

Катерина МАМАЄВА

ПРОБЛЕМА СТИЛЮ

До висвітлення мистецтвознавчої проблеми
в просторі публічної дискусії

(За матеріалами Євг. М. Кузьміна)

Нет подстрочных примечаний. Проблема стилю постає в безлічі мистецтвознавчих досліджень як ключова, починаючи з Г. Вельфліна, який вперше вводить стиль в обіг цієї науки в якості категорії. Пам'ятаючи про те, що проблема національного та індивідуального стилю (з використанням типово італійського слова *maniera*) була порушена вже Дж. Вазарі, та недостатньо науково обґрунтована і штудійована. Автор, звужуючи географічні та хронологічні рамки свого дослідження, досліджує лише поверхневий пласт цієї проблеми, а саме — публіцистичний її аспект. Обраний ракурс, точка зору на дану проблему в практичному сенсі може бути використана при написанні історії українського мистецтва, стати застереженням для журналістів, що спеціалізуються на мистецтві, і фахівців з мистецтвознавства в їхніх виступах в пресі.

Проблемі стилю, зокрема національного, з останніх вітчизняних досліджень не присвячено, як відомо автору, жодної монографічної праці. Але спроби, якщо не розв'язання даної проблеми, то хоча б її постановки, були започатковані саме в публіцистиці, в журнальних статтях початку ХХ століття.

У буремні роки пролетарської революції 1917 року, незважаючи на усі труднощі життя, в Україні продовжується наукова робота по вивченню та збереженню культурних та історичних пам'яток. На сторінках періодики (як тепер у соціальних сітках), намагаються привернути увагу широкого загалу, і зокрема небайдужих, до пертурбацій у галузі культури. Цілоком зрозумілим є підвищений інтерес до київських святинь, мотивований бажанням уникнути того, щоб надбання народу, унікальні пам'ятки розвитку культури визначеного ареалу стали заручниками минущої політичної ситуації. Спроби об'єднати киян на ґрунті боротьби за свою культуру, збудити в обивателі, заклопотаному насущними потребами воєнного часу, не тільки почуття національної гідності і самосвідомості, а усвідомлення приналежності до спільноти людей, знайомих з поняттям «духовні цінності», до певного етосу, до про шарку інтелігенції, —

можна прослідкувати на прикладі статті Євг. М. Кузьміна¹. Вочевидь, стаття «Реставрація чи «девальвація»» від 8.11.1918 [14, с. 5.] була відгуком на доповідь професора Ф. І. Шміта «Об украинском стиле», озвучену в 15 аудиторії Університету під час засідання «товариства дослідників мистецтв» (коротке повідомлення про доповідь міститься там же).

Репресований 1937 року і через те на довгий час викреслений з історії мистецтвознавства, Шміт був не лише одним з перших дослідників Софії Київської, але і першим, хто поставив питання про стиль мозаїк та фресок цієї пам'ятки [17, с. 876]. Актуальність проблеми стилю є незаперечною. З теоретичним визначенням цього поняття, з його диференціацію у зв'язку з його всеосяжністю², часто вступає у протиріччя мистецька практика. Якщо для теоретиків сучасного мистецтва, які більше тяжіють до описовості «візуальних практик», поняття стилю, як таке не є (судячи з досліджень) актуальним, то для фундаментального мистецтвознавства, яке і досі займається проблемами історії мистецтва, а значить, історією (етимологією) понять, в умовах формівної державності проблема стилю (особливо національного) постає з усією гостротою. Предметом даної статті є не стільки саме поняття стилю (історія його побутування, дефініція терміну) у суто мистецтвознавчому аспекті, скільки його публіцистичний аспект. Те суспільство (чи його мислячий прошарок), яке сприймає напрацювання вчених, за умови знайомства з ними (частіше — саме завдяки згадуванням в періодиці), стає носієм «громадської думки». Важко вирахувати ступінь схильності чи стійкості кожного індивіда до впливів

