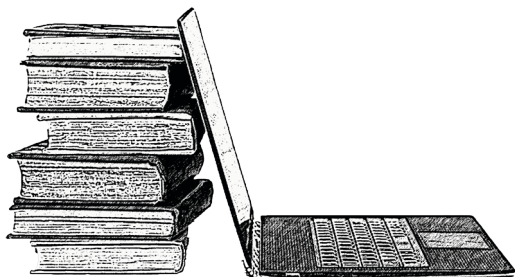


INTERPRETATIO



АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЛИПОВ

УДК 7.01

(перевод статьи с английского языка)
кандидат философских наук, научный сотрудник
сектора эстетики ФГБУ Института философии РАН
Москва, Россия
antolip@yandex.ru

РОБЕРТА ДРЕОН

ассоциированный профессор, кафедра
философии и культурного наследия
Университет Ка-Фоскари
Венеция, Италия
robdre@unive.it

ОБЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТПРАВНЫЕ ТОЧКИ? ЭВОЛЮЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА С КУЛЬТУРНО-НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Аннотация: Существуют ли какие-либо теоретические ресурсы — концептуальные, лексические или аргументационные, в междисциплинарных дебатах об эволюционном происхождении искусства, которые могут помочь нам выйти за рамки традиционной автономистской концепции искусства в пользу более континуистской и инклюзивной интерпретации человеческих художественных практик? В переводе научной статьи исследуются различные мнения в дебатах на фоне культурно-натуралистической позиции, вдохновленной Джоном Дьюи, путем сосредоточения внимания на тех вкладках, которые можно интерпретировать в нередукционистских, антифундационалистских и плюралистических терминах. Что особенно ценно, так это позиции, подчеркивающие фактическое, коммуникативное измерение артификации поведения в связи с острым структурным воздействием человеческих организмов на их естественную и естественно социальную среду.

Ключевые слова: эволюционная эстетика, Эстетика натурализации, Разумное происхождение искусства, Джон Дьюи.

Для цитирования: Дреон Р. Общие эстетические отправные точки? Эволюционная эстетика с культурно-натуралистической точки зрения / пер. с англ. А.Н. Липова // *Studia Culturae*. 2024, 4 (62). С. 151–178. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-62-151-178.

ANATOLY NIKOLAEVICH LIPOV

(translation of article from English)

Cand. Sci. (Philosophy), researcher

Aesthetics sector of the Federal State Budgetary

Institution, Institute of Philosophy

Russian Academy of Sciences

Moscow, Russia

antolip@yandex.ru

ROBERTA DREON

visiting professor at EUR Translitterae,

Department of Philosophy and Cultural Heritage

Università Ca' Foscari Venezia

Venice, Italy

robdre@unive.it

**SHARED AESTHETIC STARTING POINTS?
EVOLUTIONARY AESTHETICS FROM
A CULTURAL-NATURALISTIC PERSPECTIVE**

Abstract: Are there any theoretical resources—conceptual, lexical, or argumentative—in interdisciplinary debates about the evolutionary origins of art that can help us move beyond the traditional autonomist concept of art toward a more continuist and inclusive interpretation of human artistic practices? The article explores the different voices in the debate against the backdrop of a cultural naturalist position inspired by John Dewey, by focusing on those contributions that can be interpreted in non-reductionist, anti-foundationalist and pluralist terms. What is particularly valuable are positions that emphasize the factual, communicative dimension of the articulation of behavior in connection with the acute structural impact of human organisms on their natural and naturally social environment.

Keywords: evolutionary aesthetics, Naturalizing aesthetics, The rational origin of art, John Dewey.

For citation: Dreon R. Shared aesthetic starting points? Evolutionary aesthetics from a cultural-naturalistic perspective / trans. from English A.N. Lipov // *Studia Culturae*. 2024, 4 (62). P. 151–178. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-62-151-178.

Перевод выполнен по изданию: Dreon, R. (2015). Shared aesthetic starting points? *Aisthesis. Pratiche // Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 8 (1): 53–69. — URL: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-16206>.

К настоящему времени установлено, что наша концепция искусства, определенно принеся замечательные плоды, однако связана с исторически и географически ограниченным культурным контекстом. Предположение о том, что искусство «предположительно создано для бескорыстного созерцания, источника удовольствия, отделенного от перспективы практического или утилитарного преимущества, включая социальные или религиозные выгоды» [6, p. 97], упускает из виду многие аспекты человеческого опыта, в которых, как утверждает Деннис Даттон, «люди без труда идентифицируют себя как артистов» [23, p. 51]. Это обстоятельство географически и культурно доказано многочисленными антропологическими исследованиями других контекстов, отличных от нашего.

Тезис о хронологических границах современной концепции искусства, рассматриваемой кратко как единая категория, бесцельная и, следовательно, противостоящая старым рабским искусствам, автономистическая, то есть не подчиняющаяся разнородным критериям суждения, и по своей сути формалистическая, нашел веские аргументы в истории нашей «западной цивилизации». Однако я хочу здесь прояснить, что я не буду вдаваться в обсуждение этой категории, которую я буду использовать недогматично и условно. Кристеллер и Блюменберг — два учёных, которые наиболее эффективно очертили процессы, связанные с утверждением Искусства с большой буквы и понимаемого как существительное в единственном числе, а также концепции художника как творца.

