

Александр Викторович Марков

Alexander Viktorovich Markov

доктор филологических наук, профессор,

Dr.Habil. in philology, full professor,

Российский государственный гуманитарный университет

Russian State University for the Humanities

markovius@gmail.com

ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 2. БОРИС ВИППЕР FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 2. BORIS VIPPER

Проект Бориса Виппера, авторитетно обосновавший порядок операций искусствоведа при работе с различным материалом, был частью интеллектуальных поисков, направленных на преодоление противоречий между формалистским пониманием визуального и неокантианской вариацией вещи в себе. Эти поиски в искусствоведении ГАХН вскрыли еще два противоречия: между индивидуальной заинтересованностью в эстетическом факте и коллективным переживанием как основой вчувствования, и между интерпретацией как принципом обособления и тематизации социального опыта и собственной динамикой искусства как манифестацией его автономии. Ранние работы Виппера касаются этих противоречий, но в отличие от других ученых ГАХН, он утверждал автономию художественных миров, сближая признак и характер. Отказ от признания автономии социального в поздних работах не выходил за рамки этого сближения, но позволил отстаивать автономию искусства, но не прямо, а в некоторых терминологических проговорах. Способ рассуждения позднего Виппера основан на ином, чем у формалистов, понятии стиля, что и позволяет ему принимать марксизм, не принимая мифологему «гения», а в своих рассуждениях о причинах эволюции искусства приблизиться к неомарксистскому пониманию практик и институционализации не благодаря смене теоретической оптики, но благодаря редукции терминологии и преодолению инерции привычных речевых оборотов.

Ключевые слова: марксизм, социология литературы, социология искусства, Борис Виппер, ГАХН, неокантианство, гегельянство

Для цитирования: Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 2. Борис Виппер // Артикульт. 2021. №3(43). С. 115-124. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Boris Vipper's project, which authoritatively substantiated the order of operations of the art historian when dealing with various material, was part of an intellectual quest to overcome the contradictions between the formalist understanding of the visual and the neo-Kantian variation of the Ding an sich. These searches in the GAKhN art criticism uncovered two other contradictions: between individual interest in an aesthetic fact and collective experience as the basis of empathy, and between interpretation as a principle of isolation and thematization of social experience and art's own dynamics as a manifestation of its autonomy. Vipper's early works deal with these contradictions, but unlike the GAKhN colleagues, he asserted the autonomy of artistic worlds, bringing sign and character together. The rejection of the recognition of the autonomy of the social in his later works did not go beyond this convergence, but allowed him to defend the autonomy of art, not directly, but in some terminological caveats. The way of reasoning of the late Vipper is based on a different concept of style than that of the formalists, which allows him to accept Marxism without accepting the ideology of genius, and in his discussion of the causes of art evolution to approach the neo-Marxist understanding of practices and institutionalization not through a change of theoretical optics, but through a reduction of terminology and overcoming the inertia of common turns of phrase.

Keywords: Marxism, sociology of literature, sociology of art, Boris Vipper (alias: Boriss Vipers, Boriss Wipper), GAKhN, neo-Kantianism, Hegelianism

For citation: Markov A.V. "From Idealism to new Marxism. Part 2. Boris Vipper." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 115-124. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-115-124

Десятые-двадцатые годы двадцатого века были для России, как и для сопредельных стран, временем развития кафедр, институтов и лабораторий, причем возникновение множества новых государств Восточной Европы по итогам первой мировой войны только ускорило этот процесс. Лаборатории легко встраивались в университетскую систему, гарантируя университету значимость на переднем крае науки. Но и сама модель продвижения знаний, связанная с работой институтов, подразумевала, что частное начинание выходит за пределы университета, начинает влиять как новая форма обоснования достоверности знания. В каком-то смысле наступила «эпоха кабаре», в смысле соединения продюсирования с профессионализацией всех форм артистизма – артистическое место, как и научное, определяет внутри себя критерии профессионализма.

Как кабаре вбирает в себя маргинальные формы искусства, так и университет те практики экспериментального обоснования знания, которые прежде напрямую не соотносились с рутинным воспроизводством науки; и как кабаре начинает определять способ осмысления большого города, так и обновленный университет, включающий в себя напрямую или через сотрудничество сети институтов, от частных клиник до мест междисциплинарных дискуссий, позволяет отказаться от прежних мифологем «мировоззрения» или «эпохи», ограничивавших современность опытно известной политической или социальной рамкой, и перейти к более сложному пониманию современности.

