

УДК: 7.01

ББК: 85.103

DOI: 10.18688/aa2212-07-49

А. В. Рыков

## Борис Виппер и канон советского искусствознания

Труды советского искусствоведа Бориса Виппера (1888–1967) представляют особый исторический интерес в силу своего значительного влияния на отечественную науку об искусстве. В 1950–1960-е гг. формируется особый статус Б. Р. Виппера в рамках «канона советского искусствознания». В этот период учёный опубликовал свои обширные обобщающие работы, которые, как можно предполагать, имели установочное значение в рамках заново кодифицированной системы советской науки об искусстве. Вопрос об отношении Б. Р. Виппера к «советскому искусствоведческому канону» не получил освещения в научной литературе [11; 12; 14; 15; 21; 23]. Парадоксальным образом, наиболее известные тексты советского искусствознания остаются его наименее изученными страницами, и творчество Б. Р. Виппера не является здесь исключением. Проблема «советского искусствоведческого канона» 1950–1960-х гг. остаётся одной из лакун отечественных историографических исследований. Вне сомнения, вопросы формирования и функционирования этого «канона», включавшего идеологическое, прагматическое, институциональное и собственно научное (методологическое, теоретическое) изменения, требует поэтапного и всестороннего рассмотрения [11; 16; 20; 22].

Цель настоящей статьи — выявление особенностей «советского искусствоведческого канона» в творчестве Б. Р. Виппера. К числу задач данного исследования относятся 1) изучение методологических особенностей текстов Б. Р. Виппера 1950–1960-х гг. и предшествующих периодов 2) рассмотрение идеологических и культурных параметров работ учёного 3) анализ статуса «модернистского риторического комплекса» в работах Б. Р. Виппера и характера его взаимодействия с элементами «советского искусствоведческого канона». В статье предпринимается попытка дифференциации различных измерений текстов Б. Р. Виппера (идеологического, научного, культурного) различных фаз его творчества. Предполагается сравнение работ Б. Р. Виппера 1950–1960-х гг. с более ранними и относительно свободными от цензурных ограничений трудами (на примере работы «Проблема и развитие натюрморта», 1922). Наконец, компоненты «советского искусствоведческого канона» оцениваются в данной статье в связи с «модернистским риторическим комплексом» в трудах учёного, особенно ярко проявившим себя в ранних работах автора, но присутствующим и в работах, опубликованных в 1950–1970-е гг.

В известной степени столкновение различных интеллектуальных и риторических традиций в позднем творчестве Б. Р. Виппера естественным образом вытекает из особенностей его биографии. Учёный старшего поколения, сформировавшийся ещё в до-революционный период и затем эмигрировавший, Б. Р. Виппер должен был соединить в своих последних работах традиции классического немецкого искусствознания, на ко-

торые он привык опираться, и «советский научный канон» с его смесью идеологических и методологических догматов. В период возникновения зрелого советского искусствоведческого канона (1950–1960-е гг.) Б. Р. Виппер вынужден был приспособлять свои старые тексты к новым условиям. Значительная часть этих работ была написана (но не опубликована) в другом государстве, во время пребывания (1924–1940) учёного в независимой на тот момент Латвии, свободной от советской цензуры.

Хотя советские научные каноны той эпохи и обладали довольно жёсткой структурой, можно говорить о существовании значительных противоречий между опубликованными в это время текстами Б. Р. Виппера и системой негласных рекомендаций в тогдашнем советском искусствоведении. В этой связи можно обратить внимание на «модернистский риторический комплекс» в трудах искусствоведа. Своеобразным ключом к этому риторическому дискурсу служит известная фраза учёного: «Мы жадно вскрываем источники барокко в спокойных, на поверхности, водах Ренессанса» [8, с. 561]. Подобно Алоизу Риглю и Генриху Вёльфлину, Борис Виппер рассматривал барокко как «начало» (если интерпретировать его теорию в историцистском ключе) или как одно из воплощений «современного искусства». Термин «барокко» употреблялся в их работах в значении, близком термину «модернизм». Уже в своём раннем сочинении «Проблема и развитие натюрморта» (1922) Б. Р. Виппер сформулировал эту модернистскую (и модернизаторскую) концепцию, ориентированную на новейшие направления искусства авангарда. Термин «модернизм» в этой книге используется уже по отношению к крито-микенскому искусству [7, с. 136].

