

АЛБА НОЭ

ВСЁ ПЕРЕПЛЕ ТЕНО



КАК **ИСКУССТВО** И **ФИЛОСОФИЯ**
ДЕЛАЮТ НАС ТАКИМИ, КАКИЕ МЫ ЕСТЬ

Альва Ноэ

**Всё переплетено. Как искусство
и философия делают нас
такими, какие мы есть**
Серия «Слово
современной философии»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69703570

*Всё переплетено. Как искусство и философия делают нас такими,
какие мы есть: Издательство АСТ; М.; 2023
ISBN 978-5-17-156547-3*

Аннотация

«Всё переплетено» – утонченное междисциплинарное исследование, задача которого показать, почему человеческая природа является эстетическим феноменом и почему нам нужны искусство и философия, чтобы понять самих себя.

Возможно, это самая приближенная к реальности книга по философии, в которой что-то ценное для себя найдут как философы и искусствоведы, так и художники, писатели и танцоры.

Философ Альва Ноэ в порой провокационных тезисах показывает, почему именно через философию и искусство мы должны писать, определять и анализировать историю человечества.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	6
I	10
1. Искусство в сознании	10
Жизнь в переплетении	10
Примат искусства	17
Райский сад	27
2. Привычные переплетения	31
3. Танец	43
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Альва Ноэ
Всё переплетено.
Как искусство и
философия делают нас
такими, какие мы есть

Alva Noë

The Entanglement

How Art and Philosophy Make Us What We Are

© 2023 by Princeton University Press

© В. В. Федюшин, перевод, 2023

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2023

Предисловие

Жизнь и искусство переплетены. Цель настоящей книги – понять это простое утверждение и исследовать его удивительные и далекоидущие последствия¹.

Сказать, что жизнь и искусство переплетены, – значит предположить, что не только мы создаем искусство из жизни – жизнь, так сказать, предоставляет ему сырье, – но и искусство перерабатывает и изменяет этот материал. Искусство обновляет жизнь. В мире искусства мы некоторым образом меняемся. И, что очень важно, наш мир всегда был миром искусства.

Вывод один: искусство очень важно. Мы не поймем искусство и его место в нашей жизни, равно как не поймем и са-

¹ Тема этой книги – не то, что Эйнштейн называл «пугающим действием на расстоянии», характерным для поведения квантовых частиц. Также я не применяю термин *entanglement*, как его используют ученые-информатики («запутанность»), чтобы отразить, что современные технологии по своей сложности превосходят то, что может постичь человек. Эта концепция запутанности, созданная Дэни Хиллисом, обсуждается в Arbesman 2016. Ближе по духу к тому, что меня здесь интересует, теория материальной вовлеченности Малафуриса (Malafouris 2014) и теория переплетения Ходдера (Hodder 2012), которые исследуют, как вещи, инструменты, технологии и материальная культура связаны с познанием, социальной организацией и, более того, эволюционным происхождением человека. Я восхищаюсь их трудами, которые можно рассматривать как развитие мысли на тему «расширенного разума» (Clark and Chalmers 1998; Clark 2008, а также Noë 2009 и Noë 2015b), но, как станет ясно ниже, смотрю на проблему под другим углом (хотя и дополняющим их).

мих себя, пока не воздадим должное его генеративной, преобразующей и воистину освободительной силе.

Еще один вывод: поскольку человеческая природа является предметом искусства, говорить о ней как о природе в корне неверно. Мы вопросы, а не ответы, и в этом похожи на произведения искусства. Мы феномены эстетики. Чтобы понять и познать себя, мы должны эстетически исследовать ту незавершенную работу, которой являемся.

В мои цели не входит сказать «нет» науке или даже науке о человеке. Моя цель, скорее, сказать «да» искусству и важности эстетической позиции, которую оно поддерживает.

В этой книге я выступаю против наблюдаемой у мыслителей различных течений и в нашей популярной культуре тенденции к недооценке стиля и эстетики, ошибочной ассоциации их, с одной стороны, с модой, а с другой – с чем-то вроде естественного удовольствия (если таковое существует) или простого предпочтения. Если мы не найдем лучшего, более богатого, более правдоподобного понимания эстетического, то не сможем надеяться на развитие адекватного понимания человеческого бытия.

Как в большом, так и в малом людей организуют привычки, обычаи, технологии и биология. Эта организация – то, что позволяет нам иметь какой-то мир и справляться с ним. Без нее человеческой жизни нет; возможно, нет жизни вообще.

Но она и ограничивает нас, держит в плену, определяет наше мировоззрение и задает рамки интуиции. Не существует способа раз и навсегда освободиться от несвободы, которая делает нас теми, кто мы есть. Даже наше тело, если рассматривать его как набор химических и нервных процессов, организовано для того, чтобы регулироваться и самоподдерживаться.

Может показаться странным и романтическим, ненаучным и даже нелепым утверждение, что искусство и философия способны нас освободить – не от реальности организации вообще, а от конкретных привычных способов существования, которые делают нас такими, каковы мы сейчас. Но именно это я и утверждаю: искусство и философия – это способы, которыми мы себя реорганизуем.

Искусство и философия нацелены на экстаз, полное освобождение от сковывающих нас состояний. Да, цель философии – понимание, а цель искусства – эстетическое наслаждение. Хорошо. Но это поверхностные атрибуты. Искусство и философия требуют от нас, чтобы мы работали над собой и производили себя заново на индивидуальном и коллективном уровне.

Вскоре после того, как я начал работу над книгой об искусстве и человеческой природе, которой предстояло получить название «Странные инструменты» и выйти в конце 2015 года, один друг спросил меня, не отказываюсь ли я от

философии сознания. Этот вопрос поразил. Мне казалось очевидным, что проблема искусства – что это такое, как оно работает, почему оно важно, а особенно вопрос, что представляет собой эстетический опыт, – является центральной проблемой теории сознания. В настоящей книге я пытаюсь объяснить, почему это так.

А. Н.

Беркли

Август 2022 года

I

1. Искусство в сознании

В самом начале истории мы находим невероятные памятники палеолитического искусства – неразрешенную проблему всех теорий развития человечества и средство тонкой проверки их истинности.