Они показали, что оно имеет дело именно с историческими процессами, в результате которых возникают определенные интерпретации, вытекающие из более инклюзивных и более континуистических концепций художественных практик по отношению к другим видам человеческой деятельности [32; 33; 1]. Но и наш современный мир свидетельствует о том, что эта концепция искусства охватывает лишь ограниченную часть художественных практик и эстетических переживаний человека. И это не просто демонстрируется огромным производством массовой культуры и очень широким рынком культурных и творческих индустрий, которые Ноэль Кэрролл справедливо представил как достойные философского рассмотрения [7].

Тот факт, что божественный город искусства, который Данто противопоставляет земному городу реального мира [8], далеко не исчерпывает те человеческие переживания, которые так или иначе определяются нами как художественные, демонстрируется и те незначительные модели поведения, которые характеризуют нашу жизнь с раннего детства: слушание историй и рассказывание историй, склонность драматизировать или притворяться, играя разные роли и роли, способность заботиться о местах, в которых мы живем, и отмечать наши ежедневные ритуалы, украшать наши лица или сделать свой внешний вид более гармоничным, а также склонность сопровождать различные моменты нашей жизни мелодиями и текстами пара- или протопоэтики.

От колыбельных до погребальных панихид, от рабочих песен до военных маршей, вплоть до домашних музыкальных атмосфера, в которой нам нравится, когда нас встречают, когда мы возвращаемся домой с работы. Конечно, невозможно дать определение искусства, которое было бы одинаково применимо ко всем этим случаям: если даже гораздо более ограниченная попытка, с этой точки зрения, определить искусство в только что описанном узком смысле явно потерпела

неудачу, пытаясь сказать, в каком смысле можно назвать художественным ряд видов человеческой деятельности, различающихся по своему историческому, культурному и географическому контексту, кажется совершенно невозможным.

И все же тот факт, что искусство представляет собой исторически смещающиеся термины, очертания которых постоянно открыты и находятся в стадии развития, — их можно охарактеризовать как «нечеткие множества» (см. об этом: [44, p. 8]), термин внесенное определенным течением в современной гносеологии, не мешает нам говорить о художественных практиках. Напротив, возможно, это просто показывает, что множество способов, которыми мы, люди, склонны «искусствовать» наш мир, затрагивают самые корни нашей человечности.

Нам не обязательно делать вывод, что-либо мы можем найти закрытое определение, либо нам придется отказаться от использования определенного слова, по крайней мере, на научном уровне. Как будто из-за неспособности философов, от Августина до Хайдеггера, определить, что такое время, нам пришлось рассматривать наше повсеместное использование термина «время» и его постоянно меняющиеся пределы как необоснованное и вычеркнуть его из нашей памяти философский язык.

Тогда, несмотря на определенные трудности, может ли весь комплекс дисциплин, поднявших вопрос об эволюционном происхождении искусства, помочь нам восстановить смысл или более широкий набор взаимосвязанных смыслов художественных практик и эстетических аспектов нашего опыта? Могут ли они предложить нам какие-то инструменты, чтобы сформулировать более инклюзивную и более континуистическую (по отношению к другим человеческим практикам) концепцию художественных практик? И, прежде всего, в рамках каких теоретических рамок мы можем это сделать?

Можем ли мы избежать скатывания к догматическим формам редукционизма, где единственная альтернатива

культурному релятивизму якобы неизмеримых художественных моделей состоит, по-видимому, в натурализации культурного в биологическое и ментального в физическое? Проблема, которую я открыто ставлю с философской точки зрения, заключается в том, — позволяют ли ответы, которые мы находим в сложной области эволюционной эстетики, подойти к вопросу о (возможных) отправных точках человеческой эстетики, избегая форм редукционизма, то есть, в конечном счете, с разрешением психического или ментального в физическое, а также фундаментализм (где все усилия направлены на выявление якобы окончательной и единственной причины явлений, которую предполагается предохранить от возможности быть далее подвергаться сомнению или обсуждению).

Иными словами, возможно ли сохранить плюралистический взгляд на различные проблемы и возможные решения? Какой вклад мы можем найти в этом массиве исследований, чтобы лучше понять роль, которую артификация поведения и эстетические аспекты нашего опыта играют в конфигурации нашего человечества, в рамках культурного натурализма, если использовать формулу Джона Дьюи, способного принимать во внимание как естественные корни культуры, так и культурную сложность человеческой природы?¹ Именно на таком фоне (в значительной степени прагматическом)

¹ Чтобы кратко суммировать культурный натурализм Дьюи, можно упомянуть его идею о континууме между природой и культурой; его предположение, что культура, язык и смыслы возникают из нашей естественной социальной среды; его идея человеческих организмов как динамически действующих в природе и способных конфигурировать и изменять ее изнутри, то есть идея обратного воздействия значимой человеческой деятельности на более натуралистические аспекты нашего мира; и, наконец, его выраженный антидуализм. О попытке отличить натурализм Дьюи от современной тенденции натурализации в философии (см. Margolis, 2002). О натурализме как общей черте классического прагматизма (см. Calcaterra, 2011).

я попытаюсь сравнить некоторые методы и категории, возникшие в ходе вышеупомянутых дебатов. Я собираюсь доказать, что на эти вопросы можно найти хотя бы частично положительные ответы.

