

Искусствоведение – искусствознание – искусствовидение: опыт типологического анализа

А. В. Шило

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ СТРОИТЕЛЬСТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Аннотация: Различены понятия искусствоведения, искусствознания и искусствовидения – позиций, задающих современную искусствоведческую практику как базовый формирующий процесс искусства. Рассмотрены стратегии ее экстенсивного и интенсивного развития. Показаны ресурсы современного искусствоведения, связанные с его деятельностной ориентацией.

Ключевые слова: Искусствоведение, искусствознание, искусствовидение, натуралистический и деятельностный подходы в мышлении и деятельности.

УДК: 7(477/52)(081).

Контактная информация: 61002, Украина, Харьков, ул. Сумская, 40. Харьковский национальный университет строительства и архитектуры. Тел.: +38 057 706 17 99. E-mail: alexandershilo55@gmail.com.

«Искусствовед – неудавшийся художник». Этот трюизм – независимо от того, как к нему относиться, – формирует сегодня внешнее, так сказать, «коммунальное» отношение к профессии. С ним связаны те заблуждения, из которых состоит контекст ее существования в сегодняшнем массовом сознании. А он, в свою очередь, оказывается фоном того самоопределения, которое постоянно с той или иной интенсивностью осуществляется профессией. Значимыми в этом самоопределении представляются оппозиции «искусствовед – художник», «искусствовед – зритель», «искусствовед – искусствовед», которые

в обозначенном контексте проявляются вполне конкретным образом.

Художник совершенно искренне полагает, что профессиональная обязанность искусствоведа – обслуживать его деятельность, придавая ей некую респектабельность и культуросообразность, без которых, правда, и так можно обойтись.

Зритель воспринимает искусствоведа как некоего «объяснителя» того, что он, зритель, и так видит. Подтвержденное авторитетным мнением собст-

венное впечатление приобретает дополнительную ценность, а расхождение с ним списывается на вполне объяснимую академическую косность людей, которые делом не занимаются, а только о нем говорят.

Даже когда искусствовед вступает в профессиональный контакт с искусствоведом, то и здесь обнаруживаются рудименты массового сознания, в котором сложилось и закрепилось потребительское отношение к профессии, понимание искусствovedения как некоей обслуживающей и далеко не всегда необходимой деятельности.

Потребительское сообщество превращает искусствovedение в элемент массовой культуры. Чтобы ее продукция, внешне похожая на то, что принято квалифицировать как «искусство», хорошо продавалась, надо, чтобы о ней было что-то написано профессиональным языком. В результате пышным цветом расцветает представление об искусствovedении как об элементе сферы обслуживания, сервисной деятельности. Понятно, что эта практика не имеет отношения к профессии, хотя сегодня пользуется наибольшим спросом.

Изживать подобную «коммунальность» следует через понимание внутренних интенций профессии, а для этого необходимо строить картину ее подлинного, а не «коммунального» самоопределения, попутно избавляясь от навязчивых фантомов массового сознания.

Один из них связан с абсолютизацией представления о художественном творчестве как непреходящей ценности и источнике искусства, проявляющейся в оппозиции «искусствовед – художник».

Сегодня мало какая профессия так связана с мифами, заблуждениями и просто нелепостями массового сознания, как профессия художника.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что сегодня одним этим словом обозначается как минимум три принципиально разных явления, поразному существующих в современной социокультурной ситуации. Это приводит к тому, что личное самоопределение не совпадает в ней с возможностями имеющихся социальных организованностей, а они, в свою очередь, не совпадают с иллюзиями массового сознания. В результате и возникают те коллизии индивидуальной художнической судьбы, которые замечательно сформулировал В. А. Каверин: «Жизнь, которая не дает художнику стать художником, – это и есть его биография» [1973: с. 620].

Первое и наиболее древнее явление, сегодня связываемое с понятием «художник», – это определенный тип ремесла. При этом забывается, что традиционный ремесленник – это не просто человек, владеющий некой суммой навыков технической работы, но еще и определенным образом сформированная самим традиционным укладом жизни личность. Существенной характеристикой владения таким традиционно понимаемым ремеслом является его органика – связанность технических навыков и индивидуальных человеческих свойств ремесленника в некий нерасторжимый целостный сплав, при котором его личные качества выступают гарантией совершенства изготавливаемого им изделия. В силу забвения типологической характеристики ремесла сегодня это слово часто используется как уничижительное по отношению художнику, тогда как качества ремесленника необходимо специально выращивать в нем еще на стадии его вузовской подготовки. Сегодня трудность здесь состоит в том,

что исторически преодолен тот традиционный уклад жизни, в котором это выраживание было тождественно воспитанию и формированию личности.

Второе явление складывается в эпоху Возрождения. Оно связано с ренессансным антропологическим переворотом, в результате которого в массовое европейское сознание внедряется качественно новая по сравнению с традиционной для средневековья концепция реальности. Вместо понимания в качестве реальности мира божественного Абсолюта теперь в этом качестве выступает чувственно воспринимаемый мир. В силу того, что визуальная способность чувственного восприятия является доминирующей, художник, условиями своего ремесла связанный с созданием визуальных образов, становится одним из утвердителей этой новой концепции. На исторически короткое время он становится лидером европейской культуры.

Именно с этой ролью связано создание базовых мифов современного массового сознания о феномене творчества и понимании роли художника как творца искусства. При этом из внимания ускользает то обстоятельство, что непосредственным продуктом труда художника остается создание некоего ремесленного изделия, искусство же является сложно организованной формой общественного сознания, и одно не тождественно и не сводится к другому.

Наконец, третье явление возникает в условиях кризиса возрожденческого титанизма. Оно связано с формированием художественного профессионализма как системы производства и воспроизводства художественной деятельности и ее норм, обеспечивающих достижение общественно необходимого уровня качества художественной продукции независимо от личных свойств художника.

Такого рода система вполне сознательно строится уже в XVI в. Она получает название академизма. А в XVII в. у нее появляется собственная теоретическая и методологическая база – нормы классицизма. Они специально создаются особыми институтами, организующими художественный процесс – Академиями, которые одновременно выступают и в роли учебных заведений, подготавливающих специалистов художественных профессий.

