**Художественная речь**

Петр Алексеевич Николаев

Существуют два подхода к изучению языка художественных произведений: лингвистический и литературоведческий. Между представителями этих филологических дисциплин в течение длительного времени идет научная полемика. Выдающийся филолог XX века академик В.В.Виноградов положил в основу изучения художественной речи лингвистический принцип. Он ставит в связь развитие различных стилистических особенностей с развитием национального литературного языка и развитием творческого метода как содержательной категории, отдавая приоритет литературному языку в его общенациональном значении. Ему возражали некоторые литературоведы и среди них наиболее убедительно - профессор Г.Н.Поспелов. Последний полагал: национальный литературный язык в 30е - 40е годы XIX века, например, был один, а применение богатых стилистических средств было разнообразным (Пушкин, Гоголь, Достоевский), хотя все эти писатели были реалистами. Откуда это различие? Из специфики содержания их литературных текстов, от творческой типизации, от особенностей эмоционально-оценивающего сознания. Речь художественного произведения всегда специфически экспрессивна и в конечном счете обусловлена именно особенностями содержания произведения. Литературный язык (как и внелитературные диалекты) - это живой источник возможных стилистических красок, откуда каждый писатель берет нужное ему. Здесь стилистической нормы нет. Поэтому В.Виноградов не вполне прав, говоря. что "Пиковая дама" и "Капитанская дочка" выше по реализму "Евгения Онегина", ибо в них меньше "экзотики и народно-областных выражений". Он не совсем точен, заявляя, что произведения писателей "натуральной школы" 40-50х годов (Достоевский, Плещеев, Пальм, Некрасов) создали впервые собственно реалистические стили, так как стали применять резкие приемы социально-речевой, профессиональной типизации. Писатели "натуральной школы" отразили в своем творчестве демократические тенденции времени (и в языке), но они не были более глубокими реалистами, чем их предшественники. Они интересовались социальными низами и представили их речевые особенности, но в силу своей меньшей талантливости некоторые из них не достигли той типизации, которая была характерна для их предшественников.

Литературоведческий принцип, предполагающий обусловленность той или иной художественной стилистики специфическими смысловыми задачами, объясняет, почему авторы, как правило, тщательно выбирают слова, которые составляют речевую структуру персонажа. Чаще всего в характерологии речевая особенность даже в небольших деталях помогает понять персонаж. Более того, речевые особенности действующих лиц "подсказывают" жанровое определение текста. Так, в пьесе А.Н.Островского "Свои люди - сочтемся" героиня Олимпиада Самсоновна, или просто Липочка, представляется в странной смеси самых несопоставимых элементов ее языка: то обычная, сниженная до бытового жаргона форма речи, то язык, претендующий на свидетельство образованности героини. Здесь источник и мотив жанрового определения пьесы: комедия. Последняя, как известно, представляет противоречие между внутренним и внешним в человеке. Противоположным примером может служить речь другой героини в творчестве Островского - Катерины из пьесы "Гроза". Здесь характер возвышенный, образ женщины, тяготеющей к внутренней свободе, в определенной степени романтический, и потому язык ее полон элементов фольклорной эстетики. Потому она свое кажущееся нравственное падение и воспринимает как измену Богу и как цельная личность казнит себя за это, добровольно уходя из жизни. Поэтому пьесу можно назвать трагедией.

Литературовед Г.Гуковский полагал, что "морфология" художественного произведения не должна включать в себя так называемые "лишние" слова: каждая словесная деталь, каждая черта стиля должны "работать" на идею произведения. Это как бы согласуется со знаменитым тезисом Чехова "Краткость - сестра таланта" и вообще принятым в критике и литературной науке культом лаконизма. Однако тезис о "лишних" словах нельзя понимать упрощенно. Известное в истории мировой литературы бесчисленное множество примеров "эзоповой речи" и всякого рода длиннот, диктуемых или цензурными соображениями, или правилами речевого приличия. Парадоксальным образом эту мысль выразил в полушутливых стихах Е.Евтушенко:

"Скрывают лишние слова

Суть потайного естества -

Царицу нитку в пряже.