¹ Деякі застереження щодо семантики цього терміну сформульовані академіком М. Гаспаровим в його статтях різних років (див.: [2; 4; 5]). В даному контексті можна наповнити поняття наступним чином: люди, занепокоєні не тільки власним виживанням в критичній ситуації, але здатні взяти на себе відповідальність піклуватися про інших, а також, якщо не опікуватися, то принаймні боронити від руйнування, викликаного різними факторами, осередків культури (матеріальної та духовної), не залишатися байдужими до їх долі; люди, наділені історичною свідомістю, естетичним відчуттям та совістю, а також умінням шанобливо ставитися до іншого (включаючи померлих предків та майбутніх нащадків). Щоправда, з огляду на поточні події, враховуючи ставлення держчиновників до культури, яке М. Гаспаров визначає словом «терпимість» (можна додати — «вимушена терпимість»), трактовка цього поняття ближче до озвученої ним же у статті «Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигенция» (див. вище): соцпрошарок, утворений маргінальними особистостями, які є авангардом, розвідкою з різновекторною направленістю пошуків, і якими суспільство не гребує жертвувати в критичних ситуаціях. В цьому випадку виникає інтерференція тлумачення з поняттям «герой», що може стати темою для окремого дослідження, але розгляд якої виходить за рамки цілей даної статті.

² Стиль життя, стиль епохи, архітектурний стиль, стиль в мистецтвознавстві: великий, школи, індивідуальний. Детальніше див.: [1].

«загального погляду» на ті чи інші проблеми, трансльованого через засоби мас-медіа чи «соцїтки». Але прийняти за відправну точку твердження, що деякою мірою засоби мас-медіа є рупором «громадської думки», виявляється цілком можливим. За умови, що вони не є ретранслятором думки власника того чи іншого «рупору» в кожному конкретному випадку. Особливу довіру в такому разі викликають примітки до опублікованих матеріалів на зразок «редакція не несе відповідальності за думку автора статті» або «редакція має іншу думку».

Дебати з приводу *стилю* сторічної давності висвітлені на сторінках періодики, де кожен читач (широка цільова аудиторія) може ознайомитися з викладкою основних тез кожного з учасників процесу вироблення дефініції поняття. І як видно на прикладі вказаної статті Кузьміна, проблема визначення поняття національного стилю постала з питання про реставрацію конкретної пам'ятки. Точніше, ці два питання — наявності стилю і методів реставрації — тісно пов'язані. Як і функція означеної пам'ятки в минулому та сучасному житті.

На той час, коли вперше постало питання про серйозне наукове дослідження собору як основи для подальшої реставрації, Софія Київська була діючим храмом¹ (з 1919 року — української автокефальної церкви під проводом митрополита Василя Липківського). Але це ніяким чином не заважало ані вивченню, ані роботам по відновленню споруди та її оздобі. Ще 1915 року Шміт отримав від митрополита Антонія (Храповицького) дозвіл на дослідження, а пізніше, з початком робіт у 1918 р. — запевнення у виділенні 3 млн. крб. на ці потреби. Гетьманський уряд умовно виділив 25 тисяч [17, с. 807]. Роботи було призупинено на період перебування у Києві армії Симона Петлюри². Та і після встановлення радянської влади планам не дано було здійснитися. Науковий потенціал пам'ятки тоді залишився нерозкритим, не дивлячись на те, що 1923 року Шміт навіть був призначений на посаду директора Софійського собору, після того, як очолював усі раніше створені комісії та комітети з питань дослідження та реставрації.

В конкретній вузькоспеціальній проблемі, яка тим не менш набуває величезного значення для цілої нації (ставлячи під питання її існування), Шміт доходить висновку (як повідомляє газета), що ніякого національного українського стилю не було, в усякому разі поза межами загальноруського. На противагу газетному повідомленню у книжці «Искусство Древней Руси, Украины» [17, с. 534–631], виданій в Харкові 1919 року, Шміт, як і належить вченому (хоча він не приховує, що книжка носить популярний характер і має на меті перш за все ознайомити якомога ширшу аудиторію з історією місцевих пам'яток³),

¹ Наразі, поки стаття чекала майже рік на публікацію, Софія знову стала діючим храмом.

² Хроніка цих подій висвітлена Є. Кузьмінім в газеті «Голос Киева» за 1918 р. (№№ 165, 176, 179).