Дальнейшая эволюция этого явления связана с тем, что профессионализация художественной сферы деятельности неизбежно приводит к ее массификации, одновременно способствуя появлению множества рабочих мест, с искусством в строгом смысле слова не связанных, но требующих владения определенными профессиональными приемами и навыками.

Сами по себе они уже не связаны с органикой художественного ремесла. С другой стороны, они легко соединяются с мифологией массового сознания, сохраняющей рудиментарные претензии на культурное лидерство. Эта смесь порождает художественную поденщину, которая имитирует искусство и творчество, не имея отношения ни к тому, ни к другому.

Важно понимать, что художник не создает искусство. Он создает некие «изделия», и пока изделия эти не описаны в терминах, связанных с искусством, они к искусству отношения не имеют. В систему социализации, которая позволяет считать работы художника произведениями искусства, они вводятся только за счет того, что искусствовед усматривает и приписывает им соответствующие качества, квалифицирует их особым образом.

Оппозиция «искусствовед – зритель (или шире: публика)» связана с ситуацией, когда зритель воспринимает продукт работы художника как произведение искусства. Здесь искусствовед играет ведущую роль: если он сказал, что нечто является произведением искусства, то зритель вынужден с этим согласиться.

Этот момент – определяющий.

Так, например, то, что создавалось египетскими мастерами в гробницах – не было искусством в сегодняшнем понимании. Продукты этого высочайшего уровня ремесла не предназначались для того, чтобы их кто-либо видел, и никто не должен был знать об их существовании, они создавались с другой целью, и признаков искусства на себе не несли до тех пор, пока искусствовед не описал их как образец древнего искусства. В этом смысле сама история искусства создана искусствоведением.

С. О. Хан-Магомедов, создавший ту историю архитектурного авангарда 1920-х гг., которую мы сегодня знаем, как-то в частной беседе заметил, что искусствовед должен исходить из того, что художник всегда прав, ибо наша задача – не учить художника, а понимать его. С другой стороны, С. О. Хан-Магомедов работал с материалом, который заведомо был материалом искусства. Для него художник выступал как некоторая историческая данность. Специфика же сегодняшней ситуации состоит в том, что то, что мы видим вокруг, сначала надо квалифицировать: искусство это или нет.

Пример тому – Марсель Дюшан с его хрестоматийно известной провокацией, когда бытовой артефакт вводился в не свойственный ему выставочный контекст, и сама эта акция трактовалась как факт искусства. Спустя почти сто лет образцы аналогичных предметов бытового употребления, созданные дизайнерами, демонстрируются на специальной выставке «Водопарад», и они действительно оказываются профессионально представленным фактом искусства, причем многие из экспонатов выставки вовсе не предназначаются для того, чтобы стать предметами обихода. В данном случае не просто искусствовед квалифицирует первоначальную провокацию с артефактом в терминах искусства, но и происходит как бы обратное отражение: расширяется пространство того, что массовое сознание воспринимает как сферу искусства.

Более того, сегодня мы являемся свидетелями того, как искусствоведами, выступающими в особой роли кураторов, создается специфическое культурное пространство – разного рода центры современного искусства, би- и триеннале, – устроенное таким образом, что в принципе любой попадающий в него артефакт может квалифицироваться как произведение искусства.

Описать в терминах искусства оказывается можно все, что угодно, но должно ли?

Вывод из этих примеров вполне очевиден: нельзя противопоставлять художника и искусствоведа как практика искусства и того, кто его описывает. Практика искусства – другая. И речь в ней идет не о первичности деятельности художника или искусствоведа. Они автономны друг относительно друга, иногда их пути соприкасаются. Иногда работа художника первична, а искусствовед вторична, иногда наоборот.

Проблематика, которая формируется внутри профессиональной среды в оппозиции «художник – искусствовед», сегодня связывается с расширением пространства искусствоведения.

Этот процесс обусловлен рядом обстоятельств.

Первое из них можно обозначить как «судьба искусствоведа».

И. Э. Грабарь вспоминал, как он стал искусствоведом: на чердаке Академии художеств он обнаружил сваленный и неразобранный ее архив, и понял, что это и есть история русского искусства и шире – русской культуры (см.: [Грабарь, 2001: с. 211–213]). Он понимал, что попало ему в руки. Это, безусловно, был счастливый случай. А если бы его не было?

Другой пример. В. В. Стасов в молодые свои годы обрабатывал архив К. П. Брюллова, после чего на долгие годы возненавидел его творчество, идейно боролся с ним и в этой борьбе стал тем великим и тенденциозным Стасовым, которого мы знаем сегодня (см.: [Лебедев, Солодовников, 1982: с. 102]). А если бы этой обработки не случилось?

Или: К. И. Чуковский всю жизнь занимался Некрасовым благодаря доставшимся ему рукописям поэта (см.: [Лукьянова, 2006: с. 417–424]). Тот Некрасов, которого мы знаем, фактически создан Чуковским. А если бы наследие Некрасова не попало к нему в руки?

Часто материалом истории искусства становилось то, что, так сказать, «валялось под ногами».

Что же делать сегодня? Где искать «клады»? Архивы разобраны, общая концепция истории искусства сложилась. Уже примерно понятно, как все происходило. Все сюжеты уже зафиксированы. Все картины уже написаны. История искусства уже изучена, и теперь мы с нею спорим. Где искать ресурсы, возможности проблематизации? Показательно, что искусствоведческое образование традиционно строится по принципу изучения этих «засеянных» полей и обнаружения в них лакун – процесс идет экстенсивно.

Вместе с тем обнаруживаются и скрытые ресурсы проблематизации: всякий раз при сопоставлении произведения с неким контекстом, в который оно вписывается, всегда обнаруживается зазор между артефактом и проблематикой контекста. Всегда есть это пространство «между», которое открывает возможность строить содержание собственно искусствоведческого текста независимо от материала произведения. Это «другое» пространство искусствоведа несет с собой. Даже находясь на отшибе культурного процесса, он может попадать в актуальные культурные зоны.

В связи с этим обозначается второе обстоятельство – понимание искусствоведения как науки и как не науки в одно и то же время.