Р. Дж. Коллингвуд

Жизнь в переплетении

Коллингвуд написал это утверждение почти сто лет назад². Его вызов ясен. Если мы занимаемся искусством с самого начала нашей истории, то оно не продукт этой истории, а одно из ее условий.

В этой книге я пытаюсь отнестись к этому вызову всерьез. Искусство не могло появиться первым. Как бы это случилось? Но оно появляется в самом начале, и никакого начала без него быть не может. Искусство – это не надстройка, не культурное дополнение, а основная и центральная часть то-

² Collingwood 1924, 52. Спасибо Нэнси С. Стрювер (Nancy S. Struever, 2020) за то, что обратила мое внимание на значение работ Коллингвуда для этого проекта.

го, что делает культуру возможной. «Искусство, – писал Коллингвуд, – это основная и фундаментальная деятельность сознания»³. Это утверждение касается одновременно и искусства, и сознания: искусство не позднее дополнение к репертуару человеческой деятельности; произведение искусства, его создание и использование соответствуют основам природы человеческих существ.

Можно подумать, что «примитивное» сознание наиболее естественным образом находит свое выражение в песнях и танцах. Но на самом деле это не так. Не то чтобы мы не пели и не танцевали с самого начала нашей жизни. Но искусство – нечто гораздо большее, чем песни и танцы. Искусство в собственном смысле слова – это размышление и сопротивление. Искусство – это ирония. Искусство, при всей его телесности и интересе к материальным предметам, его связи с созиданием, строительством, деланием, а также пением и танцами, больше похоже на философию, чем на игру; ему присущи строгость и требовательность. Искусство нацелено на экстаз и трансформацию. Искусство сотрясает наши миры.

Коллингвуд считал, что история занимает центральное место в философии. В этой книге я не занимаюсь историческими исследованиями, но в ее основе лежит квазиисторическая загадка. Мы сталкиваемся с поразительной загадкой происхождения.

Задумайтесь: мы считаем естественным записывать свои

³ Collingwood 1925, 14.

слова и умеем это делать. Но как мы сделали это в первый раз? Как нам вообще пришла в голову мысль, что речь – физическая, изменчивая, связанная с дыханием и социальными отношениями, – обладает артикулированностью и структурой, которые позволяют ее *записать*? Проблема заключается в следующем: думать о речи как о чем-то, что обладает артикулированностью, уже значит думать о ней как о чем-то, что состоит из комбинируемых и рекомбинируемых частей; другими словами, как о чем-то, что поддается записи. Поэтому кажется, что идея возможности записи языка должна была предшествовать изобретению письменности. Еще до того, как появилось письмо, существовала писательская позиция (этому вопросу посвящена глава 5).

Аналогичная проблема возникает, когда мы обращаемся к изображениям (что я делаю в главе 4). Как напоминает нам Коллингвуд, мы создаем и изучаем изображения не менее сорока-пятидесяти тысяч лет, то есть столько, сколько у нас вообще есть основания предполагать, что мы – подобные нам животные, привыкшие познавать мир и воспринимать его так же, как мы, – существуем на этой планете. Но как мы научились это делать? Как мы пришли к способности созерцать свое положение с отрешенностью, необходимой, чтобы увидеть его как сцену или картину, которую можно запечатлеть на бумаге – изобразить? Нас уже не удивляет эта способность к отстраненному созерцанию, ведь мы живем и всегда жили с изображениями. Мы знаем, как пользо-

ваться ими и мыслить мир как явленный в них, зафиксированный ими, запечатленный, пусть даже производить такие изображения могут лишь очень немногие из нас. Но тенденция смотреть на мир так, словно он представлен в живописи, была бы невозможна или, скорее, даже совсем не понятна, если бы не тот факт, что изобразительная позиция в некотором смысле предшествовала изобретению рисунка и живописи, если бы не предварительное понимание изображения.

Мы сталкиваемся с этой загадкой происхождения, даже когда обращаемся к тем областям нашей жизни, которые (во всяком случае, на первый взгляд) совершенно не затронуты графическими технологиями вроде письма и рисования – или, раз уж на то пошло, любой другой технологией. В конце концов, люди занимаются сексом. Можно подумать, что здесь, в самом сексе, мы достигаем своего рода естественной основы. Можно предположить, что сексу присущи свойства, прямо и непосредственно вытекающие из тела. Признаки возбуждения, такие как приток крови, выделение жидкостей, набухание тканей, само качество оргазма кажутся биологически неизменными константами, всегда и везде одинаковыми для людей. Возможно, так оно и есть. Но и здесь следует проявлять осторожность. Тело само по себе является носителем стиля и смысла, и даже наш телесный опыт пронизан тем, что можно назвать Я-концепцией. В той мере, в какой секс является чем-то, чем мы занимаемся с другим человеком, мы всегда занимаемся им в рамках некоторой Я-

концепции, описывающей то, кто мы есть и что делаем с другим или по отношению к нему. Социальную и Я-концептуальную нагрузку из сексуальной жизни человека исключать нельзя в неменьшей степени, чем из его жизни в языке. Какое было бы быть говорящим человеком, агентом говорения, не участвуя и не понимая смысла своего участия в языковых обменах с другим? Похоже, с тех самых пор, как появились человеческие тела, они являются носителями субъективного и интерсубъективного значения, которое проявляется в том, что мы называем стилем, и не находит отражения в простой физиологии. Даже секс, таким образом, является чем-то, что мы инициируем или чем занимаемся как потребители и участники более широкой культуры идей и образов. Что может заставить нас думать иначе? (Тело и стиль – темы глав 7 и 8 соответственно.)

Эти загадки о происхождении напоминают нам платоновский парадокс, изложенный в «Меноне»⁴. Чтобы узнать что-то новое, это надо узнать при встрече. Но если ты можешь это сделать, значит, ты уже его знал. Похожую загадку Августин приводит в своем труде «Об учителе»⁵. Научить невозможно, потому что ученики не могут научиться чему-то, что не имеет для них смысла до момента научения. Они, а не учитель, являются арбитрами истины. Решение Платона и Августина – предположить, что знание предсуществует. Де-

⁴ См. «Менон» Платона (Plato 1981).

⁵ Augustine 1995.

ло исследователя или учителя — дать возможность вспомнить, сделать явным то, что мы уже знаем неявно.

