

А. Ф. ЛОСЕВ

Учение **СТИЛЕ**



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2019

УДК 130.2
ББК 87.8
Л791

Лосев А. Ф.

Л791 Учение о стиле / А. Ф. Лосев ; общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; вст. статья К. В. Зенкина. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2019. — 456 с.

ISBN 978-5-4469-1396-1

Настоящий том приурочен к 125-летию со дня рождения великого русского мыслителя А. Ф. Лосева (1893–1988). Главная задача издания — представить лосевское учение о стиле, каким оно виделось автору в последний период его творческой деятельности. В том вошли две книги — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», создававшиеся в 1970-е годы и впервые публикуемые в России. В Приложения включены фрагменты книги «Эстетика природы», конспекты, статьи, относящиеся к тому же хронологическому отрезку и рассматривающие различные аспекты проблемы стиля и ее понимания в разные исторические эпохи — от античности до XX столетия.

Книга рассчитана на философов, эстетиков, филологов, искусствоведов, культурологов, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей культуры и эстетическими проблемами.

**УДК 130.2
ББК 87.8**

В оформлении книги использованы
картина П. В. Жуковского «Святая Цецилия» (1902)
и фотография А. Ф. Лосева 1983 г.

ISBN 978-5-4469-1396-1



© А. Ф. Лосев, наследники, 2019
© А. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019
© Е. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019
© К. В. Зенкин, вступительная статья, 2019
© Нестор-История, оформление, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<i>К. В. Зенкин. Понятие художественного стиля в трудах А. Ф. Лосева.</i>	<i>7</i>
---	----------

I

Некоторые вопросы из истории учений о стиле

§ 1. Словари и энциклопедии	26
1. Русские словари и энциклопедии	26
2. Главнейшие иностранные словари и энциклопедии	38
3. Другие иностранные словари и энциклопедии	49
§ 2. От Бюффона до романтиков	52
1. Бюффон	52
2. Винкельман	55
3. Гёте	57
4. Шиллер	60
§ 3. Романтизм	64
1. Значение Канта	64
2. Шеллинг	65
3. Август Шлегель	72
4. Отдельные суждения о стиле. Новалис и Фр. Шлегель	75
5. Данные стиля самих романтиков	88
6. Французский романтизм	91
7. Заключение	92
§ 4. Гегель	94
1. Диалектическое место искусства	94
2. Диалектика оригинальности	95
3. Точная категория стиля	96
4. Заключение	97
§ 5. Фридрих Фишер	100
1. О художественном стиле вообще	100
2. Точная категория стиля	102
3. Синтетическая природа категорий стиля	103
4. Различие стилей по их широте	104
5. Различие стилей по их иерархии	104
6. Различие стилей по отдельным искусствам	105
7. Заключение	105
§ 6. Реализм, натурализм и позитивизм	108
1. Герберт Спенсер	109
2. Готфрид Земпер	111

3. И. Тэн	113
4. Э. Золя	115
5. Ж.-М. Гюйо	117
6. А. Ригль	118
7. Заключение	122
§ 7. Отголоски позитивизма в современных теориях языкового стиля	123
1. Р. Сейс, В. Кайзер и П. Гиро	123
2. Критика восьми теорий стиля у Сейса	124
3. Н. Энквист	128
4. В. Винтер	133
§ 8. Модернизм и современные ему течения	135
1. Отдаленные и ближайшие основоположники модернизма	136
2. О. Вальцель	142
3. Вяч. Ив. Иванов	150
4. Некоторые лингвисты	151
5. И. А. Ричардс	156
6. Дж. Девото	160
7. Х. Маркевич	161
8. Р. Фаулер	162
9. Ж. Мунен	163
§ 9. Теория стиля в советский период	168
1. Опояз	168
2. П. Н. Сакулин	169
3. Другие авторы начальных лет советского периода	173

II

Теория художественного стиля

Введение	179
§ 1. Что не есть художественный стиль	183
1. Художественный стиль литературного произведения или предмета вообще не есть только его чувственный образ	183
2. Художественный стиль не есть отвлеченная идея того или иного предмета	184
3. Художественный стиль не есть также и соединение чувственного образа с его идеей	184
4. Художественный стиль предмета не есть его содержание	185
5. Художественный стиль предмета не есть просто только его форма	187
6. Художественный стиль предмета не есть просто только слияние его содержания с его формой	188
7. Художественный стиль произведения не есть также только и его художественный образ, хотя образ может обладать своим стилем и быть художественным, а также стиль может выражаться в образе, и притом в художественном образе	189
8. Художественный стиль произведения не есть также и его только художественная идея	189
9. Художественный стиль произведения не есть также и соединение его художественного образа с его художественной идеей	190

10. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественное содержание	190
11. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественная форма.	190
12. Художественный стиль произведения не есть просто только слияние его художественного содержания с его художественной формой	190
13. Эстетическое.	191
14. Художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае и ни в каком виде не сводится на эстетическое	192
15. Художественный стиль не есть прием	193
16. Художественный стиль произведения не есть структура этого произведения, хотя и немислим без того или иного структурного оформления	196
17. Художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования	197
18. Художественный стиль произведения не есть метод его построения; но он несомненно содержит в себе тот или иной метод построения	199
19. Художественный стиль произведения не есть его жизнь, хотя и обязательно обладает характером жизни и жизнотворчества, характером формообразующей деятельности	201
20. Художественный стиль не есть только организм, хотя он и есть нечто органическое	203
21. Художественный стиль не есть ни только единичность, ни только множественность, и, в частности, ни только обобщенность.	204
22. Художественный стиль не есть и нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе и общественное	204
23. Художественный стиль не есть ни чисто созерцательная предметность, ни чисто производственное и утилитарное использование данного произведения.	205
24. Художественный стиль произведения не есть его идеология, но каждый художественный стиль обязательно идеологичен	206
25. Художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность	210
26. Художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически	211
§ 2. Опыт определения понятия художественного стиля.	217
1. Необходимость обзора предыдущих негативных определений в целях получения хотя бы частичных позитивных определений.	217
2. Дотруктурные черты художественного стиля. Цельность художественного стиля	217
3. Структурные части художественного стиля	219
4. Эстетические черты художественного стиля.	220
5. Идеологические черты художественного стиля	221
6. Итог предыдущего.	221
7. Принцип конструирования	221