Борис Робертович Виппер (alias: Boriss Wipper, Boriss Vipers) (1888–1967) в силу биографических перипетий работал сразу в нескольких мирах такого обновления научного производства, при этом ни разу не отступая от своей специализации. Исторические аналогии всегда затруднительны, как раз здесь, по заветам Ж. Бедье, «каждый случай – особый». С 1924 по 1941 год он, как и его отец, знаменитый историк, работал в Риге, при этом опередив отца на пути эмиграции [Ковальчук, 2019, с. 241], и он же вместе с отцом вернулся в Москву. При этом Виппер-младший быстрее, чем отец, перешел на латышский язык преподавания, и хотя и вместе с отцом преподавал на Русских университетских курсах [там же, с. 242], в целом держался в стороне от общественной жизни.

Отчасти, конечно, различие траекторий определялось различием философских предпочтений: отец, прославленный в том числе открытием Джамбаттисты Вико для русских читателей, был склонен к неогегельянству, его даже иногда хочется назвать «русским Кроче», тогда как сын в гораздо большей степени имел в виду контексты неокантианства – и в том, и в другом случае это определялось не систематическими философскими занятиями, а кругом профессионального научного общения и более широкого общественного звучания работ. Понятно, что когда Виппер-старший писал про интеллигенцию или даже употреблял это слово, то совсем избежать гегельянской проблематики было невозможно, даже если дискуссию следовало привязывать к текущему опыту. Также и Виппер-младший, как показывает его недолгое сотрудничество с ГАХН, не мог быть в стороне от той проблематизации ценностей в неокантианстве, которая и определяла общий проект ГАХН как пересборку самих оснований, на которых создается искусство, путем изучения автономии форм и открытия тех возможностей искусства, которые не сводятся к опытному познанию [Плотников, 2017, с. 177-178].

Если говорить совсем просто, неокантианство различает природу как мир бытия и культуру как мир ценностей. В культуре существует собственный функционал, который и позволяет созерцать культурные формы, то есть определять какие-то формы нашего познания как культурные, говоря, что вот это поэзия, это проза, это подражание, а это изображение. А этот функционал может быть описан как форма, то есть некая схема, по которой строится созерцание, то есть как совокупность действующих конструкций, или приемов, что вполне остается актуальным, например, в современной архитектурной критике [Власов, 2018, с. 7]. Тем самым, формальный анализ оказывался просто некоторым практическим приложением к неокантианству.

При этом формализм как когнитивное продолжение этого практического приложения был несколько двойственным, и дискуссии в ГАХН прямо этого касались [Плотников, 2017, с. 175-176]. С одной стороны, само понятие «второй реальности» Конрада Фидлера подразумевало режимы заинтересованности, создаваемые самой этой реальностью, откуда и произошла теория «вчувствования» Теодора Липпса, так что формы оказывались манифестациями реальности, разными способами сделать нашу эстетическую заинтересованность принадлежащей реальности, а не чему-либо другому. С другой стороны, автономизация зрения, которая была начата Адольфом фон Гильдебрандтом с его «принципом рельефа», требовавшим различать ощущение и зрение, и завершенная Генрихом Вёльфлиным в его понимании чистой визуальности как несводимости видимого к другим формам мышления, в том числе и к духовным содержаниям эпохи, подразумевала отрешенность эстетических форм.

В таком случае наша заинтересованность оказывалась не эстетическим, а социологическим фактом: устройство нашего социального опыта требовало легитимации как этой отрешенности, так и дальнейших практик, имеющих с ними дело. Но по нашей гипотезе, такая легитимация, если она признавалась вне социологии как нечто уже произошедшее, что мы изучаем как историки искусства, приводила к разрушению единства терминологического описания и социологической рамки, а принадлежность эстетической заинтересованности самой реальности оказывалась просто способом по-разному этой реальностью манипулировать, видя в ней то общий, то частный опыт. Конечно, в случае анализа архитектуры [Власов, 2018, с. 11] можно говорить о чистых формах созерцания и намерения, тем самым вписав формальный анализ исключительно в порядок априорно принятых нами ценностей, но уже применительно к изобразительным искусствам у нас всегда будет некоторый остаток апостериорного, требующий терминологической подгонки.

Здесь мы подходим к главной проблеме нашей статьи: Б.Р. Виппер прожил большую жизнь, как признанный искусствовед, труды которого и в наши дни лежат в основе анализа форм искусства и методов его создания. Можно сказать, что он создал прикладной формализм: что в ГАХН существовало в виде дискуссий, например, о собственном формальном ресурсе разных видов искусства как форм созерцания, то у Виппера стало частью рассказа о художниках и художественном деле. В этом смысле его проект не менее масштабен, чем проекты Б.В. Асафьева и А.Ф. Лосева.

Но у Виппера был и эмигрантский опыт, и вопрос состоит в том, насколько его метод имел в виду некоторый социологический остаток, понимание того, что эпоха кабаре и лабораторий, позволяющая конвертировать любую маргинальную дискуссию в теорию прагматической значимости искусства, не может продлиться навсегда. В конце концов, абстрактный экспрессионизм, открывший *contemporary art*, имел в виду как раз конец старых опорных институтов, в том числе и таких свободных как кабаре или лаборатория, так что рука художника, разбрызгивающего краски, или работа других машин присутствия искусства, может стать достаточным институтом для того, чтобы искусство было.

