное жадно любя.
Впитал я сиянье, омылся в лазури великой,
и вот, сладость мира, я славлю тебя!
Я чувствую брызги и музыку влаги студеной,
когда я под звездами в поле стою,
и в капле медвяной, в росинке прозрачно-зеленой*

я Бога, и мир, и себя узнаю.

Текстообразующим в этом стихотворении является АСП «вода»: *облака, воды, погружается, купаюсь, впитал, омылся, брызги, влага, капля, росинка*. Помимо традиционного символического значения воды как животворящей, очищающей силы, актуализируются такие ее смыслы, как духовное начало, источник творческого вдохновения.

Такие образы набоковской поэзии, как «человек – облако» (*Я облаком в вечерний чистый час / вставал, пылал, туманился и гас, / чтоб вспыхнуть вновь с зарею неминучей*), «человек – вселенная» (*Вселенную я чую в своей душевной глубине*) рождают фундаментальную для идиостиля Набокова идею смысла жизни в гармонической цельности природы и человека.

Таким образом, представляется справедливым высказывание известного литературоведа: «Настоящий писатель наслаждается земным бытием, воспринимая импульсы оттуда, ощущая свою связь с инобытием, но не торопясь перейти туда окончательно. Ведь любому, кто наделен хотя бы крупницей воображения, доступно наслаждение жизнью» [Злочевская 2007].

Иное осмысление концептуального комплекса «жизнь – смерть» в лирике Набокова восходит, как нам представляется, к религиозно-мистическому учению гностиков и связано с актуализацией оппозиции «тело – душа». Руководствуясь задачами лингвистического анализа, позволим себе несколько упростить основные положения гностицизма. Согласно этому учению, творец низшего, материального мира, разъединив таинственную лучезарную сущность, бросил ее частицы на землю в образе людей и обрек тем самым человеческие души на страдания. Душа человека при жизни томится в теле-тюрьме: «Зачем вы увлекли меня из обители моей в неволю и бросили меня в смрадном теле?» (цитата из священной книги «Гинзы») [Давыдов 1991: 176]. После смерти душа человека восходит вверх, достигает Царства света за пределами мира и воссоединяется с божественной субстанцией. Соответственно, смерть в гностицизме представляется как радостное событие – новое рождение, освобождающее душу из заточения, или пробуждение от дурного сна действительности. Эти мотивы получили непосредственное отражение в набоковском творчестве (не только в прозе⁹, но и в поэзии) и на лингвистическом уровне реализуются посредством составляющих нескольких ассоциативно-семантических парадигм.

Структуру целого ряда стихотворений образует межтекстовое ассоциативное поле «несвобода», которое формируют образные параллели «земной мир – плен, больничная палата, тюрьма, неволя»; «тело – плен, лабиринт, [смирительная] рубашка, гроб»; «душа, заключенная в теле, – пленница»:

⁹ Известно несколько литературоведческих работ, посвященных исследованию гностических мотивов в прозе Набокова, в частности в романе «Приглашение на казнь».

*Мне кажется порой: душа в плену –
рыдающая буря в лабиринте
гудящих жил, костей и перепонок.*

Другой пример:

*О, как ты рвешься в путь крылатый,
безумная душа моя,
из самой солнечной палаты
в больнице светлой бытия!
И, бредя о крутом полете,
как топчешься, как бьешься ты
в горячечной рубашке плоти,
в тоске телесной тесноты!<...>
Поверь же соловьям и совам,
терпи, самообман любя, –
смерть громыхнет тугим засовом
и в вечность выпустит тебя.*

Ассоциативный ряд: *безумная, палата, больница, горячечная рубашка, тоска, теснота, засов, бредить, рваться, биться, терпеть, выпустить* – формирует представление о человеческой душе как о безумце, запертом в сумасшедшем доме.

Смерть мыслится как освобождение души, полет:

*Но в этой пустоте ночной,
при этом голом звездном гуле,
вложу ли в барабан резной
тугой и тусклый жемчуг пули,
и, дула кислотный лед
прижав о высохшее небо,
в бесплотный ринусь ли полет
из разорвавшегося гроба?*

Метафора «тело – гроб» порождает концептуальную инверсию: земная жизнь – это смерть (ср. в другом стихотворении: *Тоскуя в мире как в аду* – «мир – ад»).

