

Екатерина МАМАЕВА  
старший научный сотрудник НХМУ,  
искусствовед

## БИОГРАФИЯ ХУДОЖНИКА ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ На примере статей Е. М. Кузьмина

*Лучшее в моей литературной деятельности — что десять человек кормились около нее.*

Василий Розанов

**Постановка проблемы.** Попытка актуализировать, а значит и популяризировать творчество художников-классиков неизменно сопряжена с обращением к их биографиям, в связи с чем возникает вопрос об актуальности или традиционной инертности бытующих в отечественном искусствоведении форм репрезентации биографического материала, прокладывания связей между личностями в искусстве (что всегда особенно интересует *profanorum*<sup>1</sup>), а также опирающихся именно на эту базу герменевтических модификаций, проще — различных интерпретаций произведений искусства. Вопрос о том, как писать биографию, биографию художника, для искусствоведения, которое в равной степени соотносится как с традицией художественного слова, так и с историческими дисциплинами и претендует на положение отдельной самостоятельной науки со своим методологическим аппаратом, действительно актуален. Он актуален в музейной практике при сложении научных каталогов коллекции, в лекторской практике, где не обойтись без отсылок к биографиям художников, в популяризаторской деятельности, которая тоже не должна быть лишена прочного профессионального, документально-исторического фундамента. Более того, от вопроса о биографиях классиков изобразительного искусства рано или поздно совершится переход и к современным художникам. Как писать биографии живущих современников? Автор не ставит перед собой задачи провести границы между биографией научной, научно-популярной, беллетризованной, художественной, романом-биографией. Трудно определить степень художественного вымысла, присущего даже научной биографии, или давления факта, который пытается художественно осмыслить, а иногда и преодолеть писатель в биографии-романе. Трудно провести

---

<sup>1</sup> Procul este profāni.

границы между такими составляющими биографии (реальной), как некролог, мемуары, эпистолярный, литературный портрет, анализ произведений и их вовлеченности в текст биографии (книги) в виде цитат, отрывков, пересказов и т. д., рассматривая их в полном объеме. *Но можно осуществить эту попытку на примере статей Е. М. Кузьмина о художниках-современниках, которые не вылились в полноценные, отдельные книги.* Хотя известно, что, например, книга М. Павленко о П. А. Левченко (Видавництво української молоді, Прага, 1927 р.), приуроченная к десятилетней годовщине смерти художника, то есть фактически некролог, включает текст объемом всего в 6 страниц, а творчество художника представлено всего пятью репродукциями, включая автопортрет. К слову сказать, большинство страниц украинских художников в Википедии чрезвычайно бедны и биографическими сведениями, и репродукциями.

**Анализ литературы.** Длительная история жанра биографии в европейской культурной парадигме восходит еще к античности. Именно его истоки наиболее ярко освещены в трудах русскоязычных ученых, под влиянием текстов которых в той или иной мере формировалось мышление (а значит, возникла своя мыслительная традиция) и многих отечественных искусствоведов. На сегодняшний день теории этих авторов в свою очередь проанализированы, частично оспорены в докторских диссертациях по разным направлениям гуманитарного знания, но исторические и теоретические обобщения, им присущие, в том числе по названному выше предмету, остаются актуальными. Без упоминания имен этих авторов обращаться к вопросу о жанре биографии не представляется возможным.

В разделе «Античная биография и автобиография» [3, с. 234–407] работы, посвященной в целом истории становления европейского романа, М. Бахтин достаточно подробно рассматривает и типизирует сохранившийся от античности материал биографического характера, подчеркивая аспект биографического времени (работа носит общее название «Формы времени и хронотопа в романе»). То есть обращается к жанрам первичным, нехудожественным. К платоновскому типу ученый относит биографии, в которых на жизненном пути ищущего четко обозначены ступени восхождения к истине, а его самосознание связано с мифологической метаморфозой («Апология Сократа»). В основе второго типа биографии, риторического, лежит заменившая традиционную заплачку надгробная речь — энкомион. И если в первом время обозначено Бахтиным как абстрактно-мифическое, то второе, как правило, были синхронны реальному времени, являясь «актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей». Хронотоп повествования, внутрен-

ний, оказывается здесь в прямой зависимости от хронотопа реального, в условиях которого он публикуется, а именно — хронотопа греческой агоры. Такая черта, как прославление, присущая и автобиографиям, по мнению Бахтина, мотивирована одинаковостью подхода к биографии и автобиографии, самым античным мышлением, которое не знает границы между отношением к собственной и чужой жизни. Правда, уже Плутарх (ок. 46 — ок. 127 гг. н. э.) подбирает иллюстрирующие примеры самопрославления, с тем чтобы установить приемлемую допустимость такого, дабы не быть отталкивающим. Постепенно вопрос о допустимости прославления в автобиографии выльется в вопрос о возможности существования разных подходов к своей и чужой жизни, который сам по себе маркирует начавшийся процесс разложения публичной личности, что, в свою очередь приводит к дифференциации биографических и автобиографических форм. Но греческий энкомион и риторические биографии знают только человека «сплошной овнешненности», а потому для этих текстов важна заданность идеального образа человека в разных его ипостасях, прежде всего публичных — царя, полководца, политического деятеля. Вспомним в этом контексте хрестоматийный скульптурный портрет Перикла (ок. 494–429 гг. до н. э.), где этнический тип или индивидуальная характеристика не то чтобы уступают место идеальному типу правителя греческого полиса, а в принципе отсутствуют, не являясь программными для художника.

Здесь следует, пожалуй, напомнить и уточнить, что текст Платона был написан спустя несколько лет после суда над Сократом (469–399 гг. до н. э.) и, вероятно, тогда же стал достоянием общественности. Фактически в нем осуществлена автобиография Сократа, рассказанная от первого лица в три этапа, отмежеванных в тексте заголовками: защитной речи после выдвинутых обвинений, речи после признания Сократа виновным и речи после вынесения ему смертного приговора. Воздержимся от того, чтобы процитировать из платоновского текста то место, где Сократ признается, что с детства, повинувшись своему внутреннему голосу, старался избегать участия в делах общественных, государственно-политических и бранных (хотя известно, что он был участником Пелопонесской войны), из-за которых никак нельзя, по его мнению, дожить до преклонного возраста, оставшись порядочным человеком. Важно другое: в сократовском монологе, обращенном к агоре, к суду и афинянам, к обвинителю Мелиту, о присутствии всех этих участников суда, — кроме последнего, не просто конкретизированного, названного по имени, но и наделенного собственным словом, — мы узнаем лишь из обращений Сократа. В то время как его противостояние с обвинителем обретае

форму диалога, в котором все же Мелит выступает ведомым Сократом, будто не обладает собственным характером, во всяком случае не проявляет его в речи, которая по сути состоит из ответов на вопросы Сократа. Мелит напоминает стажера, подающего простые, вполне ожидаемые реплики, искусственной фигурой, марионеткой Сократа, будто призванной лишь иллюстрировать и сделать наглядным прославленный сократовский метод, состоящий из иронии и майевтики (собственно, метод был назван в честь Сократа гораздо позже). Но вопрос о фокализации в «Апологии» (поворота с внешней — на внутреннюю, с рассмотрения окружающего мира — на постижение человеком самого себя) выходит за рамки этого исследования, является скорее риторическим отступлением.