Среди концепций, проблем и методов нелинейных и иногда противоречивых эволюционных дебатов можно найти некоторые предложения относительно того, как нам следует рассматривать клубок искусственных форм поведения, от которого люди, похоже, не могут отказаться по той или иной причине. и с философской точки зрения — антропология и социология искусства уже находятся с этой точки зрения на более продвинутых позициях. Я не хочу отрицать, что многие из так называемых эстетических эволюционных аргументов тяготеют к формам редукционизма или включают в себя философски проблематичные предположения, но нам кажется более плодотворным использовать некоторые ресурсы, которые они предоставляют и которые мы могли бы с пользой использовать в философских целях.

1. Многообразие способов употребления слова «искусство»

Первый важный момент касается основной тенденции в дебатах — неявной, но явной тенденции, считать поиск строгого определения искусства — эссенциалистского, процедурного или функционалистского — бесплодным на том основании, что, несмотря на то, что оно столь же исторически и Будучи географически привязанным, как и любое другое исследование, оно, похоже, не осознает своих корней и ограничений, которые они влекут за собой. В частности, что с философской точки зрения является центральным, как прямо указывает Деннис Даттон, — это восстановление среднего и нерелексивного предварительного понимания искусства: «гораздо более расплывчатого и широкого дотеоретического понимания того, что такое искусство» [23, p. 66].

Фактически, это действует как неререфлексивное предположение, которое также позволяет нам различать культурно разные художественные способы и даже утверждать, что «у них нет нашей концепции искусства». Настойчивое утверждение Даттона о том, что художественные практики предшествуют формулированию эстетических теорий, за великолепным исключением современного искусства, на котором Данто основывал свои обобщения², имеет много общего с утверждением Дьюи о производном или рефлексивном характере исследования, которая приходит после практики и возвращается к ней, когда устоявшиеся модели поведения впадают в кризис и перестают функционировать как обычно³.

Это также напоминает тезис Ч. Пирса о том, что «Задумавшись на мгновение, станет ясно, что целый ряд фактов уже предполагается, когда логический вопрос возникает впервые» [39, р. 369]. Иными словами, убеждения, предположения и привычки, связанные с нашими практиками, в данном случае художественными, играют структурную роль, по отношению к которой любая попытка аналитически определить, что такое искусство здесь и сейчас, оказывается паразитической.

² Что касается этого вопроса, и Кэрролл (2004), и Даттон (2009) утверждали, что различные попытки дать определение искусству, которые характеризовали аналитические дебаты по эстетике с 1950-х годов, очень часто исходили из очень частных случаев, таких как дадаистская произведения или поп-арт, которые задумываются как парадигматические формы искусства, хотя кажутся достаточно маргинальными и во всяком случае нетипичными по сравнению с другими мировыми художественными практиками, рассматриваемыми как с исторической, так и с географической точки зрения.

³ О роли исследования в связи с непосредственным ощущением опыта см.: Dewey (1988), Dewey (1991), Dewey (1951) также особенно ясно высказывается по этому вопросу.

Конечно, на самом деле это множественные и разнообразные способы, но их настойчивость и повсеместность, вместо того, чтобы заставлять нас исключать и изменять слово «искусство», поскольку оно не является однозначным, должны побудить нас задаться вопросом, имеет ли оно дело с глубокими антропологическими установками, укорененными в том, что мы являемся частью естественной и естественно социальной среды. Прочитируем еще одно понятие, очень популярное как в философских дискуссиях, так и в нашей повседневной жизни: слово «игра» используется по-разному, и любая попытка определить, что общего между всеми видами игр, обречена на провал.

Однако тот факт, что мужчины склонны играть с раннего детства до старости, является достаточно веской причиной не избавляться от этой концепции и не пытаться искусственно определить ее границы, а, скорее, признать, что она обозначает множество черт, присущих нашему человеческому существованию. В этом отношении искусство похоже на другие великие, смутные, но реальные и устойчивые аспекты человеческой жизни, такие как религия, семья, дружба, общество или война. Несмотря на спорные и пограничные случаи, во многих случаях их можно легко распознать в разных культурах и в истории [23, p. 63].

2. Поведение в сравнении с объектами

Второй примечательный аспект дебатов, в отношении которого высказываются некоторые мнения об эволюционном происхождении, искусств внесли важный вклад в переосмысление самого предмета исследования. Многие современные ученые, рассуждающие с этологической точки зрения, можно сказать, даже сам Дарвин в своих трудах, не рассматривают искусство прежде всего как объекты или сущности определенного рода; скорее они рассматривают искусство как

практику, поведение или способы взаимодействия человека с миром [16, p. 9]⁴.

Хотя такой подход почти воспринимается как нечто само собой разумеющееся среди принявших его учёных — антропологов и этнологов, таких как Эллен Диссанаяке, Дин Фальк и, конечно же, Иренхаус Эйбл-Эйбесфельдт, он кажется центральным с философской точки зрения, поскольку позволяет нам переформулировать проблему, так называемого «*Ursprung des Kunstwerkes*» (с нем. — «Происхождение произведения искусства»). Прим. пер.), начиная уже не с той конкретной сущности, которой якобы является произведение искусства, а с вида практики или человеческой деятельности, которая имеет место.