Искусствоведение стремится осмыслить себя как науку, усиленно выстраивая свой понятийно-терминологический аппарат, методологию и т. п. (см.: [Даниэль, 1986; Прокофьев, 1985]), используя методы научного анализа, системного подхода, логики (см.: [Сарабьянов, 1980]), стремится к некой идеализации своих результатов. Осмысленность их применения в сфере искусства требует специального обоснования.

Вопрос о применимости в искусствоведении научных средств исследования сам по себе проблематичен. Искусствоведение выпадает из ряда традиционно понимаемой науки как специфического производства объективного зна-

ния. Принципиальная специфика искусствоведческого знания состоит в том, что оно не возникает вне личности искусствоведа. Как он задаст свою точку зрения, какие средства исследования применит, такой результат и будет получен. Так возникают разные истории искусства, написанные разными людьми.

Таким образом, оставаясь в рамках корректного искусствоведческого знания, об одном и том же можно говорить совершенно по-разному и получать разные результаты, равновозможные и рядоположенные, но при этом не совпадающие. Критерии научности, истинности знания, которые были разработаны для сферы естественных наук, здесь оказываются не применимы.

Помимо характеристик науки, искусствоведение включает в себя еще какие-то моменты, которые к сфере традиционной классической науки, конечно, не относятся. Здесь, в частности, работают какие-то формы интуиции, которые очень близки интуициям художественным. При этом даваемые им оценки неизбежно субъективны, и всегда остается эта недосказанность, вкусовщина, подмена непосредственно воспринимаемой пластической выразительности умствующим текстом и т. п. Оно, как любая область гуманитарного знания, не может исключить из своей структуры познающего субъекта. Он формирует текст об искусстве, предметом которого, в частности, становится произведение художника как факт его истории.

По Ю. М. Лотману, текст об историческом факте превращает его в образ. В пространстве коммуникации он как-то связывается с самим историческим фактом, и эта связь не научна, но в то же время она и не антинаучна. Это просто другой элемент коммуникации, определенным образом воздействующий на наше сознание и восприятие исторического факта (см.: [Лотман, 1996: с. 385]).

Трактуя произведение художника как факт искусства, искусствовед тем самым это искусство создает. Поэтому искусствоведение – это не просто часть искусства, а базовый его процесс, тот фактически единственный институализированный фактор, который его конституирует.

Третье обстоятельство, связанное с современным расширением пространства искусствоведения, – актуальное сегодня совмещение опыта художника и искусствоведа в одном лице.

Чем принципиально отличается искусствовед, выпущенный художественным институтом, и соответствующий специалист – выпускник искусствоведческого отделения исторического факультета университета?

К позиции историка искусства из исторического факультета применима квалификация искусствознания. Эта исследовательская позиция изучает историю по особым памятникам, которые опознаются как произведения искусства. Она связана с некоторой отстраненностью от мира искусства и не претендует на включенность в художественный процесс.

Искусствознание связано с идеей каталогизации. Главная задача подобной работы – описание изучаемого материала. Определение его художественного качества не является задачей «искусствознателя». Для того чтобы он мог продуктивно работать и осуществлять свою нужную и важную миссию каталогизации – прежде всего, музейной, – кто-то должен сказать, что тот исторический факт, с которым он имеет дело, является произведением искусства.

Но кто и как делает подобную констатацию?

Артефакт превращается в факт искусства тогда, когда, помимо его толкования как исторического события, на первый план выступает идеальный аспект его существования. Это идеальное представление рассматривается искусствоведением. Предметом работы искусствоведа является не произведенное художником изделие, не вещь в ее материальной данности, а изображение, что составляет идеальный аспект этого изделия, который живет по своим законам, часто скрытым от того, кто это изображение изготавливает.

Искусствовед – «вед». Ему сродни «ведуны» и «ведьмы», которым свойствен некий шаманизм, ритуал, предполагающий субъектную включенность в процесс, что-то не совсем формализуемое. Субъектность искусствоведа неискоренима из искусствоведения, более того, она есть условие получения искусствоведческого знания, и ее надо особым образом формировать. Субъектность и творческую судьбу искусствоведа надо обсуждать и изучать так же серьезно, глубоко и скрупулезно, как творческую судьбу художника.

Вместе с тем субъектный взгляд, специально в себе культивированный, – один из фрагментов художественного ремесла. Искусствовед должен владеть ремеслом настолько, чтобы понимать, что есть разные изобразительные системы, пластические языки, и уметь ими пользоваться. Художнику это не обязательно. Он создает художественное изделие в его единичности и отдельно. Искусствовед же работает с разными предметами художественного мышления. Он должен понимать их множественность и уметь анализировать их как разные, осуществляя отбор из многочисленных художественных изделий культурно значимых и вводя их в контекст искусства. Художник может себе позволить быть таким, каков он есть, другим ему быть и не надо. Но искусствовед, прежде чем писать о нем, должен понимать его органику. А это понимание не возникает из внешнего наблюдения, поскольку органика художника, как отмечалось, выращивается в недрах его ремесла. Его же можно постичь, лишь овладевая им.

В начале XX века существовала замечательная плеяда художников-искусствоведов. Она представлена в отечественной культуре именами А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, Г. С. Верейского, В. В. Воинова, И. Э. Грабаря, М. В. Добужинского, Н. К. Рериха, С. П. Яремича и др. Они сочетали широкую гуманитарную образованность с высоким уровнем владения художественным профессионализмом и возвращенной в себе органикой художественного ремесла. А потом эта целостность стала распадаться. Сегодня мы видим специалистов, с одной стороны, создающих художественные изделия, а с другой – пишущих о них, не понимая природы их «рукотесла».

В отличие от «искусствознавца» искусствовед сегодня, как правило, обучается на искусствоведческом факультете художественного института. В этом должна быть некоторая принципиальная разница, хотя в сегодняшней вузовской практике она абсолютно не акцентирована. Искусствовед, оканчивающий художественный вуз, должен пройти все этапы художественной подготовки. Он должен не только знать ремесло теоретически, но и владеть им, поскольку владение художественным ремеслом специфическим образом организует пластическое мышление, но помимо этого оно формирует еще и особую творческую органику, которую невозможно освоить вне личной включенности в художественную практику.

Искусствоведу нужно владеть формами мышления того, кто создает произведение. Он может не уметь шлифовать литографский камень, но должен понимать, как на нем строится изображение, и уметь его строить. И это понимание приходит через руки, «рукотворство», а не через отвлеченные интеллектуальные конструкции.

