

Содержание

Предисловие	5
-----------------------	---

I

1. Искусство в сознании	9
Жизнь в переплетении	9
Примат искусства	16
Райский сад	25
2. Привычные переплетения	29
3. Танец	40
Танцы и Танец: различие и проблема	41
Переплетение танца	46
Необходимость и экстаз танца и философии	49
Заметка Ньюмана и значение понятия «хореография»	52
Хореография: две разные концепции	55
4. Стили видения	59
Изображения в контексте	59
Негласные подмены	66
Художественная позиция	76
Концепция моментального снимка	81
Энактивный подход	84
Изображения как посредники	88
От изобразительности к аудиальности	91
Мировые стили	94
Стили жанра, а не виды рода	101
5. Писательская позиция	108
Письмо и речь: простой взгляд	110
Доктрина письма	117
Парадокс письма	120
Писательская позиция	130
Удивительное заключение: искусство — условие языка	133

II

6. Эстетические трудности	137
От восприятия до слепоты	138

Искусство и инсценировка неясности мира	142
Произведение искусства встает на пути	148
Достижение объекта	154
Игра в философию	163
7. Хрупкие тела	167
А вот и мы, в цветах команды!	167
Хрупкий, плотный межсубъектный клубок	178
Социальное значение тела	185
«Мечта об этически нейтральном воплощении».	195
8. Экзистенциальный стиль	203
И снова стиль	205
Идентичность — это стиль.	212
Запоздалые мысли об искусственном интеллекте	221
9. К эстетике переплетения	232
Раскрытие вопросов.	232
За пределы концепции триггера	235
Эстетический потенциал повседневной жизни	240
Эстетическая работа: продуктивная и хрупкая	243
Не по цене билета.	251
Парадокс Вико/Дрейфуса	258
10. Переориентация себя	265
Гуссерлевское вынесение за скобки	265
Витгенштейн об искусстве и философии.	270

III

11. Проблема просачивания	279
Динамический локус переплетения	279
Наука как технэ	282
Проблема просачивания	288
Дрейфус и сильный реализм	293
Homo philosophico-aestheticus.	300
Наука и иррациональность.	302
12. Природа после искусства	305
Творения собственного творчества	305
Благодарности	314

Предисловие

Жизнь и искусство переплетены. Цель настоящей книги — понять это простое утверждение и исследовать его удивительные и далекоидущие последствия*.

Сказать, что жизнь и искусство переплетены, — значит предположить, что не только мы создаем искусство из жизни — жизнь, так сказать, поставляет 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 самих себя, пока не воздадим должное его

* 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 Дэнни 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).

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 романтичным, 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 назад*. 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 того, что делает культуру возможной. «Искусство, — писал Коллингвуд, — это основная и фундаментальная деятельность сознания»**. Это утверждение касается одновременно и искусства, и со-

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

** Collingwood 1925, 14.

знания: 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 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 позволят ее *записать*? Проблема заключается в следующем: думать о речи как о чем-то, что обладает артикулированно-

стью, уже значит думать о ней как о чем-то, что состоит из комбинированных и рекомбинированных 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 пользоваться 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 меньшей степени, чем из его жизни в языке. Каково 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 иницилируем 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»*. 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»**. 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. Дело 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?

* См. «Менон» Платона (Plato 1981).

** Augustine 1995.

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, установок, 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 срывает. 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 теряем 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 деятельности 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 цели*.

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 примеры 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

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