Мое решение сходно. Нам заранее приходится смотреть на мир с той точки зрения, которую нам дают речь, письмо, изобразительные искусства, социальная жизнь, чтобы у нас была хоть какая-то возможность изобрести или освоить эти вещи. Так и есть, потому что в некотором смысле мы всегда ими обладали. Мы всегда были всем тем, чем являемся.

Таков вызов Коллингвуда. Но можно ли в это поверить?

Возможно, лучше было бы сказать, что *сам факт* наличия великих памятников палеолитического искусства означает, что мы должны вернуться намного дальше, на десятки тысяч лет назад, чтобы прийти к чему-нибудь заслуживающему звания нашего истинного начала. Искусство, по крайней мере в том виде, в каком я его представляю, не может быть чем-то, что появляется в самом начале, ибо оно слишком сложно. Видеть, танцевать, говорить, заниматься любовью — да. Но не создавать искусство. И этот вывод, кажется, подкрепляется признанием того, что если искусство должно быть продуктом культуры, то другие виды деятельности — разговор, восприятие, танцы, секс — *естественны*.

Если у вас закружилась голова, у вас не получится восстановить равновесие. Вы не сможете вернуться достаточно далеко назад. Люди не машины и не звери. Мы не просто выполняем правила, у нас нет гона; мы *переживаем* сексуальность, а она не может быть отделена от других мыслей, уста-

новок, ценностей и самосознания. Кроме того, мы не хрюкаем, а разговариваем; но там, где есть разговор, есть не только общение, но и недопонимание, там неизбежно есть разговор о разговоре, шутка и ироническая игра. Дело в том, что созерцание, танцы, разговоры и секс не являются и никогда не были чем-то простым; они сложны с самого начала. (Или, если заимствовать формулировку, распространенную в некоторых философских кругах, они *всегда уже* сложны.) А это значит, что они участвуют в искусстве, что они всегда участвовали в нем и именно благодаря этому участию становятся тем, что они есть.

Здесь можно было бы сказать, что, если мы хотим встретиться лицом к лицу с естественными животными – простыми живыми телами, которыми мы действительно, поистине и изначально являемся, – мы должны уйти в прошлое *еще дальше*. Но и это не сработает. Мы, то есть психологически современные *Homo sapiens*, – это те, кто говорит, готовит и одевается; мы используем инструменты и создаем картины. Именно здесь, в этом репертуаре построенной на навыках и технологиях организации, проявляется человеческий разум, наш особый способ существования в мире и для мира. Если для того, чтобы объяснить, кто или что мы есть, отмотать слишком далеко назад, мы потеряем себя.

Очень соблазнительно думать, что мы можем резко отделить то, что мы делаем на низшем уровне, как бы *по природе* или по привычке, от способов мышления о нашей деятельно-

сти и переживания ее второго уровня. Согласно этой мысли, быть *просто животным* – значит эффективно действовать на первом уровне без какого-либо участия на втором. То, что позволяет быть животным, понимается как некоторая *нехватка* по сравнению с бытием человека. Соответственно, природа человека мыслится как то, что он разделяет с «простыми» животными. Но пока остановимся на открытии, ставшем моей основной идеей: в человеческом существе эти два уровня переплетены; нет первого порядка без второго, а второй замыкается на первом и влияет на него. Это не означает, что мы должны отказаться от данного разделения, но значит, что у нас нет возможности выделить нашу «истинную природу» в некое ядро, которое было бы общим для нас и для животных и которое можно было бы объяснить в одних только биологических понятиях. Мы переплетены и сами являемся продуктом этого переплетения.

Примат искусства

Я уже говорил, что мы всегда были всем тем, чем являемся. Но точнее было бы сказать, что мы сами являемся чем-то происходящим, становящимся. Где бы мы ни появлялись на свет, мы появляемся не только как существа привычки, но как существа привычки, чьи привычки включают наши собственные акты сопротивления. Это и есть переплетение. То, что мы знаем лучше всего, что делает нас теми, кто мы

есть, – наши умственные способности и личность, – создано искусством или искусством и философией. Таким образом, мы сами являемся предметами искусства. Мы живем в этом переплетении.

Позвольте попробовать объяснить эту мысль.

Я начну с того, что человеческая жизнь структурируется организованной деятельностью. Организованная деятельность принадлежит сфере привычки; как правило, она требует навыка и является выражением интеллекта, а также спектра других сложных когнитивных способностей – например, внимания. Но она является также и базовой, в том смысле что одновременно спонтанна и фундаментальна по отношению к другим видам деятельности и целям. Примерами базовой и основополагающей деятельности в этом смысле являются кормление грудью, разговор и ходьба. Они также, как правило, направлены на достижение некоторой цели⁶.

Технологии играют особую роль в связи с организованной деятельностью. Ведь сами инструменты и технологии зависят от того, насколько надежно они интегрированы в паттерны организованной деятельности. Каждому инструменту или технологии соответствуют те или иные множества видов организованной деятельности, а организованная деятельность часто фокусируется вокруг деятельности по использованию и изготовлению инструментов. Хорошие при-

⁶ Организованная деятельность – центральная тема моей работы «Странные инструменты» (Noë 2015b), особенно глав 1–4.

меры этого – вождение автомобиля и письмо.

Танцы в том смысле, в котором мы танцуем на вечеринках и свадьбах, представляют собой организованную деятельность – они спонтанны и «естественны», но выражают интеллект и чувственность; это типично социальная деятельность, выполняющая всевозможные социальные функции (празднование, ухаживание и т. д.); они придают тому, что мы делаем и как мы двигаемся, характерную и узнаваемую временную и пространственную динамику.

Наличие инструментов, технологий и организованной деятельности является предпосылкой искусства, так же как прямой разговор является предпосылкой иронии. Искусство не стремится к увеличению количества инструментов, развитию технологии, улучшению организации. Вместо этого оно работает с привычными конститутивными диспозициями; художники делают из них искусство. Итак, возвращаясь к танцам, которые являются темой главы 3: танцоры не просто танцуют так, как это делают остальные на свадьбах и вечеринках; скорее, они берут сам факт танца и делают из него искусство. Вместо того чтобы демонстрировать его, просто его показывать, они его нарушают или прерывают и тем самым выставляют таким, каков он есть, – организованной деятельностью. Таким образом, они открывают нас самим себе.