Заметим, что русские эмигранты вполне восприняли абстрактный экспрессионизм как в поэзии [Марков, 2021], так и в теоретических работах. Достаточно вспомнить, чтобы не перебирать множество примеров, что «Эмбриология поэзии» (1972) Вейдле жестко спорила со структурализмом Тарановского и Лотмана, именно как не учитывающим опыт абстрактного экспрессионизма, как своего рода салонным разбором искусства. Когда Вейдле говорил, что поэзия происходит из «оксюморона» и «ономатопеи» [Вейдле, 2002, с. 20-24], то сразу же представляется Поллок, который оксюморонно разбрызгивал краски, в странном, наивном, но при этом глубокомысленном действии, и Ротко, который фактически пересоздавал материю как олицетворение самой себя, тогда как для структуралистов часто образцовым оставалось искусство, принадлежащее эпохе кабаре. И здесь наше основное утверждение состоит в том, что Виппер следовал историзму ГАХН, по сути антигегельянскому, но подрывал его изнутри, указывая, что социологический остаток у нас есть, даже если мы открываем безостаточное влияние искусства на социальные процессы.

Примером такого проекта в ГАХН был коллективный труд 1926 года о природе барокко, интересный тем, что как раз переоткрытие русского барокко Д.С. Лихачевым и его союзниками больше опиралось на эмигрантскую теорию барокко Дмитрия Чижевского, с ее социологическим обоснованием рождения Восточной Европы из духа барокко, чем на эту книгу, где социологическое выводится из эстетического, но и является общей рамкой разговора и дискуссии, а не концептуализации. Этот коллективный труд соединял общую социологическую рамку, причем очень экспрессивно описанную, с признанием барокко как радикальной формальной реформы, что, конечно, с трудом соединялось с интерпретативным подходом во времена Лихачева.

Г.В. Жидков в этом коллективном труде так и обосновывает существование русского барокко: именно на это время приходятся петровские реформы, которые при всей своей радикальности были восприняты как органичные, иначе говоря, вполне подготовленные и ожидаемые. Барокко тогда понимается как определенный способ работы с социальными ожиданиями, или как мы бы

сказали, с социальным воображаемым, который и облегчает радикальные трансформации, как тогдашнее кабаре или подобный институт. При этом Жидков указывает на несостоятельность исторической периодизации, термин «древнерусское» для него ненаучный [Жидков, 1926, с. 100]: он был как будто создан прежней академической корпорацией, в сравнении со структурой кафедр.

Но существенный аргумент для Жидкова состоит в том, что невозможно выводить социальные эффекты искусства из возникновения и обновления стиля – напротив, стиль есть итог длительного развития искусства [там же, с. 101], подразумевается, что развития с предельным социальным вовлечением всех его свидетелей. Тем самым барокко оказывается не столько стилем, сколько режимом повышенной вовлеченности людей. Такая социологическая реконструкция оказывается тесно связанной с обновлением формального анализа в статье Н.И. Брунова, которому надлежало обосновать, что русское барокко специфично как русское, как определенная констелляция стилистических поисков, но не как барокко как социальный проект, противостоящий косности сложившихся способов использования искусства, например, форм архитектуры.

Брунов, с одной стороны, подчеркивает новое социальное измерение барочной иллюзорности, а с другой стороны, растворяет русское начало в этом местном барокко в общих поисках древнерусского искусства, тем самым оставляя от барокко только одно социальное. Если законы развития архитектуры барокко оказываются близки законам развития русской романики или готики [Брунов, 1926, с. 55], и более того, в этом развитии производится очередной раз функциональная дифференциация пространств [там же, с. 51], то это противоречит природе барокко как общей иллюзии. Тогда говорить о барокко можно только как об общем направлении развития социального воображения, а не как о проекте, связанном с определенной моделью интеллектуальной жизни.

Поэтому русское барокко сопровождает вполне архаическую функциональную дифференциацию пространств с созданием иллюзии природных кулис [там же, с. 44], с введением различных новых типов перегородок [там же, с. 46] – такое описание барочного храма больше напоминает сценографию Мейерхольда, с открытостью разделенных перегородками пространств, каждое из которых обладает своим режимом темпоральности и эмоционального воображения, конденсируемого в нем. Но вывод Брунова прост: барокко есть не способ создания общего пространства для разнородных элементов, а скорее, подчинение любой разнородности целям социального ангажирования.