Первой в чистом виде автобиографией (второго, риторического типа), также апологетической, нормативно-педагогической, Бахтин называет защитительную речь Исократ (436–338 гг. до н. э.), правда, для специалиста по филологии остается неясным, какую именно он имеет в виду. В этой риторской биографии, как отмечает Бахтин, важен именно момент профессионального самосознания, апологетического отношения к собственной персоне и поступкам. Это что касается греческого материала.

Далее Бахтин отмечает, что хоть биография римского времени имеет все тот же публичный характер, но она формируется в ином реальном хронотопе — римской семьи, патрицианской, в контексте которой становится документом семейно-родового самосознания. Каждая автобиография является составляющей истории рода, но не в приватном порядке, а на уровне государственной важности. Римское самосознание — звено между умершими предками и последующими потомками. В качестве иллюстрации к этому тезису Бахтина приведем хрестоматийную статую римлянина с портретами предков — «Тогатус Барберини» (I в. до н. э., Капитолийские музеи, Рим). Примечательно здесь само стремление скульптора изобразить в одном материале живого человека и скульптурные бюсты его предков, в свою очередь сделанные с погребальных восковых масок, которые, в свою очередь, были изображениями живых людей и вряд ли слепками с мертвецов<sup>1</sup>, соблюдая характерное для позднее оформившихся из этой традиции портретных галерей предков

---

<sup>1</sup> Подробнее по этому вопросу см.: Бритова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет [Текст] / Н. Н. Бритова, Н. М. Лосева, Н. А. Сидорова. — М. : «Искусство», 1975. — С. 17–19. (Библиографическая ссылака дана только в качестве дополнительной информации, потому работа не помещена в список использованной литературы).

пресловутое «фамильное» сходство (нельзя не вспомнить в этом контексте рассказ Конан Дойла «Собака Баскервильей», где Холмс опознает главного преступника по «фамильному» сходству, внимательно рассмотрев «галерею предков»).

По свидетельству Бахтина, продолжением греческой платоновской схемы в римское время стали работы о собственных писаниях (тексты о текстах) как разновидность автобиографии. Объективация биографического времени заключается в последовательном перечислении произведений, снабженных автокомментарием, а сознание раскрывается перед определенным кругом читателей. На правах иллюстрации, применяя сравнительно-исторический метод, позволим себе следующее отступление. 20 ноября этого года (2015) в зале НХМУ в рамках украино-польского проекта «Уява. Реальність» состоялся примечательный диалог-перформанс украинских художников Влады Ралко и Владимира Будникова под названием «Ховання і розкриття». На фоне собственных работ, удвоенных мелькающим репродукционным рядом на экране, художники «опубликовывали» частично свои биографии, снабжая представленный визуальный ряд украинско-русскими автокомментариями, адресуя все это своим «читателям»-зрителям, собравшимся на этой импровизированной «агоре» после пережитого всеми нами очередного Майдана. Нужно сказать, что зрителей было ничтожно малое количество, и автор (Е.М.) пребывал среди них недолго. Вопрос в том, можно ли потом на этот автокомментарий, исполненный в режиме реального времени, зафиксированный, например, на камеру, опираться как на документальное свидетельство, и документом чего он является? Документом эпохи или фактом и документом биографии, или все-таки художественным ее осмыслением, если воспринимать это действие как перформанс, плавно переходящий в эппенинг (или наоборот).

Возвращаясь к начальной теме, напомним, что тип построения повествования о биоесе, представленный Плутархом, Бахтин определяет как «энергетический» [3]. Это путь изображения поступков, речей, других действий человека, вне которых не осуществляется его бытие. Не состояние, не перечисление присущих ему качеств, спаянных в образ характера, но проявление характера через внешнее действие. Причем раскрытие характера у того же Плутарха в повествовании, как отмечает Бахтин, вовсе не равноценно процессу становления человека. Плутарх лишь делает зримым уже готовый целостный характер. Так сказывается влияние аристотелевского учения об энтелехии (внутренняя воля, первопричина развития и окончательная цель, желудь вырастает в дуб, цикличность и замкнутость). И если реальное биографическое время

необратимо, то в повествовании в отношении характера возможна обратимость, те или иные черты, заданные изначально, тем не менее, могут проявиться в повествовании раньше или позже.

Второй тип композиции биографии, основанный на принципе распределения материала по рубрикам, Бахтин называет аналитическим, или систематизирующим. Возможные рубрики: «общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношения к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки, наружность, *habitus* и т. п.» . Он сохраняется и по сей день, являя человека в разных, как теперь бы сказали, его социальных ролях: художник, семьянин, друг, гражданин и т. д. В античности ярким представителем этого аналитического типа был Гай Светоний Транквилл (около 70 г. н. э. — после 122 г. н. э.) — «Жизнь двенадцати цезарей» [3].

Из трех модификаций состоявшихся типов античной биографии, в которых уже намечается поворот от овнешненного человека к приватному, выделенных Бахтиным именно на примере автобиографий, важно отметить «консоляции» — беседы автора с философией-утешительницей. И если верить Бахтину, то бл. Августин впервые для обозначения этих биографий стоического типа вводит термин *soliloquia* — «одинокие беседы с самим собой». (Позднее как один из типов драматических монологов — всем известный солилоквиум Гамлета). Именно в этих модификациях, наряду с расширением событий личного, интимного, приватного плана, обретает усиленное звучание тема личной смерти. А пародия на героически-возвышенные тексты появляется в иронико-сатирических автобиографиях, где юмор становится единственно возможной формой проявления приватного начала (Овидий) [3].