Или другой пример: изобразительное искусство – как создание, так и использование изображений (на любом носителе: например, в фотографии, рисунке, живописи, цифро-

вых медиа и т. д.) – встроенная в культуру, устоявшаяся коммуникативная деятельность, и так было, как мы уже признали, на протяжении тысячелетий. Мы свободно пользуемся изображениями как в личном общении, так и в коммерческих сделках. Вспомните фотографии автомобилей, которые рекламируют дилеры, или цыплят и брокколи, снимки которых супермаркет рассылает в еженедельной рекламе, или фотографии бабушки на каминной полке, или селфи, которые мы делаем с друзьями во время матча, не говоря уже о бесчисленном множестве фото, которые поставляют нам социальные сети. Они снабжены явными или неявными подписями, которые обычно закрепляют их смысл и содержание – то, что они *показывают*. Нам редко – почти никогда – приходится думать дважды, когда речь идет о понимании того, что показывают эти фотографии. Но *искусство* живописи – совсем другое дело. Художник не участвует в экономике создания картины, а размышляет о ней, обнажает ее, выставляя напоказ. (Заметим, что художник-живописец делает *не только* это, как и хореографов интересует совсем не только танец. Например, художники всех мастей, хореографы и живописцы в особенности, являются участниками художественной культуры; один вид искусства почти всегда затрагивает другой.)

Художественные практики, таким образом, связаны с деятельностью *созидания*, с деланием и использованием инструментов, поскольку последние являются его предпосылками и

формируют почву, на которой произрастают различные формы искусства или медиа и на которой они делают свою работу. Хореографы создают искусство из танца, а живописцы – из деятельности, использующей изображения. Сырье, из которого делают свое искусство литераторы, в свою очередь, получается из того базового факта, что люди организуют себя или оказываются организованными с помощью речи, рассказа и письма. Но искусство само по себе не является просто создающей деятельностью. Художники создают вещи не для того, чтобы превзойти простую технологию или промышленность, а также не потому, что они могут сделать их лучше или более «эстетически приятным» образом. Они делают вещи в конечном счете потому, что мы творцы, то есть существа, жизнь которых обретает форму благодаря тому, что мы делаем, и в значительной степени тому, как то, что мы делаем или сделали, организует нас. Искусство, в рамках которого мы создаем и показываем то, что принимаем как должное, выставляет нас на всеобщее обозрение. И оно делает это так, что меняет нас и, в конечном счете, освобождает от уз привычки и характера.

Как? Вот здесь и проявляется то, что я называю переплетением.

Искусство замыкается и изменяет жизнь, художественным отображением которой является⁷. Возьмем, к примеру,

⁷ Hacking 1999. Понятие «замыкания» играет центральную роль в мысли Хаккинга и послужило мне. Концепции, при помощи которых мы себя категоризи-

хореографию. То, как люди танцуют сегодня на свадьбах и в клубах, – итог влияния образов, созданных хореографией. Наши танцы, мои и ваши, *включают* в себя, пусть и косвенно, танец как искусство⁸. Переплетение танца и искусства танца происходит в течение долгого времени, на протяжении поколений. Оно не настолько велико, чтобы грань между танцевальным искусством, или хореографией, и тем, что мы делаем на свадьбе, исчезла полностью. Но теперь сама эта грань становится проблемой, источником вопросов и недоумений. В качестве примера из недавней истории живописи рассмотрим плодотворный обмен между высоким и коммерческим искусством, имевший место в художественных школах и в мире искусства в середине XX века (например, Баухаус, Уорхол)⁹.

Я утверждаю и надеюсь доказать в последующих главах о Танце и танцах, изображениях и созерцании, письме и речи, а также о теле, что технология – это модальность организации; это основа привычки. Технология – это культура. Но искусство, как я его здесь понимаю, *больше не являет-*

руем, не только сортируют нас по группам, но и дают нам средства для реализации членства в группе. Более прямо я возвращаюсь к этой идее в главе 8. Пока я отмечу родство концепции замыкания (идей и последствий) Хакинга и моей мысли, что искусство замыкается на том, что оно репрезентирует, и меняет его.

⁸ Похожее понимание включения вдохновляет книгу «Лингвистические тела» Ди Паоло, Куффари и де Ягера (Di Paolo, Cuffari, de Jaeger 2018). Я вернусь к этому вопросу в примечании ниже.

⁹ См. превосходное описание этого в биографии Уорхола: Gornik 2020.

ся технологией; оно *больше не является культурой*. Искусство отказывается от культуры, нарушая ее привычную работу. В этом смысле оно освобождает нас от культуры. Оно делает это, одновременно раскрывая нас самих – выставляя напоказ, как нас организуют технологии и привычки производства, – и делая это таким образом, чтобы найти средства для иного продолжения жизни. Искусство сияет, замыкается, дезорганизует и, в конце концов, позволяет реорганизовать жизнь, репрезентацией и реакцией на которую является. Это переплетение жизни и нежизни, технологии и рефлексивной, разрушительной работы искусства становится необходимой частью самой жизни, или, по крайней мере, нашей характерно человеческой формы жизни¹⁰.

Мы должны понять, и часто это не удастся, что говорить и видеть – для нас проблемы, так как то и другое – организованная деятельность, которая управляет, так сказать, без согласия управляемых. Именно этот факт объясняет, почему мы *чувствуем потребность* в визуальном искусстве, лингвистическом искусстве, а также философии. Мы существа привычки, но никогда не бываем такими полностью. Мы существа привычки, которые, как я уже отмечал выше, всегда активно сопротивляются своим привычкам или, по крайней мере, подвергают их сомнению. Нами не управляют правила,

¹⁰ Джордж Бертрам (Bertram 2019) развивает мысль, что искусство представляет собой рефлексивную практику. Между его идеями, впервые опубликованными по-немецки в 2014 году, и моими есть множество пересечений.

определяющие, как нам говорить, воспринимать визуальный мир или какими должны быть наши собственные тела. Но правила есть, и мы от них страдаем.

