

Г. В. СТЕПАНОВ

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ И НАУЧНОМ СТИЛЯХ РЕЧИ

Когда говорят о стилистике как науке, то приходят примерно к следующему определению: стилистика есть наука, изучающая разнообразные возможности организации речи в зависимости от содержания и определенной цели высказывания. Важнейший вопрос, от которого зависит само существование стилистики как науки, на наш взгляд, следующий: можно ли принципиально выявить своеобразие организации языкового материала (языковедческая проблема) в соответствии с содержанием и целью высказывания (вопросы, по существу, лежащие вне компетенции лингвиста).

Язык, как известно, является не только средством общения и воплощения мысли, но и орудием познания. Роль языка в познании состоит в том, что в словах и в соединении слов в предложении он закрепляет результаты работы мышления, отражает процесс познавательной работы человека. Вполне закономерно, что между различными формами и способами познания, с одной стороны, и языковыми средствами выражения познающего и познаваемого — с другой, устанавливаются определенные связи. Языковая оболочка мысли, а также содержание мысли и процессы мышления только тогда обретают действительность, когда они находятся в целесообразном единстве. Как же создается это единство? Остановимся в связи с этим на выяснении своеобразия использования языка в двух различных сферах человеческой деятельности: в художественном творчестве и в науке.

И наука, и искусство имеют своей целью познание объективной реальной действительности. Следовательно, их сближает единство целей и предмета. Но при всем этом, как говорил Белинский, «.. ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки»¹. Наука и искусство представляют собой различные формы познания окружающего мира и предполагают различные способы отражения действительности. «Философ говорит силлогизмами, — писал Белинский, — поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, показывает в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один — логическими доводами, другой — картинами»².

¹ В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. II, Госполитиздат, 1948, стр. 453.

² Там же.

Как известно, в науке единичное выступает в форме общего, а в искусстве общее выступает в форме единичного, конкретного. Отсюда следует, что результат научного познания сообщается в отвлеченной форме понятия, а результат художественного осмысления явлений объективной действительности выступает в конкретно-чувственной форме образа.

Приведем пример. Явление поляризации света акад. С. И. Вавилов определяет следующим образом: «При некоторых положениях Солнца на небе свечение неба, возникающее вследствие рассеяния солнечных лучей в атмосфере, оказывается сильно поляризованным, и тогда человек, обладающий названной способностью (способностью отличать поляризованный свет от неполяризованного. — Г. С.), видит на фоне неба слабую, желтую, снопообразную полоску»³.

То же явление художником конкретизируется, сообщается в чувственной форме образа: «...я невольно оставляю книгу, — читаем мы в XXXII главе „Юности“ Л. Н. Толстого, — и вглядываюсь в растворенную дверь балкона, на кудрявые висячие ветви высоких берез, на которых уже заходит вечерняя тень, и в чистое небо, на котором, как смотришь пристально, вдруг показывается как будто пыльное желтоватое пятнышко и снова исчезает» (цит. по книге С. И. Вавилова «Глаз и солнце»).

Ср. также сопоставление двух различных форм выражения (художественной и научной) одной и той же мысли в следующем отрывке из книги К. А. Тимирязева «Чарльз Дарвин и его учение»: «Люди, готовые с восторгом повторять метафору поэта: „я царь — я раб, я червь — я бог“, с ужасом пятаются перед хладнокровным, строго научным обсуждением того фактического смысла, который кроется под этой поэтической метафорой, считая самую попытку углубиться в эту мысль каким-то оскорблением человеческого достоинства... Как мало основательно это обвинение, можно видеть из следующих слов человека, которого два века отделяют от этого спора... „Опасно, — говорит Паскаль, — слишком ясно обнаруживать перед человеком его близкое сходство с животными, не указывая в то же время на его величие. Одинаково предосудительно внушать ему только понятия об его величии, не указывая на его низменные стороны. Еще предосудительнее оставлять его в неведении относительно того и другого. Но весьма полезно заставлять его одновременно иметь в виду и то и другое“⁴.

Практика человеческого общения выработала определенные приемы и способы организации языкового материала в соответствии со спецификой научного и художественного познания. Различные задачи сообщения (доказательство и показ) неизбежно должны были наложить своеобразный отпечаток на форму научного и художественного сообщения. Чем же отличается языковая форма художественного сообщения от научного? Главным образом, той исключительной ролью, которая отводится в художественном произведении эмоционально-чувственной стороне языка. Хотя экспрессия во всех ее формах и разновидностях, равно как и ощущение стилистической тональности встречается на каждом шагу, пронизывая собой все области языковой практики, в том числе и практику научного общения и сообщения, — однако вряд ли кто-нибудь усомнится в том, что в научном сообщении основное внимание привлечено к логической, а не к эмоционально-чувственной стороне излагаемого.