И Винокуров нам давно

Сказал, что лишнее - оно

Необходимо даже.

Представьте, если буду прям,

То выйдет неприлично,

Когда, мужик, а не слабак,

Все сразу в русских трех словах

Скажу я лаконично".

Общее правило при рассмотрении слова в художественном произведении - это понимание контекста речевого элемента. Известный теоретик литературы Л.И.Тимофеев привел пример разнообразия контекстов у одного слова в пушкинских текстах. "Постой", - говорит Сальери Моцарту, пьющему вино с ядом. "Постой", - шепчет молодой цыган Земфире. "Постой", - кричит юноше Алеко, ударяя его кинжалом. Каждый раз слово слышится по-разному; надо найти его системные связи со всем происходящим в произведении.

С чего начать систематизацию словесных форм в искусстве? казалось бы, со словаря, с лексики. Однако, помня о том, что литература есть высшая форма прекрасного, есть эстетическое качество мышления человека, убедительнее всего начинать указанную систематизацию с семантики или стилистической образности, ибо образность есть специфическое качество искусства. Известно, что значение слов в истории часто меняется. "Стол" в древнерусском языке - совсем не то, что в современном; сравни: "стольный город", "захватил киевский стол". Часть лингвистики, изучающая значения слов и эволюцию этих значений и называется семантикой. В поэтическом произведении изменения происходят постоянно, и это позволяет говорить о поэтической семантике. Слова, употребляемые в переносном смысле - тропы. Какое именно значение имеет словосочетание - можно узнать в контексте: "ела кашу", "выступление представляло кашу", "автомобиль при падении превратился в кашу" - ясно, что во втором и третьем случае слово "каша" существует в переносном значении. В стихотворении Фета: "Ель рукавом мне тропинку завесила" - никто не будет понимать рукав буквально. Троп бывает и в бытовой речи: Иван Петрович - умная голова, золотые руки, горный поток бежит. Но есть тропы, естественные в литературной речи. Они дифференцируются: устойчивые, вошедшие в общенародное употребление и постоянно используемые писателями, и неустойчивые, вновь образованные, еще не вошедшие в общенародный обиход, но вполне мотивированные.

Одним из наиболее распространенных тропов считается метафора, основанная на сходстве двух предметов или понятий, где в отличие от обычного двучленного сравнения дан лишь один член - результат сравнения, то, с чем сравнивается: "Горит восток зарею новой". В этом случае сравнение, ставшее основанием замены, подразумевается и может быть легко подставлено (например, "яркий свет утренней зари производит впечатление, будто бы восток горит"). Такой способ выражения знакомых явлений усиливает их художественный эффект, заставляет воспринимать их острее, чем в практической речи. Для писателя, прибегающего к метафорам, большое значение имеют фразеологические связи, в которые автор включает слова. Например, у Маяковского: "Застыла кавалерия острот, поднявши рифм отточенные пики". "Кавалерия", конечно, здесь употреблена не в буквальном терминологическом смысле.

Метафоры поддаются классификации. Есть метафоры олицетворяющие: разыгралась непогода, счастливый номер облигации, небо хмурится - то есть процессы в природе уподобляются состоянию, действиям и свойствам людей или животных. Другой вид - овеществляющие метафоры: родилась мечта, сгорел от стыда - то есть свойства человеческие уподобляются свойствам материальных явлений. Можно добавить: железная воля, пустой человек. Есть метафоры конкретные, когда уподобляются похожие друг на друга части разных предметов: крылья мельницы, шапка горы, шапка в газете. Метафоры отвлеченные - это выражения, обозначающие отвлеченные представления: поле общественной деятельности, зерно рассуждений, цепь преступлений. Все эти четыре вида относятся к классу одночленных метафор. Бывают и двучленные: водил за нос, стала работать спустя рукава. Подобная образность прочно вошла в бытовую речь. Что же касается собственно поэтических метафор, можно отметить следующую особенность. Поэт использует обычные метафоры, не вводя нового смысла. Например, Некрасов: "Сердце сожмется мучительной думой". Твардовский:

"Я полон веры несомненной,

Что жизнь - как быстро ни бежит,

Она не так уже мгновенна

И мне вполне принадлежит".