Оказывается, ирония – предпосылка прямой речи не в меньшей степени, чем наоборот. Другими словами, прямого и непосредственного использования языка для какой-либо цели не было бы, если бы не было также возможности придать языку игривый, субливерсивный или вопросительный оттенок. Здесь речь идет не о причинно-следственной, а о концептуальной связи. Форма языковой жизни, не оставляющая места для языковой игры, была бы радикально непохожа на нашу человеческую жизнь с языком. Таким образом, наличие иронии является для нас условием самой возможности того, что мы делаем с помощью слов. Используя выражение некоторых философов, мы можем сказать, что ирония является трансцендентальной предпосылкой нашей совместной жизни.

Сравните мое утверждение с идеей философа Дональда Дэвидсона: чтобы иметь убеждения, животное должно иметь понятие убеждения, а чтобы иметь это понятие, оно должно обладать полноценной концепцией истинности и ложности; ведь убеждение – это не просто *запись* того, как обстоят дела, но *ответ* и *принятие*, которые всегда, в силу самой своей природы, поднимают вопрос, являются ли вещи такими, какими они представляются¹¹. Дэвидсон считал, что

¹¹ Davidson 1982.

для создания такой богатой концепции убеждения необходимо иметь язык, поэтому он полагал, что у бессловесных животных убеждений быть не может. Это провокационный и, возможно, слишком сильный способ сделать более безобидный вывод: в жизни бессловесного животного нет ничего, что позволило бы предположить, будто оно беспокоится об истинности его убеждений¹². Его существование в этом смысле не сталкивается с проблемами.

Теперь я попытаюсь показать, что быть пользователем языка значит соответствовать целому ряду требований – так называемых нормативных требований, относящихся не только к вопросу, как мы говорим, но и к вопросу, как мы должны говорить, – которые требуют от нас иметь доступ к чему-то, к чему мы на самом деле имеем доступ, а именно к письму как канонической системе представления того, что мы делаем, когда говорим¹³. Аналогичным образом, как мы

¹² Хилари Путнем (Putnam 1992) делает сходное утверждение: свидетельств того, что животным важно быть правыми, а не просто успешными, мало. Эволюционистские подходы к познанию, кажется, не могут отследить это различие. Лингвист Джеффри Пуллум как-то сказал мне (в личной беседе, когда оба мы были в Университете Калифорнии в Санта-Круссе), что в том, что касается человекоподобных обезьян, даже самых понимающих, вы никогда не почувствуете, что они до смерти хотят вам что-то сказать. Как мне кажется, это довольно показательно.

¹³ Разве нельзя говорить в отсутствие письма? Разве речь не предшествовала письму? Это тема главы 5 данной книги. Если коротко, мой ответ таков: хотя можно говорить, не умея писать, вы не сможете говорить, то есть у вас не будет языка без образа мышления о речи, который проявляется в системах письма (писательской позиции).

увидим в главе 4, изобразительное искусство является способом работы с тем, что мы видим, и способом размышления о *том, что мы видим*: оно чувствительно к тому, насколько хрупко и проблематично наше видение. Таким образом, с помощью этих и других способов мы приходим к пониманию: как истина предполагает иронию, так и жизнь предполагает возможность искусства или, по крайней мере, обуславливается ею. Да, мы делаем искусство из жизни, но, как мы теперь понимаем, мы делаем жизнь из искусства. Искусство – одна из предпосылок жизни. Искусство не появляется *первым* ни в каком временном смысле. Но оно не появляется и *позже*. Без него нет ни технологии изображения, ни применения письменности к языковой коммуникации. Говоря словами искусствоведа Уитни Дэвис, мы поднимаемся до визуальности, до лингвальности, до мысли, только когда поднимаемся до живописи, поэзии и философии¹⁴. Искусство – это условие возможности нашей жизни, какой мы ее знаем.

С точки зрения переплетения, жизни в этом переплетении – наша речь, наше видение, наши танцы, наши тела, секс оказываются уже заранее пронизанными и измененными искусством. Мы не можем исключить искусство и философию из нашего базового опыта. Пришлось бы вернуться в воображаемую первобытность, чтобы найти опыт, который не был бы в этих отношениях оплетен и переплетен искусством и философией.

¹⁴ Davis 2011.

Райский сад

Еще несколько слов о ней – нашей воображаемой первобытности.

«В начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог»¹⁵. Эта библейская фраза иллюстрирует нашу находку. В слове дано все. Ибо слово предполагает все – то есть все слова, все рассуждения о том, что эти слова означают, все мольбы и оправдания, но также и отношения, и истории жизни и смерти. Эта новозаветная идея, кажется, в точности предвосхищена в деталях Бытия. Адам был создан в общении с Богом, затем же появились Ева, змей и другие животные, чтобы он не был «одинок». Естественное состояние – это состояние социальности, пусть даже до великого акта непослушания это также и состояние детской наивности. Но после одного укуса яблока невинность теряется и начинается более трудная, более взрослая жизнь, жизнь испытаний и скорби, знакомая каждому из нас. Именно акт непослушания подводит Адама и Еву к конфликту с Богом, который говорит с ними и повелевает им, как родитель, то есть как человек; и именно этот акт непослушания впервые дает им «самосознание». Ослушавшись Бога, они тут же прячутся от него, стремятся избежать критики, обвиняют друг друга и змея; теперь они понимают и стыд, и его коррелят, похоть, а

¹⁵ Иоанн 1:1.

также неизбежность смерти.

Мы видим, что Адам и Ева вышли из Эдема полностью сформировавшимися, имеющими самосознание, целеустремленными личностями. Здесь нет ничего существенно-го, чего не хватало бы для возникновения того, что мы можем назвать обществом или цивилизацией; просто это общество состоит из двух человек. Недостает только детей. И конечно, с увеличением их количества происходит первое убийство – Авеля Каином. Однако пусть это и небывалое прежде событие, первое убийство, его форма и возможность пролептически уже присутствовали в моральной и эмоциональной жизни, сложившейся в момент изгнания.

Конечно, эту библейскую историю можно оспорить на том основании, что она фальсифицирует несомненный итог невероятно долгой естественной эволюции и длившейся многие десятки тысяч лет эволюции культурной. Но история Адама и Евы, похоже, улавливает в той мере, на какую не способен ни один рассказ об эволюции, что человек не является органической системой, обретающей сознание только позднее, но, если угодно, изначально представляет собой сингулярный пример сознания со всеми его гранями – социальными, языковыми и морально-психологическими («Динамическая сингулярность», по выражению Херли¹⁶).