В художественном произведении язык широко используется для выражения чувственной достоверности. Ср. в связи с этим оценки, которые

³ С. И. Вавилов, Глаз и солнце, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 27.

⁴ К. А. Тимирязев, Чарльз Дарвин и его учение, М., Сельхозгиз, 1937, р. 105.

дает А. М. Горький мастерам художественного слова: «Вы привлекли меня к себе,— пишет он М. М. Пришвину,— целомудренным и чистейшим русским языком Ваших книг и совершенным умением придавать гибкими сочетаниями простых слов почти физическую осязательность всему, что Вы изображаете»⁵. И далее: «Писать пейзаж словами у нас многие очаровательно умели и умеют. Стоит вспомнить И. С. Тургенева, аксаковские „Записки ружейного охотника“, превосходные картины Льва Толстого. А. П. Чехов „Степь“ свою точно цветным бисером вышил. Сергеев-Ценский, изображая пейзаж Крыма, как будто Шопена на свирели играет»⁶.

В статье «О том, как я учился писать» А. М. Горький замечает: «Книги Бальзака написаны как бы масляными красками, и, когда я впервые увидел картины Рубенса, я вспомнил именно Бальзака... Нравилась мне и сухие, четкие, как рисунки пером, книги Гонкуров и угрюмая, темными красками, живопись Золя»⁷. «Одно дело — „окрашивать“ словами людей и вещи,— пишет Горький,— другое — изобразить их так „пластично“, живо, что изображенное хочется тронуть рукой, как, часто, хочется потрогать героев „Войны и мира“ у Толстого»⁸.

Отсюда нельзя, конечно, сделать заключения о том, что художник слова, будто бы, не идет дальше фиксации чувственных восприятий: образность в искусстве вовсе не означает отсутствия понятий и их логической связи. Но сопоставление художественного описания с научным заставляет нас в первую очередь обратить внимание на эмоционально-чувственную, а не на реально-логическую сторону художественной речи.

История возникновения научных стилей, несмотря на разнообразие индивидуальных стилевых манер, явно обнаруживает общую тенденцию, которая выражается в том, что стилиобразующим началом в них является логическая последовательность изложения и употребление слов в их реально-логическом значении. Так, например, стремление ученых Возрождения к синтетической сжатости научного описания⁹ заставляло их сознательно исключать из описания эмоционально-художественные и аффективные элементы изложения, которые воспринимались как нечто враждебное способу абстрактно-логического отображения природы. Художественный способ видения мира, который в течение продолжительного времени выступал в единстве с элементами научного познания, постепенно становился чуждым исследователю. Это «отчуждение» не могло не отразиться на приемах и способах словесного отображения исследуемых предметов и явлений. Явная и скрытая образность слов стала сознательно изгоняться, ибо она порождала ненужные ассоциации, затрудняла понимание сущности описываемых законов и всюду расставляла силки мышлению. Между прочим, использование латинского языка в научной сфере деятельности, а также попытки создания мирового искусственного языка науки явились своеобразным выражением крайних устремлений «автономизировать» научное изложение.

Стили языка не следует понимать как абсолютно замкнутые системы. Они создаются на базе средств общепародного языка и эволюционируют

⁵ М. Горький, О литературе. Литературно-критические статьи, М., «Советский писатель», 1953, стр. 242.

⁶ Там же, стр. 242—243.

⁷ Там же, стр. 324.

⁸ Там же, стр. 326—327.

⁹ Показательны высказывания древних греков и римлян, которые в качестве одного из важных достоинств речи называли «уместность» (πρεπον, decorum), т. е. соответствие речевых средств предмету высказывания (см. сб. «Античные теории языка и стиля», ред. О. М. Фейденберг, М.—Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 191, 196—197).

в его пределах. Прежде чем то или иное явление общенародного языка становится элементом какой-нибудь определенной стилистической системы, оно проходит сложный путь развития. Подчиняясь этой системе, слово или словосочетание не порывает связей с другими стилями речи (точно так же, например, как переход слов из одной категории частей речи в другую не обязательно предполагает абсолютный разрыв с той «категориальной средой», из которой они вышли). Например, такие слова, как *момент*, *масса*, *плотность*, *сила*, *работа*, *волна*, *поле*, получившие в научной речи терминологический смысл¹⁰, сохраняют и свои более общие, не-терминологические значения.