Если мы обращаемся к последней опубликованной работе Виппера [Виппер, 1966], то мы видим, что он тоже понимает барокко не как время социальных и когнитивных сдвигов, но как время создания стилистических завершений в любом искусстве вместе с новыми средствами ангажирования аудитории, что смягчает эмоциональные реакции на социально-политические реформы. Так, для него общий характер маньеризма и барокко составляет «эмоциональный привкус» [там же, с. 456], который тотален, нет ни одного произведения искусства, в котором его не было. Иначе говоря, опять же перед нами своего рода кулисы искусства, обеспечение им его собственного принятия, а не порядок эксперимента, так что социальное оказывается слишком общей рамкой интерпретации, не позволяя интерпретировать отдельные работы помимо семантических возможностей отдельных техник. Именно тогда, в эпоху барокко, по Випперу и был решен вопрос об изображении среды, иначе говоря, иллюзорность и стала единственным социальным воображаемым.

При этом Виппер допускает одну область размыкания этого воображаемого, а именно, портрет [там же, с. 439] – это то место, где возможно личное отношение художника к изображаемой модели и желание художника как бы заполнить пространство лично симпатичными людьми, из этого он выводит и групповой портрет. Тем самым коммерческий заказ на групповой портрет описывается по сути как создание лаборатории; и в конце концов для Виппера специфические достижения эпохи оказываются теми же, что и достижения эпохи кабаре и лабораторий, которые были контекстом его научной деятельности. Остранение при таком разговоре о групповом портрете

только подтверждает некоторые презумпции метода. Так у Виппера везде, например, в разговоре о Брейгеле, допуская у него просопопею вещей [Виппер, 1970, с. 336], имеет в виду исключительно индивидуализацию, приобретение характера и темперамента, иначе говоря, определенную систему визуальной симпатии. Как это отличается от абстрактно-экспрессионистического понимания просопопеи у Вейдле!

Но дело в том, что портрет был тематизирован в ранней работе Виппера, 1917 года, и дальше он к этой теме не обращался, так что составителям его собрания статей 1970 года пришлось эту статью перепечатать, не найдя более поздней работы по вопросу. Это не случайно, учитывая, что ее радикальный схематизм прямо противоречит позднейшим выводам Виппера о социальных настроениях, движущих кистью художника, например, в создании коллективного портрета, а метод при этом – совсем не противоречит. Эта статья вполне в духе времени говорит об остром конфликте между интенциями заказчика, портретируемого и самого портрета, но сводит этот тройной конфликт к двойному, между суждениями вокруг портрета, а не между формальными поисками. Портрет – это способ радикализации неправдоподобия: если можно сказать, что такого заката не бывает, то про портрет это можно сказать всегда. То есть для Виппера схождение социального и эстетического – это тотальная радикализация позиций, и социальное содержание требует редукции конфликта от действительных проблем правдоподобия или живости к дуализму суждений.

При этом художник, бесспорно, настаивает на познавательности портрета: «Если верить современному художнику, так он не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует свое понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвертого измерения, он выражает свое настроение по поводу случайного предмета» [Виппер, 1917, с. 344], иначе говоря, художник как бы соглашается с формалистами, что он создает новый тип прагматического синтеза, и что его образ оказывается лишь подспорьем для реализации настроения и языка, то есть тех социальных проявлений, которые и специфицируют позиции отдельных социальных акторов. Здесь можно было бы перейти к неомарксистской проблематике власти языка или настроения, идеологичности этих вещей, но редукция к простому конфликту просто позволяет сказать, что искусство вбирает в себя социальное как некоторое свое измерение, и редукционизм здесь подрывает именно социологическую, а не эстетическую рефлексию.

Здесь Виппер предвосхитил проблематику коллективного труда ГАХН, где тоже сведение треугольника примета – признак – намек к дуальному конфликту потребовалось для того, чтобы хоть как-то сказать о социальной функции портрета. По удачному наблюдению современной исследовательницы, этот коллективный труд «Искусство портрета» позволил перейти от «апологии несхожести», радикального остранения [Троицкая, 2018, с. 37], к дуализму модели и образа. Но именно этот дуализм, как мы увидим ниже, привел к редукции терминологической системы и к невозможности той социологии, которая позволит смотреть на эпохи в развитии искусства иначе, так что позднему Випперу пришлось искать обходные пути, вне терминологической сетки, чтобы говорить о социальном содержании эпох.

В центральной статье этого коллективного труда говорится о портретном изображении как о языке, исходя из того, что в портрете, кроме черт, есть еще и признаки [Цирес, 1927, с. 111]. При этом Цирес сразу скрыто вносит динамику, предлагая выбор в обоих случаях: если при опознании черты как приметы мы производим выбор между считыванием ее или несчитыванием, рассмотрением ее как обязательной или необязательной, то при опознании признака мы выбираем между отказом от интерпретации и производством интерпретации. Таким образом, социальный опыт проявляется не в непосредственном считывании признаков благородства или неблагородства, как в физиогномической криминологии в духе Ломброзо, но в том, что учитывая способность детали быть и приметой (чертой), и признаком (знаком), мы ставим себя перед выбором, который и наделяет произведение социальным содержанием.