Критика и вместе с тем развитие концепции Бахтина содержится в хрестоматийном труде С. Аверинцева «Плутарх и античная биография» с подзаголовком «о месте классика в истории жанра» [1]. Аверинцев сосредотачивает внимание на одном писателе, по его собственному признанию, стремясь выявить силуэт своего героя на фоне эпохи. Критика концепции Бахтина вполне обоснована, но нужно помнить, что предметом его исследования был вовсе не автор биографии и не сам материал, а хронотоп в протохудожественных текстах первичных жанров. Проблема, поставленная Бахтиным, в своей сущности ближе философии литературы, чем истории. И неудивительно, что в выводах к «Формам времени и хронотопа» он апеллирует не к кому-нибудь, а к Лессингу, который впервые в «Лаокооне» поставил проблему о границах живописи и поэзии как проблему пространственно-временных отношений в разных видах искусств (пространственных и временных).

Важно отметить, что утвердившийся благодаря Бахтину в гуманитарной науке термин «хронотоп» был им заимствован из теории относительности и перенесен в другую область знаний «почти как метафора (почти, но не совсем)».

Предисловие к труду Аверинцева, фактически постановка проблемы, изобилует сравнениями с изобразительным искусством. «Попробуем выразиться фигурально: здесь сделана попытка не столько разрисовывать и раскрашивать портрет писателя, сколько более резко прочертить его силуэт и дать к силуэту контрастирующий фон. Читателю предлагается сосредоточиться на самом контуре, на самих границах фигуры — иначе говоря, на том, что отграничивает феномен Плутарха-биографа от всего схожего или соседствующего. Этим определены требования, которые предъявлял к своей работе автор. От силуэта не требуют, чтобы он был подробно выписан или чтобы он был трехмерным; от него требуют четкости» [1, с. 5]. И буквально на второй странице предисловия Аверинцев определяет роль писателя вообще и биографа в частности, независимо от эпохи, в которой он проживает или о которой он пишет, как современника некоего литературного процесса и продолжателя жанра. Можно еще добавить — потенциального предшественника новых видов, жанров, форм. Хотя эта третья в отличие от первых двух характеристика уже не относится к фону, на котором выявляется силуэт писателя. Все эти положения правомерны и в отношении художников, и в отношении их биографов. Аверинцев обозначает контекстуальные связи писателя с окружением формулой Мандельштама о «родстве» и «соседстве», но можно еще вспомнить гипотезу Шкловского относительно родства в литературе по линии «дядя-племянник». Подытожим. Если Бахтин ставит вопрос о границах пространственно-временных, о реальном историческом времени и его воплощении в литературе, в том числе на примере биографий, Аверинцев исследует на примере «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха границы силуэта и фона, пользуясь его же высказыванием — очерчивает контур для определения степени оригинальности и произведения, и писателя. Аверинцев трактует «отталкивание» Плутарха от существующей традиции, той же жанровой, лишь исходя из посылки самоосуществления, но вовсе не новаторства. Потому обосновано закрепление за Плутархом места классика жанра, он не бунтарь, но и не «один из». Повышенный интерес Плутарха к моральной проблематике, по свидетельству Аверинцева, обусловлен его принадлежностью к эпохе «греческого Возрождения», для которой это была общая тенденция. В свою очередь Аверинцев приписывает Плутарху создание или оформление

еще одного жанра — морально-психологического этюда. Но почему для нашего исследования этот образец, под которым подразумевается и Плутарх в роли биографа и Аверинцев в роли его исследователя, оказался настолько значимым? А именно благодаря моменту, на который указывает ученый: Плутарх был провинциалом и дилетантом. Провинциалом прежде всего по образу жизни, по отношению к столице империи — Риму, в который он не стал стремиться. Ни в коем случае не смешивая материал разных эпох, что было бы антинаучным допущением, но в целом опираясь на этот тип, присутствующий во все времена, и только по этой линии можно провести аналогию с Е. М. Кузьминым. Это даже не сравнение, а констатация некоей общности по обстоятельствам жизни, отраженным в самосознании. Требуется разъяснения и слово «дилетант», во времена Е. Кузьмина поднятое на знамя мирискусниками. Золотинкина И. А., в своей кандидатской диссертации «Журнал “Старые годы” и ретроспективное направление в художественной жизни Петербурга», куда в свое время «дописував» Е. М. Кузьмин, выделила три типа дилетантов в русской науке об искусстве: «человек, постоянно занимающийся чем-либо на высоком уровне, но без профессионального образования» (А. Бенуа, «автодидакт» или «продукт художественной семьи»; профессионализм определяется наличием знаний, а не диплома об образовании); «высокий уровень профессиональных знаний, но отсутствие обязанностей и рутинной работы» (Трубников); аматоры, любители, «друзья журнала»<sup>1</sup>. Но вернемся к античности.

Плутарх, как замечает Аверинцев, постоянно в чем-то «уговаривает» читателя, этот, казалось бы, неприметный штрих уже говорит в пользу того, что Плутарх в некотором роде новатор и вовсе не следует литературной инерции жанра, отходит от привычных и устоявшихся норм [1]. Плутарх уговаривает читателя принять «осуществляемую им комбинацию жанра, материала и философско-моралистических интенций». Фактически по одной этой детали, точнее отталкиваясь от нее, Аверинцев предпринимает попытку реконструировать представление (и только) о предшествующей эллинистической биографии как о жанре, конечно осознавая, что целый свод памятников сохранился до нашего времени лишь во фрагментах, ничтожно малых для того, чтобы сделать какие-либо выводы о «композиции или словесной ткани». Ученый намеревается уточнить различия между текстом «Сравнительных жизнеописаний» и другими, опираясь на такую реконструкцию. Первую воз-

<sup>1</sup> Коротко эта типизация с сопутствующей аргументацией изложена И. А. Золотинкиной в ее статье [7].



возможность сравнения «наличного с утраченным» Аверинцев видит в перенесении его в плоскость тематики, сведения о которой можно получить даже из сохранившихся перечней названий сочинений биографического характера или позднейших, своего рода аннотирующих, упоминаний о них. Вторую — в самом принципе построения повествования «Сравнительных жизнеописаний»: биографии героев подобраны попарно (двадцать два), греческая биография «параллельна» римской с почти обязательным сравнением во вступлении и заключении к каждой паре. Достоверно известно, что этот принцип «парования» был изобретен Плутархом и возникающие впоследствии повторения приема подражательны [1].