Самый факт рождения стилистических явлений — факт общенародный; стиль языка — такое же общенародное достояние, как и язык в целом. С другой стороны, развиваясь именно в системе определенного стиля или стилей, слово наиболее полно выявляет свои потенциальные возможности, обогащая тем самым общенародный язык. Так, слово *inertia*, будучи вовлечено в научный обиход, приобрело у Галилея точный терминологический смысл. На базе этого нового реально-логического значения («свойство тела сохранять свое состояние покоя или прямолинейного равномерного движения, пока какая-либо внешняя причина не выведет его из этого состояния») возникает новая образность, например: «Он думает и делает все как-то по инерции». Ср.: «И когда, наконец, я возвращаюсь к себе в кабинет, лицо мое все еще продолжает улыбаться, должно быть, по инерции» (А. Чехов, *Скучная история*). Так устанавливается взаимодействие научного и художественного стилей.

Поскольку предмет познания для искусства и науки является единым, то и границы между художественным и научным мышлением не абсолютны. Границы эти исторически меняются. «В эпоху Возрождения в Италии, — пишет Г. Недошин, — научное изучение человеческого тела — анатомия — и живопись шли рука об руку в теснейшем взаимодействии друг с другом. Леонардо да Винчи исследовал структуру человеческого тела как ученый, и трудно сказать, были ли эти его научные занятия подспорьем для его живописного творчества или, наоборот, его художнические штудии — подготовительными моментами к научным выводам»¹¹. Индивидуальный стиль литературных произведений Леонардо свидетельствует не столько о смещении художественного и научного стилей, сколько о нерасчлененности обеих форм изложения. В этом отразились как индивидуальные особенности Леонардо да Винчи в подходе к явлениям познаваемой действительности, так и объективные связи между художественным и научным познанием.

Немецкий художник и ученый XVI в. А. Дюрер в своих научных трудах сознательно пытался избежать всякой художественности и образности. Однако он не мог этого сделать в той мере, в какой это ему хотелось: в немецком языке того времени не были выработаны соответствующие средства научного изложения. Пожалуй, именно этим следует объяснить «вынужденную» образность таких введенных Дюрером в немецкую научную литературу геометрических терминов, как *круглый котел* (полусфер), *яйца* (эллипс), *новый месяц* (*lunula*), *зубы вепря* (угол, составленный из отрезков дуг), *рыбьи пузыри*, *алмазы* (правильные тела), *гребень* и т. д.¹²

¹⁰ Ср., например, *визуальное поле*, *электромагнитная волна*, *лошадиная сила*, *момент силы* и т. д.

¹¹ Г. Недошин и в и н, *Очерки теории искусства*, М., «Искусство», 1953, стр. 13—14.

¹² См. об этом Л. О л ь ш к и, *История научной литературы на новых языках*, т. I (перевод с немецкого), М.—Л., Гостехиздат, 1933, стр. 279.

Элементы художественного стиля могут вноситься в научное изложение из методических соображений. Строго говоря, подобное «переплетение» стилей родилось не в научной литературе, а в школе и прямо вытекало из задач педагогического характера. Как пишет Л. Ольшки, связь между наукой и педагогикой породила «...метод научного изложения, не останавливавшийся перед тем, чтобы привлечь самые разнообразные источники для обучения, чтобы с помощью ученого, морализующего и поэтического аппарата добиться той наглядности изложения, которую мы в настоящее время ищем в объективности его»¹³. Так появлялись «комбинированные» формы изложения, предполагающие включение в чисто научное описание элементов наглядности, привычности, образности, чувственной достоверности словесного выражения.

Таким образом, к причинам переплетения научного и художественного стилей можно отнести по крайней мере следующие: единство целей и предмета научного и художественного познания, специфику задач данного научного изложения (педагогические, этические и прочие соображения), иногда — недостаточную разработанность основ научного стиля. Из этих причин главной является первая. Примеры тесной связи художественного и научного познания многочисленны: в «Войне и мире» Л. Толстого много страниц посвящено изложению научно-философских взглядов автора; П. Мериме в «Кармен» варьирует художественное описание с экскурсами научного характера; начало «Коммунистического манифеста» является великолепным образцом художественного стиля; перемежение стилей мы наблюдаем в очерковой литературе, в записках ученых географов-путешественников и т. д.