Казалось бы, перед нами вполне состоятельная социология искусства. Но тут же Цирес вводит термин «намеки» [там же, с. 112], который сначала понимается как вид признака, производящий это различие сам по себе, как вещь в себе, намек, вроде мрачного фона, сам решает, намекать ли на мрачность личности или просто оттенять ее самостоятельность. Этот как будто неокантианский ход с пониманием вещи в себе как переменной функции научного познания имел прямые последствия для невольного разрушения социологического подхода и возвращения к архаическому романтизму. Оказывалось, что генерализующие интерпретации теперь невозможны, а может быть только выбор, совершенный за нас.

Цирес приводит пример узких глаз монгола и румянец кожи, которые будут прочитаны и как признак, и как намек – здесь уже слово «признак» стало означать скорее приметку [там же, с. 113]. С точки зрения признака это черты этнической принадлежности для первого и черты здоровья для второго – иначе говоря, признак понимается теперь как знак, отсылающий к некоторому большему целому, тогда как примета отсылает к частному – к хитрости изображаемого лица для первого случая и к эмоциональности изображаемого лица во втором. Тем самым уже считывание примет оказывается выбором между отсутствием и наличием вчувствования, непроявленностью и проявленностью интереса к характеру изображаемого лица. Так утрата социологической перспективы сразу приводит к разладу и в терминологии, когда термин начинает употребляться в бытовом смысле, связанным с бытовым интересом; и резкое возвращение к старой эстетике означало уже, что теперь только частные лица считывают частные намёки. Поэтому Випперу и приходилось говорить как не-частный Рембрандт делает не-частный для эстетики групповой портрет частных лиц, чтобы просто с помощью импрессионистических намеков для читателя, которому становится симпатична работа Рембрандта, создать какую-то социологическую перспективу разговора об эпохе, не сводя социологию к порядкам отдельных взаимодействий.

В конце концов, Цирес вводит термин «портретная личность», считая, что она воспринимается «сквозь призму первого впечатления» и оказывается «составным ингредиентом каждого нового содержания, раскрываемого портретными знаками», например «носителем хитрости» [там же, с. 117]. Это «неизменное первично-наглядное ядро личности, в силу своей наглядности, заставляет делаться наглядными и связуемые с ним содержания, оно как бы распространяет вокруг себя свет наглядности» [там же]. Иначе говоря, социальный опыт сводится к умению считывать первое впечатление, которое обычно и оказывается верным, и далее подчинять самоочевидности этого первого впечатления любые порядки интерпретации. Через три с лишним десятка страниц Цирес уже прямо вписывает намеки и признаки в более общую перспективу «изображения всей полноты портретной личности» [там же, с. 151] – по сути он говорит, что полнота состоит в том, что намеков будет более одного, например, что мы считаем не только хитрость, но и мудрость.

Так социальный опыт уже окончательно оказывается зависим от воли художника сделать портрет сложным и многозначным, художник и оказывается господином воображаемого, который и подчиняет своему лицемерию [там же, с. 143] различные эмоциональные модификации в изображении, к которым и могут быть сведены как реакции первого впечатления, так и реакции вчувствования. Таким образом, вычитание социологии из анализа портрета ведет к еще более радикальным выводам, уже близким романтическому пониманию гения как выразителя духа эпохи, который ограничен только тем, что в его эпоху не все чувства достаточно развиты или достаточно модифицировались, в каждую эпоху приобретают свою «идейно-эмоциональную модификацию» [там же]. Но художник, создавая верный список эпохи, может иметь дело с этой модификацией, и тем самым как бы убеждать эпоху в ее правоте.

Виппер в своей ранней работе избежал такой редукции не только эстетических, но и когнитивных сторон к частному факту господства тем, что представил само это господство как карикатурное, странное, мимическое, указав на то, что портрет (persona) генетически восходит

к мимам, маскам, чертям, к архаической культуре карнавала и показа [Виппер, 1917, с. 347]. Тогда «вчувствование» оказывается социальным инструментом легитимации портрета уже как правдоподобного образа, определяющего статус божества, а потом и человека, и тем самым вспыхивает вполне неомарксистская перспектива исследования того, как конструируется социальное через систему эмоциональных и других идеологических ловушек. Но эта перспектива и быстро схлопывается, из-за прежде всего нехватки терминологического аппарата, который у Виппера был намеренно скуднее, чем у того же Циреса – что было и к лучшему, учитывая, как Цирес в нем запутался.