Второй особенностью является процесс обновления писателем обычных метафор с целью усилить их образность. Лермонтов: "Мчись же быстрее, летучее время". И наконец. Писатели и поэты создают новые метафоры. Горький: "Море смеялось". Маяковский: "Хохочут и ржут канделябры". Пушкин: "Нева металась, как больной в своей постели беспокойной". Герцен: "Зимние глаза" Николая I. Каждый раз автор прибегает к метафоре, имея в виду свои цели: возвышение или снижение. Иногда автор сочетает метафоричность с буквальным смыслом, и это имеет свой эмоциональный эффект. Степан Трофимович Верховенский (в романе Достоевского "Бесы") пошло острит: "Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду. Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал. Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы буду дергать веревку, пока не зазвонят к моей панихиде". Поэт создает новые метафоры с новыми смысловыми оттенками, которые потом начинают широко употребляться в качестве образных средств. Вот, например, повесть Тургенева о любви, молодости и быстро промчавшихся счастливых днях - "Вешние воды". Тут - образно-метафорический смысл в самом названии. Тургенев раскрывает его в эпиграфе (из старинного романса): "Веселые годы, счастливые дни. Как вешние воды, промчались они". И, наконец, из этого же ряда. Твардовский ("Матери"):

"И первый шум листвы еще неполной,

И след зеленый по росе зернистой,

И одинокий стук валька на речке,

И грустный запах молодого сена,

И отголосок поздней бабьей песни,

И просто небо, голубое небо

Мне всякий раз тебя напоминают".

Другим важнейшим видом тропа, составляющим образность, является метонимия. Она, как и метафора, составляет уподобление сторон и явлений жизни. Но в метафоре уподобляются сходные между собой факты. Метонимия же - это слово, которое в сочетании с другими выражает уподобление смежных между собой явлений, то есть находящихся в какой-либо связи друг с другом. "Всю ночь глаз не смыкал", то есть не спал. Смыкание глаз - внешне выражение покоя, тут очевидна связь явлений. Как и метафора, этот троп поддается классификации. Видов метонимии немало. Например, существует уподобление внешнего выражения внутреннему состоянию: сидеть сложа руки; а также приведенный выше пример. Есть метонимия места, то есть уподобление того, что где-либо помещается, с тем, что его вмещает: аудитория ведет себя хорошо, зал кипит, камин горит. В двух последних случая присутствует единство метафоры и метонимии. Метонимия принадлежности, то есть уподобление предмета тому, кому он принадлежит: читать Паустовского (то есть, разумеется, его книги), ехать на извозчике. Метонимия как уподобление действия его орудию: предать огню и мечу, то есть уничтожить; бойкое перо, то есть бойкий слог. Может быть, наиболее распространенный вид метонимического тропа - синекдоха, когда вместо части называется целое, а вместо целого - его часть: "Все флаги в гости будут к нам". Мы понимаем, что в гости к нам в новый город - порт на Балтийском море - будут не флаги как таковые, а морские суда разных стран. Этот стилистический прием способствует лаконизму и выразительности художественной речи. В применении синекдохи заключается одна из особенностей искусства слова, требующая наличия воображения, с помощью которого явление характеризует читателя и писателя. Строго говоря, синекдоха в широком смысле этого слова лежит в основе всякого художественного воспроизведения действительности, связанного с жестким, строгим отбором, даже в романе. В обыденной речи очень часто встречаются такие элементы образности, как метонимия, но мы их часто не замечаем: шуба с барского плеча, студент нынче пошел сознательный (или несознательный), эй, очки! Поэты или повторяют обыденные метонимии: "француз - дитя, он вам шутя" (А.Полежаев), "Москва, спаленная пожаром, французу отдана" (М.Лермонтов). Понятно, что речь идет не об одном французе. Но интереснее всего, разумеется, найти в художественных текстах новые метонимические образования. Лермонтов: "Прощай, немытая Россия и вы, мундиры голубые". Существуют в искусстве и развернутые метонимии. Их обычно называют метонимическим перифразом, это целый иносказательный оборот речи, в основе которого лежит метонимия. Вот классический пример - из "Евгения Онегина":