Введение элементов художественного стиля в научное изложение, при разумном соблюдении пропорций, не уничтожает специфики научной формы сообщения, точно так же, как введение в художественное произведение научной темы с соответствующими элементами научного стиля не уничтожает специфики искусства. Но в научной литературе на развитых языках обычно мы имеем дело именно с элементами образной формы изложения, тогда как в художественной литературе система эмоционально-чувственных образов как раз и определяет специфику данной формы познания действительности.

Художественная литература, являясь одной из форм общественного сознания, охватывает человеческую практику во всех ее проявлениях. Объектами художественного осмысления могут стать процессы естественного и общественного развития, предметы природы, человеческие поступки и даже сам язык и его стили. Специфика художественной литературы состоит, между прочим, в том, что язык является для нее и формой, и материей, и в ряде случаев — объектом художественного осмысления и эстетической оценки.

Вот, например, характеристика, которую дает В. Некрасов одному из персонажей своего романа «В окопах Сталинграда»: «Командиры собирают людей. Один долговязый, сутулый, в короткой по колено шинели, в очках. Его фамилия Фарбер. Повидимому, из интеллигентов — „видите ли“, „собственно говоря“, „я склонен думать“». Речь Фарбера — такая же выразительная деталь (объект), как фигура, шинель, очки и т. д.

Ср. также у К. Федина в романе «Необыкновенное лето»: «Здесь искренность не считалась наивностью. Девушки еще восклицали: „Как я плакала“, не стесняясь простоты сердца и не зная, что требования жаргона обязывают актрису сказать с усмешкой: „Я, милая моя, совершенно изревелась“». У А. П. Чехова в повести «Скучная история»: «Я усаживаю

¹³ Там же, стр. 107.

его в кресло, а он меня; при этом мы осторожно поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц и похоже на то, как будто мы ощупываем друг друга и боимся обжечься... Как бы сердечно мы ни были расположены друг к другу, мы не можем, чтобы не золотить нашей речи всякой китайщиной, вроде: „вы изволили справедливо заметить“, или „как я имел честь вам сказать“. Совершенно очевидно, что «китайщина» словесных формул является здесь не менее выразительной деталью, чем «поглаживание друг друга по талиям» и «касание пуговиц».

Эстетические оценки языковых фактов также могут явиться объектом художественного осмысления и использоваться как выразительное средство образной характеристики. В романе К. Федина «Необыкновенное лето» актер Цветухин говорит о революции: «— У меня такое чувство, что мы идем садом, охваченным бурей, все гнется, ветер свистит, и так шумно на душе, так волнительно, что...»

— Ах, чорт! Вот оно! — ожесточился Пастухов.— Выскочило! Волнительно! Я ненавижу это слово! Актерское слово! Выдуманное, не существующее, противное языку... какая-то праздная рожа, а не человеческое слово!».

Стиль речи отдельных персонажей художественного произведения может и не воспроизводиться непосредственно и тем не менее явиться объектом художественного осмысления, средством характеристики образа: «Приятель говорил не новое, давно уже всем известное, и весь яд был не в том, что он говорил, а в анафемской форме. То-есть чорт знает какая форма! Слушая его тогда, я убедился, что одно и то же слово имеет тысячу значений и оттенков, смотря по тому, как оно произносится, по форме, какая придается фразе» (А. П. Чехов, Сильные ощущения).

Элементы научного стиля (равно как и других стилей, классификацию которых мы не ставим своей задачей устанавливать) часто проникают в художественную литературу именно в тех случаях, когда речь героя является таким же объектом изображения, как его внешний вид, походка, жест, склад ума, поступки и т. д. Например, у Чехова в рассказе «Случай из практики»: «— Наш фабричный доктор давал ей кали-бромати,— сказала гувернантка,— но ей от этого, я замечаю, только хуже». Введение термина «кали-бромати» здесь нужно писателю не для восстановления истории предшествующего лечения, а для характеристики гувернантки — «самой образованной женщины в доме».

*

В заключение подчеркнем еще раз основную мысль настоящей статьи: между художественным и научным мышлением нет абсолютных границ. Это является одной из главных причин взаимопроникновения стилей. Однако во всех случаях такого взаимопроникновения мы о щ у щ а е м переклочение с одного стиля на другой. Так же, как соединение элементов художественного и научного познания не уничтожает специфики того и другого, соединение художественного и научного стилей не означает уничтожения объективности существования их в системе общенародного языка.