Оно имеет дело с практикой, которая, очевидно, может привести к значительным продуктам или может быть подкреплена особыми видами вещей, но которая не обязательно ведет к объекту, который может быть отделен от действия, порождающего его, и от опыта, являющегося частью которого. это доставляет удовольствие. В этом вопросе существует

⁴ Следует отметить, что такой поведенческий подход не представляет собой основную тенденцию в дискуссиях об эволюционном происхождении искусства, часто поглощенная идеей эстетического или художественного ума, чьи когнитивные структуры и функции должны быть прояснены, чтобы объяснить почему и как искусство зародилось и процветало в истории человечества. Я считаю, что этологический перспектива, которая включает в себя интерпретации психических и даже неврологических аспектов нашего опыта, а ориентирован преимущественно на динамические взаимодействия организмов в целом с их собственной окружающей среды, может быть более плодотворным для понимания той роли, которую эстетика и искусство играют в человеческой природе. Как признал Терренс Дикон, «мы склонны оследовательно недооценивать конструктивную силу вненейронных, супракогнитивных факторов и соответственно переоценивают то, что должны внести особенности человеческого мозга» (Deacon, 2006, p. 29).

явная аналогия с точкой зрения эстетики Джона Дьюи, которая начинается просто с смещения фокуса с произведения искусства на искусство как опыт. направление в дискуссии об эволюционном происхождении искусства, которое часто поглощено идеей эстетического или художественного разума, чьи когнитивные структуры и функции должны быть выяснены, чтобы объяснить, почему и как искусства зародились и процветали в истории человечества.

Я считаю, что этологическая перспектива, которая включает в себя интерпретации психических и даже неврологических аспектов нашего опыта, но в первую очередь сосредоточена на динамических взаимодействиях организмов в целом с их собственной средой обитания, может быть более плодотворной для понимания роли, которую эстетика и искусство играют в человеческой природе. Как признал Терренс Дикон, «мы склонны последовательно недооценивать конструктивную силу вненейрональных, супракогнитивных факторов и, соответственно, переоценивать вклад особых особенностей человеческого мозга» [11, р. 29] и восстановить континуистическую концепцию искусства.

Это происходит за счет более традиционной философской отправной точки — той, которую представляет вопрос «что такое произведение искусства?» — очевидно, отдавая предпочтение автономистской концепции искусств, поскольку они здесь прежде всего воспринимаются как типы сущностей, которые могут быть удалены из контекста и поняты так, как если бы они были независимы от тех обрядов, игр и человеческой деятельности, частью которых они являются. Но есть еще один важный момент, связанный с этим подходом, который кажется почти самоочевидным, если его выразить словами Эллен Диссанаяке, но который в значительной степени игнорируется современной философской традицией: «Этология — это изучение поведения животных в их естественном состоянии». окружающая среда» [18, р. 8].

С этой точки зрения человеческое поведение — это не просто результат интенциональности субъекта, но форма взаимодействия с окружающей средой, от которой зависит само выживание организма, понимаемая на всех уровнях сложности и изоциренности, как уже понял Дьюи. в его присвоении Чарльза Дарвина. С этой точки зрения искусство не зависит от указа предполагаемого творческого гения, который, согласно позднеромантической и богословской традиции, создает свои произведения *ex nihilo* (с лат. — «из ничего». Прим.пер.) и в полном одиночестве (по этому вопросу см. Blumenberg, 1957); скорее они связаны с нашими структурными и необязательными отношениями с миром.

С другой стороны, нам приходится рассматривать само понятие органической жизни как «энергетический процесс, в ходе которого организмы, носители этого процесса, извлекают из окружающей среды больше потенциальной энергии, чем они должны затратить на приобретение этой энергии» — основа человеческой этологии Эйбл-Эйбесфельдта [25, p. 7] (далее цитируется по английскому переводу). Эта идея жизни исходит из зависимости каждого организма от окружающей среды и, таким образом, оказывается очень далекой от традиционных философских предположений об автономии сознания и его творческих способностях.

Третий важный момент, который был поднят многими учеными в этой дискуссии, и особенно теми, кого я цитировал, заключается в том, что естественная среда обитания человека, в которой происходят художественные практики, является естественной социальной средой обитания, то есть средой, характеризующейся высокая степень социальной сложности, гораздо более высокая, чем у любого другого вида животных, так что степень зависимости каждого организма от группы, к которой он принадлежит, особенно остра и особенно перегружена на эмоциональном уровне.

Таким образом, такого рода предположения ограничивают конкретным историческим и географическим контекстом привычный стереотип, согласно которому искусство является, прежде всего, своего рода субъективным выражением, что требует серьезного пересмотра отношений между индивидуальностью и социальностью в художественном опыте. Наконец, говоря о различных формах редукционизма, важно также отметить то, как этология дистанцируется от интерпретации поведения с точки зрения механизмов стимул-ответ и группы людей. Таким образом, они работают на более высоких уровнях интеграции, чем физиологи, которые занимаются элементарными жизненными процессами, такими как восприятие стимулов, сокращение мышц и проведение нервных импульсов.

Хотя эти процессы являются важной предпосылкой для понимания поведенческих событий, невозможно сделать вывод все законы, лежащие в основе любого данного социального взаимодействия, вытекают из этих элементарных процессов. Каждый более высокий уровень интеграции имеет свои собственные законы, которые нельзя вывести из законов нижних уровней [25]⁵. Однако в дебатах был достигнут крупный прорыв, который касается не только термина «поведение», но и прилагательного, введенного Эллен Диссанаяке: то, с чем мы имеем дело, стало называться «артифицирующим поведением».

На мой взгляд, эта категория имеет как минимум два достоинства. Во-первых, таким образом существенная роль приписывается тем способам деформации, стилизации или изменения как обычных переживаний, так и специфически художественных, которые таким образом приобретают

⁵ В этой связи см. критику бихевиоризма Эйбл-Эйбесфельдом в первой главе книги Эйбл-Эйбесфельдт (1967).