Изучение параметров «модернистского риторического комплекса» в трудах Б. Р. Виппера проливает свет на способы интеграции этого дискурса с «канонам советского искусствознания» 1950–1960-х гг. Прежде всего, важно ответить на вопрос о перспективах конвергенции этой теории с историцистскими и прогрессистскими моделями «советского искусствоведческого канона». Для интерпретации этого «канона» концепция «культурного модернизма» Б. Р. Виппера имеет не меньшее значение, чем теория «культурного примитивизма» Михаила Алпатова. Общим источником обеих концепций стал экспрессионизм Вильгельма Воррингера [20], но у Б. Р. Виппера эта теория трактуется в явно выраженном антинормативистском, трансгрессивном ключе. Кроме того, «культурный модернизм» Б. Р. Виппера имел и подчёркнуто интеллектуалистские (с тенденцией к формализации, абстрагированию, рационализации) источники. В частности, изложенную в «Проблеме и развитии натюрморта» концепцию можно назвать прото-конструктивистской [7, с. 77].

В своем творчестве Б. Р. Виппер главным образом использует терминологию и концепции немецкого классического искусствознания. Его «модернистский риторический комплекс» также заимствован у этой традиции. Основоположники критической науки об искусстве Генрих Вёльфлин и Алоиз Ригль оставили более чем убедительные примеры подобных стратегий. В этой связи особенно важны «Ренессанс и барокко» и «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» Г. Вёльфлина (где в терминах модернизма интерпретируется барокко и немецкое искусство Возрождения соответственно), а также «Происхождение барочного искусства в Риме» и «Голландский групповой портрет» А. Ригля. Не менее плодотворным образом продолжил эту традицию и В. Воррингер.

Немецкий формализм и связанные с ним направления создали основу для компаративистских и семиотических исследований в искусствоведении. Реабилитация отдельных стилей и эпох в истории искусства базировалась на новых методологических стратегиях, предвосхитивших наиболее значимые интерпретационные приёмы XX в.

Анализ текстов Б. Р. Виппера разных периодов его научной активности позволяет выявить общий для них риторический приём. В истории так называемого «классического» искусства учёный выделяет ряд «революционеров-модернистов» (Джованни Пизано, Донателло, Мантенья, Тинторетто, Караваджо, Маньяско и др.), которых можно интерпретировать в терминах «современного» искусства и в то же время как пример экспрессионистических и готически-барочных тенденций. В этой связи очень показателен случай Тинторетто, одного из любимых художников Б. Р. Виппера, к анализу творчества которого учёный возвращался в различные периоды своей активности [7, с. 296–304; 2, с. 342–354; 9]. Интересно проследить как «барочный» Тинторетто раннего Б. Р. Виппера превращается в «социалистического» художника в поздних текстах учёного.

В «Проблеме и развитии натюрморта» Тинторетто рассматривается в историцистском и одновременно в некоем архетипическом ключе как прежде всего «антиклассический» художник. Выстраивается стандартная для искусствоведения той эпохи оппозиция: с одной стороны, классика, Ренессанс, гармония, рационализм, порядок, европейские ценности, с другой — антиклассика (барокко, готика), иррационализм («верую, ибо абсурдно») хаос, катастрофа, восточные традиции [7, с. 296–304]. В представлении Б. Р. Виппера, Тинторетто, хотя он и сформировался в рамках культуры Ренессанса, своим творчеством и своей личностью представляет революционный переход от классического искусства к современному (барочному).