То обстоятельство, что сегодня в учебных программах художественных вузов нет соответствующих форм подготовки искусствоведов, свидетельствует именно о том, что позиции искусствознания и искусствоведения остаются неразличимыми, соответственно остается девальвированной и ценность профессии.

Свои предельные формы эта девальвация получает в спекуляциях так называемой комплиментарной критики, когда в качестве произведений искусства квалифицируются изделия, внешне на них похожие, но по уровню своего качества или по способу социализации этой квалификации не соответствующие. Потому становится необходимым осуществление своего рода «культурной приемки» сделанных квалификаций, что в идеале помогает избегать или, по крайней мере, выявлять и сводить к минимуму разнообразные спекуляции, могущие возникать в этом процессе.

Эта роль отводится особой позиции – искусствоведению.

Искусствоведение – особая духовная практика, которая умеет выделить в ряду каких-то явлений то, что называется искусством. Эта практика также позволяет различить в ряду аналогичных исторических фактов искусство и то, что им не является. Она до сих пор остается непрофессионализированной и нерелексированной. Вместе с тем она имеет собственный опыт и традицию, которые, в частности, представлены «знаточеством».

Такого рода практиком был, например, П. Д. Эттингер – мелкий конторский служащий, не имевший ни специального искусствоведческого образования, ни искусствоведческих трудов. Все его творческое наследие состоит в том, что он писал в разные газеты и журналы небольшие заметочки о том, что там-то и там-то открылась выставка такого-то художника и на ней представлены такие-то работы. Писал, фактически, репортажного характера тексты, охватившие период от начала века до середины 40-х годов. Оказалось, что таким образом сложилась летопись художественной жизни страны (см.: [Эттингер, 1989]). Он скрупулезно отмечал события, появление произведений, художники в благодарность дарили ему работы. Собралась значительная коллекция. Стены двух маленьких комнат в коммунальной квартире были, как обоями, закрыты произведениями искусства высочайшего качества, которые затем были переданы в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Сами же комнатки получили название «Пещеры Эттингера» (см.: [Эттингер, 2004]).

Как же рождается «знаточество»? Одним из его источников оказывается практика коллекционирования. Со временем коллекционеры становятся знатоками: приходит опыт, вырабатывается вкус, ставится глаз. Из опыта рождается видение. Возникают «искусствовидцы». Они не появляются в результате какого-то специального обучения, они продуцируются культурной средой.

Различение искусствознания, искусствоведения и искусствоведения как разных ипостасей не только профессии, но и миропонимания, и личностной органики, позволяет фокусировать эти разные, но близкие, дополняющие друг

друга позиции на единстве личности искусствоведа. Его субъектность вырастает в процессе культивирования в себе этих составляющих и их сочетания друг с другом.

На субъектности искусствоведа стягиваются разные формы профессионального мышления. Вопрос, является ли артефакт фактом искусства, требует каждый раз нового ответа, нового конструирования предмета своего знания. Искусствоведу необходимо сознательно формировать и возвращать собственную исследовательскую позицию. Именно в этом аспекте наряду с традиционной познающей проявляется проектная составляющая профессионального мышления.

Вращивание собственной профессиональной субъектности, сочетание искусствоведческого мышления и художественного ремесла, осмысление разных профессиональных позиций, открываемых ими возможностей изучения искусства и освоение соответствующих им техник работы и представляют собой очень серьезный ресурс искусствоведческой практики. Переход от экстенсивных к интенсивным формам искусствования состоит не в расширении поля изучаемого материала, а в освоении этого ресурса.

Оно, в свою очередь, базируется на различении натуралистического и системодейственного подходов в мышлении и деятельности, которое является «важнейшим и во многих отношениях даже решающим для современной социокультурной ситуации» [Щедровицкий, 1995 а: с. 144–145].

Г. П. Щедровицкий так характеризует его на материале естественных наук: «Натуралистическая точка зрения может быть определена прежде всего как предположение и убеждение, что человеку противостоят независимые от деятельности объекты природы <...>. Это предположение и убеждение хорошо согласуется с распространенными обыденными представлениями нашего сознания, которое фиксирует как совершеннейшую очевидность разнообразные *вещи нашего деятельного мира* и объявляет их *объектами природы* <...>» [Щедровицкий, 1995 б: с. 278].

«<...> Всякий исследователь, принимающий натуралистический подход, независимо от того, в какой науке он работает, исходит из того, что ему уже дан объект его рассмотрения, что он сам как исследователь противостоит этому объекту и применяет к нему определенный набор исследовательских процедур и операций, которые и дают ему, исследователю, знания об объекте» [Щедровицкий, 1995 а: с. 146].

Эти знания представляют своего рода трафареты, которые мы накладываем на объект и таким образом получаем его изображение. Исследователь-натуралист никогда не задает вопросов, откуда взялся объект. Для такого исследователя «природа с самого начала состоит из объектов, а точнее, как писал К. Маркс, из объектов созерцания («Главный недостаток всего предшествующего материализма – включая и фейербаховский – заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно» [Маркс, 1980: с. 1]), которые и становятся затем объектами специального научного исследования» [Щедровицкий, 1995 а: с. 147].

«Деятельностная точка зрения, выступающая в качестве альтернативы натуралистической, может быть определена прежде всего как предположение и убеждение, что все “вещи”, или “предметы”, даны человеку *через деятельность*, что их определенность как “предметов” обусловлена в первую очередь характером человеческой социальной деятельности, детерминирующей как формы материальной организации мира – “второй природы”, так и формы человеческого сознания, что, говоря об их *действительном существовании*, мы должны иметь в виду прежде всего рамки и контекст человеческой социальной деятельности, ибо все то, что принято называть “вещами”, “свойствами”, “отношениями” и т. д., – лишь временные “сгустки”, создаваемые *человеческой деятельностью* на базе захваченного и ассимилируемого ею материала» [Щедровицкий, 1995 б: с. 279].

«<...> деятельностный, или, точнее, системодетельностный, подход <...> в задании основной организационной структуры мышления исходит <...> из самих систем деятельности и мышления, из тех средств и методов, той техники и технологии, тех процедур и операций и, наконец, тех онтологических схем и представлений, которые составляют структуру мыследеятельности <...>.