релевантность, делающую их воспринимаемыми как таковые. Этот шаг может быть полезен для отхода от дихотомической концепции формы и содержания, которая встречается как в формалистически ориентированных исследованиях искусства, так и в исследованиях, имеющих более предметно-ориентированную направленность. Эту дихотомию, вероятно, можно проследить до тезиса Канта о том, что чистые суждения вкуса независимы от каких-либо знаний об объекте, который оценивается как красивый, и основаны лишь на взаимном расположении его черт в его представлении и на результирующем гармоническом расположении способности души в судящем субъекте.

Таким образом, формализм традиционно был связан с автономистской концепцией искусства, но для того, чтобы восстановить более континуистское и всеобъемлющее понимание художественных явлений, мы не можем просто игнорировать вопрос формы в искусстве. С этой точки зрения так называемая гипотеза артификации может помочь нам лучше понять эти формальные аспекты наших практик, рассматривая их как структурное средство, позволяющее сделать определенное событие, отношение или даже объект особенным для тех, кто разделяет тот же опыт.

Второе достоинство акцента на артификации поведения касается возможности понимания диалектики между обычным и необычным, в основном смысле «необычного», что в наше время привело нас к контрасту между (эфирными) произведениями искусства, искусством и то, что считается просто вещами, а также между миром искусства и реальностью. По словам Эллен Диссанаяке, артифицируются или делаются особенными те самые модели поведения, ситуации и взаимодействия, которые характеризуют наш обычный повседневный опыт: например, коммуникативные обмены становятся особенными из-за чрезмерного акцента на мелодических и просодических аспектах диадического общения посредством акцентирования изменений в движениях и мимике.

Но, как отмечает сама Диссанаяке, хотя идея артификации поведения, с одной стороны, усиливает тезис о том, что корни наших художественных практик лежат в повседневной жизни, с другой стороны, она выявляет определенное различие, подчеркивая эти аспекты, которые отличают художественные жесты от обычного опыта, из которого они происходят. Таким образом, в долгосрочной перспективе отношения между обычным миром и миром искусства можно интерпретировать в контрастных терминах, что, возможно, приведет к (ложным) автономистическим предположениям, с которыми мы так знакомы.

3. Сокращение или усложнение?

Нельзя отрицать, что на первый взгляд использование упрощенных категорий адаптации, побочный продукт, или шум, кажутся редуccionистским подходом, в котором каждое явление должно быть классифицировано в соответствии со схоластической версией дарвиновского естественного отбора, разработанной так называемым «Современным синтезом». Именно в этих терминах, по крайней мере *prima facie* (с англ. — на первый взгляд. Прим. пер.), мы можем понять знаменитый тезис Гулда, согласно которому искусство, наряду со всей человеческой культурой, является побочным продуктом одного адаптивного и более фундаментального события, а именно огромного расширения человеческого мозга.

Особенно редуccionистскими кажутся метафорические утверждения Стивена Пинкера о том, что искусство (и музыка в частности), за исключением художественной литературы, представляют собой «клубничный чизкейк» или один из тех «воскресных дневных проектов сомнительной адаптивной важности» по сравнению с тем, что выводит нейронный компьютер. от естественного отбора, то есть нашего разума [по этому аспекту см. 23: chapter 5]. Но дискуссия

об эволюционном происхождении искусства на самом деле гораздо более многогранна и не полностью сводится к популярным ныне философским попыткам натурализовать разум, эпистемологию или культуру на физических основаниях.

Прежде всего, по той простой причине, что биология имеет дело со сложностью живых явлений, которые нелегко свести к простым односторонним отношениям эффективной причинности. Рассмотрим здесь лишь тот хорошо известный факт, что одной из областей, вдохновивших Канта на формулирование его «Критики суждения», была, помимо еще очень обширной области искусств, биология и изучение тех явлений природы, которые выходят за рамки законы физики. Начнем с того, что сама категория побочного продукта далеко не проста, как заметил Стивен Дэвис в своей статье «Почему искусство — это не спандрел».

Учитывая, что перемычка — это архитектурный элемент, лишенный какой-либо статичной цели при строительстве четырехарочного купола, как в церкви Сан-Марко в Венеции, гораздо более проблематично утверждать, что искусство — это всего лишь перемычки, например, в развитие аномального мозга, прежде всего потому, что «эволюция никогда не начинается заново, а вместо этого опирается на то, что уже существует» [9, р. 336]. Кроме того, следует, во-первых, исключить, что искусства совершенно лишены какого-либо приспособительного значения. Возможно, было бы полезнее обратиться к категории экзаптации, заимствованной самим Гулдом: эволюционному феномену, изначально приспособленному к определенной функции, но впоследствии приобретающему совершенно неожиданную функцию, как отмечает Мариаграция Портера [42].

Глубокое недовольство альтернативой между адаптацией и побочным продуктом демонстрирует Деннис Даттон, который в своей книге «Инстинкт искусства» отмечает, что нет необходимости прославлять искусство, ссылаясь на идею

адаптации, и что его нельзя просто отвергнуть как побочный продукт столкновения биологии и культуры. Дело в том, что тенденция искусства «интенсифицировать опыт, усилить его, расширять его во времени и делать его связным» вырывается из сетей этой концептуальной дихотомии и, скорее, требует введения такой категории, как «эволюционное расширение» [23, р. 99, 102]. По моему мнению, на карту в этих дебатах поставлена сама концепция выживания, столь центральная в эволюционных теориях.