Тинторетто трансформируется у раннего Б. Р. Виппера в мифологическую фигуру основоположника новой эпохи, нового мирозерцания, нового искусства и, можно сказать, новой религии. Интересно, что, благодаря отсутствию методологического фокуса, Тинторетто в данной интерпретации Б. Р. Виппера может быть понят и в экспрессионистическом и спиритуалистическом ключе (в духе категории «духовного» Кандинского/Дворжака, отсюда параллели с ранним христианством и цитата из Тертуллиана [7, с. 296]) и в формалистическом духе, напоминающем кубизм или абстракционизм. Хотя в тексте Б. Р. Виппера несомненно присутствие мифологем Венской школы искусствоведения (прежде всего, Ригля), характер использования этой терминологии выдаёт наличие иной, популистской и эссеистической традиции. Отсюда проистекает близость Б. Р. Виппера к блестящим отечественным авторам популярной литературы об искусстве тех лет (П. Перцов [18], П. Муратов [17]). М. В. Алпатов, который почти не упоминает (что весьма симптоматично) Б. Р. Виппера в своих «Воспоминаниях», очень точно определяет жанровую и институциональную двойственность его раннего творчества, включавшего как академические, так и «журнальные» работы для широкой аудитории [1, с. 64].

Характеристика Тинторетто в «Проблеме и развитии натюрморта» весьма существенна для понимания поздних текстов Б. Р. Виппера, вошедших в «канон советского искусствоведения». Конечно, в ранний период учёный не был так стеснён цензурой, идеологическими и методологическими ограничениями. Его тексты искрились смелыми

метафорами и были далеки от какой бы то ни было политической ортодоксии. Тем не менее своеобразный мифологизм этой концепции позволяет легко трансформировать её в идеологическую теорию. Именно методологические особенности текстов раннего Б. Р. Виппера, их тяготение к некритической культурологии и популярному жанру, стали спусковым механизмом к их новой редакции в 1940–1950-е гг. Аморфный «спиритуализм» раннего Б. Р. Виппера, мифологическое измерение его текстов легко переходят в социалистическую риторику «страждущих и неимущих» народных масс его текстов 1940–1950-х гг. [2, с. 346].

Уже в своей ранней интерпретации Б. Р. Виппер выводит на первый план проблему массы, толпы, бесконечного движения и иррациональной стихии в творчестве Тинторетто [7, с. 299]. Эта тема была частью романтического, «восточного», «экзотического» дискурса, противостоящего европейской индивидуалистической культуре, что позволило учёному без особых усилий превратить своего «барочного» Тинторетто в «социалистического» художника. В 1940–1950-е гг. Б. Р. Виппер писал о народных истоках творчества венецианского мастера, теме «единства коллектива» и «общности всех людей» в его творчестве [2, с. 345–346]. Вместе с тем тема толпы может быть прочитана и в негативном или нейтральном ключе, в контексте проблематики отчуждения, массовой иррациональной психологии (ср. тема толпы у Домье). В 1940–1950-е гг. Б. Р. Виппер особенно подчёркивает элементы экспрессионистической эстетики страдания и неомифологизм Тинторетто. Так, например, во «Введении во храм» (Церковь Санта Мария дель Орто) «восхождение маленькой Марии [...] задумано как трудный подъём по крутым ступеням, воплощающий путь человечества через муки и страдания к счастливому будущему, причём человечество представляется художнику в виде простой народной массы, устремляющейся от мрака к свету» [2, с. 346].

Можно предположить, что для самого Б. Р. Виппера подобная имитация советской риторики (с её близким «философии жизни» иррационализмом) во многом была продолжением игровых, артистических стратегий Серебряного века. Новое поколение советских искусствоведов воспринимало ту же проблематику совершенно иначе. В своей монографии о Караваджо (1955) Т. П. Знамеровская отмечает, что «сознание несовершенного устройства общественной жизни и поиски путей, ведущих к спасению человечества, наполняют трагичностью и высоким гуманизмом искусство Тинторетто, в котором всё отчётливее выступают в качестве главного героя народные массы, трудящиеся, страдающие, ищущие красоты, добра и правды» [13, с. 12]. Дискурс народности таким образом преобразуется в сакральный дискурс.