Античный автор выступает в «защиту свободного дилетантизма против любых слишком обязательных требований школьной методики» [1, с. 113], он дилетант, как и его образованный читатель [1, с. 142], что обусловлено его провинциализмом, то есть отстраненностью «от профессионализма литературной жизни (как и жизни философских школ) и его подчеркнутой приверженностью к реалиям полисного и семейного быта» [1, с. 14; 50]. Небезынтересен для нас еще один момент, на который обращает внимание С. Аверинцев, — в примечании к собственному тексту [1, с. 255, см. прим. 33] ученый прокладывает связь между античной биографией и ренессансными жизнеописаниями (художников) по некрологической топике и ссылается при этом на предисловие к жизнеописаниям Дж. Вазари А. Эфроса [15]. В указанном предисловии следует обратить внимание на следующее наблюдение Эфроса: Вазари пользуется неопределенностями — «говорят», «рассказывают», «передают», что «предоставляет величайшую свободу его двойственному намерению дать вымыслам убедительность фактов, а фактам яркость вымысла» (вновь отсылка к «сплетне», как основе биографии) [15, с. 55–98]. А. Габричевский в своем предисловии к изданию Вазари мотивирует эти оговорки тем, что Вазари начинает осознавать разницу в степени достоверности между устной традицией и подлинным документом и вводит эти глаголы-«оговорки», чтобы подчеркнуть свое критическое отношение к последующей информации [5, с. 12]. Утверждением, что на заимствованиях и переложениях взойшли величайшие мастера слова трех столетий, Эфрос вступает за Вазари, которого ученые позднего времени обвиняли в «плагиате» и «нечестностях» (в XXI в., в эпоху пост-постмодернизма, в области визуальных искусств, как считают ученые, проблема плагиата и вовсе изжила себя; см., например: московский сборник «Искусствознание» № 1 за 2014 г.). Что касается литературного творчества — вопрос остается открытым.

Уже у Вазари становится излюбленным приемом подымать героя из нищеты — мотив пастушонка, ставшего великим художником (Джотто, Мантенья, Кастаньо, Бекафуми, Сансовино)<sup>1</sup>. «То же влечение к колоритной точности заставило его снабжать обездоленных эпитафиями художников поэтическими надгробиями собственного сочинения или сделанными по его просьбе уже испытанными сотрудниками... Особенно любопытно роскошество его знаний о причинах смертей художников... Вазари позаботился дать точный повод для кончины». К примеру, Франча умирает у него от огорчения перед успехами Рафаэля. «У этой некрологической сюиты есть великолепная концовка, обнажающая новеллистику ее приемов; среди жизненных финалов, сочиненных Вазари для своих моделей, нашлась даже такая, можно сказать, средневековая кончина, необычная для Rinascimento, как смерть Спинелло Аретино от страха перед явившимся к нему дьяволом!» [15, с. 55–98]<sup>2</sup>.

Штампом гуманизма называет Эфрос моралистическую тенденцию в повествованиях Вазари, когда жизнеописание выступает иллюстрацией нравственного тезиса (эта тенденция морализаторства прослеживается и у Плутарха). Таким образом, складывается определенный биографический «канон». Как узнаем из той же статьи, во втором издании Вазари, укрепив документальную базу (посредством применения

---

<sup>1</sup> Этот прием переключает и в тексты Е. М. Кузьмина: описывая в своих воспоминаниях нищее и сиротское детство А. Мурашко, он сравнивает его с Джотто, упоминает о колонии инвалидов, в которой вырос А. Петрицкий.

<sup>2</sup> «Думаю, без преувеличения можно сказать, что нашему искусству в целом не достает пафоса надмогильного творчества. Как много остроумия, изобретательности, буйства мысли в наших старых церквях — каменных и деревянных, в предметах быта, мебели, коврах, вышивках, кружевах — и вместе с тем, какая бескрылая фантазия, во всяком случае, что касается форм, когда речь идет о надгробиях. Можно с уверенностью утверждать, что наши *Campro Santo* вряд ли привлекут взгляд прохожего, наши мертвецы ничем не хотят поделиться с живыми, они упорно прячут свои тайны. Они отделяются формулярами, из которых мы узнаем о датах рождения и смерти, чинах и орденах, а массивность монумента зависит только от материальных средств покойника» (пер. с укр. Е. М.) — этими словами начинается эссе Кузьмина о киевских надгробиях [9, с. 309–333]. Конечно, ни о какой подражательности с чьей-либо стороны не может идти речи. Важен факт общности мысли, некоей традиции в культуре, осознание важности сочинения эпитафий и надгробий, которые так же есть «говорящие» памятники.

метода анкетирования, обращения к документальным источникам: к хроникам флорентийских летописцев братьев Виллани, к монастырским и цеховым книгам и пр.), добавляет серию биографий и называет их не «жизнеописания», а «описания произведений». Именно это издание 1568 г. становится, в аксиологическом аспекте, прежде всего памятником истории итальянского искусства. Уже Вазари «отраживается намечать манеру, смены периодов творчества у отдельных мастеров — подлинную основу формально-логической науки будущих поколений историков искусства» [15, с. 55–98]. Именно этот переход, совершенный Вазари, от жизнеописания к конструированию истории искусства, понимаемой пока что как сумма биографий, но уже снабженных стилистическим анализом произведений художников, пусть при этом историк жертвует фактицизмом в пользу новеллистики и подчиняет каждую новеллу назиданию, закрепляет за ним славу первого историка изобразительного искусства. В русском искусствознании такой перелом свершится на рубеже XIX–XX вв. — роль первых историков русского искусства сыграют художники круга объединения «Мир искусства» — А. Бенуа (его «История русской живописи» будет издана двумя частями в 1901 и 1902 гг.), И. Грабарь (его первый многотомный труд по истории русского искусства издавался на протяжении 1907–1914 гг.), большинство биографий и монографий об украинских художниках будут написаны и изданы только в советское время (за исключением биографий Т. Г. Шевченко), как и первая история украинского искусства. Понятие «манеры» (стиля) в трех ее «ипостасях» — эпохи, школы, мастера (то есть индивидуального стиля), — можно сказать без преувеличения, на века станет определяющим для теории искусствознания.

«Эклектизм — как цель, виртуозность — как средство», — замечает Эфрос. Его же виртуозность<sup>1</sup> заключается не только в свободном владении итальянским и русским, но и в том, что необходимое упоминание даже в искусствоведческих текстах «вождя народов» он ловко «вкраивает» в конце текста, лишая при этом известное имя описной (заглавной) буквы; вкладывая оценку деятельности в «авторитетные ленинские уста», как бы проводит параллель между осознающими свои

<sup>1</sup> Статья помечена 5 мая 1931 г., то есть до постановления о внедрении в искусстве «единого метода соцреализма»; к московскому изданию 1956 г. вступление писал А. Габричевский [5]; украинский перевод отдельным изданием появился только в 1937 г., частично был опубликован в альманахе «Образотворче мистецтво» за 1935–1936 гг. (тт. 2 и 3) без указания фамилии автора перевода; переиздание с дополнениями вышло в 1970 г.