Напряженная настойчивость и широкое распространение эстетических переживаний и художественных практик должны заставить нас задуматься об их значении для человека. С этой точки зрения интерпретация искусства требует переориентации эволюционных теорий, поскольку даже в самых неблагоприятных материальных условиях мы проявляем антропологическую тенденцию получать удовольствие от собственного взаимодействия с окружающей средой и артифицировать свое поведение, которое невозможно объяснить, если мы остаемся на уровне простого существования, поскольку считалось возможным абстрагировать базовый уровень человеческой жизни до всех аффективных и символических коннотаций (по этому вопросу см.: Введение у Voas, 1951).

Что касается концепции адаптации, Эллен Диссанаяке справедливо подчеркнула, что концепция адаптивной функции не должна быть негибкой, иерархической или детерминистской [...] Совсем наоборот: адапционистская идея заключается в том, что поведение — это развитые предрасположенности, которые могут быть выражены в многообразии культурных и индивидуальных проявлений [21, р. 5] Но есть еще один, более фундаментальный аспект, который я хотел бы упомянуть: если мы говорим о попытках проследить биологические корни искусств, мы должны спросить, какое представление мы имеем об этих (мнимых) корнях, какую конфигурацию они приобретают, чтобы понять, с какой формой редукции художественных явлений мы можем иметь дело.

Некоторые наблюдения Денниса Даттона имеют важное значение, когда речь идет об оценке роли полового отбора. Даттон предлагает нам рассмотреть сложность человеческой сексуальности: вопреки некоторым упрощенным интерпретациям, он утверждает, что сексуальность, и так называемый «репродуктивный успех», о котором так много говорилось, начиная с Дарвина, не могут быть сведены к простому продолжению рода, поскольку они основаны на тщательной и изощренной дискриминации со стороны женщин: ведь шансы на выживание их потомства связаны не только со здоровьем или физической силой партнера, но и с его склонностью «держаться, обеспечивать и защищать» [23, р. 41].

Даже аргумент Винфрида Меннинга о том, что стремление к красоте связано с сексуальностью, отбор открывает интересный взгляд на человеческую сексуальность, и это не только потому, что, возрождая первоначальный динамизм мысли Дарвина, Меннинга подчеркивает ее дорогостоящие и расходящиеся аспекты по отношению к естественному отбору. Скорее, тот тип человеческой сексуальности, который раскрывается в его книге «Обещание красоты», характеризуется как внутренне несущий в себе протооценочные аспекты, которые служат критериями ориентации и ориентирами при выборе между различными возможностями окружающей среды: в некотором смысле мы могли бы сказать, что с точки зрения биологии, она сама по себе бросает вызов обычной дихотомии между фактами и ценностями, которая до сих пор лежит в основе радикально редуционистских подходов [36].

Но особенно в работах Эллен Диссанаяке и Дина Фалька мы найдем сложную интерпретацию человеческой жизни и ее последствий, исходя из ее биологических основ. Аффективная открытость и взаимность проявляются здесь как структурные черты, действующие с самых ранних стадий жизни, которые невозможно отделить от предполагаемого уровня

просто физического выживания⁶. Основная идея, я думаю, та же, которую мы можем найти в классическом прагматизме Дьюи и Мида, идя другим путем: не только человеческие тела являются социальными, но и степень сложности человеческой взаимозависимости, возможно, качественно, и, конечно, количественно, — новое в животном мире; следовательно, следует признать, что человеческая среда настолько же естественна, насколько и социально социальна.

Возвращаясь к Диссанаяке и Фальку, отметим склонность к установлению, поддержанию и укреплению связей, контактов и форм. Несколько работ Диссанаяке уже упоминались. Кроме того, см. Фальк (2009). Протовербальная коммуникация биологически основана на выраженной незрелости, характеризующей человеческое потомство при рождении, из-за тех физических ограничений, которые заключаются, с одной стороны, в узости женского таза по сравнению с объемом черепа человека, а с другой, — в уязвимости человеческих младенцев по сравнению с другими приматами, поскольку они не способны цепляться за тело матери. Но для того, чтобы выжить даже на якобы базовом уровне, человеческие младенцы нуждаются в заботе так же, как в пище, человеческом контакте и особом внимании, а также в кислороде.

В то время как Дин Фальк в первую очередь подчеркивает важность всех фатических аспектов языка и искусства для выживания человечества, Элен Диссанаяке выявляет тенденцию артифицировать обменное поведение в детской болтовне — стилизовать его, подчеркивая определенные аспекты, делая их заметными и подчеркивая их трансцендентность. или мультимодальные персонажи, как самое ядро художественных практик, посредством которых человеческая слабость преобразуется в нечто особенное, выделяющееся из прихода

⁶ Уже упоминалось несколько работ Диссанаяке. Кроме того, см. Фальк (2009).

и исчезновения наших обычных переживаний, и превращает обычное в необычное или находит последнее в бывшем.

Если отбросить все сомнения, я считаю, что, приняв эту точку зрения, можно следовать по пути культурного натурализма, не рискуя редукционизмом. Поскольку искусство имеет биологические корни, человеческая биология, по-видимому, уже включает в себя культурные, социальные и символические компоненты в широком смысле этого слова, которые являются частью материального человеческого существования и могут быть выделены только ретроспективно, в эвристических или каких-либо иных целях. оцените второстепенные цели.