"Он рыться не имел охоты

В хронологической пыли

Бытописания земли"

(то есть не хотел изучать историю). Возможно, следует проискать другое терминологическое определение такому обороту. Дело в том, что есть родовое явление в литературе, которое нуждается в определении его словом "перифраз". Это явление обычно ошибочно называют пародией. На самом деле такой перифраз не просто метонимический троп, а вид сатиры. К сожалению, ни в одном учебнике нет подобной дифференциации. В отличие от пародии объект сатиры в перифразе - явление, не имеющее непосредственной связи с содержанием произведения, форма которого заимствуется сатириком. В таком перифразе поэт обычно использует форму лучших, популярных произведений, без намерений дискредитировать их: эта форма нужна сатирику для того, чтобы необычным ее применением усилить сатирическое звучание своего произведения. Некрасов в стихах "И скучно, и грустно, и некого в карты надуть в минуты карманной невзгоды" вовсе не намеревается высмеивать Лермонтова. В стихотворении Н.Добролюбова "Выхожу задумчиво из класса" тоже не высмеивается Лермонтов: здесь речь идет о реакционной школьной реформе, которую затеял попечитель Киевского учебного округа Н.И.Пирогов.

Часто метонимический перифраз соседствует параллельно с основными наименованиями в виде приложений, дающих образную характеристику описываемого. Тут поэт беспокоится о том, всякий ли читатель понимает такого рода образность, и "аккомпанирует" ее обычными словами. Пушкин:

"И вот из ближнего посада

Созревших барышень кумир,

Уездных матушек отрада,

Приехал ротный командир".

И еще раз Пушкин:

"Но вы, разрозненные томы

Из библиотеки чертей,

Великолепные альбомы,

Мученья модных рифмачей".

Но, разумеется, интереснее тот перифраз, где нет параллельного основного наименования, буднично-прозаического речевого средства. Тот же Пушкин:

"Слыхали ль вы за рощей глас ночной

Певца любви, певца своей печали".

Приведенные примеры говорят том, что тропы в художественной речи очень часто представляют собой или подготавливают собой широкие художественные образы, выходящие за пределы собственно семантической или стилистической структур. Вот, например, вид иносказательной образности, когда по принципам метафоры строится целое произведение или отдельный эпизод. Речь идет о символе - образе, в котором сопоставление с человеческой жизнью не выражено прямо, а подразумевается. Вот один из знаменитых примеров - образ избиваемой лошади в романе "Преступление и наказание" Достоевского, символ страдания вообще. Такими же символами представляются лирические герои в стихотворениях "Парус" и "Сосна" Лермонтова, Демон в его поэме "Демон", Сокол, Уж и Буревестник у Горького. Как возникли символы? Из прямого параллелизма в народной песне. Клонится березка - плачет девушка. Но потом девушка отпала, а кланяющаяся березка стала восприниматься как символ девушки. Символы - это не конкретные лица, они есть обобщения. Символ имеет самостоятельное значение. Уж и Сокол могут остаться просто соколом и ужом, но если они потеряют самостоятельную функцию, они станут аллегорией. Это образ, служащий только средством иносказания, он больше действует на ум, чем на воображение. Аллегории возникли в сказках о животных - от параллелизма. Осел стал обозначать глупых людей (что, вообще-то, несправедливо), лиса - хитрых. Так появились басни с "эзоповым" языком. Тут всем ясно, что звери изображаются только для передачи человеческих отношений. Аллегории существуют, конечно, не только в сказках, как у Салтыкова-Щедрина ("Орел-меценат", "Премудрый пискарь", "Здравомысленный заяц"), и баснях, но и в романах и повестях. Можно вспомнить первые три "сна" Веры Павловны из романа Чернышевского "Что делать?". У Диккенса в "Крошке Доррит" говорится, что беззаботный молодой полип поступил в "министерство околичностей", чтобы быть поближе к пирогу, и очень хорошо, что цель и назначение министерства - "оберегать пирог от непризнанных".