недочеты авторами разных эпох [15, с. 98]. Тот же прием, что и Эфрос, почти комичный, но который перестает казаться таковым при ближайшем рассмотрении, а скорее представляется замаскированной семантической инверсией, в 1927 г. использует Е. Кузьмин: в статье о Г. Нарбуте, прежде чем начать разговор о художнике, приводит по сути парафраз общеизвестного афоризма Ж. Бюффона о стиле. А далее противопоставляет Ленина (фигура, которая не имеет отношения к стилистике, но по которой стиль создается) и Пушкина (который будто бы не создает своего стиля, а лишь рождает «на всякий звук свой отклик в воздухе пустом» — цитата из пушкинского стихотворения «Эхо»), а Нарбута причисляет к последним, то есть к «природным иллюстраторам» [10, с. 145]. Совершенно естественным образом пересекаются цитаты из ленинских трудов и стихов Блока в советской истории европейского искусствознания, которая долго была учебником для нескольких поколений искусствоведов и до сих пор числится в списке рекомендуемой литературы к курсу художественной критики. Но нужно отдать должное ее авторам (Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н.): сопоставляя статьи И. Грабара в популярном журнале «Нива» (1890–1897, последняя — «Упадок или возрождение?») и эссе Л. Толстого «Что такое искусство?» (1897), они со всеми требуемыми господствующей идеологией оговорками склоняются в пользу первых, подчеркивая их значение для развития методологии искусствоведческой науки [8, с. 22].

Возвращаясь к переизданиям истории Вазари, отметим, что вступительная статья Ю. Асеева к украиноязычному изданию 1970 г. начинается цитатой из Ф. Энгельса [2, с. 5]. Но прав был Т. Г. Шевченко (читавший историю Вазари еще в Императорской Академии, где, как известно, были два издания — на языке оригинала и переводное, на французском), когда в дневнике от 23 июля 1857 г. записал: «Вазари переживет целые легионы Либельтов». Т. Г. Шевченко, возможно вслед за Вазари (с упоминания его имени начинается повесть «Художник»), оформляет свою автобиографию (на которую потом будут опираться его первые биографы — М. Чалый, А. Конисский) в художественное произведение, где повествование ведется от лица его реального покровителя (И. Сошенко). То есть на место автора Шевченко ставит фигуру рассказчика, прототипом которого является историческое лицо, в реальной жизни покровительствовавшее автору, впрочем, «историчны» и все остальные персонажи.

Ю. Асеев, после внимательного анализа художественного и архитектурного наследия Вазари и тех социальных условий, в которых жил и творил художник, оценивает его теоретически-литературный труд как

титанический, опровергая тем самым процитированную (и понятую буквально) им без ссылки на источник и автора фразу А. Эфроса «Вазари написал свою историю искусства, как Колумб открыл Америку: ненароком, едучи к другой цели» [2, с. 12]. Мысль, метафорически оформленную А. Эфросом, более прямо в духе «вульгарной социологии» в своем вступлении к тому же изданию выразил А. Луначарский: «к этому толкало его личное тщеславие»<sup>1</sup>. Но следующая фраза А. Эфроса объясняет его мысль: «То, что он сделал больше, нежели собирався, он понял лишь после выхода “Vite”» [15, с. 56].

Асеев обращает внимание на один немаловажный момент, не отмеченный Эфросом и Габричевским в их вступлениях: «Майже до кожної біографії Вазарі додає портрет митця. Виконав портрети для видання художник Крістофано Коріолано, а зібрав сам автор. Про ці портрети він пише так: “Якщо зображення і портрети, що їх я вмистив у цей твір, не зовсім схожі з дійсністю і не всі мають ті якості і подібність, що їх завжди надає живість фарб, все ж і малюнок, і окреслення взяті з натури, відповідають дійсності і є натуральні, незважаючи на те, що не всі вони намальовані вмілою рукою, бо більшу частину їх прислали мені друзі”» [2, с. 18]. Иллюстративная часть современных историй искусств (которая в некоторых изданиях бывает даже усечена) представляет репродукции работ художников, но не их портреты (последние в виде фотопортретов чаще встречаются в периодике или размещены на персональных сайтах художников). Невысокое качество репродукций извинительно по той причине, что теперь с ними можно ознакомиться в отдельных альбомах или на электронных ресурсах.

В свою очередь, А. Габричевский в предисловии к московскому переизданию жизнеописаний 1956 г. отмечает зыбкость границ «между вымыслом и реальным фактом, между устным преданием и подлинным документом, между художественным правдоподобием и вероятностью научной гипотезы, между историей как наукой и историей как назиданием» [5, с. 10], которой можно оправдать первого историка искусства. Вместе с тем, как занимательный рассказ и как отражение своего века, и как первый памятник искусствоведческой мысли произведение Вазари

---

<sup>1</sup> С Колумбом сравнивали и Винкельмана, о чем упоминает М. Лившиц в известной статье об этом ученом. Но контекст сравнения в случае Лившица иной: марксист по убеждениям, он использует сравнение с Колумбом лишь для того, чтобы провести мысль о наивности познаний в области той науки, которой они занимались, таких первооткрывателей, как Винкельман. Что, впрочем, не отрицает у них славы первооткрывателей.

до сих пор сохранило ценность. Пример Вазари примечателен еще и тем, что художник-эпигон, творчество которого вряд ли заинтересовало бы позднейших исследователей, сумел утвердиться в истории, сохранить для нее свое имя и в некотором роде сравняться даже с такими титанами, как Микеланджело, пусть и не в области искусства, а в качестве биографа многих своих предшественников и современников. О промежуточном месте биографа между теми, кто имеет биографию и ее не имеет, писал еще Ю. Лотман [12].

Можно сказать, что каждая эпоха по-своему переосмысливает ранний текст Вазари, с которого началась история европейского искусства и искусствознания, и эта оценка труда итальянца XVI в. (хотя вопрос о коллективном авторстве неоднократно освещен в научной литературе) в какой-то мере становится отражением взглядов на историю искусства того общества (точнее, общности людей) и той эпохи, в которую она запечатлена.