Если для советской ортодоксии важно было подчеркнуть детерминистский характер исторических метанарративов, то Б. Р. Випперу удавалось привнести в свои работы иную, субверсивную линию, связанную с критикой шаблонов историцизма. Поскольку львиную долю наследия учёного составляют лекционные курсы, построенные по хронологическому принципу, логично предположить, что теоретические вопросы глобальной (всеобщей) истории искусства, метанарративов и исторических моделей получили в них хотя бы косвенную интерпретацию. Хотя Б. Р. Виппер не оставил нам развёрнутую критику историцизма (подобно Эрнсту Гомбриху или Иеремии Иоффе), в своих книгах

он постоянно акцентировал этот (видимо, программный для него) разрыв с историческим мышлением.

В опубликованном посмертно курсе лекций «Итальянский Ренессанс» (1977) Б. Р. Виппер создаёт своеобразного «двойника» Тинторетто для эпохи проторенессанса — Джованни Пизано, «антиклассического», «неантичного» и «антиренессансного», «восточного», готического, барочного и маньеристического художника [4, с. 31–37]. Мы видим здесь те же оппозиции, что и в случае с Тинторетто: свет/форма, духовность/рационализм, эпическое спокойствие/бешенство фантазии. Джованни Пизано представляет ту же романтическую стихию огня, таинственную и демоническую, к которой принадлежали Тинторетто и Микеланджело [4, с. 31–32]. Определённая двойственность трактовки этой «динамической» художественной концепции у Б. Р. Виппера заключается в том, что она имеет и спиритуалистические (экспрессионистические) коннотации (риторики философии жизни), и более антинормативистские (индивидуалистические) модернистские черты (риторика сверхчеловека?). Впрочем, это соответствовало основным тенденциям в немецком искусствознании тех лет. В любом случае, как и в своей ранней характеристике Тинторетто, Б. Р. Виппер не разделяет здесь формальные приёмы, «спецэффекты» и их интерпретации, «знаки» и «значения». Его текст имеет досемиотическую, архаическую в теоретическом отношении природу (несмотря на широкое распространение семиотики искусства и аналогичных теорий в Российской империи и Советском Союзе, начиная с 1910–1930-х гг.).

Другим примером художника, творчество которого не укладывается в «прокрустово ложе» метанарративов, для Б. Р. Виппера был Донателло. Отечественный искусствовед сравнивает его с Тинторетто и интерпретирует как «антиклассического», «антиренессансного», «неантичного», романтического (субъективного), готического, «северного» мастера [4, с. 129–144]. Создаётся впечатление, что для Б. Р. Виппера Донателло является таким же представителем экспрессионистической и спиритуалистической традиции, как, к примеру, Джованни Пизано, Тинторетто или Вильгельм Лембрук. Б. Р. Виппер затрагивает множество проблем творчества Донателло, пишет об «импрессионизме» скульптора, средневековых истоках его творчества, его экспрессии, его романтике, его одухотворённости, но, подобно авторам научно-популярной литературы, не видит «конфликта интерпретаций», многозначности и противоречивости этой терминологии.

Интересно сравнить в этом отношении работы Бориса Виппера и научное творчество Александра Габричевского 1910–1920-х гг. Интересно, что оба искусствоведа, ровесники и коллеги по Московскому университету, обращались (в этот и последующие периоды) к анализу искусства Тинторетто и Мантеньи [10, с. 313–362; 7, с. 212–257; 5, с. 33–42], но труды А. Г. Габричевского выглядят гораздо более целостными и последовательными. Дело не только в том, что, в отличие от Б. Р. Виппера, А. Г. Габричевский пытается строить собственную теорию искусства. Важно, что у А. Г. Габричевского теоретические работы классиков немецкого искусствознания анализируются критически и дифференцированно [10, с. 26–31, 52–58, 145, 155, 222–225]. Тем самым вопросы методологии не отделяются от конкретных исследовательских практик. Научная оценка даётся терминологическому аппарату конкретных теоретических исследований, их методологии, их противоречиям, достоинствам, недостаткам. У Б. Р. Виппера этого нет. Судя

по его «Предисловию» к «Истолкованию искусства» Вёльфлина [6], его интересовали иные аспекты искусствоведения: незаурядный стилист, он воспринимал науку об искусстве как род литературного труда, подверженный влиянию моды и культуры своего времени. Несмотря на общую ориентацию двух учёных на одних и тех же немецкоязычных авторов, Б. Р. Виппер, очевидно, не концентрируется на теоретических проблемах как самоценных, и использует терминологический аппарат немецкого искусствознания без специального критического анализа.