На практике бывает трудно различить символ и аллегорию. Последние - более традиционные образы. Если речь идет о зверях, то тут устойчивые качества: заяц - трусость. Если нет этой устойчивости, то аллегория становится символом. Так считают многие теоретики литературы, в частности, Л.И.Тимофеев в своих "Основах теории литературы". Другие ученые полагают, что это не совсем точно и более всего относится к зверям. Лучше различие устанавливать в такой плоскости: более отвлеченное - символ, более конкретное - аллегория. Рабле и Свифт (Гаргантюа, Гулливер) создают некие страны сутяг (Прокуратия), страну схоластов (Лапутия). А в "Истории одного города" Салтыкова-Щедрина под городом Глупов подразумевается конкретная страна - Россия. Это явление аллегорического порядка в отличие от знаменитых символических повествований Рабле и Свифта.

В "морфологии" художественной речи, естественно, иносказательные формы самые впечатляющие в эстетическом отношении, но понятно также, что лексическое богатство предполагает высокую образность и в словах, и в выражениях, где метонимичность и метафоричность не выступают в чистом нормативном виде. Бесчисленные поэтические сравнения, синтаксические и иные эмоциональные акценты создают многообразные виды поэтической речи. Эпитет, например, может быть тропом и не тропом, от этих различий не меняется его общая эмоциональная выразительность. В отличие от грамматического понятия определения как члена предложения эпитет - такой вид определения, который подчеркивает ту или иную черту, расширяет или ограничивает объем понятия, обязательно внося и подчеркивая индивидуальное отношение к нему художника. "Белая стена" - это констатирование бесспорного, объективного факта, а сочетание "мрачная стена" или "радостная стена" выражает пафос художника. Было много попыток классифицировать эпитеты, но научных удач здесь не наблюдается. Теория литературы и языка выделила постоянные эпитеты с утраченным конкретным содержанием, ставшие иногда идиомами: добрый молодец, красна девица. Эпитет - прилагательное (волшебная тишина), эпитет - наречие (волны ласково катились на берег), эпитет - существительное (волшебница-зима), деепричастие (играючи расходится ветер). Но эта классификация имеет преимущественно лингвистический характер. Эпитет в литературе настолько важен, что авторы любят в своих текстах повторяемость эпитетов. Щедрин в романе "Господа Головлевы" пишет: "Праздный разговор Арины Петровны и Иудушки", "праздная суета жизни Иудушки", "праздный ум", "праздное слово", "праздные выкладки", "праздные помещичьи идеалы Иудушки". Иудушка погружен в "тину мелочей самого паскудного самосохранения", "паскудные ночи", когда Аннинька лихо распевала перед Евпраксеюшкой "репертуар своих паскудных песен", прошлое встает пред Аннинькой, как "паскудное напоминание о дармоедстве". Эпитеты - это слова, чаще всего получающие значение эмоциональных определений и несущие на себе экспрессивные акценты. С другой стороны, есть эпитеты изобразительные, которые очень впечатляют, несмотря на отсутствие у них метафоричности и метонимичности. Пушкин: "Поэт, не дорожи любовию народной. Восторженных похвал пройдет минутный шум". К отмеченным универсальным формам образности (метафоричность и прямой смысл) относятся такие повествовательные формы, которые в литературоведческой стилистике характеризуются как поэтическая ирония. Ирония - это слово, которое в сочетании с другими получает противоположное смысловое значение. И.Крылов: лисица спрашивает осла: "Отколе, умная, бредешь ты голова?".