³ Див.: [17, с. 616–617]. Пор.: «Це не завжди вдається: спробуємо уявити, як образ античності у сві-

намагається викласти своє бачення процесу розвитку мистецтва (йому належить авторство концепції еволюційно-циклічного розвитку мистецтв), а не знайти докази (точніше притягнути їх) для якоїсь ідеї — патріотичної чи політичної (відомо, що йому довелося піти на примирливі кроки з концепцією трактування і розуміння мистецтва з позицій марксизму) [17, с. 828–829]. У цій книжці Шміт визнає побутування українського стилю, його логічне витікання з давньоруського дерев'яного зодчества, але наполягає на тому, що при переході до кам'яної архітектури, місцевими майстрами були запозичені вже готові форми візантійського стилю. Питання про те, чи поклато це запозичення край розвитку національного місцевого стилю для Шміта вирішено позитивно. У зверненні до української дерев'яної храмової архітектури регіону Карпат як до збережених протоформ національного стилю Шміт перетинається з Василем Кричевським. Останній, як відомо, намагався відтворити і розвинути зачатки цього стилю у своїй архітектурній практиці та діяльності збирача мистецьких предметів народного побуту; також виступав у пресі з публікаціями на захист своєї думки [7]¹. Але звинувачуючи того ж Лукомського в «жонглюванні» епітетом «український» відносно до стилю, нехай то буде бароко чи ампір, сам Кричевський не виходить за рамки опису проблеми, не даючи ясного

домості посередньої людини складається з напівзабутого шкільного підручника, міфів Куна, голлівудського кіно та набору випадкових знаменитих імен! Я написав науково-популярну «Цікава Греція» умисно для того, щоб поставити усі ці осколки уявлення читачів у якийсь зв'язок. І я дуже хотів би, щоб хто-небудь допоміг і мені поставити у зв'язок мої власні уявлення про інші галузі світової культури — наприклад, написав би книгу «Цікавий іслам» чи «Цікавий Китай». Чи навіть про мою власну європейську культуру написав би так, щоб політичні та економічні теорії знайшли в ній осмислене місце поряд з літературою та мистецтвом, а воєнна справа — поряд з модою. Оскільки при нинішній спеціалізації усіх наук навіть спеціаліст змушений вдовольнятися за межами своєї вузької професії уявленнями на рівні «сонце сходить та заходить». І дуже важливо для єдності суспільства, щоб ці уявлення у всіх нас були приблизно однаковими. Академічна гуманітарна наука може цьому допомогти — аби вона тільки більше уваги приділила масовій культурі, котрою зазвичай нехтує» [3].

¹ В. Кричевський виступає проти популярних трактовок українського стилю, нав'язуваних проф. Г. Павлуцьким, І. Грабарем та Г. Лукомським. Особливо проти тієї плутанини, яку вносить Лукомський, «обобщая» український стиль, а скоріше зводячи його лише до українського бароко. Коротке зауваження Кричевського про художню школу, яку будували в Києві у той час за проектом Лукомського і яка фактично була повторенням з деякими змінами Київського митрополичого будиночку, наводить на думку, що Лукомський саме у зв'язку з тим популяризував у пресі стиль українського бароко, таким чином обґрунтовуючи доречність свого проекту на замовлення. Закидами Лукомському в легковажності рясніють листи редакторів періодичних видань, де публікувався Лукомський як художній критик та історик мистецтва [6].

та докладного наповнення поняття «український стиль». Кричевський акцентує увагу на вербальному аспекті, на використанні слова в тому чи іншому контексті, на відповідності знаку та того, що він означає. Як завзятого патріота Василя Григоровича обурила фраза Лукомського «Адже це вже цілком територіальна точка зору відносити до українського стилю все, що створене в межах Малоросії»¹ [7, с. 91]. Хоча тут же він зауважує, що самі українці, навіть обороняючи «український стиль», «ладні підвести під нього все, що виплекав наш народ без огляду на очевидність чужих впливів і тим вадять його чистоті» [7, с.90]. В текстах Кричевського та Шміта відсутні перехресні згадки імен один одного, але висновки обох щодо бойківських дерев'яних церков та дзвіниць з наметовими перекриттями як форм українського стилю збігаються.