8. Художественный потенциал	221
9. Первичный исходный пункт	222
10. Последнее определение художественного стиля	228
11. Пример использования теории моделей при помощи другой терминологии	228
12. Три примера анализа художественного стиля на основе его как структурных, так и деструктурных данностей.	231
§ 3. Примерная классификация первичных моделей художественного стиля	240
1. Предварительные замечания.	240
2. Модели из неорганической природы	243
3. Модели из органической и неодушевленной природы.	245
4. Модели из мира одушевленной, но дочеловеческой природы	245
5. Модели из мира одушевленной и разумной природы.	246
6. Модели, взятые из области литературы, искусства и науки, первого типа ...	246
7. Онтологическая классификация моделей.	247
8. Жанровая классификация моделей.	248
9. Структурно-композиционная классификация моделей	249
10. Историческая классификация моделей.	249
§ 4. Примеры современных классификаций художественных стилей.	251
1. Э. Эльстер.	251
2. Э. Утиц	254
3. Э. Кассирер	256
4. Стилиевые модели языка	261
5. А. Морье	263

III

Приложения

Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости	275
Художественные каноны как проблема стиля	284
Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. Возрождение. Классицизм. Романтизм	330
Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана (фрагмент книги в соавторстве с М.А. Тахо-Годи)	369
Введение	369
§ 1. Опыт определения понятия художественного стиля.	374
Проблема вариативного функционирования поэтического языка	402
<i>Роберт Бёрд. Понятие «модель» в поздних работах А. Ф. Лосева.</i>	<i>438</i>
<i>А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Послесловие. От составителей.</i>	<i>445</i>
Указатель имен	449

ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В ТРУДАХ А. Ф. ЛОСЕВА

В настоящую книгу вошли труды А. Ф. Лосева разных лет, жанров и разного предназначения, так или иначе посвященные проблеме художественного стиля. Ее смысловой центр образуют две большие работы — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», ранее опубликованные в Киеве. В совокупности они дают весьма детализированный исторический и философско-теоретический взгляд на проблему. Впрочем, говоря об истории, в данном случае следует понимать, что речь идет об истории самой науки — а именно учений о стиле, а не истории самих стилей в искусстве. В то же время реальная история художественных стилей также постоянно привлекала Лосева — философски мыслящего искусствоведа. Представленные в книге тексты в совокупности дают представление об универсальности искусствоведческих интересов ученого. Данный ряд открывается работой «Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости». Статья «Художественные каноны как проблема стиля» продолжает исторический ряд от Античности — через Средневековье — вплоть до Возрождения. Историческая линия естественно подхватывается конспектом лекций по истории эстетики Нового времени, разделенным на главы: «Возрождение», «Классицизм», «Романтизм».

Конечно, в зависимости от угла зрения и специфики постановки проблемы менялся и подход Лосева: от преобладания философско-эстетического дискурса («Античные теории стиля...») до погружения в чисто технические проблемы, которые всегда у него ставятся в философский контекст и получают философско-эстетическое обоснование: естественно, к такому подходу предрасполагает проблема художественных канонов. Детализация эстетической проблематики на материале *техники стиля* еще более ощутима во введении к книге о Ромене Роллане и статье «Проблема вариативного функционирования поэтического языка».

Разнообразие подходов к проблеме стиля в лосевском наследии свидетельствует о сложности и многомерности проблемы, которую ученый решал в работе «Теория художественного стиля», а значительно раньше — в «Диалектике художественной формы» — одной из книг

«восьмикнижия» 1920-х годов. Попробуем рассмотреть по необходимости весьма сложное осмысление Лосевым одной из сложнейших проблем философии искусства.

Стиль относится к ряду тех фундаментальных научных понятий, которые при всей их самоочевидности вызывают массу споров и с величайшим трудом поддаются определению.

Понятие стиля, как известно, не только используется в искусствознании и эстетике, но и имеет широчайшее применение в повседневной жизни, в том числе во внехудожественной сфере. Говорят, к примеру, о стиле поведения, стиле плавания или ходьбы на лыжах. В названных случаях стиль, по сути дела, выступает синонимом слов «вид», «тип», «способ», «метод» и т. п. И применяя понятие стиля к искусству, мы все эти простейшие варианты понимания стиля также предполагаем. Однако художественный стиль, коль скоро он понимается как вид, тип или способ художественного выражения, обретает сложнейшую структуру, ибо в художественном выражении и художественном конструировании слишком много различных граней и аспектов. Именно поэтому в существующих многочисленных определениях художественного стиля¹ могут фиксироваться совершенно разные стороны художественного текста (далее определение «художественный» применительно к стилю мы опускаем, так как только о нем и пойдет речь).

В советской эстетике обычно (например у М. Кагана²) стиль представляли в качестве категории, коррелятивной категории метода и противопоставляющейся ей. При этом под методом понимался подход к созданию произведения со стороны организации его содержания, смысла, а под стилем — со стороны организации формы и выразительных средств (материала). И это, на первый взгляд, вполне резонно, поскольку стиль характеризуется прежде всего с материальной стороны и опознается по конкретным формальным признакам художественного текста. Но если мы зададим вопрос, отражается ли в специфике стиля специфика образного мира писателя, художника, композитора, так сказать, «дух» и сущность их искусства, то неизбежность утвердительного ответа будет очевидной.