Так, если мы вспомним работу 1922 года о натюрморте, то слова «примета» и «намек» Виппер употреблял совершенно нетерминологически, как бытовые слова без всяких последствий для терминологической системы и социальной рефлексии. «Признак» для него сводится к содержанию: так, содержание натюрморта, включая идеи и ассоциации, для него «существенный» и «первичный» признак данного жанра [Виппер, 2005, с. 70]. А в другом месте он даже вполне как позднее младоформалисты готов отождествить содержание данного жанра с повседневностью, понятой не только как модель (что пишет художник), а как свойство, качество, признак, намек (нам пришлось бы употребить все термины, от которых отказывается Виппер) [там же, с. 46]. Здесь он руководствуется именно формалистской эмансипацией зримого: зримое и есть содержащееся, содержательное, и раз натюрморт возможен не как декорация, а как самостоятельное произведение только на холсте, то зримость и есть содержание.

Именно здесь утверждается та самая вещь в себе в неокантианском понимании, как общая функция зримости как научного познания путем искусства, и в этой работе Виппер мало чем отличается от других деятелей ГАХН. Они, как мы уже говорили, принимали социальное и как общую рамку просто начала терминологического разговора, и как содержание прагматики искусства, – но не как повод подвергнуть терминологический аппарат дополнительной критической проверке. Хотя, как показывает опыт Г.Г. Шпета, такая проверка могла быть еще более радикальной и даже опережающей неомарксизм по своим следствиям, вскрывающей идеологичность не только отдельных идей и эмоций, но и их конфигураций – вспомним, как яростно Шпет отрицал уместность «синтеза искусств». Правда, в одном месте Виппер допускает социальный анализ, видя в Сезанне такого экспериментатора, менеджера, как бы мы сказали, кабаре или института-лаборатории [там же, с. 57, 71]: достаточно почитать страницы о Сезанне, чтобы в этом убедиться. Но этот социологический анализ существует в виде проговорок, например, овеществление натюрморта у Сезанна понимается вполне в духе неомарксистского отчуждения, но эту мысль Виппер никак не развивает.

Апофеозом таких проговорок стали университетские лекции Виппера о Ренессансе, изданные посмертно [Виппер, 1970]. Оспаривая общее видение модернизации как непосредственно следующего из капиталистического способа производства, Виппер по сути применяет к материалу тезис о стиле как завершении эпохи, а не динамике эпохи, как бы инструментализируя и пытаясь наделить социологическим смыслом исследования ГАХН о визуальном как итоге создания социальной среды, вроде общего для допетровского и послепетровского времени барокко, где, как мы говорили, неокантианское и формалистское исследование визуального служило созданию завершенного и убедительного образа эпохи даже при нехватке терминологического аппарата, и в перспективе позволяло ставить задачи для современности, чем занимался уже ГАХН как институт. При этом поздний Виппер инструментализует тогдашние достижения для критики романтического редуционизма и идеологемы гения.

Так, он отказывается говорить о едином стиле ренессансного капитализма, вполне неомарксистски дифференцирует создание субъектов капитализма и говорит, что как раз цеха мешали линейному движению Ренессанса к прогрессу [там же, с. 14], как создававшие свои

собственные частные нормы, свои критерии верификации, что такое искусство, а значит, поддерживавшие как раз как будто проторомантическую модель гениальности. Критика советского культа гениев оказывается здесь подспудной и выражается иногда даже не в проговорках, а в употреблении фонетических фигур и письменных знаков, так что нужно читать внимательно.

Так, Вишпер, будто присоединяясь к официальным советским похвалам Ренессансу, говорит, что выражением прогресса там было превращение искусства «из анонимного умения в персональное дарование» [там же]. Умение, написанное через *ь*, оказывается чем-то разговорно-пренебрежительным, тогда как солидно звучащее дарование, данное через *и*, знаменует институционализацию, появление академизма, иначе говоря, общей нормы для всех дарований, которые будут находиться в одной плоскости с потребителями, а значит, и круг создания стиля сразу замкнется. Таким образом, социологическая концепция, причем с необходимой данью официальному контексту научной деятельности, оказывается заключена в одной букве.

О плоскости готовых социальных ожиданий, блокирующих влияние незавершенного стиля на динамику развития искусства, и создающей тем самым множественность субъектов и практик, Вишпер опять же говорит скрытно, рассуждая [там же, с. 15] о создании идеи этажа как человекосоразмерной идеи, отличающейся от произвольного устройства средневекового дома. Этаж для него и есть выражение гуманизма, как устройство пространства не для частного и цехового, но общественного функционирования. Тем самым мы видим конвертацию идеи завершенного архитектурного стиля в идею публичного пространства, и Вишпер предпринимает огромные усилия, чтобы не растворить эту идею в переживании завершенности стиля и завершенности эпохи, в этом двойном обязательстве, которое создает лишь ностальгический режим отношения к социально-политическому полю.