<...> объект мыследеятельности включен в эту мыследеятельность, является функциональным и морфологическим элементом ее <...>.

<...> реализация натуралистического подхода в исследовании возможна лишь при условии, что мы уже *знаем*, хотя бы в общих чертах, как устроен объект анализа, где проходят его границы и какими методами его можно исследовать» [Щедровицкий, 1995 а: с. 149].

Переход от натуралистического подхода к системодетельностному связан с переносом «центра тяжести в организации мышления и мыследеятельности со схем объектов мыследействия на схемы и модели самих мышления, деятельности и мыследеятельности как таковых. <...> И именно в этой связи <...> мы обращаемся к структурно-системным представлениям и стараемся представить объекты нашего мыследействия как структуры и системы <...>, ибо наши представления об объекте, да и сам объект как особая организованность, задаются и определяются не только и даже не столько материалом природы и мира, сколько средствами и методами нашего мышления и нашей деятельности. И именно в этом переводе нашего внимания и наших интересов с объекта как такового на средства и методы нашей собственной мыследеятельности, творящей объекты и представления о них, и состоит суть деятельностного подхода» [Щедровицкий, 1995 а: с. 154].

Объект этот выделен в таком качестве только потому, что наше сознание может таким образом понимать мир.

Основной массив научных знаний, которым мы сегодня обладаем, получен в рамках натуралистического подхода. Он стал возможен тогда, когда на рубеже XVI–XVII вв. были решены базовые методологические вопросы природы научного знания. Тогда была проделана колоссальная работа по решению проблем познания так, чтобы можно было использовать полученные в процессе научного исследования результаты для построения позитивных знаний.

В рамках натуралистического подхода исследователь имеет определенный набор средств, с которыми он «выходит» на объект; определенный набор

действий, процедур, операций, которые он применяет в отношении к объекту; опыт исследовательской работы, сформировавший «табло» его сознания; тексты речи-мысли, в которых фиксируется ход его исследовательской работы и его знание об объекте; наконец, нормы исследовательской мыследеятельности.

Они становятся теми условиями, которые дают возможность обращать внимание на объект «как таковой». Нормы, схемы и средства исследования и онтологические картины объекта – все это складывалось в разных системах знания и школах и приобрело тот удобный вид, который присутствует у нас в сознании как «картина мира», «картина объектов» (см.: [Щедровицкий, 1995а: с. 146]).

Возникает иллюзия, что мы «непосредственно» воспринимаем этот объект и фиксируем его «как он есть на самом деле». Г. П. Щедровицкий подчеркивает, что при всей совершенно очевидной сложности в организации познающей мыследеятельности сознание натуралиста в предметно-теоретической форме фиксирует только предмет исследования, и в этом простота и сила натуралистического подхода, его преимущество. После того исследователь-натуралист уже в любых условиях начинает видеть то, что знает: видеть объект с теми характеристиками, которые он приписал материалу своего исследования.

Искусствовед-натуралист работает с артефактом так, как если бы это был некий объект, подобный объекту природы. Но ведь очевидно его искусственное происхождение. Более того, когда художник создавал его, он о чем-то думал, что-то искал, принимал и отвергал некие решения и т. п. Реализация натуралистического подхода возможна, если мы заранее знаем, как устроен объект анализа, где проходят его границы и какими методами его можно исследовать. Когда же мы понимаем, что имеем дело с произведенными кем-то изделиями, возникает вопрос об осмысленности работы искусствоведа-натуралиста как таковой.

В рамках натуралистического подхода деятельность художника представляется тождественной его биографии. Типовое ее устройство: босоное детство – как правило, короткая глава, лишенная специального искусствоведческого интереса; далее годы учебы, дипломная работа – первое значительное произведение; поступательно развивающееся творчество, пик деятельности и тихое увядание – траектория, которая выглядит вполне запрограммированной и закономерной. Вопросы, почему принимались одни решения и отвергались другие, как возникали творческие замыслы и почему одни из них реализовались, а другие нет и какова роль этих нереализованных замыслов в судьбе художника, в так понимаемой творческой биографии не возникают. Никакого интеллектуального приращения в смысле знаний об искусстве такой натуралистически организованный текст не дает.

Деятельностный же подход позволяет рассматривать творчество художника как материал в процессе постановки пластических, творческих проблем, события же биографии – достаточно случайны по отношению к их решению. Этот парадокс замечательно сформулировал Ж. Кокто: «<...> от нашей воли не зависит, когда и за что мы примемся в следующий раз» [2000: с. 689].

Субъективизм искусства – не произвол, а собирание на отдельном человеке всей сложности этих разных проблем и возможностей их решения, отдельным прецедентом которых и становится конкретная творческая биография.

Аналогичные вопросы возникают и по отношению к истории искусства в целом. Что представляет собой натуралистически мыслимая история искусства? Один и тот же набор репродукций, иллюстрирующих смену стилей: натуралист заранее знает, как устроен его объект. Его история построена так, что эти стили кажутся какой-то данностью, заранее подготовленной и запрограммировано сменяющей друг друга в целостном художественном процессе.

В деятельностном ключе история искусства мыслится как процесс развития пластического мышления, которое органами своей реализации избирает разных художников. Мы получаем непрерывность развития пластических идей, притом что реализация их может осуществляться разными людьми в разное время и на разных уровнях мастерства.

В этом аспекте по-иному актуализируется базовая проблематика истории искусства – проблематика эволюции стилей.

В художественном процессе нет такой данности, как стиль. Это некий мыслительный конструкт, созданный для решения каких-то специфических задач и затем превращенный в объект исследования. Поэтому важно понять, какие задачи решались с помощью понятия стиля, как оно превратилось в самостоятельный объект изучения и что при этом изучалось.

Весьма показательна в этом отношении традиция изучения искусства барокко, в частности, так называемого украинского барокко.

Исследование барокко как эпохального явления в художественной жизни Украины XVII–XVIII вв. является одним из наиболее разрабатываемых в настоящее время вопросов истории украинской культуры. Уже это обстоятельство заставляет внимательно взглянуть в ту исследовательскую ситуацию, которая сложилась в изучении проблематики барокко.