Думаю, не будет лишним заметить, что искусство присутствует в Бытии повсюду. Бог – создатель, художник, мы же

¹⁶ Hurley 1998.

Его творение. Кроме того, Бытие – это рассказ о нашей истории понятными *нам* словами, то есть это *наша* история, рассказанная не Богом, а нами самими. Так мы приходим к пониманию самих себя в соответствии с придуманной нами самими историей, в которой выдумывается наше происхождение.

Эта простая сказка длиной всего несколько коротких абзацев предвосхищает некоторые аспекты того, что позже станет известно в философии как психофизиологическая проблема. Некоторые раннехристианские мыслители утверждали, что плотские желания являются следствием Грехопадения, но поскольку ничто из происходящего не является злом, все происходящее – *от Бога*, плотское желание должно быть благом. Оно хорошо и естественно именно (или просто) потому, что является тем, чему мы должны сопротивляться и что должны отрицать. Позиция таких христианских мыслителей является истоком материалистического натурализма. Половое влечение является врожденным, и мы должны с ним бороться. Но несколько позже у других мыслителей, прежде всего у Августина, складывается картина, согласно которой прямолинейное понимание наших потребностей, удовольствий или влечений как производных, так сказать, нашего *естественного* состояния невозможно. Согласно Августину, любовь и брак были созданы для нас уже в Эдеме¹⁷. Падение происходит от непослушания, а наше на-

¹⁷ Обсуждение некоторых затронутых здесь библейских тем см. в книге Брауна

казание, по мнению Августина, состоит в извращении и искажении воли, в результате чего секс, любовь и брак больше не являются нашим неоспоримым врожденным правом, но становятся чем-то сложным, над чем нам нужно работать и чего надо добиваться. Для Августина этот конфликт является психологическим, а не физическим, и он несводим к нашему физическому состоянию. Наша воля деформирована, и теперь мы находимся в противоречии с собственным телом. Импотенция, с одной стороны, и ночные поллюции, с другой, свидетельствуют о том, что мы не контролируем то, что делаем, не находимся в гармонии с собой. Это наш удел и наше наказание. Разум и тело утратили целостность, которая была свойственна им в Эдеме.

Нам же здесь важно, что для того, чтобы обнаружить себя такими, какими мы были до того, как переплетение дало нам средства стать теми, кто мы есть, – полными, неоспоримыми людьми, – нам придется вернуться к нашим первым дням в Эдеме. Это всего лишь другой способ сказать, что до переплетения не было человека.

2. Привычные переплетения

Художник не может и не должен ничего принимать на веру, он должен дойти до сути каждого ответа и раскрыть вопрос, скрытый в ответе.

Джеймс Болдуин

Идея о переплетении природы и культуры широко разделяется как антропологами, так и когнитивистами; это почти общее место. То, что делает нас особенными (по выражению Бойда), или ключ к нашему успеху (по словам Хенрича), – это не то, что находится внутри нас, так сказать, в нашем мозгу, а, скорее, способы, которыми мы научились сотрудничать, освоенные нами стратегии распределенного интеллекта, наши инструменты и технологии¹⁸. Сам по себе человеческий индивид – это голая обезьяна, которая, если поместить ее в пустыни Австралии или джунгли Южной Америки, вероятно, будет вести себя ненамного лучше ребенка. Но одетый, экипированный, обученный, вооруженный общинными преданиями и идущий в компании других человек нестигаем. Мы самый умный вид из всех существующих, но не потому, что так умен Я. За адаптационным успехом человека стоит работа именно «мы»¹⁹.

¹⁸ См. Boyd 2018; Henrich 2016.

¹⁹ Среди философов эту идею защищает Дэвид Дэннет. См. Dennet 2018, а

Идея, что человек – своего рода природный киборг, что мы являемся продуктом некоего переплетения человеческой природы и человеческих изобретений, о чем писали столь разные философы, как Донна Харауэй и Энди Кларк, является центральной для того, что я называю Новым синтезом²⁰. Современная биология достигла своей полной объяснительной силы, способности объяснить жизнь, ее разнообразие и происхождение благодаря Оригинальному синтезу, то есть интеграции дарвиновской эволюции с менделевской генетикой, а также с новой молекулярной биологией, которая появилась в середине XX века. Но если мы хотим объяснить *человеческий разум*, то, как считают сейчас многие, нам нужен Новый синтез – мы должны соединить понятию таким образом биологию с теорией культурной эволюции. Ведь именно культурный отбор и принятые в культуре способы дележа, обмена и передачи, а не генетика или естественный отбор объясняют появление уникальных когнитивных достижений человека – процесс, который, как мы уже видели, начался, вероятно, около ста тысяч лет назад. Именно культура, наслонившаяся на биологию, объясняет, как мы стали людьми.

Я не недооцениваю значения этих строительных лесов²¹. Но моя цель в данной книге – совсем другое явление. В то

также Dennet 1995.

²⁰ Haraway 1991; Clark 2003.

²¹ О таком употреблении термина «строительные леса», которое мне очень нравится, см. Sterelny 2010.

время как этот тип переплетения легок для научного объяснения, то переплетение, которое я имею в виду, более радикально и тянет нас в противоположном направлении, заставляя признать границы того, что можно объяснить с помощью науки.

Человеческая жизнь, повторюсь, *организована*. Мы можем сосредоточиться на ее организации на разных уровнях. Например, мы можем рассмотреть организацию клеток или действующие в организме более крупные системы (например, кровообращение, дыхание, иммунную систему). Мы можем даже рассмотреть человеческое тело как физическую систему и изучить, как физика действует на него и внутри него.

Или же мы можем рассмотреть тот уровень организации, который именуется привычкой²². С каким бы трудом мы ни завоевывали наши навыки – навыки передвижения, языка, грамотности, чего бы то ни было, – в зрелом возрасте они становятся привычками. Отличительная черта привычки – то, что она представляет собой тенденцию действовать или выполнять, двигаться или реагировать, занимать определенную позицию; это тенденция объединять, видеть, классифицировать или даже чувствовать, которая вступает в действие, так сказать, без предупреждения и словно по собственной воле. Привычки – это одновременно и помощники, и пре-

²² Хороший обзор недавних трудов философов и ученых-когнитивистов о привычке см. в Caruana and Testa 2021.