Ведь невольно получается, что стиль поведения в этом пространстве полностью и составляет стиль эпохи как уже данный и состоявшийся, вопреки сопротивлению цехов, то есть частной выразительности отдельных мастеров. Вишпер, чтобы всё же вынести суждение о происходящем, должен уже окончательно понять вчувствование не просто как способ создания коллективного портрета, а способ пребывания в коллективном духе эпохи. Так вчувствование оказывается вывернуто, оказывается отрицательной ценностью творчества, а не положительной ценностью восприятия. Остается только социальная плоскость принятия визуальности как того, что уже вместило стили со всей их живостью независимо от нашей воли.

Но тогда встает вопрос, а что именно создает собственную динамику отдельных искусств, и при этом позволяет сбыться Ренессансу не только как реформе искусств, но и как реформе визуальности? На это Вишпер отвечает тоже быстро, но определенно: система предрасположенностей – сводя тем самым и социальную проблематику, и историю эмоций к начальному жесту, который только и может быть верифицирован общепринятыми историческими методами. Например, архитектура с ее инерцией цеховых технологий была, согласно Вишперу, менее всего предрасположена к Ренессансу [там же, с. 16]. Но будучи осмыслена как стиль, находящийся на перекрестке влияний, с некоторой иногда неожиданной конфигурацией влияний по городам Италии (мы бы и в XXI веке говорили бы о контингентности таких влияний), архитектура стала ренессансным искусством, даже продолжая оставаться инерционной, – потому что возможности стиля сказываться как такового оказывались даже большими, чем возможности стиля влиять как такового.

Так архитектура стала чистым «признаком», и Вишпер пошел в противоположном Циресу направлении: не к дифференциации намеков, блокирующих интерпретации, но напротив, к тому, что одни и те же черты раскроют разные влияния – например, мраморная инкрустация во Флоренции оказывается позднеримской, а в Пизе – ориентальной [там же, с. 17]. Тем самым, даже если мы не можем дать интерпретацию, оказывается, что концепты и категории эпох и регионов уже проинтерпретировали ситуацию ренессансной архитектуры. Таким образом, если совсем кратко, искусство по Вишперу использует частные социальные предрасположенности, чтобы осуществить

реформу цивилизации. Итак, редукция терминологии и редукция социальных контекстов всё же позволили говорить о множественности практик социального взаимодействия, а обратное вчувствование – о специфике ренессансной реформы.

Итак, если мы можем говорить о деле Б.Р. Виппера как о движении от идеализма к неомарксизму, то мы должны отмечать не столько его собственные заявления, сколько намеки, проговорки и, пользуясь формалистским жаргоном, минус-приемы. Именно это позволило ему, не будучи философом, взять лучшее от аналитики ГАХН, избегая той редукции, которой подвергаются идеи ГАХН, если хоть немного спадает напряжение философской рефлексии. Это же более всего помогло ему пересобрать способ рассуждения об искусстве не на основе терминов, но на основе интуитивных понятий, например, о взаимодействии или эмпатии, что опять же позволило ему уйти от частого в советском искусствоведении построения интерпретации на каком-то одном таком интуитивном понятии, вроде того, что хотел, что чувствовал или что выражал художник. Наконец, он с помощью интуитивных понятий мог возвращаться к предпосылкам неокантианства и формализма, в том числе к учению о вчувствовании или формальной автономии архитектуры, но обращая его к прошлым эпохам и как бы выворачивая его в эпоху господства рассуждений об «образах», делая не основанием, а итогом интерпретации, Виппер не позволял превратиться завершенности стилей в иллюзию завершенности эпохи, но проговаривался о множественности практик и основаниях социологической критики идеологий. Что Лихачев или Аверинцев делали с помощью хитроумных интерпретаций, Виппер делал не менее удачно, с помощью проговорок. В этом его значение как неомарксиста-заочника, и его образ как крупнейшего русского искусствоведа XX века только выигрывает от наших уточнений.

ИСТОЧНИКИ

1. *Брунов Н.И.* К вопросу о так называемом «русском барокко» // Барокко в России / Сб. ст. под ред. А.Н. Некрасова. – Москва: ГАХН, 1926. – С. 43-55.
2. *Вейдле В.В.* Эмбриология поэзии: введение в фоносемантику поэтической речи [1972] // *Вейдле В.В.* Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства / Сост. И.А. Доронченков. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – С. 10-224.
3. *Vipper Б.Р.* Западноевропейское искусство первой трети XVII века [1966] // *Vipper Б.Р.* Статьи об искусстве. – Москва: Искусство, 1970. – С. 451-508.
4. *Vipper Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. – Москва: Искусство, 1977. Т. 1.
5. *Vipper Б.Р.* Проблема и развитие натюрморты [1922]. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.
6. *Vipper Б.Р.* Проблема сходства в портрете [1917] // *Vipper Б.Р.* Статьи об искусстве. – Москва: Искусство, 1970. С. 342-351.
7. *Жидков Г.В.* К постановке проблемы о русском барокко // Барокко в России / Сб. ст. под ред. А.Н. Некрасова. – Москва: ГАХН, 1926. – С. 93-117.
8. *Цирес А.Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета / Сб. ст. под ред. А.Г. Габричевского. – Москва: ГАХН, 1927. – С. 86-158.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власов В.Г.* Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический метод в искусствознании // *Архитектон: известия вузов.* 2018. Т. 61. С. 5-28.
2. *Ковальчук С.Н.* Московский профессор на кафедре Латвийского университета // *Вестник Санкт-Петербургского университета. История.* 2019. Т. 64, № 1. С. 235-255.
3. *Марков А.В.* Образы музыки в поэзии Ивана Буркина // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2021. № 4. С. 66-72.
4. *Плотников Н.С.* Искусство как знание. Г. Шпет и К. Фидлер об эпистемологической функции искусства // *Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том I. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 172-189.