¹ Лосев А. Ф. 1) Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. С. 1–168; 2) Теория художественного стиля // Там же. С. 169–274; Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39; Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981; Назайкинский Е. В. 1) Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003; 2) Музыкальные лики истории // Ливанова Т. Н. Статьи и воспоминания. М.: Музыка, 1989. С. 388–412.

² Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. С. 442–443.

Поляризуя метод и стиль, эстетики, как правило, имели в виду под методом некие идеальные и идейные установки и принципы, а под стилем — напротив, нечто полностью материальное, приближающееся к технике. Однако, как об этом свидетельствуют труды музыковедов, наиболее чутко проникающих в суть музыкального творчества³, даже метод и техника, не говоря уже о методе и стиле, не могут быть разграничены и тем более противопоставлены. Композиторы XX века понимают метод как принципы композиции, непосредственно переходящие в технику, или даже употребляют понятия «метод» и «техника» как синонимы (например, говорят о додекафонном методе или о додекафонной технике, что вполне взаимозаменяемо). А. С. Соколов рассматривает метод как «понятие философское, связанное с определенными типами мышления»⁴. Но в то же самое время отмечает, что «техника порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является метод»⁵. С другой стороны, стиль столь же явно выходит за рамки как формальных, так и обобщенно-смысловых категорий и несет на себе весь «груз» индивидуальной неповторимости художественных явлений. Следовательно, стиль каким-то образом объединяет в себе смысловые и формальные черты, с одной стороны, и индивидуальные и общие — с другой. Метод же и стиль — это, в сущности, один и тот же «айсберг», но увиденный с разных точек зрения. При этом стиль больше представлен видимой, «надводной» частью, хотя только к технике его обычно не сводят.

Далее, ясно, что стиль — это определенная сторона конкретных художественных текстов и, следовательно, он создается и оттачивается в процессе работы автора над произведением. В то же время стиль непременно предшествует работе над произведением, он существует не только в конкретных текстах, но и в некоем ментальном пространстве, как бы вне, «поверх текстов». Благодаря этому становится возможным, во-первых, широко распространенное явление стилизации: воссоздание стиля без воссоздания конкретных текстов, данный стиль определяющих (стилизация без цитирования); а, во-вторых, что особенно важно, функционирование стиля в качестве исходной модели для работы автора, который на данной основе может создать свой особый, производный и индивидуальный стиль.

В работе Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»⁶ применен метод эмпирического изучения всех возможных смысловых нюансов слова «стиль». Для этого ученый начинает обзор с наиболее простых и употребимых определений, содержащихся в словарях

³ Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ Там же.

⁶ Лосев А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле. См. настоящее изд. С. 23–176.

и энциклопедиях, и лишь затем переходит к истории теорий стиля. Такой метод представляется оптимальным в гуманитарных исследованиях, ибо предоставляет возможность, прежде чем дать определение с точки зрения научной теории, исследовать все нюансы бытования слова, так сказать, в жизни и в научной практике, которые теория обязана учесть как эмпирически данные факты. Ведь словари и энциклопедии дают как раз самое расхожее понимание явлений и довольно редко содержат изощренное теоретизирование. Это позволяет увидеть в словарных определениях всю многозначность и богатство внутренней формы слова.

И лишь после этого Лосев дает исторический обзор важнейших теорий стиля — это уже следующий уровень исследования, переходящий от «собирания материала» к истории его изучения и осмысления.

В главной работе о стиле — «Теория художественного стиля»⁷ — данная категория помещается в широчайший понятийный контекст. Здесь Лосев прибегает к приему, хорошо известному по его фундаментальной работе «Диалектика мифа»⁸: приему сочетания апофатических (отрицательных) и катафатических (положительных) определений. Как видим, данный метод применяется Лосевым не всегда, а лишь в связи с категориями особой смысловой наполненности и сложности (в этом отношении стиль действительно сродни мифу).

Для детального ознакомления с апофатическими определениями стиля необходимо прочесть саму работу Лосева⁹, излагать ее содержание нет ни возможности, ни необходимости. Однако представляется весьма поучительным хотя бы привести полный перечень категорий, которые затрагиваются Лосевым в связи с отрицательными определениями стиля.

Итак, стиль художественного произведения не есть:
чувственный образ,
отвлеченная идея,
соединение чувственного образа с идеей,
содержание,
форма,
слияние содержания с формой,
художественный образ,
художественная идея,
соединение художественного образа с художественной идеей,
художественное содержание,
художественная форма,

⁷ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. См. настоящее изд. С. 177–272.

⁸ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001.

⁹ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля.

слияние художественного содержания с художественной формой,
эстетическое,
прием,
структура произведения,
модель произведения,
метод построения произведения,
жизнь произведения,
организм,
единичность,
множественность,
обобщенность,
личное, индивидуальное,
чисто созерцательная предметность,
производственное и утилитарное использование произведения,
идеология,
отражение действительности,
природное явление,
явление искусства,
личное переживание,
общественное событие¹⁰.

Подчеркнем, что все перечисленные категории, с которыми невозможно отождествлять стиль, приведены Лосевым именно потому, что они входят в феномен стиля как его существенные составляющие, но не исчерпывают всего его содержания. Во многих случаях, давая апофатические определения, Лосев «не удерживается» от того, чтобы попутно не высказать и положительных суждений. Так, ученый подчеркивает, что «художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае не сводится на эстетическое»¹¹; «художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования»¹²; «художественный стиль не есть нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе общественное»¹³.

Наконец, приведем заключительные (в апофатическом обзоре) и наиболее важные положения: «Художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность»¹⁴; «художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или

¹⁰ Там же. С. 183–216.

¹¹ Там же. С. 192.

¹² Там же. С. 197.

¹³ Там же. С. 204.

¹⁴ Там же. С. 210.

общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически»¹⁵.

Примечательно, что Лосев резко различает стиль и образ, стиль и идею, стиль и форму, стиль и модель. Однако, говоря о соотношении стиля с *художественными* образом, идеей, формой или моделью, Лосев отмечает, что сближение с данными понятиями стиля не так уж и плохо, иными словами, категория стиля понимается ученым как чрезвычайно близкая всему тому, что определяет художественный смысл и создает специфику художественности.

От отрицательных («апофатических») определений Лосев переходит к положительным, выделяя в стиле черты дохудожественные и художественные, доструктурные и структурные, эстетические, идеологические и т. д.

Фиксация художественных и структурных черт стиля не вызывает особых вопросов: художественное Лосев связывает с созданием выразительной формы, а структурное — со стилем как принципом конструирования. Дохудожественное также достаточно понятно: почти любое произведение литературы, кино, изобразительных искусств и даже музыки имеет свои жизненные прообразы, о чем композиторы нередко информировали своих современников.

Особого объяснения требует идея Лосева о доструктурных, или надструктурных чертах художественного стиля, иными словами, о такой стороне стиля, в которой отсутствует какая-либо раздельность, расчлененность на элементы и компоненты. Речь идет о самой специфике прообраза, только не из жизни, а — прообраза художественной формы. По Лосеву, вся специфика художественного заключена в совершенной адекватности выражающего и выражаемого, идеи-образа и материальных средств его воплощения¹⁶. Здесь, с одной стороны, чувствуется влияние неоплатонической парадигмы, полностью разделяемой Лосевым в ранних работах 1920-х годов. Поэтому его первообраз сродни неоплатоническому Единому, сводящему всю полноту бытия в одной неделимой точке. С другой стороны, в отличие от неоплатоников и в соответствии с гуманитарными течениями XX века (например философией Анри Бергсона), Лосев понимает художественный прообраз как феномен, постепенно растущий вместе с самой формой в процессе ее создания, иными словами, как процесс. Таким образом, наиболее осязаемое в искусстве — стиль — неразрывно сопрягается с самым неуловимым и эфемерным понятием творческого процесса — с первообразом.

¹⁵ Там же. С. 211.

¹⁶ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 110.

Сам же стиль выступает, с одной стороны, как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения»¹⁷, как существенная часть творческого «задания» (а значит, как существенная грань первообраза), а с другой — как результат конструирования и грань завершённой формы.

В отличие от первообраза, стиль не связан с одним конкретным произведением; он предстает как идейно-образное и языковое «поле», как некая первохудожественная стихия. В этом отношении он может быть сравним с понятием художественного (поэтического, живописного, музыкального) языка. Однако Лосев ни разу не вспоминает об этом, столь родственном и широко употребляемом понятии. Значит, он не делает этого из принципиальных соображений, вероятно, полагая, что язык искусства в нашем общепринятом условном понимании целиком поглощается стилем. Говорить же о языке в прямом понимании (актуальном и для семиотики) — как о системе знаков, нечто обозначающих, Лосев не решается, вероятно, понимая невозможность отделения знака от значения в искусстве и, следовательно, невозможность отдельного существования знаков.

Первое положение лосевского определения художественного стиля («стиль — принцип конструирования...») нацеливает на процессуально-креативную ипостась стиля, на понимание стиля как своего рода специфически художественного «словаря» или «языка», как некоей системы образов-идей (эйдосов) вкупе с техникой их связи, однако без признаков организации в одно конкретное целостное высказывание (частным случаем которого может выступать художественное произведение), без оформленности в виде осязаемого готового результата — формы. Стиль, таким образом, есть потенция формы и потенция смысла произведения. В то же время стиль, несомненно, представляет собой некую сверхтекстовую смысловую целостность.

Следующий, второй пункт лосевского определения стиля также фиксирует потенциальность, но уже как бы с другой стороны: «...стиль — принцип конструирования всего потенциала художественного произведения...» Подходя к своему «последнему определению художественного стиля»¹⁸, Лосев предлагает и такой вариант: «Художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале...»¹⁹. Таким образом, речь идет о принципе конструирования именно художественного произведения, однако Лосев не удовлетворяется этой простой формулировкой и явно старается сказать что-то сверх того,

¹⁷ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 228.

¹⁸ Там же. С. 228.

¹⁹ Там же. С. 221.

употребляя такие выражения (применительно к произведению), как «мощь», «толща», «глубина и экспрессия», «полнота», «цельность», «богатство», «историческая обусловленность», «выраженность», «непосредственно созерцаемая жизнь художественного произведения», «объективная жизнь, в нем изображенная», «идеальная созерцательная данность», «утилитарно-производственная значимость»²⁰. И в итоге все перечисленные определения Лосев обобщает понятием «потенциал художественного произведения». Но почему это именно потенциал?

Для ответа на этот вопрос обратимся к разделу работы «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»²¹, где Лосев дает обзор советских теорий стиля и в числе прочих описывает и свою собственную теорию (от третьего лица), содержащуюся в его работе полувековой давности «Диалектика художественной формы» (1927)²². В нескольких словах Лосев формулирует тезисы, существенно дополняющие его работу «Теория художественного стиля»²³: «Стиль есть соотнесение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием. Если мы умеем в стиле данного художественного произведения определить то иное, что не есть собственно художественное произведение, это значит, по А. Ф. Лосеву, что мы вступили в область стиля»²⁴.

Первое, что по поводу изложенного может прийти в голову ученым, приверженным традиционному дискурсу, — что «иное художественного образа» есть материал искусства, его язык (тем более что стиль и язык — категории во многом близкие и, вне всякого сомнения, пересекающиеся). Однако художественный образ, по Лосеву, вслед за первообразом неотделим от своего материального воплощения, которое, следовательно, не может рассматриваться как то, что «не является самим художественным образом». Попробуйте представить любой музыкальный образ безо всей полноты выразительных средств — деталей гармонии, оркестровки, ритма. Ясно, что музыкальный образ есть не что иное, как представление самой звучащей музыки (а не какие-то произвольно возникающие в сознании слушателя картины и ассоциации) — и Лосев со всей страстью отстаивал эту точку зрения.