Сегодня достаточно распространен взгляд на барокко как на один из «больших стилей», или «стилей эпохи», сформировавшихся на руинах возрожденческой идеологии на рубеже XVI–XVII вв. Соответственно и формо-творческие признаки стиля, и его европейское распространение рассматриваются как некая программа, в той или иной мере реализованная различными национальными культурами, что дало его многообразные модификации.

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом, который зафиксировал в одной из своих последних книг Ю. М. Лотман. Вкратце его можно описать следующим образом. Историк, исследующий некоторый процесс, исходит из того, что его ретроспективный взгляд на течение этого процесса и на его закономерности «из настоящего в прошлое» тождествен проспективному взгляду на него «из прошлого в настоящее». Тем самым, по словам ученого, «искажается сама сущность исторического процесса» [Лотман, 1996: с. 318–319].

Ситуация с барокко представляется яркой иллюстрацией этого положения. Сегодня она выглядит весьма парадоксально. С одной стороны, всякий раз, когда объясняется этимология слова «барокко», всплывает тот отрицательный смысл, который в это слово вкладывался в XVII–XVIII вв. С другой стороны, исследователи говорят о распространении стиля, этим словом назы-

ваемого, о стремлении художников следовать его нормам и т. п. И в этом не фиксируется вполне очевидное противоречие. Вместе с тем именно оно, на мой взгляд, лучше всего очерчивает проблематику современной исследовательской ситуации в отношении культуры барокко.

Кризис возрожденческой идеологии остро обозначил на рубеже XVI–XVII вв. проблему художественного самоопределения в новых условиях существования европейской культуры. Ее решением стало появление в итальянском искусстве особой педагогической практики, которая позже будет названа академизмом. Ее опыт уже в XVII в. был глубоко осмыслен Академиями Франции, создававшими глубоко продуманную теорию классицизма, сообразно которой выстраивалась художественная практика и педагогика в абсолютистски ориентированных государствах. Эта теория хорошо вписывалась в контекст европейского философского рационализма и была очень продуктивна.

Но она не покрывала собой всей европейской художественной ситуации XVII в. В частности, вне поля действия «государственной» классицистической теории оказался формирующийся как раз в это время художественный рынок, давший образцы «демократического» искусства голландского типа, получившего название реализма и демонстрировавшего вкусы, устремления и ценности формирующейся европейской буржуазии. Вне этих явлений оказалось и искусство, возникавшее в культурном контексте разнообразных исторических коллизий – от хрестоматийной контрреформации до запоздалых секулярных последствий эпохи Возрождения в восточных и западных европейских провинциях, – связанных с существованием многочисленных и разнообразных европейских элит.

Рассматривая эту обильную и крайне неоднородную художественную практику, Я. Буркхардт в работах о Возрождении, а за ним Г. Вельфлин описали ее – уже во второй половине XIX – начале XX в.! – как некий эпохальный стиль, берущий начало в культуре Возрождения и противопоставленный классицизму (см.: [Буркхардт, 1904; Вельфлин, 1930]). Так слово «барокко», имевшее до того устойчиво отрицательный смысл, постепенно утратило его и стало использоваться как специальный термин истории искусств и шире – истории культуры.

Исследователи следующих поколений стали использовать этот термин так, как если бы стиль барокко действительно существовал в XVII–XVIII вв. в качестве некоего программирующего художественную практику явления, подобного классицизму. Создавалось впечатление, что мастера XVII в. отождествляли себя с этим явлением. В действительности же этого, разумеется, не было. Более того, ситуация была прямо противоположной. Словом «барокко» третируются мастера, в творчестве которых усматривались проявления непристойности и дурного вкуса.

Естественно, что в этой ситуации у барокко своей теории не оказалось. Поэтому во второй половине XIX – XX в. она реконструировалась ретроспективно по матрице классицистической теории, что усиливало парадоксальность ситуации: в силу отсутствия у барокко своей теории исследователи были вынуждены приписывать ему свои современные теоретические представления, вольно или невольно впадая в модернизацию.

Примерам здесь несть числа.

В частности, это касается многочисленных упоминаний о «психологизме» искусства барокко. Психологизм как проблема европейского искусства актуализируется в середине XIX в. и связан с широким проникновением в сферу искусства идей позитивистской философии. То, что в искусстве барокко сегодня кажется психологизмом, есть проявление его имманентной неоднородности и связанной с нею противоречивости, которая ищет выхода и не находит.

В последнее время много внимания уделяется трактовке темы сновидений в искусстве и культуре барокко. Однако, как правило, это делается во фрейдистском ключе. Конечно, с точки зрения истории психоанализа такие экскурсы любопытны, но они, разумеется, неприменимы к истории барокко.

Тема сновидений для барокко, безусловно, важна. Важно и то, что истоки ее лежат в культуре Средневековья, к опыту которого барокко обращается как бы «через голову» Ренессанса. В этом контексте сновидение – это путь к откровению, почему сквозные темы его были в культуре барокко те же, что и в средние века: явления и апофеозы святых, экстатические видения и т. п.

Здесь художественная практика наглядно демонстрирует характерную для западноевропейской культуры диалектику рационального – иррационального, в модернизированной истории искусства представленную оппозицией классицизма – барокко. С оглядкой на виртуозность бароккального художественного профессионализма можно говорить о парадоксальном рационализме барокко: в его художественной практике разум (*ratio*) подходит к своему пределу. Искусство барокко – это попытка постичь иррациональное и воспроизвести его со всем рационализмом виртуозного владения техниками и технологиями художественного мастерства. В самой возможности его воспроизведения проявляется овладение иррациональным со стороны разума. При этом иррациональное, разумеется, не тождественно фрейдистскому бессознательному так же, как и разум в концепции философского рационализма XVII в. не отождествляется с отдельным человеческим разумом.

Столь же сомнительными выглядят рассуждения о «реализме» искусства барокко. В искусстве уподобление изображения чувственно воспринимаемым формам еще не является реализмом в строгом употреблении этого термина. В этом качестве он означает либо стилистическую характеристику произведения, как в XVII–XVIII вв., когда продукция рыночной «демократической» художественной практики противопоставлялась ее элитарным формам, подпавшим позднее под общую характеристику «барокко», либо же его идейно-содержательную характеристику, связанную с позитивистским мировоззрением, как в XIX в.