5. Троицкая А.А. Альтернативная теория портрета. «Искусство портрета» в контексте отечественного искусствознания // Диалог со временем. 2018. Вып. 62. С. 33-47.

SOURCES

1. Brunov N.I. “K voprosu o tak nazyvaemom russkom barokko” [To the question of the so-called Russian baroque]. *Barokko v Rossii* [Baroque in Russia]. Ed. A.N. Nekrasov. Moscow, GAKhN Publ., 1926. Pp. 43-55. (in Russ.)
2. Tsires A.G. “Iazyk portretnogo izobrazheniia” [Language of a portrait image]. *Iskusstvo portreta* [Art of a portrait]. Ed. A.G. Gabrichevsky. Moscow, GAKhN Publ., 1927. Pp. 86-158. (in Russ.)
3. Veidle V.V. “Embriologiiia poezii: vvedenie v fonosemantiku poeticheskoi rechi” [Embryology of poetry: an introduction to the phonosemantics of poetic speech, 1972]. *Embriologiiia poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva* [Embryology of poetry. Articles on poetics and theory of art]. Ed. I.A. Doronchenkov. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. Pp. 10-224. (in Russ.)
4. Vipper, B. R. *Ital'ianskii Renessans XIII–XVI veka* [Italian Renaissance of the 13-16 centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. Vol. 1. 224 p.
5. Vipper B.R. *Problema i razvitie natiurmorta* [Problem and development of still life, 1922]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2005. (in Russ.)
6. Vipper B.R. “Problema skhodstva v portrete” [The problem of similarity in a portrait, 1917]. *Stat'i ob iskusstve* [Papers on art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 342-351. (in Russ.)
7. Vipper B.R. *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo pervoi treti XVII veka* [Western European art of the first third of the 17th century, 1966]. *Stat'i ob iskusstve* [Papers on art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. Pp. 451-508. (in Russ.)
8. Zhidkov, G. V. “K postanovke problemy o russkom barokko” [To the formulation of the problem of the Russian baroque]. *Barokko v Rossii*. [Baroque in Russia]. Ed. A.N. Nekrasov. Moscow, GAKhN Publ., 1926. Pp. 93-117. (in Russ.)

REFERENCES

1. Koval'chuk S.N. “Moskovskii professor na kafedre Latviiskogo universiteta” [Moscow professor at the department of the University of Latvia]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriiia* [Bulletin of St. Petersburg University. History]. 2019, vol 64, no. 1, pp. 235-255 (in Russ.)
2. Markov A.V. “Obrazy muzyki v poezii Ivana Burkina” [Images of music in Ivan Burkin's poems]. *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian music almanac]. 2021, no. 4, pp. 66-72. (in Russ.)
3. Plotnikov N.S. “Iskusstvo kak znanie. G. Shpet i K. Fidler ob epistemologicheskoi funktsii iskusstva” [Art as knowledge. G. Shpet and K. Fiedler on the epistemological function of art]. *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i esteticheskaiia teoriia 1920-kh godov. Tom I. Issledovaniia* [Art as a language – languages of art. GAKhN and Aesthetic Theory of the 1920s. Volume I. Research]. Ed. N.S. Plotnikov, N.P. Podzemskaya, Iu. N. Iakimenko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. Pp. 172-189. (in Russ.)
4. Troitskaia A.A. “Al'ternativnaia teoriia portreta. Iskusstvo portreta v kontekste otechestvennogo iskusstvoznaniia” [Alternative theory of a portrait. The Art of Portrait in the Context of Russian Art History]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time]. 2018, 62, pp. 33-47.(in Russ.)
5. Vlasov V.G. “Arkhitektura kak izobrazitel'noe iskusstvo. Teoriia otkrytoi formy, printsip partitsipatsii i sinopticheskii metod v iskusstvoznanii” [Architecture as a fine art. The theory of open form, the principle of participation and the synoptic method in art history]. *Arkhitekton: izvestiia vuzov*. 2018, vol. 61, pp. 5-28. (in Russ.)