Наконец, следует сказать и о том, что объединяет Б. Р. Виппера и А. Г. Габричевского. Это — экспрессионистическая, «романтическая» трактовка немецкого формалистического искусствознания, тяготеющая к его упрощённым и популярным версиям. Именно в этом ключе происходила рецепция у Б. Р. Виппера идей его главного кумира — Алоиза Ригля. Собственно научные, семиотические элементы теорий немецких формалистов отходят у Б. Р. Виппера и А. Г. Габричевского на второй план. Утопическая философия искусства А. Г. Габричевского [19], довольно тесно связанная с его искусствоведческой теорией, более ярко демонстрирует эту архаическую тенденцию, присутствующую, впрочем, и у Б. Р. Виппера. Модернистский (модернизаторский) компонент, присутствующий в характеристиках Мантеньи и Тинторетто, как у Б. Р. Виппера, так и у А. Г. Габричевского переплетается с этой экспрессионистической традицией.

Последнюю схватку между «модернистским риторическим комплексом» и «советским искусствоведческим каноном» в творчестве Б. Р. Виппера мы наблюдаем во «Введении в историческое изучение искусства», незавершенной и посмертно опубликованной книге учёного. Долгое время она использовалась в советских университетах в качестве учебного пособия по курсу «Введение в искусствознание». В основном данная работа содержит сведения по курсу «Техники и технологии искусства» (живопись, архитектура, графика, скульптура), но в ней есть и теоретический компонент. Если в раннем сочинении «Проблема и развитие натюрморта» присутствовали ссылки на работы западных учёных, то во «Введении в историческое изучение искусства» обломки теорий Ригля, Вёльфлина, Шмарзова, Франкля, Воррингера фигурируют уже без указания на первоисточники.

Прогрессизм и историцизм продолжают играть существенную роль во «Введении в историческое изучение искусства». В основном Б. Р. Виппер исходит из концепции «стиля эпохи» как некоего тотального формально-содержательного единства, что соответствовало не только детерминистскому духу советского искусствоведческого канона, но и таким популярным интерпретациям теорий Венской школы искусствознания как, например, культурология О. Шпенглера. Б. Р. Виппер ничего не говорит о методологии искусствознания, проблеме интерпретации отдельного произведения искусства. Как и в ранних работах Б. Р. Виппера, здесь нет критического анализа терминологии и проблематизации задач, стоящих перед научной дисциплиной.

Присутствует во «Введении в историческое изучение искусства» и уже знакомый нам «модернистский риторический дискурс». Существенно, что «экспрессионистическая» методология О. Шпенглера включает и историцистские, и модернистские компоненты. Близкий к данному типу мышления «мифологизм» Б. Р. Виппера исходит из эссенциалистских представлений о произведении искусства, которые, по сути, блокируют

постановку вопроса о его интерпретации. Искусствовед верит в органическое единство различных элементов произведения, не подразумевающее возможность его различных трактовок. Использование термина экспрессия/выражение не выходит за рамки подобных конструкций («внешнее» отражает «внутреннее»). Некоторые формулировки Б. Р. Виппера выдают влияние некоего романтического историцизма («в римском портрете нет “души”» [3, с. 158]; «только в портретах эпохи барокко бывает воплощено единство судьбы и личности», [3, с. 160]). Другие определения, напротив, отражают некую трансисторическую модель мышления, связанную опять-таки с романтической риторикой: «античная статуя выражает волю и интеллект, она замкнута от всего окружающего; средневековые статуи выражают чувства, эмоции, переживания...» [3, с. 158–159]. Но обе тенденции опираются на не критические методологические стратегии, типичные для популярной культурологии рубежа XIX–XX вв.