Верность приведенного предположения подтверждается следующей мыслью Лосева, гласящей, что стиль — это иное не только художественного образа, но даже и самого художественного произведения. И если по поводу столь эфемерного и неисследованного понятия, как «музыкальный образ», могут высказываться совершенно различные точки зрения, то понятие «произведение» «ставит все точки над i»: никто не усомнится, что

²⁰ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 222.

²¹ Лосев А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле. С. 23–176.

²² Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. С. 5–296.

²³ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 177–272.

²⁴ Там же. С. 173.

использованные композитором выразительные средства являются частью произведения, частью его текста. Значит, «иное» произведения и «иное» художественного образа следует понимать в иной плоскости, а не применительно к материалу и языку.

Нередко в качестве формы «иного» в построениях Лосева выступает «становление». Становление художественного произведения как раз и может пониматься как «весь его потенциал»: от «исторической обусловленности» художественного произведения и «объективной жизни, в нем изображенной» — до «непосредственно созерцаемой жизни» произведения и даже его «утилитарно-производственной значимости».

Стиль же, напомним, есть принцип конструирования понимаемого таким образом «потенциала», он — гораздо «больше» и первичнее, чем само произведение. К примеру, музыка (в отличие от живописи или литературы) в течение многих веков жила без понятия произведения, и роль передачи художественной информации, смыслов и ценности играл стиль. Конечно, наряду со стилем эту роль выполняли жанры, каноны того или иного рода, техника и многое другое. Однако именно стиль выступал в качестве интегрирующей категории и, что особенно важно, интегрирующей и синтезирующей именно художественное и внехудожественное, смысловое и композиционно-формальное, общее и особенное, инвариантное и вариативное. Стиль продолжает выполнять эту роль и в эпоху музыкального произведения (XIV–XX века): в самом деле, что делает понятным и постижимым смысл любого музыкального произведения — от вальса Иоганна Штрауса до пьесы Пьера Булеза? Именно включенность произведения в доступный опыту слушателя стилевой контекст, независимо от степени новизны его языка. Таким образом, смысл художественного произведения, взятого как таковое, изолированно от стилевого контекста — попросту не может существовать.

Впрочем, стиль, по Лосеву, — еще даже и не потенциал художественного произведения, а только принцип его конструирования. Таким образом, он как бы потенциален «в квадрате». В то же время столь подробное разъяснение Лосева его совершенно нетрадиционной категории «потенциала» говорит о том, что стиль как принцип конструирования отнюдь не абстрактен, а обладает максимальной жизненной насыщенностью и уже в себе во многом данный потенциал содержит.

Итак, возможно и необходимо рассматривать стиль как важнейший аспект прообраза художественной формы. Но этого мало: в рассуждениях о самом стиле Лосев посвящает особый раздел такому понятию, как «первичный исходный пункт»²⁵. Фактически здесь речь идет именно о первообразе стиля, и один раз это слово всё же проникает в текст

²⁵ Там же. С. 222–228.

работы. Условия советской цензуры требовали максимального дистанцирования от всего, что могло бы напомнить любой идеализм, а значит, и от неоплатонизма лосевских работ 1920-х годов. Поэтому термин «первообраз» Лосев старательно окружает целым «защитным поясом» других, менее «мистических» наименований: основной источник стиля, первооснова, основной регулятив художественного стиля. «Теоретики, настроенные более позитивистски, — пишет Лосев, — могут именовать его теми “первичными впечатлениями от жизни” у художника, теми его основными жизненными ориентировками, исходя из которых художник создавал свое произведение, и т. д. Как это ясно всякому, дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным — его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой “душой” и смыслом»²⁶.

В книге «Диалектика художественной формы» Лосев создал специальное учение о первообразе, которое рассеивает многие из распространенных заблуждений и представляет суть искусства более разносторонне и динамично, чем многие современные теории.

В отличие от своего предшественника П. А. Флоренского Лосев, применяя понятие первообраза, имеет в виду не иконопись, а исключительно искусство как таковое, во всем его многообразии. Далее, Лосев пишет о первообразе не персонажа и даже не художественного произведения, а художественной формы. При этом художественная форма понимается максимально широко — не в паре с понятием содержания (как у Гегеля), а в качестве высшего единства всех духовных и материальных составляющих. При таком понимании художественной формы ее отличие от завершенного и зафиксированного произведения европейской классической традиции минимально и им можно было бы пренебречь. Но произведение, как мы знаем, лишь частный случай среди возможных форм существования музыки, которая испокон веков бытовала в виде деятельности, открытого процесса. Произведения может и не быть, но художественная форма, можно предположить, есть всегда: будь то форма импровизации, хэппенинга, обрядового действия или коллективного празднества. Форма, спонтанно рождающаяся во времени, изначально для временных искусств, и в законченных художественных текстах всегда запечатлевается и живет это изначально энергично-актуальное, действенное понимание искусства.

Итак, в системе Лосева художественная форма образует диалектическую пару не с содержанием, а со своим собственным первообразом, что существенно акцентирует процессуально-действенный, преобразующий аспект искусства.

²⁶ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 227.

Вслед за П.А. Флоренским Лосев утверждает диалектико-антиномический метод осмысления художественных реальностей. Так, согласно первому тезису, «художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом»²⁷. Но данному неоспоримому с точки зрения привычных классических представлений тезису тут же противопоставляется антитезис: «...художественная форма не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее первообраза, но сама впервые создает этот свой первообраз»²⁸. И это также неоспоримо: хорошо известно, какие подчас случайные и внешние импульсы выступали в роли первоначала выдающихся произведений. Часто автор идет не от идеи или образа, а от материала, послушно следуя его логике. Впрочем, важно подчеркнуть, что представленная антиномия завершается синтетическим обобщением: «...художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»²⁹. И именно такой взгляд ближе всего к стихии реального художественного творчества.