Из современных украинских исследователей, обративших внимание на проблему биографии «по долгу службы» и глубоко исследовавших вопрос «научной биографии», содержания этого термина и понятия, заслуживает доверия Светлана Ляшко, ведущий сотрудник Института биографических исследований НБУВ. В своей статье «Поняття “наукова біографія” у теорії та практиці історико-біографічних досліджень» [13] она формулирует два основных значения словосочетания «научная биография»: биография ученого или биография, написанная ученым, то есть организованная согласно требованиям науки (как правило, включает научный аппарат — перечень основных дат жизни, иллюстраций, если таковые имеются, библиографию, именной список и т. д.). Здесь же содержится краткий экскурс в историю становления биографии как науки на территории Украины. Уже в 1921 г. по инициативе В. И. Вернадского была создана Комиссия по истории научных знаний. Будучи сам автором многочисленных биографических исследований об ученых, которые он, по свидетельству С. Ляшко, продолжал писать до 1943 г., Вернадский не мог недооценивать всю важность этой области научного знания и писания, ее причастности к истории мысли и культуры. Уже в 1918 г. при Украинской академии наук была создана Комиссия по составлению словаря украинских деятелей науки, истории, искусства и гражданского движения. И в нормативно-методических документах этой Комиссии встречалось словосочетание «биографии ученых». С. Ляшко ограничивается перечислениями и обобщениями в отношении специальных трудов, посвященных проблемам биографии, не разбирая их подробно, а только «выуживая» из них определение

«научная биография». Опираясь на выводы В. Ващенко, вслед за ним предлагает скорректировать в отечественной историографической практике термин «научная биография». В евроатлантическом контексте он означает «биография ученого», в отечественном — способ конструирования биографии. В. Ващенко предлагает по отношению к биографиям людей гуманитарных наук произвести замену термина на «интеллектуальная биография». Но такое разграничение само по себе, как верно отмечает С. Ляшко, есть парадокс. За перечислениями съездов времен СССР, посвященных проблемам биографии, и принятых на них постановлений, исследователь несколько затушевывает свой собственный взгляд на указанную проблему, на выдвинутый постулат о том, что образцом биографического жанра может служить только «научная биография» (биография ученого, составленная по всем правилам науки). В выводах С. Ляшко обозначает, что и термин «научная биография» требует уточнения, корректного применения и научной разработки, как и способ формирования нарратива по этому образцу-типу-жанру. Ляшко опирается на Уокера (1983), который предложил следующую типологию: биография личности, профессиональная биография, библиографическая биография, ситуационная. Но, как подтверждают рассмотренные выше труды Бахтина и Аверинцева, типология эта состоялась в общих чертах уже во времена античности, изменялось лишь наполнение, «словесная ткань» самих текстов, язык изложения и обозначения в терминологии позднейших исследователей этих текстов. Можно в этом контексте вспомнить и доклад Г. О. Винокура «Биография как научная проблема» 1924 г., где он определяет задачи биографии следующим образом: «Биография, поскольку она претендует на значение самостоятельной научной дисциплины, должна обладать собственным и специфическим предметом, одновременно эмансипируясь от смежных и посторонних областей знания. Биография, в противовес обычному пониманию, есть проблема не психологическая, а культурно-историческая и имеет своим предметом историю индивидуальной жизни личности, включая в поле своего изучения все признаки (интеллектуальные, психические, психофизические и т. п.), с которыми личность вообще дана в истории культуры»; «...история личности раскрывается в различных своих формах, научное описание которых и составляет задачу биографа. В общей схеме история личности постигается нами в формах развития, когда мы изучаем ее с точки зрения исторической эволюции и преемственности, и в формах поведения, или деятельности, когда мы рассматриваем личность в разрезе статическом, как уже готовое и развившееся. Непременным условием изучения личности в этих формах

является рассмотрение этих последних в рамках широкого культурно-исторического контекста. Этим “плоскостным” формам исторической личности могут быть противопоставлены формы “структурные”, при анализе которых биограф от внешне воспринимаемых чувственных данных переходит к уразумению смысла и значения, за внешними признаками стоящих» [4, с. 11–13]. Как выразила это Л. Гинзбург в книге «О психологической прозе» по отношению к задаче мемуариста, что в равной степени можно отнести и к биографу: в отличие от художника он не может творить предметы и события, он «прокладывает путь от факта к его значению и в факте тогда пробуждается эстетическая жизнь» [6, с. 8]. О том же говорит Г. Винокур — литературное произведение может быть фактом биографии, но не источником биографических сведений, несмотря на то, что литературное произведение в известном смысле есть документ исторический, но сведения, из него почерпнутые, не могут быть историческим материалом (хроники Шекспира «Ричард II», «Ричард III»), потому как литературное произведение как произведение искусства обладает фиктивным бытием [4, с. 11–13]. Исходя из этого, можно понять разделение биографий художников, а точнее объединение под одним заголовком двух аспектов — биография жизненная и творческая. Под творческой биографией должна подразумеваться история возникновения произведений. Но как в рамках одной книги можно это разделить? И нужно ли? Или таким образом указаны рассмотренные в тексте социальные роли художника, два образа его, как человека и как художника? В третьем тезисе доклада Винокур говорит о принадлежности биографии к науке филологии, а значение для смежных дисциплин в частности, как и для истории культуры в общем, сводит к «вспомогательному и прикладному» [4, с. 11–13]. И это объяснимо. Биографистика как вспомогательная историческая дисциплина (направление в историографии) оформилась гораздо позже, в 1970–1980-х, о чем упоминает и С. Ляшко [13]. По отношению ко всей литературе биографического характера в таком случае правомерно использовать термин «биографика». В общем, рассматривать биографию можно и как жанр литературы, и как научную проблему.

В статье С. Ляшко содержится подробная статистика данных о специальностях (согласно действующему приказу № 1057 от 14.09.2011 Министерства образования Украины) и ученых [13]. Нет нужды их здесь пересказывать. Очевидно, что гуманитарные специальности количественно уступают техническим. Нельзя не согласиться с размышлениями С. Ляшко о несоответствующем, «диссонансном» сепарировании



*историй* — например, история техники отнесена к техническим наукам, в то время как история науки и техники — к историческим. Но необходимо сделать уточнение к тексту С. Ляшко (опубликованному в 2013 г.): приказом МОНМС Украины от 21.12.2012 № 1462 были внесены изменения в список специальностей — специальности, связанные с историей, исключены из группы точных и естественных наук (то есть группа специальностей по истории химии исключена из области химических наук и т. д.). Теория и история искусства как отдельная дисциплина в этом списке не обозначена, есть общий заголовок «мистецтвознаство» с кодом 17 и раздел «образотворче мистецтво» с кодом 17.00.05 и специальность «культурологія» с кодом 26 и подзаголовок «історія та теорія культури» с кодом 26.00.01.

Еще в истории Российской Империи, которой наследовал СССР, а значит и Украина, и отмежеваться от которой не представляется возможным, как бы этого не хотелось, есть примеры организации учебных заведений и распределения специалистов, в частности историков искусства, при них: искусствознание как ветвь исторического факультета в Университете (Киевский университет подражал в этом плане Московскому) и отделение теории и истории изобразительного искусства при Императорской Академии художеств (Киевская академия подражала ее структуре), было и направление, отпочковавшееся от классической филологии. Но опять же этот вопрос требует рассмотрения прежде всего с позиций историографии, боимся, настолько обширной, что в процессе постановки проблемы можно застрять на стадии ее (историографии) освоения.