Как блаженный полет мыслится и состояние до-рождения: *Мимо звезд летели мы с тобой; Стремительно, безмолвно мы скользили / из блеска в блеск блаженно-голубой; По небесам, обнявшись, мы летели, / ослеплены улыбками светил.*

Душа человека при жизни пребывает в забвенье, не имея представления о своей прежней сущности, о состоянии до-рождения: *И на земле мы многое забыли: / лишь изредка вспомнится во сне / и трепет наш, и трепет звездной пыли, / и чудный гул, дрожавший в вышине.* Обращает на себя внимание микропарадигма «особый звук», которую составляют лексемы *гул, голос, зов*. Эта парадигма также реализует мотив, имеющий отношение к гностицизму: из Царства света до гностика, брошенного в забвении в земном мире, доносится некий звук – зов. Этот зов пробуждает в человеке

ке воспоминание о его прежнем состоянии и позволяет осознать и его истинное положение в мире, и предысторию его существования, и путь восхождения в Царство света: *Взволнован мрак, и в трепете великом / встаю на зов, доверчив, светел, юн...; Манил из глубины какой-то чудный гул; И звезды гулом неземным / плывут, и сердце вздулось к ним, / как темный купол гулкой боли; Среди ужаса и гула звездной ночи / теряюсь я; и страшно мне не только / мое непониманье, – страшен голос, / мне шепчущий, / что вот еще усилье – / и все пойму я...* Наиболее часто употребляется лексема гул («не вполне ясный звук, сливающийся в шум»), которая получает массу атрибутивных характеристик: *непонятный, необъяснимый, неземной, манящий, сладостный, смутный, знакомый, волшебный, чудный.*

Итак, смерть в интерпретации Набокова осмысливается как свобода. Показательно в этом плане стихотворение, которое поэт посвятил своему умершему отцу:

*Смерть – это утренний луч, пробужденье весеннее. Верю,
ты, погруженный в могилу, пробужденный, свободный,
ходишь, сияя незримо, здесь, между нами – до срока
спящими...*

*О, наклонись надо мной, сон мой подслушай –
снятся мне слезы, снятся напевы, снятся молитвы...*

*Сплю я, раскинув руки, лицом обращенный к звездам:
в сон мой втекает мерцающий свет, оттого-то прозрачны
даже и скорби мои...*

*Я чую: ты ходишь так близко,
смотришь на спящих; ветер твой нежный целует мне веки,
что-то во сне я шепчу; наклонись надо мной и услышишь
смутное имя одно, что звучнее рыданий, и слаще
песен земных, и глубже молитвы – имя отчизны.*

Для осмысления авторской концептуализации жизни-смерти важен ряд ассоциативно-семантических парадигм, сопряженных, взаимосвязанных в тексте стихотворения.

Парадигма *смерть, погруженный в могилу, скорби, до срока* отражает пропозициональную структуру концепта-сценария «смерть» (человек умирает, его опускают в могилу, живые скорбят по нему) и воплощает общеузуальное представление о смерти. Словоформа *до срока* актуализирует смысл «конечность жизни».

Текстовая парадигма *скорби, слезы / рыдания, напевы / песни, молитвы* метонимически представляет различные проявления жизни и деятельности человека: чувства / эмоции, творчество, религию / веру. Причем в интерпретации Набокова всё это человеку «снится», тем самым в сознании читателя актуализируется прецедентная концептуальная структура «жизнь есть сон».

Оппозиция «сон – пробуждение» является текстообразующей, репрезентируется обширной парадигмой: *незримо, сон* (повторяется трижды),

спящие, снятся, сплю / утренний, пробужденье, пробужденный – и не только формирует традиционную образную структуру «жизнь есть сон», но и рождает индивидуально-авторский (хотя и предсказуемый, если принимать в расчет антонимические отношения) образ «смерть есть пробуждение».