Висловлювання Шміта в його книжці про музейну справу виявляє його розуміння процесу реставрації: «Реставрувати значить: привести до «первісного стану», усунути свідомо пізніші перебудови, перевлаштування і замінивши їх початковими формами та влаштуванням. У багатьох випадках, коли мова йде про дрібниці і коли початкові форми та влаштування можуть бути установлені абсолютно безперечно і в усіх подробицях, реставрація допустима при виконанні звичайних історичних запобіжних заходів (тобто точної фіксації пізніших змін та нашарувань, які усуваються)» [17, с. 709].

Визначення Кузьміна не відзначається такою наукоподібністю у викладенні, але виявляє в ньому прихильника «знавцтва» та ідеї вчування (нім. *Einfuehlung*): «Якщо потрібен вам добрий стильний стіл — то зберіть хоч цілий ареопаг учених, істориків мистецтва, знавців стилів, без гарного, досвідченого, надійного столяра — стола, не тільки «стильного», але і кухонного, вам не отримати. Те ж саме і з реставрацією, з реставрацією особливо, бо для цього тонкого та важкого діла недостатньо бути лише вченим, як недостатньо бути лише художником, недостатньо навіть бути тим та іншим разом, оскільки окрім вченості в знанні стилю потрібно володіти спеціальними знаннями «техніки» епохи, яка підлягає реставрації, а художнику не тільки потрібно знати стиль, але і відчувати стиль, мати його в пальцях, в кисті руки, як мав його Врубель, котрий в дні безумства стверджував, що «пам'ятає» як при ньому будували Десятинну церкву. Іншими словами, на грані у століття двадцятого, він міг психологічно перенестись в дні св. Володимира, стати художником саме тієї епохи. Лише при цій умові і можлива реставрація» [14, с. 5]. Фактично Кузьмін наголошує на домінуючій ролі *виконавця* робіт, його професійному, в технічному та художньому сенсі, рівні.

¹ У оригіналі: «Ведь это уже чисто территориальная точка зрения, относится к украинскому стилю всё, что ни создано в пределах Малороссии».

Київська спільнота в особі Кузьміна, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, С. Гілярова, Ф. Ернста та ін., присутніх на тому зібранні 1918 року, дала рішучу відсіч претензіям Шміта повернути Софійському собору вигляд візантійської пам'ятки. Якщо глибше вникнути в розмірковування Шміта над проблемою засвоєння візантійського стилю (техніки і технології будівництва, вироблення мозаїк та емалей) і його гіпотезу щодо шляхів проникнення візантійських впливів на Україну через Кавказ, то можна лише уявити остаточний (він же первісний) зовнішній вигляд Софійського собору у трактовці Шміта. Постановлено було делегувати кілька членів від товариства до комісії з реставрації Софійського собору, яку очолював Шміт, і до якої входили, як повідомляє газета, Н. Кондаков і Д. Айналов¹. Потрібно відмітити, що всі учасники дебатів сходилися в одному питанні — ні в якому разі не допустити, щоб пам'ятки мистецтва обернулися на жертви політичних режимів; суперечки велися виключно в сфері науки.

Ще 1912 року Кузьмін у зв'язку з виникненням ідеї влаштування в Києві «Історичного шляху», відмічаючи наприкінці статті, що загроза йде з боку, як то не парадоксально, київського філіалу Петербурзького товариства захисту пам'яток старовини, писав: «У надрах ще одного «наукового» товариства виникає новий проект, який нічим не поступається першому: капітально перебудувати головну святиню Києва — Софійський собор. Звісно ідея переробки провадиться під стягом «реставрації» візантійського мистецтва. Вперше ця думка з'явилася друком з-під пера нинішнього члена Державної Думи п. А. Савенка, який опублікував минулого літа статтю в «Киевлянині» про необхідність знищення у Софійському соборі усіх слідів українського бароко і відновлення автентичного вигляду часів Ярослава Мудрого». «В іншій країні, — продовжує Кузьмін, — така вигадка могла б викликати лише посмішку. У нас, у Києві, саме її безглуздість робить її найбільш небезпечною, адже стає запорукою можливості її здійснення» [12]. Критик *скаржить*ся, що йому довелося пояснювати прописні істини та неписані закони (тобто використати риторичний прийом топіки) на зразок того, що «знищуючи бароко, вони знищують справжню історію так, якби вони зруйнували візантинізм, що «реставруючи» часи Ярославові доведеться зруйнувати цікаві склепіння і ліпні оздоби, зрити чудову дзвіницю, характерну теплу церкву, своєрідний митрополичий будинок, одну з рідко збережених будівель Єлизаветинської епохи, знести духовне