4. Фундаментализм, коэволюция и ретроактивность

Давайте теперь рассмотрим вопрос фундаментализма. Очевидно, что, особенно в случае тех авторов, по мнению которых искусство возникло в результате взрывного роста человеческого мозга и аномального расширения его познавательных способностей, большая часть дискуссий об эволюционном происхождении искусств имеет фундаменталистскую структуру, поскольку предполагает, что биологическое развитие представляет собой именно ту зрелую и уже завершённую основу, на которой базируется, в частности, культурное и художественное развитие. Однако в последние годы появились новые элементы, которые, похоже, подтверждают идею, с которой я лично впервые столкнулся в книге Клиффорда Гирца. В 1973 году антрополог раскритиковал предположение о том, что между умственной эволюцией и культурным накоплением можно провести резкую демаркационную линию, как если бы последнее внезапно возникло на уже вполне развитой органической опоре.

Напротив, Гирц предположил, что два процесса органической и культурной эволюции развивались одновременно

посредством сложных взаимных взаимодействий, например, со способностью человека манипулировать, а социальный контекст человека питал неврологическое развитие [27, chapter 3]. Мне кажется, что Стивен Митэн сейчас движется в аналогичном направлении, поскольку в статье, которую он опубликовал вместе с Лоуренсом Парсонсом в 2008 году, он не стесняется критиковать традиционное предположение, разделяемое исследователями-археологами и которое ранее отстаивал сам [38].

Это идея о том, что мозг — это биологическая константа, с которой должно начинаться любое исследование, как если бы его эволюционный процесс завершился до того, как могло произойти культурное развитие. Однако в свете некоторых недавних результатов в области нейробиологии Миттен теперь утверждает, что культурные контексты, в которых развивался человеческий мозг, повлияли на его развитие как анатомически, так и функционально, тем самым влияя как на человеческий вид в целом, так и на отдельных людей. Другими словами, мозг *homo sapiens* не является ранее существовавшей чисто биологической сущностью, существовавшей до культурного развития, а продолжал развиваться под влиянием социальных институтов, мира артефактов и так далее.

Эта гипотеза очень похожа на ту, которую уже сформулировал Терренс Дикон в 1997 году в книге, где он предложил теорию совместной эволюции языка и мозга — теорию, которая позже была расширена и включила и художественную сферу. Дикон — явно использует категорию экзаптации Гулда, а также взгляд Болдуина на неврологическую эволюцию человека [10, chapter 11]. Он утверждает, что особенность человеческого мозга заключается не в его размерах и не в совершенно новых областях мозга, а связана с глубокой реорганизацией, которую человеческий мозг претерпел в результате развития способности к символической референции.

По мнению Дикона, эта способность привела к разрыву по сравнению с другими формами общения животных, которые

уже были способны к жестовой референции, но оставались неспособными выйти на уровень символической референции, где общие референции обеспечиваются систематической референцией к другим знакам. Появившаяся способность к символической референции повлияла на неврологические структуры, заставив их развить огромное количество новых и очень гибких связей, способных создать новый способ организации мозга. В своем эссе «Эстетический факультет» Дикон утверждает, что эстетический опыт человека связан с огромной пластичностью и максимальным расширением возможных связей между когнитивными и эмоциональными аспектами нашего исследования мира.

С этой точки зрения искусство представляется выражением желания овладеть этими порождающими возможностями и средством достижения этого; как таковые, они позволяют нам увидеть возможность альтернативного поведения, изучить другие формы аффективного взаимодействия и приобрести значительную степень осознанности [11]. Однако есть еще один (возможно, менее поразительный) аспект фундаменталистского возражения, который можно отнести к дискуссии об эволюционном происхождении искусств.

Это связано с определенной иерархией рассматриваемых человеческих способностей: первенство отдается либо познанию (Pinker, Tooby and Cosmides), либо языку (Deacon), либо даже человеческой склонности к искусству (Dissanayake). Можем ли мы, и должны ли мы действительно определить, стал ли человек тем, чем он является, только тогда, когда он был способен производить и использовать инструменты, или артикулировать вербальную форму общения, или практиковать формы искусства, ритуализации и игры? [37].

Новое предположение из работ Дина Фалька (а отчасти и из работ Терренса Дикона, несмотря на различия между их концепциями человеческого языка) заключается в том, что лингвистические и художественные практики развивались

общим, переплетенным образом, поддерживали и влияли друг на друга. Лично я поддерживаю эту гипотезу, потому что, с одной стороны, мне кажется трудным утверждать, что человеческие художественные практики не имеют существенных последствий, а с другой, я считаю концепцию языка, фокусирующуюся исключительно на его референциальных функциях, чисто абстрактной идеей.

Что мне кажется особенно многообещающим, так это идея Фалька о том, что фатические аспекты коммуникации могли способствовать, и могут до сих пор способствовать — повышению эффективности как синтаксической дискриминации, так и семантической функции (или даже символической функции в смысле Дикона). Выводы этих авторов, а также работа Элен Диссанаяке подчеркивают глубокую важность коммуникации, которая, по-видимому, опирается больше на человеческий дефицит, чем на какой-либо позитивный фундамент, а именно на структурную подверженность людей с рождения естественным и Естественным, социальная среда, от которой они зависят в своем выживании, на всех уровнях.