пятствия; это способы, с помощью которых мы организуемся.

Существует идея, своего рода фантазия, о человеке, который преодолевает ограничения привычки. Иногда что-то подобное действительно возможно. Хирург использует справочник, чтобы сверять привычные способы действий с «наилучшими практиками». То же касается космонавтов или любого человека, который действует в незнакомой обстановке.

Но легко понять, что привычки и, в частности, навыки являются тем субстратом, что делает возможными любые действия, намерения и поступки. Поэтому существовать без привычек невозможно. Да, космонавт передвигает каждую ногу сознательно и тщательно проверяет себя, но такую осторожность делает возможной основа из привычных способов мышления, использования, различения и активирования.

Давайте представим наше привычное «Я» как наше «Я» первого порядка. Так мы просто обнаружим, что существуем. Быть человеком, помышленным таким образом, значит не быть автоматом, но значит быть подверженным всем видам автоматических склонностей. В некотором смысле это значит быть рабом своей склонности к автоматизму.

Технологии – рассматриваем мы их в узком или широком смысле, как угодно, – связаны с автоматическим бытием (и, следовательно, с несвободой). Научиться пользоваться инструментом – значит научиться использовать кусочки ми-

ра для расширения субстрата нашей конституирующей организации. Инструменты позволяют нам дотягиваться дальше, переворачивать более тяжелые вещи, резать эффективнее, передвигаться и ориентироваться на большем расстоянии и т. д. Инструменты и технологии – карандаши, обувь, автомобили, компьютеры, космические корабли, карты, зеркала, ложки, пинцеты, топоры – являются в этом смысле *организаторами*; они навязывают новые привычки; они их требуют.

А так как привычки составляют нас в буквальном смысле, делают нас такими, какие мы есть, технология переделывает нас, организует нас по-новому. Таким образом, история технологии – это история новых способов человеческого бытия и становления, новых способов организации.

Поэтому мы можем с полным основанием говорить о переплетении человеческой природы и технологии²³. И если мы думаем о технологии как о плоде культуры, и это совершенно верно, то относительно человеческой природы можно говорить, что она переплетена с культурой, а человек является биокультурным феноменом. Вот почему в «Странных инструментах» я утверждал, что человек культурен по своей природе.

Искусство, как я его понимаю, не технология. Искусство, которое всегда работает с материальной культурой технологии, не занимается организацией или созданием новых привычек. Напротив, искусство направлено на их нарушение.

²³ См. об этой теме в Noë 2015b; Malafouris 2014; Hodder 2012.

Искусство – это определенный род рефлексивной деятельности²⁴. Произведения искусства – будь то картины, тексты, танцы, песни или что угодно другое – представляют и открывают нас, перерабатывая сырье нашей организации. Я не имею в виду, что художники всегда и всюду являются революционерами; это частно- и узкосовременное представление («авангард»). Но сама *работа* искусства – работа рисования, скажем, – все равно может оказаться революционной, освободительной.

Рассмотрим, например, изображение свиньи, сделанное около сорока девяти тысяч лет назад на Сулавеси и лишь недавно задокументированное в качестве самой древней сохранившейся картины в мире²⁵. Мы почти ничего не знаем о том, зачем была сделана эта картина, но если предположить, что это искусство, то мы, по крайней мере, знаем, что этот жест был сделан на фоне какого-то контекста внимания, и, предполагая, мы знаем, что это внимание прямо или косвенно связано с *видением* и *созиданием*, а также со *свиньями*. Абстрагируясь от всего, чего мы не знаем, думаю, мы можем предположить, что этот рисунок мог бы вызвать вопросы: что это такое? Что на нем изображено? Какова природа того, что на нем изображено? Как эта природа изменяется или реконфигурируется благодаря этому акту рисования?

²⁴ Это основная тема «Искусства как человеческой практики» Бертрама (Bertram 2019).

²⁵ По сообщению Brumm et al. 2021.

Что такое показывать, что такое видеть? Что достигается в процессе созидания или коллективного созерцания созданного? Каков правильный способ созерцания? Как это созерцать? Как это правильно воспринимать? Если думать об этой свинье как о коммуникативном жесте в пространстве видения и производства, то что значит ее *понять*?

Конечно, возможно также, что это вообще не произведение искусства, а не более чем, так сказать, движение в системе обозначений, запись, засечка, подсчет или предупреждение – не что-то, на что нужно смотреть и что нужно созерцать, а что-то, на что нужно полагаться, что нужно принимать как должное, что-то на грани сообщения. То есть, возможно, это изображение имеет, так сказать, *технологическое* применение – направлено на информирование и регулирование, а не на раскрытие пока еще неизвестных вопросов.

Если технология, как и все, что находится на уровне привычки, является практикой первого порядка, то искусство – практика второго порядка. Его ценность связана с тем, как оно выставляет напоказ первый порядок: кто и что мы есть, что мы видим, в чем нуждаемся, что чувствуем, о чем волнуемся; имплицитные организации, которые делают нас теми, кто мы есть.

Именно в этом эксплицировании имплицитного, в этом нашем самораскрытии перед самими собой и заключается источник *реорганизующей* силы искусства. Ведь смоделировать себя в произведении искусства – перечислить, касаясь

нашего примера, все предположения или незамеченные вопросы о свиньях, созерцании свиней, изготовлении свиней, внимание к свиньям или к чему бы то ни было – значит получить ресурсы и, вероятно, приобрести импульс для того, чтобы стать другим в будущем. Искусство со свиньями служит ресурсом для осмысления и переосмысления нашего отношения к свиньям, созерцания свиней, созерцания только изображений свиней и так далее, то есть нашего отношения к самим себе по отношению ко всему этому. Таким образом, искусство со свиньями в конечном счете имеет потенциал изменить нашу жизнь первого порядка не только в том, что касается свиней, но и в том, что касается изображений свиней, мыслей о свиньях и многого другого.