Симптоматично, что риторика во «Введении в историческое изучение искусства» сохраняет свои экспрессионистические и спиритуалистичные коннотации, а протоконструктивистские и интеллектуалистские моменты (заметные, например, в «Проблеме и развитии натюрморта»), напротив, ступёвываются. Можно предположить, что для Б. Р. Виппера и советского искусствоведческого канона 1950–1970-х гг. в целом, элементы идеологической риторики были вторичны по сравнению с унификацией методологического поля. Знаменательно, что «модернистские» симпатии Б. Р. Виппера остаются во многом в области его личных, барочно-экспрессионистических и антиклассических вкусов и не влияют напрямую на методологию учёного.

Компоненты «советского искусствоведческого канона» в творчестве Б. Р. Виппера включали как идеологические моменты, так и ограничения методологического плана. В культурном и идеологическом отношении Б. Р. Виппер был слабо связан с советской культурой, поэтому идеологические инверсии выглядели в его работах несколько двусмысленно на фоне более или менее очевидных барочно-маньеристических, готических, романтических и прочих «декадентских» пристрастий учёного. В большей степени «советскому методологическому канону» соответствовали методологические особенности его работ. Именно в этой сфере обнаруживается преемственность с его ранним творчеством. Тенденция к использованию научно-популярной культурологической методологии (в духе О. Шпенглера) объединяет работы Б. Р. Виппера разных фаз его творчества. «Модернистский риторический комплекс» в его трудах не отменяет эти компоненты «методологического архаизма», поскольку главным образом относится к иным уровням текста (риторическим, культурным, вкусовым).

В творчестве Б. Р. Виппера мы находим не только последовательную ориентацию на классическое искусствознание рубежа XIX–XX вв., но и вполне определённую форму рецепции этой традиции. Формальный метод был воспринят, скорее, в прикладном, практическом значении, как средство создания метанарративов в духе экспрессионистической культурологии. Критическим, семиотическим и интерпретационным механизмам формализма уделялось меньшее внимание. Близкую форму организации научного дискурса, эклектичную и тяготеющую к донаучным типам искусствоведческой мысли, мы находим и в каноне советского искусствознания 1950–1960-х гг. Жанр обзорной работы без проблемного или теоретического фокуса, внятной методологии и цели иссле-

дования надолго утвердился в отечественном искусствознании. Возникновение этого жанра интересно своими негласными запретами и некодифицированными правилами, требующими реконструкции. Оно не было обусловлено чисто идеологическими факторами, хотя и было следствием институциональных особенностей организации научной жизни в Советском Союзе.

Б. Р. Виппер не был оригинальным теоретиком, поэтому «канонизация» универсальной некритической методологии в советском искусствознании не затрагивала его прагматических интересов как учёного. Для «советского искусствоведческого канона» наиболее принципиальными следует признать не позитивные, а негативные методологические компоненты, связанные с исключением принципов семиотики и критического интерпретационного искусствознания. Стратегии Б. Р. Виппера вписываются в этот шаблон: именно методология оказывается тем мостом, который связывает творчество раннего и позднего Б. Р. Виппера. Популистские экспрессионистические формы культурологии (О. Шпенглер) оказываются не такими уж далёкими от стандартов советской науки.

## Литература

1. *Алпатов М. В.* Воспоминания. — М.: Искусство, 1994. — 256 с.
2. *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. — М.: АН СССР, 1956. — 382 с.
3. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — 368 с.
4. *Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс. В 2-х т. Т. 1. — М.: Искусство, 1977. — 224 с.
5. *Виппер Б. Р.* Итальянский Ренессанс. В 2-х т. Т. 2. — М.: Искусство, 1977. — 244 с.
6. *Виппер Б. Р.* Предисловие к русскому изданию // Вёльфлин Г. Истолкование искусства. — М.: Дельфин, 1922. — С. 3–8.
7. *Виппер Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 384 с.
8. *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970. — 591 с.
9. *Виппер Б. Р.* Тинторетто. — М.: Изд-во Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1948. — 192 с.
10. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
11. *Гращенков В. Н.* К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание '83. — М.: Советский художник, 1984. — С. 184–234.
12. *Даниэль С. М.* Натюрморт: к предыстории жанра // Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 8–22.
13. *Знамеровская Т. П.* Микельанджело да Караваджо. — М.: Искусство, 1955. — 138 с.
14. *Кантор А. М.* О Борисе Робертовиче Виппере // Из истории зарубежного искусства. К 100-летию со дня рождения Бориса Робертовича Виппера. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1988». Вып. XXI. М., ГМИИ имени А. С. Пушкина, 1991. — С. 9–13.
15. *Ливанова Т. Н.* Борис Робертович Виппер и его научное наследие // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. — М.: Искусство, 1970. — С. 5–58.
16. *Морозова А. В.* Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. — 352 с.
17. *Муратов П. П.* Образы Италии. — М.: Республика, 1994. — 592 с.
18. *Перцов П. П.* Венеция. — СПб.: Герольд, 1905. — 90 с.
19. *Раппапорт А.* Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения. Маргиналии об А. Г. Габричевском // Искусствознание. — № 3. — 2008. — С. 96–144.
20. *Рыков А. В.* Михаил Алпатов, или Что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 2. — С. 169–174.