Одной из форм стилистической выразительности надо назвать пародию. Это сатирическая стилистика "эзопова языка". В нем заключаются средства пародирования взглядов, понятий, традиций, враждебных художнику и народу, который он представляет, социальных групп и государственных установлений - всего того, что так или иначе отлилось в речевую или письменную форму. Пародия двупланова по своей природе. Она слагается из воспроизведения внешней формы и признаков объекта и отрицающего этот объект внутреннего подтекста. Щедрин в сатирическом романе "Современная идиллия" рассказывает о некоем "уставе", который регулирует поведение в банях, шкалу употребления непечатных слов, длину прически и т.п. Ученое собрание в течение трех часов подвергает библиографической разработке пушкинскую "Черную шаль". "Обыкновенно мы так читаем: "Гляжу я безмолвно на черную шаль и хладную душу терзает печаль. А у Сленина (1831г....) последний стих так напечатан: и гладкую душу терзает печаль. Вот они и остановились в недоумении. Три партии образовались".

Распространенным видом словесной образности является гипербола. Это - чрезвычайное преувеличение: "огурец в дом величиной", "Солнце моноклем вставлю в широко растопыренный глаз" (Маяковский). Такую гиперболу не следует путать с гиперболой как принципом построения образа. Родственна по своей природе литота - чрезвычайное преуменьшение: "мальчик с пальчик", "тише воды, ниже травы". Гипербола как средство усиления впечатления очень распространена в фольклоре. Чаще всего она связана с иронической оценкой. Хотя бывает и противоположная функция: "Редкая птица долетит до середины Днепра" (Н.Гоголь). Чаще всего гипербола возникает тогда, когда сами явления стоят на ее грани. Вот в 1881 году после убийства царя Александра II в газете "Московские ведомости" некто "русский" выражал уверенность, что "каждый верный и преданный сын России, подвергшийся обыску..., не оскорбится этим и охотно перенесет эту неприятность... для пользы святого дела - спасения Отечества". Щедрин в той же "Современной идиллии" добавляет "чуть-чуть" (вот оно искусство, по определению одного художника), и грань нарушена, возникла гипербола. Герой романа Глумов прямо предлагает хранить ключи от своих квартир в полицейском участке. Реальный петербургский градоначальник Баранов предлагал в это время окружить город Петербург легкой кавалерией, а в "Современной идиллии" полковник Редедя "советует против каждого дома поставить по пушке". Гипербола предполагает утрированные гиперболические краски. В "Сказке о ретивом начальнике" герой "ударил кулаком по столу, расколол его и убежал. Прибежал в поле. Вытаращил глаза, отнял у одного пахаря косулю и разбил ее вдребезги... Взбежал на колокольню и стал бить в набат. Звонит час, звонит другой, а что за причина - не понимает". Щедрин гиперболизирует трепет "обывателей" ("бросили работы, попрятались в норы, азбуку позабыли") и дерзость "мерзавцев" ("необходимо вновь закрыть Америку"). Гиперболизированы все детали происходящего ("и поля заскорбли, и реки обмелели, и стада язва сибирская посекла, и письмена пропали").

К числу вовсе парадоксальных стилистических оборотов относятся и не слишком часто употребляемые, которые называются оксиморонами (или оксюморонами) - от греческого "остроумно-глупое". Этот оборот сочетает противоположные по значению слова, чаще всего прилагательные и определяемые ими существительные, дающие в итоге новое и вполне осмысленное понятие. Тургенев: "Живые мощи"; Л.Толстой: "Живой труп"; Некрасов: "И как любил он, ненавидя"; Герцен: "Юные старики".