Искусство же барокко, при всей условности этого термина, обнаруживает общую устремленность к идеализации, но в отличие от практики классицизма идеализацию эту драматизирует. Отсюда возникают характерные для барокко представления о «грации», о «декоруме», об «изящных искусствах», «возвышенных образах», «больших эффектах» и т. п., что «реализмом» в точном смысле слова не является.

То же касается и «демократизма» искусства барокко. Барокко в тех исторических реалиях, о которых шла речь, не имело ни статуса официальной государственной доктрины, как классицизм, ни рыночного бытования, с которым, собственно, и связаны процессы демократизации культуры в Европе

Нового времени. Оно было искусством элит – национальных, церковных, социальных и т. п. Поэтому для искусства барокко столь же значимой, как фигура художника (в культуре барокко формируется особый его тип – виртуоз), становится фигура заказчика – мецената, покровителя, ктитора, донатора и т. д.

Несмотря на изначальную неоднородность искусства барокко и отсутствие в нем единого стилиобразующего начала некоторая общность все же была – и внешняя общность формального строя произведений, и стоящая за нею общность культурных процессов.

Трюизмом стало утверждение, что такой общностью было движение контрреформации в Европе. Думаю, что это утверждение поверхностно – искусство, по формальным признакам относимое к барокко, было и там, где процессы контрреформации были слабо выражены, либо же вовсе отсутствовали, как, например, в России.

Думаю, что общность эту надо искать в тех интеллектуальных движениях – прежде всего в области теологии и философии, – которые были связаны с преодолением кризиса Возрождения, но не пошли по пути классицистических формализаций. Не оформившись в подобную формализованную систему, эти движения проявляли себя очень по-разному в разных обстоятельствах, что и дало многообразие форм барокко в разных частях европейского мира, в частности на Украине.

Применительно к Украине в ее современном географическом понимании можно говорить как минимум о трех разновидностях культуры барокко, достаточно обособленных и самостоятельных.

В первую очередь, это модель польско-литовского типа, реализующая сформировавшуюся в конце XVI – XVII в. западноевропейскую культурную традицию. Она получила распространение на западных территориях Украины, входивших в состав Речи Посполитой. Формально она близка итальянским и немецким образцам, которые сегодня благодаря трудам Г. Вельфлина считаются эталонами стиля, идеологически связана и с католической реакцией, и с влиянием иезуитов, и с запросами шляхты, – т. е. обладает всеми теми признаками, которые характеризуют «классическое» барокко.

Во-вторых, это модификация, условно называемая «казацким барокко». Она складывается в XVII в. и тяготеет к Центральной и Левобережной Украине. Эта модификация обладает большим своеобразием и формальных признаков, и процессов складывания. Именно она чаще всего имеется в виду, когда говорят об «украинском барокко».

Складывание этой модификации происходит в условиях соприкосновения в очень конкретных исторических обстоятельствах традиций европейского мира, уже пережившего опыт возрожденческого гуманизма и процессов секуляризации культуры, и наследия Древней Руси, переживающей переход от Средневековья к Новому времени.

Как известно, XVII в. получил в истории Руси характеристику «бунташного». Русь переживала в этот период последствия Смутного времени и польской интервенции, сложный процесс секуляризации, совпавший по времени с церковным расколом, крестьянские войны, начало достаточно массового проникновения на Русь европейцев при Алексее Михайловиче, двоецарствие

Ивана и Петра, что, в частности, свидетельствовало о слабости централизованной власти, и т. п.

Этими обстоятельствами объясняется, с одной стороны, тот факт, что на Руси XVII в. барокко в его привычных нам сегодня западноевропейских формах практически не получило распространения, хотя некоторые его образцы имелись как в московской Немецкой слободе, так и в быту крупнейших вельмож, например кн. В. В. Голицына. С другой стороны, эти обстоятельства объясняют и саму возможность возникновения, и своеобразие украинского барокко.

Заемствованные казаческой элитой западноевропейские образцы интерпретировались мастерами, воспитанными на сформированных православной – «византийской» – традицией навыках ремесла. Впоследствии на этой основе сложилась своя самостоятельная традиция, получившая, в частности, широкое распространение в парсунной живописи.

На Руси образцы парсунного портрета известны уже в конце XVI в. (так называемый Копенгагенский портрет Ивана Грозного, портрет царя Феодора Иоанновича) и в начале XVII в. (портрет князя М. В. Скопина-Шуйского). Но и стилистически, и технологически они все еще воспроизводят опыт икононого письма.

В украинской же парсуне второй половины XVII – начала XVIII в. появляется такое новшество, безусловно, заимствованное из европейского светского портрета, как изображение блеска глаз и направления взгляда. Это, конечно, был революционный переворот в развитии жанра. За ним стояли глубокие мировоззренческие изменения, связанные и с отношением к человеку как индивидуальности, что было следствием возрожденческого антропологического переворота, и с самоопределением личности в истории и культуре, что несло на себе отпечаток духовных процессов XVII–XVIII вв.

Если западноевропейское барокко вырастает на основе возрожденческой пластики светского характера и является ее естественным развитием, то украинское барокко выступает средством превращения практики «храмоздания» и традиционной иконописи в светскую архитектуру и живопись, пусть даже на религиозные сюжеты. Этим во многом объясняется особенность формообразования в украинском барокко.

Наконец, к середине XVIII в. относится третья модель барокко, получившая распространение на Украине. Она связана с внедрением на территории Малороссии той культурной политики, которая связана с преобразованиями Петра I и его последователей на русском престоле, направленными на европеизацию России через сознательное заимствование форм европейского (прежде всего, в немецком варианте) образа жизни.

В этот сравнительно короткий период в культурной жизни России и соответственно Восточной Украины бурно протекали процессы, фактически вместившие в себя три столетия интеллектуальной жизни Европы, которые связали воедино возрожденческий гуманизм, рационализм XVII в. и просветительство XVIII в.

Особенностью этой культурной модели было то, что она фактически стала в первой половине XVIII в. воплощением «государственной» культурной политики российского абсолютизма, что, как уже отмечалось, не было свойст-

венно тому культурному конгломерату, который получил название западноевропейского барокко.