Возвращаясь к статье С. Ляшко. В ней программно не задан, то есть находится за пределами постановки проблемы биографии, вопрос о биографии художественной, литературной (упомянуты лишь косвенно), беллетризованной или, например, о биографическом мифе, который находится в пространстве между фактом и вымыслом. Эти категории оказываются будто за пределами научного знания, элиминируются. Понятно, что роман-биография не может стать основой для получения биографических сведений, как о том писал Г. Винокур уже в 1924 г., наоборот, в его основе лежит биография того, о ком написан роман, но как ни странно, литературное произведение в свою очередь становится фактом биографии его автора.

Казалось бы, принципиально новое знание о формах презентации биографического материала должно возникнуть в связи с появлением новых средств передачи информации. Но пока что формы эти не осмыслены.

Так или иначе, автор биографий сам становится портретируемым и биографируемым. Более того, филологи и литературоведы не раз высказывались в пользу того, что биография по сути является автопортретом пишущего биографию. Уже Лотман сравнивает текст биографии с семейным фотоальбомом, который не является *непрерывным и подлинным* отражением человеческой жизни (внешняя картинка не всегда точно соответствует подлинно происходящему): «Отношение документа к тексту такой биографии можно сопоставить с жизнью человека и отражением ее в семейном альбоме: перед нами ряд фотографий, некоторые моменты жизни представлены обильно, но есть и лакуны. Главное же, жизнь глядит на вас остановленными мгновениями, неподвижными картинками, порой искусственным выражением лиц, отрывками. А надо восстановить ее непрерывное течение, снять искажающий эффект искусственности» [11]. Ученый настаивает на том, что при написании биографии автор может столкнуться с пробелами, заполнить которые не всегда возможно. И если в научной биографии можно *ограничиться «документальным монтажом», констатацией факта этого пропуска*, то в беллетризованной необходимо его заполнить. Писать роман вместо биографии, что Лотман трактует как жест отчаяния, — тоже один из способов написания биографии. Все мы помним «Неоконченный роман о Караваджо» В.М. Клеваева, вызванный отсутствием возможности работать с документальными первоисточниками, архивами. Фактически здесь мы сталкиваемся с попыткой писать роман-биографию при невозможности писать научную биографию. И таким образом состояться. Потому как для написания хорошей популярной книги требуется талант романиста, и, как замечает тот же Лотман: «В том-то и дело, что методологическая нагота, прикрываемая в академических работах специальным и, как правило, ограниченным характером задач (в художественных произведениях близкой тематики вывозят талант и интуиция автора, если они есть), неприкрыто зияет именно в работах популярного жанра. Не парадокс, а элементарная истина заключается в словах о том, что популярная книга — самый трудный из всех жанров» [11]. И в рамках этой статьи он неоднократно повторяет, варьируя, мысль о том, что исследователю недостаточно обладать интуицией писателя для того, чтобы спаять разрозненные факты в единое повествование, создать образ, осуществить это возможно только с помощью инструмента психологического анализа. Лотман в свою очередь выделяет среди прочих как пример состоявшейся удачной научно-популярной биографии книгу Гастева о Леонардо. Заметьте, книгу о художнике. Избранный Гастевым метод — вести повествование в ма-

нере сфумато, заимствуя метафорически термин леонардовской теории, то есть «незаметное, воздушное взаимопроникновение света и тени, создающее как бы третье состояние — светящейся тьмы и затемненного света», — обоснован самой эпохой Леонардо, в которой явно прослеживается тенденция символического осмысления тьмы и света (от Возрождения к Барокко). Лотман недопустимо смешивает определения «сфумато» и «барочной светотени». С позиции искусствознания, чисто технически это абсолютно разные приемы. Барочное «кьяроскуро» резко отличается от плавных переходов светотени Леонардо (исследования 2010 г. показали, что Леонардо был способен наносить слой краски в несколько микрон, не оставляя следов кисти и отпечатков пальцев). Но способность мыслить метафорически Лотман признает и за художником, и за изобретателем (последнюю считает одной из ипостасей ученого).

С еще одним примером репрезентации биографического материала художника сталкиваемся в пространстве современного музея. В мемориальном зале школы Бойчука в НХМУ висел плазменный экран<sup>1</sup>, на котором демонстрировался фотофильм, составленный из статичных документальных фото и репродукций уничтоженных произведений бойчукистов: портреты художников этого круга (Бойчука), фотографии их за работой над неуцелевшими до наших дней росписями (Луцкие казармы в Киеве, 1919; Киевский оперный театр, 1919; Крестьянский санаторий на Хаджибеевском лимане в Одессе, 1928; Краснозаводской театр в Харькове, 1934–1935), фото гобеленов, выполненных по их эскизам (Падалка, Седляр). Цель помещения этого видеоряда в контекст мемориального зала — расширить представленный немногими сохранившимися, в основном живописными произведениями, визуальный ряд экспозиции, реконструировать наследие школы за счет сохранившихся только на фото и репродукциях утраченных в реальном хронотопе физических носителей. Такая форма репрезентации «пользовалась успехом» у посетителей, но, как посчитали музейные сотрудники, спорила с экспонируемыми произведениями и мешала их обзору<sup>2</sup>. Почему те же способы внедрения более чужеродного материала остаются приемлемыми и допустимыми в случаях

---

<sup>1</sup> Поскольку экспозиция НХМУ меняется с недопустимой частотой, смело можно утверждать, что к моменту предполагаемой публикации статьи об этом варианте экспозиции забудут и научные сотрудники, и посетители.

<sup>2</sup> Замечание, в целом, заслуживающее внимания, но, к сожалению, нигде научно не обоснованное, не поставленное как научная проблема.

очень спорных выставочных проектов — вопрос открытый, но в локальной среде киевских художественных музеев открыто не обсуждаемый. Грамотное использование новых технических средств в музейной практике, в том числе для репрезентации биографического материала, еще требует разработки своей методики. Как и практика «интервенций» современного «текста» в устоявшийся контекст традиционного. Но это станет темой следующего доклада об аккумулятивной функции цитаты, где предпринят обратный ход — помещение текста, ставшего историей, в виде цитаты в контекст современных и быстро устаревающих текстов.

Саму эту статью, в конце концов, можно воспринимать как демонстрацию интервенции «актуального» в поле «традиционного».