¹ Тут потрібно відмітити, що в галузі науки Шміт, як учень А. Прахова і свідомий прихильник його мистецтвознавчої методології, виявився опонентом Н. Кондакова. Під методом Прахова мається на увазі наголошення на навичках малювати та копіювати як на непорушних компетенціях мистецтвознавця та установці робити дослідження «на пам'ятнику» [17, с. 798–799].

училище, колишній Софійський монастир і нарешті вчинити формений погром всередині самого собору. Адже не можна залишити прекрасний іконостас XVIII ст. з старовинними образами, вкритими візерунчастими карбованими ризами, пишними Царськими вратами, роботи місцевих «золотарів»¹; не знайдуть собі місця рідкісні за красою мідні визолочені врата початку XVIII ст. Західного входу, великий канделябр епохи Заборовського, менший, срібний, з прекрасними фігурками амурів, якому міг би позаздрити навіть італійський майстер» [12]. В порівнянні Кузьмін апелює до прикладу венеційського собору Сан Марко, який став живою історією італійського мистецтва, підкреслюючи всю абсурдність спроб ліквідувати «культурні нашарування» заради надуманої автентичності.

1909 року в журналі «Старые годы» Кузьмін встиг опублікувати чорно-білі фотографії перерахованих предметів з храму Софії [13]. Серед тексту наведені репродукції Середнього (на той час знесеного) ярусу іконостасу Софійського собору, головного панікадила, іконостасу Стрітенського (раніше Предтеченський) вітваря, мідні золочені двері західної частини собору, оклад престолу. З огляду на пізніші обставини, цей захід — спосіб збереження хоча б вигляду пам'ятки шляхом її фотокопіювання, опису, і публікації в періодиці — виявився своєчасним і корисним². 1910 року Кузьмін сам став свідком руйнування дзвону 1741 р., виготовленого місцевим майстром (про що свідчить наведений ним у статті напис: «делал мастер Степан Михайлов житель Киево-Подольский» та своєрідний візерунок) на замовлення Рафаїла Заборовського і подарованого собору. Не зважаючи на втручання міського генерал-губернатора, дзвін не вдалося врятувати. Цю історію Кузьмін за звичкою фейлетоніста подає у формі діалогу самого автора з двома мужиками: на питання «що ви робите?» руйнівники відповідають «а ось розбити хочемо — старе, негодяще» [8]. Ще 1898 року київський критик назвав Софійський собор, як і Кирилівську церкву і церкву Спаса на Берестові, серед «забутих» пам'яток Києва [10]. Останні реставраційні роботи в Кирилівській церкві провадилися під керуванням А. Прахова за десять років до появи статті, в них, як загальновідомо, брали участь учні та викладачі школи М. Мурашка. В статті Кузьмін наголошує на руському походженні давніх фресок Кирилівської церкви. І далі протиставляє ці фрески за манерою живопису Софійського собору, вбачаючи

¹ Слово «золотар» взяте автором статті в лапки певно, щоб наголосити на головному лексичному значенні слова: ювелір, золотих і срібних справ майстер.

² У книзі «Київський собор» (М., 1914, с. 23) Шміт повідомляє, що Д. Айналов та Є. Редін здійснювали дослідження виключно на основі рисунків Ф. Солнцева, без вивчення оригіналів, але такий спосіб вчений вважав недоречним для повноцінного наукового дослідження [17, с. 875].

в останньому зразок візантійського мистецтва з усіма його достоїнствами та недоліками. Мистецтвознавець згадує загальновідому справу дяка Вісковатого як приклад покарання самого дяка за втручання в процес заміни візантійських іконописних канонів місцевими. Особисті симпатії Кузьміна залишаються на боці менш «технічних», але більш щирих давньоруських майстрів Кирилівської церкви, які чи то через свою наївність, чи недостатнє знайомство з візантійськими зразками, змогли звільнитися від тиску запозиченого стилю та виявити самобутність місцевої культури.