Таким образом, практики искусства второго порядка, выражаясь словами Яна Хакинга, замыкаются и изменяют нашу привычную организацию первого порядка²⁶. Репрезентация меняет репрезентируемое. После этого формируются новые *имплициты*, раскрытие которых, в свою очередь, требует дальнейшей рефлексивной работы, то есть дальнейшего искусства, и так продолжается круг влияния. Но на самом деле все еще сложнее. Ведь первый порядок – наша жизнь, ориентированная на свиней, а также наша деятельность, связанная с изображением свиней, – с самого начала предопределила возможность и необходимость репрезентации второго порядка. Сделать свинью-искусство – значит лишь акти-

²⁶ Hacking 1999.

вировать потенциал иронии, утонченности и самосознания, который уже был заложен во всех наших взаимодействиях со свиньями. На самом деле первый порядок никогда не был действительно только первым порядком. Рефлексия второго порядка над нашим образом бытия, то есть над нашими привычками первого порядка, организованной деятельностью и так далее, является условием возможности самой этой деятельности. (Это связано с тем фактом, что, какими бы привычками мы ни обладали, мы никогда не становимся настоящими автоматами или машинами; с этим можно связать ту идею, что ни одна машина, как бы хорошо она ни «делала» ту или иную функцию, никогда не достигнет подлинного мышления или сознания.)

Что не означает отказа от различия между первым и вторым порядками в целом. Это различие необходимо хотя бы для того, чтобы мы могли обратить внимание на новый и важный феномен *их переплетения*. Первый и второй порядок – привычка и технология, то есть жизнь и искусство переплетены. И именно *эта* переплетенность так важна, и именно этот феномен – тема настоящей книги. Ибо именно это переплетение – не интеграция человека с культурным продуктом, а, скорее, трансформация способов нашей организации путем рефлексивного сопротивления тем способам, которыми мы оказываемся организованы, – является ключом к пониманию нашей истинной природы. Или, скорее, ключом к пониманию того, почему идея природы – идея, так

сказать, фиксированного раз и навсегда определенного способа бытия вещей – теряет свою применимость к созданиям-творцам вроде нас.

Отчасти это радикальное переплетение искусства и природы трудно отделить от более привычного для Нового синтеза переплетения: того факта, что (организующая) технология и (реорганизующее) искусство часто оказываются материально идентичными. Например, свинья-инструмент и свинья-произведение искусства, будучи принципиально разными, могут пересекаться в одном и том же объекте. Или возьмем другой пример: если считать, что письмо – это технология репрезентации речи (я исправлю это упрощение, когда коснусь языка в главе 5), то письмо – это инструмент организации; язык – структура привычек, построенная на переплетении привычек речи и привычек письма. Если рассуждать таким образом, то письмо – это культура, письмо – это технология, письмо – это организатор, письмо – это регламентация. Но письмо может быть и чем-то другим, оно может быть искусством, оно может быть средством репрезентации того, что мы делаем и чем являемся (раскрывая себя перед самими собой), полностью преобразующим, реорганизующим нас, разрушающим правила и регламентацию. В действительности письмо в нашей сегодняшней жизни – одновременно и то и другое. Письмо может быть вколочено в нас в школе как аппарат регулирования и управления нашей языковой личностью. Но также это инструмент, ко-

торый позволяет нам управлять, осмыслять и использовать собственное мышление, разговор, речь, манеру спорить и чувства. Итак, разница между письмом как искусством и письмом как технологией, смысл разделения двух этих понятий, сама по себе становится феноменом переплетения; более того, в действительности эта разница становится *эстетической* проблемой.

Как я использую термин «эстетический», я расскажу подробнее во второй части книги (особенно в главах 6 и 9). Но основная моя идея заключается в том, что эстетические вопросы всегда спорны и касаются того, чтобы получить более ясный или попросту иной взгляд на уже имеющееся; они касаются фокусирования на том, что мы уже ощущаем (или знаем), либо создания нового, отличного фокуса.

Именно факт этого радикального переплетения искусства и жизни превращает задачу понимания себя в эстетическую проблему, и, как я покажу, именно искусство и философия дают нам наилучшие средства для проведения этой работы.

Резюмирую: термин «переплетение» я использую для обозначения способов, которыми при помощи рефлексии – в частности, работы искусства и, как мы увидим, философии – меняется то, чем мы являемся. Мы существа, по своей наиболее фундаментальной «природе» меняющиеся в результате рефлексивного и творческого сопротивления способам нашей организации при помощи привычек; эти рефлексив-

ность и сопротивление проявляются в искусстве и философии. Проблема, с которой мы сталкиваемся, изучая самих себя, заключается в том, чтобы поймать себя в процессе создания самих себя. Эта проблема, как станет яснее далее, является эстетической.

Главы с третьей по пятую – это в некотором смысле посвященные отдельным темам исследования. Я пытаюсь показать, что танец, видение и речь переплетены с хореографией, изображениями и письмом соответственно. Это разные модальности переплетения. В следующих пяти главах (составляющих часть II) я обращаюсь к телу, а также к эстетике, этике и стилю. Темой заключительных глав книги (часть III) является вопрос о природе природы.

3. Танец

*Мы научились любить все вещи, которые мы
теперь любим.*

Фридрих Ницше

Девочка семи-восемью лет уже танцует, двигая телом и чувствуя, чего от нее ожидают. Возможно, она видела клипы Билли Айлиш или Тейлор Свифт; танцевала с мамой; у нее есть какое-то количество знакомых людей и образов, которые дают ей чувственное ощущение того, что правильно, что *чувствуется* как правильное. Примечательно, что кажущееся ей правильным связано с тем, что должно казаться правильным другим, с ее чувством, пусть и не выраженным, того, как на нее отреагируют другие. Девочка идентифицирует себя со своим телом и движением; безо всяких раздумий она стремится перенять увиденное у других (возможно, только на картинках) качество движений; она делает это спонтанно.

На эту танцовщицу ничто не давит; ее энергичный танец – выражение добровольного и, возможно, радостного интереса, вхождение в социальную реальность, в которой она себя актуализирует. Но то, что она делает, то, что она актуализирует, – это замечательная и характерно человеческая форма интеллекта, – есть не что иное, как воплощение хореографических идей или образов, автором которых она не является. Ее свободный и беспрепятственный танец, как и само ее те-

ЛО, является местом *переплетения*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.