**Изложение основного материала исследования.** С подробным описанием найденных, заимствованных и примененных на практике Е. М. Кузьминых приемов сложения биографии художника (как творческой, так и жизненной) можно ознакомиться в статье автора «К вопросу о сложении жанра биографии художника в украинском искусствознании». Не лишним здесь будет повториться и указать на статью Г. Скляренко [14] (которая, в сущности, наследует приемы Е. М. Кузьмина) в связи с упоминанием выше проектов, проведенных в НХМУ. Г. Скляренко заканчивает свой обзор биографий рассмотрением творческой деятельности Алевтины Кахидзе, которая так же неоднократно «вторгалась» в контекст экспозиции «традиционного» музея. Конечно, все эти проекты, включая «Глаза моего мужа как у Жанны Самари» (НХМУ, 2008), «Экскурсия. НХМУ» (2011), «День моды. НХМУ» (2014), заслуживают отдельного критического разбора, но в рамках затронутой темы выступают наиболее яркими и убедительными иллюстрациями вышеизложенных тезисов и, главным образом, — о спорности вопроса по поводу возможности применения инсталляционного и перформативного подходов, которые в свою очередь есть наглядная и материальная констатация подхода биографического (и даже автобиографического) к музейной экспозиции.

**Выводы.** Выводы, которые можно сделать из всего вышеизложенного, представляются автору неутешительными, если такая эмоционально окрашенная характеристика позволительна в научной статье. На сегодняшний день главным образом можно констатировать не просто неразрешимость, а отсутствие серьезной постановки проблемы биографии художника как в научной литературе, так и в практической деятельности в области искусствознания.

1. *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография [Текст] / С. С. Аверинцев. — М. : Наука, 1973. — 280 с.
2. *Асеев Ю. С.* Джорджо Вазари. 1511–1574. [Текст] / Ю. С. Асеев. // Вазари Дж. Життєписи найславєтнїших живописцїв, скульпторїв та архїтекторїв. — К. : Мистецтво. — 1970.
3. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407. — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop3.html>.
4. *Винокур Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение [Электронный ресурс] / Г. О. Винокур. — М. : Русские словари, 1997. — 186 с. — Режим доступа : <http://danefae.org/lib/vinokur/biokult/> (Р. М. Цейтлин. Биография и культура. Предисловие. // Там же, с. 5–10; Г. О. Винокур. Биография как научная проблема (тезисы доклада) 1924 // Там же, с. 11–13.); или см.: *Винокур Г. О.* Биография и культура [Текст] / Г. О. Винокур. — М., 2007. — 97 с.
5. *Габричевский А. Г.* Вазари и его история искусств. [Текст] / А. Г. Габричевский // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари; [пер. А. И. Бенедиктова; под ред. Габричевского]. — М., 1956. — С. 5–21.
6. *Гинзбург Л.* О психологической прозе [Текст] / Л. Я. Гинзбург. — М. : INTRADA. — 1999.
7. *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 Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2008. — Выпуск № 77. — С. 76–82. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/sotrudniki-zhurnala-starye-gody-i-problema-diletantizma-v-otchestvennoy-nauke-ob-iskusstve-v-nachale-xx-v>.
8. История европейского искусствознания : вторая половина XIX — начало XX века. 1871–1917 : в 2 кн. : кн. вторая. [Текст] / Отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. — М. : Наука. — 1969. — 293 с.
9. *Кузьмин Е. М.* Киев, которого не знают [Текст] / Е. М. Кузьмин; [сост., автор пред., ст. о Е. М. Кузьмине и коммент. В. Ульяновский. Статья о худож. кол. Е. М. Кузьмина Л. Амелиной]. — Киев : Лыбидь, 2014.
10. *Кузьмін Є. Г.* Нарбут і завдання графіки [Текст] / Є. Кузьмін // Червоний шлях. — Київ. — 1927. — № 3. — С. 142–155.
11. *Лотман Ю. М.* Биография — живое лицо [Электронный ресурс] / Ю. Лотман // Новый мир. — 1985. — № 2. — С. 228. — Режим доступа : <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/BIOGRAPHY.HTM>.

12. *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора) [Электронный ресурс] / Ю. Лотман // Лотман Ю. О русской литературе / Ю. Лотман. — СПб. : Искусство-СПБ, 1997. — Режим доступа : <http://www.aptechka.holm.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman28.html>.
13. *Ляшко С.М.* «Наукова біографія» у контексті теорії та методики біографічних досліджень : наскільки варто керуватися змістом поняття «наукова біографія» та тотожними із ним у практиці біографістики [Електронний ресурс] / С.М. Ляшко // Українська біографістика. — 2013. — Вип. 10. — С. 25–47. — Режим доступу : <http://traaffleib-go.ru/?token=u5uco>.
14. *Скляренко Г.* «Пунктир концептуалізму» : До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. [Електронний ресурс] / Г. Скляренко // Сучасне мистецтво. Випуск VII. — К., 2010. — С. 209–230. — Режим доступу : <http://elib.nplu.org/view.html?id=2206>.
15. *Эфрос А. Вазари — писатель и историк искусств* [Текст] / А. Эфрос // Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. / Дж. Вазари. — М. — Л. : Academia. — 1932. — С. 55–98.

**Катерина Сергіївна Мамаєва. Біографія художника. Тема з варіаціями.**

(На прикладі статей Є. М. Кузьміна).

**Анотація.** В статті зроблено спробу актуалізації творчості художників-класиків через звернення до їхніх біографій. На прикладі статей Є. М. Кузьміна про художників-сучасників, автор ставить питання про те, як писати біографію художника для мистецтвознавства, яке в однаковій мірі співвідноситься як з традицією художнього слова, так і з історичними дисциплінами, а також претендує на положення окремої самостійної науки.

**Ключові слова:** Є. Кузьмін, біографія художника, художник-сучасник, історичні дисципліни.

**Екатерина Сергеевна Мамаева. Биография художника. Тема с вариациями.**

(На примере статей Е. М. Кузьмина).

**Аннотация.** В статье сделана попытка актуализации творчества художников-классиков через обращение к их биографиям. На примере статей Е. М. Кузьмина о художниках-современниках автор ставит вопрос о том, как писать биографию художника для искусствоведения, которое в равной степени соотносится как с традицией художественного слова, так и с историческими дисциплинами, а также претендует на положение отдельной самостоятельной науки.

**Ключевые слова:** Е. Кузьмин, биография художника, художники-современники, исторические дисциплины.

**Katherine S. Mamaeva. Biography of artist. Theme and Variations.**

(On an example of articles E. Kuzmin).

**Summary.** In the article was made an attempt to actualize creative work of the classic artists by means of their biographies. At the instance of Eugeny Kuzmin's articles about his artists-contemporaries the author put the question how to write artist's biography for art criticism, which equally belongs as to belles-lettres tradition as to historical matters and also is free-standing matter.

**Keywords:** Eugeny Kuzmin, artist's biography, artists-contemporaries, historical matters.