В контексте не только одного стихотворения, но и всего набоковского творчества в целом синонимизируются языковые единицы: *погруженный в могилу* [умерший] – *пробужденный* – *свободный*, с одной стороны, и *живой* – *спящий / сонный* – *несвободный*, с другой (ср.: *Они* [ангелы] *трубят и души сонных* [т.е. живущих] *будят*). Соответственно, семантически соотносительными становятся лексемы *жизнь, сон* и *плен*, объединенные инвариантным смысловым признаком «невозможность проявлять свою волю, действовать, согласно собственным желаниям». Подчеркнем, что решающую роль в формировании такого восприятия сыграли социально-психологические причины – жизнь вдали от отчизны, вынужденная эмиграция и трагически переживаемая поэтом невозможность возвращения на родину. Вершина смысловой структуры стихотворения – лексема *свободный*. Свобода – высшая ценность для поэта.

Для понимания авторского мироощущения важно и АСП «свет» – его составляющие *утренний луч, мерцающий свет, прозрачны, сияя, звезды* актуализируют по отношению к феномену смерти смысл «нечто светлое, приятное, радостное». Традиционный ассоциативный комплекс «*жизнь есть сон*» получает индивидуально-авторскую трактовку, не только благодаря трансформации в антонимичный образ, но и благодаря расширению границ ассоциативно-смысловых полей по метонимической логике: *смерть – это пробуждение* → *смерть – утро* (перенос с ситуации на время ее протекания); *смерть – утро* → *смерть – утренний луч*, т.е. свет (перенос с части суток на состояние окружающего мира в это время) и по метафорической логике: *смерть – пробуждение* → *смерть – весна* (весна – символ пробуждения природы от зимнего сна) и, наконец, *смерть – свобода*. В результате концепт «смерть» приобретает признаки концепта-гештальта, образный слой которого формирует целый ряд индивидуально-авторских метафор, противопоставленных образам-стереотипам (традиционно смерть ассоциируется с холодным временем года – зимой и темным временем суток – ночью, тьмой, сумраком и т.п.). Отталкиваясь от узуальных, универсальных смыслов, от традиционных ассоциативных связей, Набоков расширяет и дополняет их семантический объем, создавая неповторимую индивидуально-поэтическую картину мира.

Итак, интерпретация концептуального комплекса «жизнь – смерть» в лирике Набокова осуществляется либо в мифопоэтических рамках, либо в свете гностической доктрины. И в том, и в другом случае смерть, по мысли поэта, – это переход в иное существование, иное бытие и, следовательно, это продолжение жизни (в известном смысле при этом снимается

полярность членов оппозиции «жизнь – смерть»). Взаимодействие ассоциативно-смысловых полей концептов «жизнь» и «смерть» в художественном пространстве его произведений рождает гиперконцепт «вера в бессмертие», который является ключевым, идейно значимым элементом набоковской концептосферы. Тайная вера в существование иной реальности, по словам жены писателя В. Набоковой, «давала ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях и делала его совершенно неуязвимым для всяких самых глупых или злостных нападок» [Набокова 1979].

Таким образом, методика концептуального анализа художественных текстов представляется плодотворной и для их смысловой интерпретации, и для реконструкции авторского сознания.

Литература

1. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте // Вестник ТГПУ. Гуманитарные науки (филология). 2005. Вып. 3 (47). С. 18-24.
2. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова // Логос. – 1991. №1. С. 175-184.
3. Злочевская А.В. Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков // Opera Slavica. 2007. №3. URL: http://www.religare.ru /2_60726.html.
4. Мордовцева Т.В. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. Таганрог, 2001.
5. Набокова, В. Предисловие // Набоков, В.В. Стихи. – Энн Арбор, 1979. URL: <http://lib.rus.ec/b/159061/read#t13>
6. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Т.Е. Качанчук

*Волгоградский государственный
педагогический университет*

ОБРАЗНЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТИ Н.НОСОВА «ВИТЯ МАЛЕЕВ В ШКОЛЕ И ДОМА»

Образная лексика в художественном тексте, как правило, играет важную роль, так как выполняет многочисленные функции и служит разным целям. Художественной выразительности литературного изображения способствуют такие широко распространенные средства языка, как эпитеты, сравнения, метафоры, метонимии, гиперболы, наряду с которыми не менее значительную роль играют и фразеологизмы, которые, как правило, имеют экспрессивный характер, в силу чего входят в круг образных выражений. В художественной речи фразеологизмы всегда выступают в определенном