Впрочем, в этом случае может возникнуть вопрос: если первообраз не предшествует художественной форме, а рождается и становится вместе с ней, тогда зачем вообще нужно это понятие? Всё же практика художественного творчества показывает, что за понятием первообраза кроется та или иная реальность. Коль скоро искусство всегда имеет дело с символическим выражением личности, значит, всегда есть нечто выражаемое: это первообраз художественной формы. Но он сам становится вместе с формой, поэтому невозможно говорить, что в искусстве выражаемое можно отделить от выражающего: они рождаются и растут только вместе, нераздельно. Но, и это Лосев особо подчеркивает, именно первообраз выступает в отношении формы критерием и нормой, критерием адекватной выраженности смысла или, с другой стороны, полной осмысленности (преображенности) материи в искусстве. Иначе говоря, динамичный, развивающийся первообраз (в отличие от неподвижной модели или шаблона) и составляет специфику художественного мышления и художественной деятельности. Музыка же эту специфику демонстрирует с максимальной откровенностью.

Далее Лосев детализирует антиномии первообраза, о которых скажем более кратко. Он говорит об антиномиях сознательного и бессознательного, свободного и необходимого, чувствуемого и нечувствуемого,

²⁷ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 79.

²⁸ Там же. С. 81.

²⁹ Там же. С. 82.

невыразимого и выразимого в первообразе и его взаимоотношениях с формой, о тождестве первообраза и художественной формы и их различии.

Если проанализировать динамику становления первообраза, то мы увидим, что он соотносим с целым рядом совершенно разноплановых феноменов, среди которых назовем:

- первичное, невыразимое духовное движение, смутное предчувствие смысла; единовременное ощущение некоей цельности, пока еще нерасчленимой (то, что Вяч. Иванов называл «катарсисом — зачатием»);

- канон как предзаданную модель для музыкального выражения (в том числе словесные тексты, фигуры танца и т. п.);

- замысел;

- внешний повод, в том числе заказ;

- внемузыкальные факторы, в том числе явления окружающего мира или литературные произведения;

- материал;

- технику (как аспект композиционного метода);

- стиль;

- композиционный план;

- тематический материал;

- композиторское предслышание произведения или его фрагментов;

- исполнительское предслышание произведения как целого — поиск его художественно-смыслового инварианта — прообраз звучащего музыкального текста.

Как видно из приведенного, самого предварительного и далеко не полного перечня, не претендующего на системность, с первообразом соотносятся и явления глубоко внутренние, интимные, и предзаданные извне; явления, свидетельствующие об индивидуализированном смысле и — наряду с ними — явления самого общего, материального плана. И каждый из них может выступить на первый план и стать определяющим в создании уникального образа. Иначе и быть не может: художественная форма есть «становящееся (и, стало быть, ставшее), т. е. энергийно-подвижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура»³⁰. (То, что Лосев называет смысловой предметностью, смыслом, обычно называют планом содержания, а фактичность, факт — план выражения, форма с точки зрения ее чисто материального состава.) Коль скоро так, то и в первообразе формы символически (неслиянно и нераздельно) соприсутствуют смысл и материал. Традиционно-классические, привычные представления о прообразе произведения только лишь как о его «идее», во власти которых находился и Вяч. Иванов, грешат идеалистичностью и недооценкой силы и значения материала.

³⁰ Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 56.

Также очевидно совмещение явлений, относящихся к различным этапам творческого процесса, что свидетельствует еще об одном существенном отходе от классических представлений: первообраз — это процесс, становление (Лосев синтезировал позиции Вяч. Иванова и Флоренского). Подчеркну, что данное положение справедливо даже в тех случаях, когда определяющим фактором первообраза является канон, например слова с мелодией в григорианском хорале, знаменном распеве или старинной народной песне (в последнем случае «канон» более условен и подвижен, но отрицать наличие определенного образца невозможно и здесь). Для современного музыканта возникает невольный соблазн сравнить данную ситуацию с исполнительским искусством. Например, для пианиста прообразом его исполнения является внутреннее интонирование фиксированного (а потому «канонического») нотного текста произведения. Но в отмеченных нами случаях как раз нотного-то текста и не было! Канон существовал исключительно в памяти людей и не в качестве текста-вещи, а в виде подвижного, динамичного представления. Феномен же одномоментного, единовременного представления целой композиции сложился довольно поздно, по предположению А. В. Михайлова, анализировавшего известное «письмо Моцарта», только в музыке зрелого классицизма конца XVIII века³¹.

В конце концов, Лосев в работе «Теория художественного стиля» для обозначения первообраза останавливается на термине «*первичная модель*», отмечая при этом то неудобство, что под моделью обычно понимают нечто уже сформированное. «Открещиваясь от “мистики” и сопровождая свой выбор термина подробными аналитическими разъяснениями, Лосев всё же смог замечательно передать суть того понятия первообраза, которую, несомненно, имел в виду, равно как и его необходимость: “Мы также выставили и тот тезис, что исключение подобного рода высшей действительности художественного стиля, того источника, который лежит в основе всех его структурных оформлений, прямо ведет нас в объятия *метафизического рационализма и отвлеченнейшего логицизма, который для всякого реального потребителя художественных ценностей, можно сказать, почти отвратителен*”» (курсив мой. — К.З.)³².

Закономерен вопрос: в каком соотношении находятся первообраз стиля и первообраз художественной формы? И если при этом мы вспомним, что первообраз формы (на этот раз — вопреки старому платонизму) не есть некая неподвижная, «вечная» идея, но процесс роста той неделимой цельности внехудожественного и художественного, которая становится вместе

³¹ Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 748–757.