Пам'ятним був і факт недолугих реставрацій Успенського собору Києво-Печерської Лаври, історію яких Кузьмін побіжно згадує в статті 1918 року з посиланням на свою розгорнуту статтю, присвячену цій проблемі, ще від 1900 року [9]; [11]. Як були збиті поряд з портретами московських царів і портрети донаторів князів Острожських, і Радзивілів, і Сангушко. Згадує і «реставрації» Микільського воєнного собору, виконані його комендантом генерал-лейтенантом Анасовим. Ці пам'ятки не збереглися до наших часів. «Без перебільшення можна сказати, що немає в Києві церкви, якої б не реставрували і тим самим не скалічили вкінці, стираючи всі залишки колишньої художності більш нещадно ніж рука часу чи бомби ворогів» [14, с. 5].

Головний висновок, якого можна дійти після читання обговорюваних в періодиці болючих питань, — усі спроби вигадати національну ідею «в один присест», а також фанатична відданість будь-якій ідеї, обертаються на вияви агресії до найближчих (сусідів по житловій площі, країні, планеті)¹, що при повторі набирають чинності системної помилки в механізмі захисту, що в свою чергу збільшує імовірність руйнування цієї системи, а в результаті — заміщення культури, яку нібито захищають чи утверджують, знаками цивілізації.

В листі до академіка М. Марра від 10.12.1921 Шміт пише: «Я не суддя українцям. Сам я не українець, відчувати те, що відчувають вони, не вмю, тому що

¹ М. Гаспаров закликає до наступного: «Було помічено: культури знайомляться та зближуються одна з одною, як люди, в два прийоми. Спершу вони повинні помітити одна в одній спільне — інакше знайомство неможливе. А потім вони повинні помітити одна в одній щось несхоже — інакше знайомство виявиться нудним. Ми знаємо, що на практиці це обертається на крайнощі: якщо одна культура вбачає в іншій подібне, вона уявляє, що це не подібність, а тотожність, до самих дрібниць, і ображається, що це не так; якщо вона вбачає в іншій культурі несхоже, то зверхньо відкидає її як варварську. Мусульмани вважали дикунами християн, християни — мусульман. Пояснювати та виправдовувати ці культурні відмінності, щоб вони не заважали, а допомагали об'єднанню людства в протистоянні природним силам, — для цього потрібно озиратися на минуле, для цього потрібен історизм. А його носій — академічна гуманітарна наука. Через те її відповідальність перед людством у сучасній ситуації велика як ніколи» [3].

доля зробила мене космополітом, а не націоналістом. Але теоретично я не бачу підстав, чому українцям не мати права на те саме, що і чехам, сербам та ін. Окрім того, я думаю, що наука тут ні до чого: Св. Софію не тільки українці використовують, коли вона буде належно видана» [17, с. 808]. Слова Шміта деякою мірою стали пророчими: в квітні 2015 року стіни Софії перетворилися на основу (в сенсі мистецтвознавчого терміну) для візуальної хроніки (в сенсі «літопису») подій української революції — екраном-тлом для проекції лазерного шоу, яке відбулося в рамках щорічного фестивалю «французька весна».

На закінчення можна провести думку про те, що відсутність фінансування заходів в сфері культури в деяких випадках сприяє збереженню її пам'яток.

1. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: [Текст] : в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2004–2010.

2. *Гаспаров М. А.* Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Российская интеллигенция : история и судьба. — М. : Наука, 1999. — Режим доступа: http://krotov.info/library/04_g/as/parov_03.htm. — Загл. с экрана.

3. *Гаспаров М. А.* Историзм, массовая культура и наш завтрашний день [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Вестник истории, литературы, искусства : Отд-ние ист.-филол. наук РАН : в 2 т. — М. : Собрание ; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 26–29. — Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Mass_culture.html. — Загл. с экрана.

4. *Гаспаров М. А.* Примечание историческое [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // *Гаспаров М. А.* Записи и выписки. — М. : НЛО, 2001. — С. 91–95. — Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/gasparov-historique.php>. — Загл. с экрана.