21. *Свидерская М. И.* Читая Б. Р. Виппера: опыт художественного анализа // *Творчество*. — № 6. — 1988. — С. 18–21.
22. *Фофанов С.* Гринберг vs. Кеменов. Иррелевантность двух культур // *Искусствознание*. — 2016. — № 4. — С. 164–185.
23. *Чечот И. Д.* Натюрморты Макса Бекмана. Проблемы жанра // *Искусство XX века / Под ред. Н. Н. Калитиной*. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. — С. 132–245.

**Название статьи.** Борис Виппер и канон советского искусствознания

**Сведения об авторе.** Рыков, Анатолий Владимирович — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет. Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID: 0000-0002-5799-3010

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам интерпретации научного наследия Бориса Виппера (1888–1967) и «канону советского искусствознания» 1950–1960-х гг. Рассматриваются различные аспекты работ искусствоведа (научные, культурные, идеологические). Выявляются и анализируются источники искусствоведческих и культурологических взглядов Б. Р. Виппера. При этом особое внимание уделяется воздействию немецкого классического искусствознания на работы Б. Р. Виппера и элементам популярной науки об искусстве в его трудах. Анализ творчества Тинторетто, Джованни Пизано, Донателло в работах Б. Р. Виппера оценивается в связи с реконструкцией «модернистского риторического комплекса» в его трудах. Выявляются различия в методологических стратегиях творчества Б. Р. Виппера и А. Г. Габричевского. Методология Б. Р. Виппера изучается в контексте экспрессионистической эстетики и её преломлениях в искусствознании и популярной культурологии. Автор приходит к выводу об относительном единстве методологических приёмов Б. Р. Виппера различных периодов его творчества и научных параметров «канона советского искусствознания». Риторические и культурные дискурсы, задействованные в текстах Б. Р. Виппера, напротив, вступают в конфликт с идеологическими параметрами советского искусствознания. «Модернистский риторический дискурс» в трудах Б. Р. Виппера в большей степени характеризует «мировоззренческие», а не научные стороны творчества учёного.

**Ключевые слова:** Борис Виппер, советское искусствознание, Александр Габричевский, модернизм, методология искусствознания

**Title.** Boris Vipper and the Soviet Art-Critical Tradition

**Author.** Rykov, Anatolii V. — full doctor (Philosophy), Ph.D. (Art History), professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID: 0000-0002-5799-3010

**Abstract.** The paper considers problems of interpretation of the scientific heritage of Boris R. Vipper (1888–1967) and the tradition of the Soviet art criticism of the 1950s–1960s. Various aspects of the art critic's work (scientific, cultural, and ideological) are investigated. The sources of B. Vipper's art criticism and cultural views are identified and analyzed. At the same time, special attention is paid to the impact of German classical art criticism on the Vipper's works and to elements of populist art criticism in his writings. The analysis of the works of Tintoretto, Giovanni Pisano, and Donatello in the works of B. Vipper is evaluated in connection with the reconstruction of the "modernist rhetorical complex" in his works. The differences in the methodological strategies of creativity of B. Vipper and A. Gabrichevsky are revealed. B. Vipper's methodology is studied in the context of expressionistic aesthetics and its refractions in art history and popular cultural studies. The author comes to the conclusion about the relative unity of B. Vipper's methodological techniques of various periods of his work and the scientific parameters of the 'canon' of the Soviet art history tradition of the 1950s–1960s. The rhetorical and cultural discourses involved in the texts of B. Vipper, on the contrary, come into conflict with the ideological parameters of Soviet art criticism. The 'modernist rhetorical discourse' in the works of B. Vipper characterizes to a greater extent the cultural rather than scientific aspects of the scientist's work.