³² Там же. С. 220.

с созданием самой формы, то мы увидим, что названный первообраз есть не что иное, как конкретизация и индивидуализация стилевого первообраза, определенный аспект его становления. Эти два первообраза в композиторской и вообще художественной практике неотделимы друг от друга, но должны различаться в теории. Различие — в результате — стиль, с одной стороны, «больше» формы, он — ее контекст, смысловое «поле», с другой, он — при всей его смысловой целостности, более *открыт*: он «неконкретнее» и «незавершеннее» (поскольку любое «поле» не обладает определенностью вещей). Поэтому форма и произведение обладают стилем, созданы в том или ином стиле, но они сами не тождественны стилю. Стиль продолжает оставаться чем-то иным в отношении к конкретным текстам, сконструированным по его законам и нормам. И никакой текст до конца не исчерпывает всего стиля — он только репрезентирует его.

Когда первообраз произведения (художественной формы) появляется в сознании художника в качестве первого проблеска, этот первообраз рождается нераздельно от первообраза стиля или даже в контексте стиля как уже готовой, сформированной системы и часто даже готовой формы, если речь идет об искусстве канонического, традиционалистского типа. Ведь для фольклорного певца, менестреля, исполнителя мугамов и раг, даже во многом для Баха и Моцарта не только первообраз стиля, но и сам стиль предшествуют моменту рождения первообраза формы. Чем сильнее в конструировании художественной формы проявляется личностное, индивидуально-авторское начало, тем в большей степени первообраз стиля сливается с первообразом формы, а в авангардном искусстве XX века, стремящемся конструировать совершенно новые, ранее не существовавшие стили, они могут совпасть практически полностью.

Если мы вспомним, что любой первообраз, по Лосеву, развивается и осуществляется только как процесс, то увидим, что становление первообраза художественной формы в посттрадиционалистском искусстве XIX–XXI веков есть одновременно и становление первообраза индивидуального авторского стиля, иными словами, индивидуализация стиля эпохи. Но в силу того, что сам стиль, будучи абстрагирован от конкретных текстов и форм, потенциален, в *процессе* творчества фактически совпадают понятия первообраза стиля и сформированного стиля. Иначе говоря, в творческом *процессе* композитор ощущает первообраз в том числе и как стиль, а стиль как первообраз.

Важно подчеркнуть, что стиль открыт и как бы незавершен только в сравнении с художественной формой, точнее даже, с художественной формой того произведения, которое обладает завершенным текстом. Сам же стиль вне сопоставления с произведением и формой — есть первичное художественное единство и целостность иного, сверхтекстового порядка, обеспечивающая единство и целостность произведения. Лосев даже

пишет о ситуации в искусстве XX века, когда стиль оказывается чуть ли не единственным носителем смысла произведения, так как художественная форма оказывается «снятой»: «Форма искусства при всей ее огромной значимости <...> всё же не является последним истоком и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и всё же какая-то основная надформальная и смысловая заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять»³³ — имеется в виду творчество Дос Пассоса, Сэлинджера, Борхерта, Бёлля, Г. Грина, Хемингуэя и других писателей XX века.

Воспитанные на культуре произведения, мы невольно придаем названной категории первостепенное значение — для нас именно произведение является наиболее непосредственной данностью искусства. Но представленная точка зрения Лосева на соотношение стиля и формы оказывается созвучной самым разнообразным видам искусства за пределами Европы Нового времени, от архаики до авангарда. И тогда содержание понятия «интертекст», снискавшего определенную популярность в XX веке, обретает свою конкретность в стиле и системе стилей как первичных носителей художественных смыслов, как в системе потенциально-эйдетической. В то же время и интертекст (как явление текстовое, или «междутекстовое») существует в пространстве *сверхтекстовой* системы стилей, а не наоборот.

И тогда художественные формы (произведения) предстанут как моменты наивысшего оформления (и одновременно — ограничения) стиля. А становление стиля и системы стилей (системы прообразов и моделей) и есть не что иное, как процесс истории художественного мышления. В этой вполне банальной формулировке нужно, однако, подчеркнуть следующее: упомянутый исторический процесс понимается не просто традиционно — как смена стилей. Имеется в виду, что сам стиль — это становление, потенция, развитие, порождение новых, производных, частных, индивидуальных стилей, это та стихия, в непрерывном движении которой кристаллизуются художественные смыслы.

Самотождественность произведения (художественной формы) тоже относительна, что особенно хорошо видно на примере музыки и театра — искусств не только временных, но и действенно-исполнительских. Как показывает практика, художественное произведение неизбежно переосмысливается, вовлекается в процесс жизни стиля — его развития и обновления.

Стиль, таким образом, выступает как универсальный первообраз, универсальный носитель художественного смысла и универсальный

³³ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 224.

«словарь» (словарь не как средство перевода, а как ключ к смыслу). Добавим, что речь идет не просто о художественном смысле, но тут же акцентируется такая специфика искусства, как развитие и новая жизнь его смысла в истории. Стиль, таким образом, как бы «заряжен» смысловым развитием, ростом, он — потенциален и поэтому произведение, при всей его завершенности, тоже содержит в себе не сразу раскрываемые смысловые потенции.

Прибавив третий элемент лосевского определения, получим наконец «последнее определение художественного стиля»: стиль «есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»³⁴. Здесь речь идет о той нераздельности собственно художественного и нехудожественного в искусстве, которое возникает, по Лосеву, с момента зарождения первообраза. Таким образом, соотнося тексты Лосева 1970-х³⁵ и 1920-х годов³⁶, можно сделать вывод о понимании стиля как развертывания (эманации) первообраза, как своеобразного *единства* эйдетического художественного мира (эйдос — тождество идеи и формы), который достигает оформленности в произведениях, но лики которого мыслятся как возможность дальнейшего движения и становления новых смыслов.