Отсюда вытекают два следствия. Во-первых, в России первой половины XVIII в. барокко действительно оформилось в некое программно – через систему образования – утверждаемое стилистическое направление. Во-вторых, заимствование в качестве культурного образца европейского образа жизни именно форм барокко было достаточно внешним и случайным обстоятельством по отношению к протекающим в культурной жизни России процессам. Этим, в частности, объясняется сравнительно легкий переход от бароккальных к классицистическим ориентациям в искусстве России второй половины XVIII в.: глубинный смысл происходящих процессов при этом больших изменений не претерпел.

Своеобразием культурной ситуации на Украине в XVII–XVIII вв. было то, что все эти модели сосуществовали в пространстве и времени, часто пересекаясь и стимулируя развитие друг друга. Наличие разных модификаций барокко обеспечивало необходимое разнообразие культурного пространства Украины при сравнительно слабой развитости других форм культуры и искусства.

Необходимость денатурализации понятия стиля как объекта искусствоведения приводит к пониманию того, что если мы говорим об истории развития художественной практики, то используем это понятие в одном смысле, если речь идет о художественной жизни, в понятие стиля вкладывается другое содержание, об истории искусства как наборе образцов – третье и т. д.

С другой стороны, необходимо разотождествить идеи стиля как идеальный объект искусствознания и как рациональный инструмент художественной практики.

Вместе с тем понятие стиля не покрывает собой все поле изучаемого историей искусства материала. При анализе художественных процессов обнаруживаются эксцессы, выстраиваются интересные коллизии. Именно эти коллизии, нормы и отступление от норм, превращение нарушений в отдельную норму есть механизм эволюции стилей.

Денатурализация профессионального мышления и его деятельностная реорганизация, постановка профессиональной рефлексии, актуализация не только познающего, но и проектирующего мышления, одной из центральных тем которого становится проект собственной работы, осуществляемый через перманентно разворачивающееся профессиональное самоопределение, формирующее субъектность исследователя, являются важным ресурсом развития современного искусствоведения.

Литература

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб.: Изд. Пирожкова, 1904. Т. 1. 427 с.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930. 290 с.

Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 495 с.

- Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1986. 199 с.
- Каверин В. А.* Перед зеркалом // Каверин В. А. Избранное. М., 1973.
- Кокто Ж.* Портреты-воспоминания // Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб.: Изд-во «Кристалл», 2000. 864 с.
- Лебедев А. К., Солодовников А. В.* В. В. Стасов. М.: Искусство, 1982. 192 с.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Лукьянова И. В.* Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2006. 989 с.
- Маркс К.* Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Избр. произведения: В 3 т. М.: Политиздат, 1980. Т. 1. С. 1–3.
- Прокофьев В. Н.* Художественная критика – история искусства – теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М.: Сов. художник, 1985. С. 260–287.
- Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. 261 с.
- Щедровицкий Г. П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодельностного подходов // Щедровицкий Г. П. Избр. тр. М., 1995а. С. 143–154.
- Щедровицкий Г. П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г. П. Избр. тр. М., 1995б. С. 233–280.
- Эттингер П. Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М.: Сов. художник, 1989. 368 с.
- Музей Павла Эттингера. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: Художник и книга, 2004. 80 с.

Article metadata

Title: Competence in art – art knowledge – art vision: a test of the typological analysis *Author:* A.V. Shilo.

Author's e-mail: alexandershilo55@gmail.com.

Author affiliation: Kharkov National University of the Engineering Constructing and Architecture.

Abstract: The author distinguishes concepts of competence in art, art knowledge and art vision as the positions, which are described as a basic process of modern practice of art. The article examines the strategies of its extensive and intensive development. The resources of modern study of art are depicted, which are connected with its activities' orientation.

Key terms: competence in art, study of art, art vision, naturalistic and activities' approaches in thinking and activity.

Reference literature (in transliteration):

Burckhardt Ja. Kul'tura Italii v jepohu Vozrozhdenija. T. 1. SPb.: Izd. Pirozhkova, 1904. 427 s.

Wölfflin H. Osnovnye ponjatija istorii iskusstv. Problema jevoljucii stilja v novom iskusstve. M.; L.: 1930. 290 s.

- Grabar' I.Je. Moja zhizn': Avtomonografija. Jetjudy o hudozhnikah. M.: Respublika, 2001. 495 s.
- Danijel' S.M. Kartina klassicheskoj jepohi. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1986. 199 s.
- Kaverin V.A. Pered zerkalom // Izbrannoe. M., 1973.
- Cocteau J. Portrety-vospominanija // Kokto Zh. Petuh i arlekin. SPb.: OOO «Izdatel'stvo "Kristall"», 2000. 864 s.
- Lebedev A.K., Solodovnikov A.V. V.V. Stasov. M.: Iskusstvo, 1982. 192 s.
- Lotman Ju.M. Vnutri mysljashhih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istorija. M.: «Jazyki russkoj kul'tury», 1996. 464 s.
- Luk'janova I.V. Kornej Chukovskij. M.: Molodaja gvardija, 2006. 989 s.
- Marx K. Tezisy o Fejerbahe // Marks K., Jengel's F. Izbrannye proizvedenija v 3-h tt. T.1. M.: Politizdat, 1980. S. 1-3.
- Prokof'ev V.N. Hudozhestvennaja kritika – istorija iskusstva – teorija obshhego hudozhestvennogo processa: ih specifika i problemy vzaimodejstvija v predelah iskusstvovedenija. // Prokof'ev V.N. Ob iskusstve i iskusstvoznanii. Stat'i raznyh let. M.: Sov. hudozhnik, 1985. S. 260-287.
- Sarab'janov D.V. Russkaja zhivopis' XIX veka sredi evropejskih shkol. M.: Sov. hudozhnik, 1980. 261 s.
- Shhedrovickij G.P. Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemo-dejatel'nostnogo podhodov // Izbrannye trudy. M.: 1995a. S. 143-154.
- Shhedrovickij G.P. Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti // Izbrannye trudy. M.: 1995b. S. 233-280.
- Ettinger P.D. Stat'i. Iz perepiski. Vospominanija sovremennikov. M.: Sov. hudozhnik, 1989. 368 s.
- Muzej Pavla Ettingera. Iz sobranija GMII im. A.S. Pushkina. M.: Hudozhnik i kniga, 2004. 80 s.