В ряду выразительных средств находятся и так называемые эвфемизмы. Это речь обиняками, когда вместо запретных слов предлагаются невинные заменители. В конце концов это тоже иносказатеьлный оборот речи: "в доме повешенного не говорят о веревке". По социально-бытовым и эмоциональным причинам вместо "умереть" говорят "преставился", "в бозе почил", "приказал долго жить", "протянул ноги", "сыграл в ящик". Гоголевские дамы вместо "сморкаться" говорят: "обошлась при помощи носового платка".

Все названные образные средства речи в конечном счете породили краткие изречения, где законченная мысль выражена в сжатой форме. Прежде всего это афоризмы. Щедрин: "Когда и какой бюрократ не был убежден, что Россия есть пирог, к которому можно свободно подходить и закусывать? - никакой и никогда". Иногда для афоризма привлекается, перефразируется в определенных целях просторечная фразеология. Щедрин: "И пойман, да не вор, потому что кому судить?" Великий сатирик так писал о половинчатости либералов: "С одной стороны, должно признаться, а с другой, нельзя не сознаться". А.Герцен: "Прошедшее не корректурный лист, а нож гильотины; после его падения многое не срастается и не все можно поправить. Оно остается, как отлитое в металле, подробное, неизменное, темное, как бронза... Не надобно быть Макбетом, чтобы встретиться с тенью Банко. Тени не уголовные судьи, не угрызения совести, а несокрушимые события памяти".

Такого рода афоризмы близки к еще одной форме образности - каламбуру. Он состоит в неожиданном сочетании ("игре") слов, дающих определенный, чаще всего иронический и сатирический эффект. Герцен писал о политических доктринерах из русских эмигрантов: "Они, как придворные версальские часы, показывают одни час, час, в котором умер король... и их, как версальские часы, забыли перевести со времени смерти Людовика XIX. Щедрин в "Современной идиллии" пишет о продажном мужчине" - репортере газеты "Словесное удобрение" (он когда-то работал в публичном доме, где находились "продажные женщины"). А теперь он совершил уголовное преступление и стал сотрудничать (заслужил!) в желтой прессе. Каламбур часто представляет одновременное использование двух разных значений одного слова. Герой повести Н.Лескова "Очарованный странник" говорит (делая вид, что не понимает даваемого ему совета): "А если я привычку пить брошу, а кто-либо ее подымет, да возьмет - легко ли мне тогда будет". В рассказе Достоевского "Крокодил" персонаж произносит: "Как сын отечества говорю: то есть, говорю не как "Сын отечества", а как сын отечества"; здесь имеется в виду журнал "Сын отечества". Удивительны каламбуры под пером поэтов с трагическим мироощущением. О.Мандельштам: "Ванну, хозяин, прими, но принимай и гостей".

Можно, наконец, среди особых выразительных средств поэтического языка назвать и антитезу. Она возникает в тексте поэта, чтобы придать ему эмоциональное ударение. Это противоположные по своему значению слова в их сочетании. А.Блок:

"И я любил. И я изведал

Безумный хмель любовных мук,

И пораженье, и победы,

И имя: враг, и слово: друг".

Е.Евтушенко: "Солдаты пели, словно школьники, и как солдаты, пели мы". Такая антитеза уже создает образы, а есть еще более сложные образы, идущие от названных словесных антитез. Вот саркастическая антитеза у Герцена - о поездке Александра II в Париж: "Государь по справедливости хотелось по образу-подобию покойного Александра Павловича въезд в Париж сделать верхом. Последнюю станцию он, кажется, уже сидел на коне. Но ему объяснили, что этого нельзя, потому что Александр I взял Париж войсками, а теперь Париж берет Александра II любезностями" - следственно Парижу следовало бы ехать навстречу верхом, но размеры не позволяют" ("Августейшие путешественники").