**Keywords:** Boris Vipper, Soviet art studies, Alexander Gabrichevsky, modernism, methodology of art studies

## References

- Alpatov M. V. *Vospominaniia (Recollections)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 256 p. (in Russian).
- Chechot I. D. Still Lives of Max Beckmann: Issues of Genre. Kalitina N. N. (ed.). *Iskusstvo 20 veka (Art of the 20<sup>th</sup> Century)*. St. Petersburg, Saint-Petersburg University Press Publ., 1996, pp. 132–245 (in Russian).
- Daniel' S. M. Still Life: to the Prehistory of the Genre. Vipper B. R. *Problema i razvitie natiurmorta (Issue and Development of Still Life)*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005, pp. 8–22 (in Russian).
- Fofanov S. Greenberg vs. Kemenov: The Irrelevance of Two Cultures. *Iskusstvoznaniie (Art Studies)*. 2016, no. 4, pp. 164–185 (in Russian).
- Gabricheskii A. G. *Morfologiiia iskusstva (Morphology of Art)*. Moscow, Agraf Publ., 2002. 864 p. (in Russian).
- Grashchenkov V. N. To the 125<sup>th</sup> Anniversary of Teaching of Art History at Moscow University. *Sovetskoe iskusstvoznaniie'83 (Soviet Art Studies'83)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp. 184–234 (in Russian).
- Kantor A. M. About Boris Robertovich Vipper. *From the History of Western Art, Vipperovskie chteniia — 1988, no. 21*. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 1991, pp. 9–13 (in Russian).
- Livanova T. N. Boris Robertovich Vipper and His Scientific Legacy. Vipper B. R. *Stat'i ob iskusstve (Papers on Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 5–58 (in Russian).
- Morozova A. V. *Otechestvennaia iskusstvovedcheskaia ispanistika. Stanovlenie i razvitie (Russian Studies on Spanish Art)*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016. 352 p. (in Russian).
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 592 p. (in Russian).
- Percov P. P. *Venetsiia (Venice)*. St. Petersburg, Gerold Publ., 1905. 90 p. (in Russian).
- Rappaport A. Tunguska Meteorite of Russian Architectural Studies. Marginal about A. G. Gabricheskii. *Iskusstvoznaniie (Art Studies)*, 2008, no. 3, pp. 96–144 (in Russian).
- Rykov A. V. Mikhail Alpatov, or What is Soviet Art History. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice)*, 2017, no. 12, part 2, pp. 169–174 (in Russian).
- Sviderskaya M. I. Reading B. R. Vipper: The Experience of Artistic Analysis. *Tvorchestvo (Creativity)*, no. 6, 1988, pp. 18–21 (in Russian).
- Vipper B. R. Introduction to the Russian edition. Woelfflin H. *Istolkovanie iskusstva (Interpretation of Art)*. Moscow, Del'fin Publ., 1922, pp. 3–8 (in Russian).
- Vipper B. R. *Tintoretto*. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 1948. 192 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Bor'ba techenii v ital'ianskom iskusstve 16 veka (1520–1590). K probleme krizisa ital'ianskogo gumanizma (Trends in Italian Art of the 16<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Academy of Sciences USSR Publ., 1956. 382 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Stat'i ob iskusstve (Papers on Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 591 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Ital'ianskii Renessans (Italian Renaissance)*, vols. 1–2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 224 p. 244 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to the Historical Studies in Art)*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2004. 368 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Problema i razvitie natiurmorta (Issue and the Development of Still Life)*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. 384 p. (in Russian).
- Znamerovskaya T. P. *Mikel'andzhelo da Karavadzhio (Caravaggio)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955. 138 p. (in Russian).