5. *Гаспаров М. А.* Русская интеллигенция как отводок европейской культуры [Электронный ресурс] / М. А. Гаспаров // Россия/Russia : нов. сер. ; под. ред. Н. Г. Охотина. — М. : ОГИ, 1999. — Вып. 2 [10] : Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/>. — Загл. с экрана.

6. *Золотинкина И. А.* Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. [Электронный ресурс] / И. А. Золотинкина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — М., 2008. — № 77. — С. 76–82. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/>.

7. *Кричевський В.* Розуміння українського стилю / В. Кричевський // Сяйво. — Київ. — 1914. — № 3. — С. 88–91.

8. *Кузьмин Е.* Всё то же / Е. Кузьмин // Старые годы. — 1910. — Май–Июнь. — С. 75.

9. *Кузьмин Е. М.* Еще о памятниках старинного искусства в Киево-Печерской лавре [Текст] / Е. М. Кузьмин // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — СПб., 1901. — № 11/12 (35/36). — С. 183–192.

10. *Кузьмин Е. М.* Забытые / Е. М. К-мин // Киевское слово. — 1898. — № 609. — 27 янв.

11. *Кузьмин Е. М.* Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре / Е. М. Кузьмин // Искусство и художественная промышлен-

ность. — 1900. — № 17. — С. 223–240.

12. Кузьмин Евг. Опять Киев / Евг. Кузьмин // Старые годы. — 1912. — Дек. — С. 61–62.

13. Кузьмин Е. От XVII к XVIII веку (О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства) [Текст] / Е. Кузьмин // Старые годы. — 1909. — Июль–Сент. — С. 457–466.

14. Кузьмин Евг. Реставрация или «девальвация»? (Обо всех разрушениях древних памятников, учиненных безграмотными реставраторами) / Евгений Кузьмин // Голос Киева. — 1918. — № 149. — 8 нояб. (26 окт.).

15. Сыченко А. А. О книгах Ф. И. Шмита / Л. А. Сыченко // Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. — С. 787–862.

16. Чистотинова С. Л. Фёдор Иванович Шмит / С. Л. Чистотинова. — М.: Дело, 1994. — 208 с.

17. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. — 912 с.

Катерина МАМАЄВА. Проблема стилю: До висвітлення мистецтвознавчої проблеми в просторі публічної дискусії (За матеріалами Є. М. Кузьміна).

Труднощі, які виникають з дефініцією поняття «стиль», і досі пов'язані з використанням слова природної мови як терміну. Дослідження, хронологічні рамки якого звужені до перших двох десятиліть ХХ ст., а географічні — до кордонів тогочасної України, має на меті з'ясувати ступінь висвітлення в науково-популярній літературі та періодичі розуміння цього поняття, виявити зміни семантичних властивостей слова-терміна «стиль» залежно від контексту або сфери його застосування; намітити межі лексико-семантичного поля «стиль» в українському мистецтвознавстві.

Ключові слова: інтелегенція, стиль, Софія Київська, реставрація, девальвація, Є. М. Кузьмін.

Катерина МАМАЄВА. Проблема стиля: К освещению искусствоведческой проблемы в пространстве публичной дискуссии (По материалам Е. Н. Кузьмина).

Трудности, которые возникают с дефиницией понятия «стиль», до сих пор связаны с использованием слова естественного языка как термина. Исследование, хронологические рамки которого сужены до первых двух десятилетий ХХ в., а географические — до границ тогдашней Украины, имеет целью выяснить степень освещения в научно-популярной литературе и периодике понимание этого понятия, выявить изменения семантических свойств слова-термина «стиль» в зависимости от контекста или сферы его применения; наметить границы лексико-семантического поля «стиль» в украинском искусствоведении.

Ключевые слова: интеллигенция, стиль, София Киевская, реставрация, девальвация, Е. Н. Кузьмин.

Catherine MAMAIEVA. The Problem of Style: To Highlight Problems in the Art-Space Public Debate (Based on E. M. Kuzmin).

That article contains attempt to examine journalistic aspect of problem of style. That problem is connected with using of word of natural language as term, especially in journalistic practice and art criticism. Chronological limits of research are first two decade of XX century and geographical frames are territory of Ukraine of that time.

Keywords: intelligentsia, style, St. Sophia Kyivska, restoration, devaluation, Evgen N. Kuzmin.