Представленные в книге тексты Лосева в совокупности замечательно демонстрируют следующее:

— диапазон смыслового содержания категории «художественный стиль» простирается от невыразимого первообраза до конкретных материальных технических приемов;

— понимание, что «стиль — это человек» и — мировоззрение. К этой старой истине Лосев возвращается после целого ряда формалистических или поверхностно-описательных тенденций его предшественников;

— понимание, что стиль — с одной стороны и *прежде всего* — стройная художественная система, с другой — явление историко-социальное, неотделимое от хаотического множества внехудожественных, жизненных факторов.

Книга, собравшая тексты Лосева, — открытая книга. Не только в силу составленности из разнородных текстов, но и в силу открытости смыслов, непрестанного движения к истине, которое не останавливают даже, как любил писать Лосев, самые «строгие, окончательные» формулировки и формулы.

³⁴ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 228.

³⁵ Лосев А. Ф. Теория художественного стиля.

³⁶ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы.

I
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ИЗ ИСТОРИИ УЧЕНИЙ О СТИЛЕ

В настоящее время было бы неразумно задаваться вопросом о написании хотя бы более или менее подробной истории учений о стиле. Всякая такая история является при современном состоянии науки чистейшим легкомыслием. Тем не менее в истории учений о стиле имеется огромное количество разных фактов, которые либо имеют прямое хождение среди исследователей и читающей публики, либо изложены в достаточно доступной форме и находятся в пределах досягаемости для любого литературоведа и эстетика. Что касается предлагаемого у нас ниже обзора разных учений о стиле, то он даже и не ставит никакого вопроса относительно какого бы то ни было исчерпывающего изложения соответствующих учений. Основной нашей задачей являются даже не сами эти учения и даже не их обзор, а скорее, задача самодисциплины и самопроверки предлагаемой нами теории при помощи некоторых более или менее доступных и не очень старых теорий стиля. Автору настоящего исследования не хотелось бы пропускать то важное, что содержится в других теориях стиля, и хотелось бы, чтобы предлагаемая нами теория хотя бы в некоторой степени соответствовала наиболее ходячим учениям о стиле и учитывала бы содержащееся в них рациональное зерно. Поэтому для тех, кто хотел бы получить исторический обзор учения о стиле, можно порекомендовать только одно, а именно, совсем не знакомиться с нашим обзором. В смысле методологически и фактически проводимой истории учения о стиле предлагаемый ниже обзор ничего не дает и даже не ставит себе никакой подобной задачи. Единственная задача предлагаемого у нас обзора — это сообщить лишь кое-что из необозримой истории учения о стиле. Но зато это «кое-что» мы всегда будем сравнивать с нашей собственной теорией, либо прямо заимствуя эти факты из истории учения о стиле, либо их в известной мере критикуя, либо их окончательно отбрасывая.

Исключительно только ради самодисциплины и ради самопроверки мы предлагаем здесь лишь некоторые вопросы из истории учения о стиле, откладывая написание этой истории на весьма далекое будущее и ожидая его не от какого-нибудь единоличного исследователя, но от целой группы исследователей, от достаточно большого числа специальных диссертаций и прежде всего, конечно, от целых институтов, которые поставили бы для себя такую громадную, труднообозримую и уж, во всяком случае, коллективную задачу.

§ 1. СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

1. Русские словари и энциклопедии. а) Уже в «Словаре Академии Российской» содержится то определение стиля, которому было суждено стать максимально популярным и максимально понятным, хотя в то же самое время и максимально лишенным какого бы то ни было литературного и языкового анализа. Здесь мы читаем¹, что «штиль» есть слог. «Слог» есть «образ сочинения, писания или выражения мыслей словами». В качестве примеров приводится «низкий», «высокий», «надутый» штиль; «важный», «высокий», «средний», «низкий», «краткий», «плавающий» слог. Это основное определение стиля, а именно как *образа выражения*, как мы увидим ниже, заимствовано у Ломоносова, а к Ломоносову оно перешло от Цицерона. Но уже и сейчас нужно сказать, что это определение стиля как образа или способа выражения, конечно, является максимально понятным для широкой публики, да и в научном смысле оно весьма близко к истине, хотя пока еще лишено всякой логической структуры и всякого теоретического анализа, что, впрочем, для словаря можно считать только естественным.

Указанное здесь определение стиля настолько вошло в обыкновение для русских словарей и энциклопедий XIX века, что, пожалуй, является даже чересчур излишним приводить их здесь полностью. Укажем, однако, на словарь А. Старчевского², где стиль определяется как «тон, в котором написано сочинение всё или часть его». Что понимать здесь под словом «тон», неизвестно. Но, пожалуй, это есть тоже не что иное, как тот «способ» или «образ» выражения, о котором говорилось выше.

В словаре под редакцией В. Р. Зотова и Ф. Толля³ художественный стиль определяется как «особенности в выражении идеи тою или другою школою, тем или другим художником». Что же касается специально

¹ Словарь Академии Российской, ч. VI. СПб., 1822 (под словами «Слог» и «Штиль»).

² Справочный энциклопедический словарь, изд. под ред. А. Старчевского, т. 9, ч. II. СПб., 1855.

³ Настольный словарь для справок по всем отраслям знания, в III томах, сост. под ред. В. Р. Зотова и Ф. Толля, т. III. СПб., 1864.

Научное издание

Алексей Фёдорович Лосев

УЧЕНИЕ О СТИЛЕ

Корректор *А. М. Никитина*

Оригинал-макет *Л. Е. Голод*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 10.06.2019. Формат 70×100 ¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 36,8. Заказ № 1391. Тираж 300 экз.

Издательство «Нестор-История»

197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86