Именно в рамках такого рода Дьюи вводит слово «эстетический» в ином значении, чем «художественный», чтобы указать на те аспекты нашего опыта, посредством которых в силу нашей структурной зависимости от окружающей среды мы воспринимаем ситуации, вещи. и другие люди либо в первую очередь дружелюбные, либо внушающие страх, благоприятные или вредные с точки зрения не только нашего выживания, но и нашего благополучия. Возвращаясь теперь к протовербальному обмену между матерью и ребенком, который Диссанаяке и Фальк считают подлинной эстетической инкунаболой, возможно, было бы полезно воспользоваться концепцией Джорджа Мида «разговора жестов».

Жест в этом контексте является не столько моторным или вербальным знаком референциального значения, параллельно с идеей, что язык в основном состоит из комбинации

терминов, имеющих значения, по существу понимаемые как объекты референции или как логические сущности [35]; скорее, жест понимается Мидом прежде всего как начало социального акта, как приглашение к ответу, — не обязательно вербальному, но в более общем плане поведения, со стороны собеседника, который, как следствие, вынужден произвести соответствующий ответ.

Знаменательный жест и язык в частности гораздо легче и эффективнее обеспечивают взаимное взаимодействие, поскольку они позволяют говорящему занять такое же отношение к себе, как и к собеседнику, который вынужден играть свою роль. С точки зрения человеческой взаимности, описанной Диссанаяке, корни не только артифицирующего поведения, но также символического и языкового.

Плюрализм?

В этом кратком обзоре некоторых теоретических вопросов дискуссии об эволюционном происхождении искусств, которые можно было бы плодотворно исследовать с культурно-натуралистической точки зрения, следует сказать несколько слов о плюрализме, который, по-видимому, является наиболее антидогматическим результатом продолжающиеся исследования в этой области. С одной стороны, кажется, что существует множество различных способов артификации нашего опыта так, что знаменитая унитарная система искусств, восходящая к XVIII веку, оказывается весьма иллюзорной [33, p. 195].

С другой стороны, это, несомненно, устойчивая и широко распространенная практика — например, мы продолжаем петь на похоронах, даже если современные похоронные мелодии, возможно, скорее будут мелодиями поп-музыки, а не заупокойных месс или народных панихид. Почему бы не предположить, как это делает Эллен Диссанаяке, что антропологическая тенденция к стилизации, придания

особенности нашему поведению и ситуациям принимает разнообразные формы?

Но на более базовом уровне, почему бы не представить такого рода склонность переплетенной с тенденцией к производству символических значений как в направлении, указанном Диконом, так и в другом, намеченном Мидом? И почему бы не признать роль акта беллетризации, чьи прежде всего антропологические, а не литературные корни были уже подчеркнуты Вольфгангом Изером⁷? Как отмечалось ранее, необходимо избегать философской тенденции устанавливать гилогенетические и онтогенетические иерархии, как если бы в каждом случае можно было использовать только одну склонность для объяснения различий между людьми и другими животными.

Среди множества голосов, принимавших участие в недавних дебатах об эволюционном происхождении художественной литературы, см. Кэрролл (2004) и Бойд (2009), как предполагает Дикон, оно работает как виртуальное исследование наших эмоциональных возможностей, а также потому, что помогает формировать нашу собственную идентичность в различных ролях, которые мы играем в нашей жизни, и к которым нас принуждает природа, свободная от ограничивающих инстинктов, но при этом в то же время подвергается неопределенности в выборе между разными ответами, как утверждает Изер.

В заключение, со ссылкой на культурный натурализм, такого рода интерпретации истоков нашего артифицирующего поведения совершенно ясно показывают, что в случае

⁷ Некоторые интересные размышления о роли художественной литературы и особенно о самом акте беллетризации, понимаемое как человеческое поведение, можно найти у Изера (1990) и Изера (1997/98). Среди недавних дебатах об эволюционном происхождении художественной литературы см. также работы Кэрролл (2004) и Бойд (2009).

с людьми причины и причины не определяются четкими границами и что то, что нам кажется, приходит позже, часто имеет обратную связь с тем, что, кажется, и что было раньше. Характеры и акценты на территории, тогда, как и сейчас, существуют на границе между философией, психологией, антропологией и биологией.

References

1. Blumenberg H. *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee de Schöpferischen Menschen // Studium generale*. 1957, 10/5: 266–283.
2. Boas F. *Primitive Art*, Capitol Publishing Company. Irvington; New York, 1951.
3. Boyd B. *On the Origin of Stories*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
4. Calcaterra R. *Varieties of Synecism: Peirce and James on Mind-World Continuity // Journal of Speculative Philosophy*, 2011, 25/4: 412–424.
5. Carroll J. *Evolution and Literary Theory // Human Nature*, 1995, 6/2: 119–134.
6. Carroll J. *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*. New-York; London: Routledge, 2004.
7. Carroll N. *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon. Oxford, 1998.
9. Carroll N. *Art and Human Nature // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2004, 62/2: 95–107.
8. Danto A.C. *The Artworld // The Journal of Philosophy*. 1964, 61/19: 571–584.
9. Davies S. *Why Art is not a Sprandel // British Journal of Aesthetics*. 2010, 50/4: 333–341.
10. Deacon T. *The Symbolic Species. The Co-evolution of Language and the Brain*. New York: Norton & Company, 1997.
11. Deacon T. *The Aesthetic Faculty // The Artful Mind / ed. by M. Turner*. Oxford; OU Press, 2006: 21–53.
12. Dewey J. *Experience, Knowledge and Value: a Rejoinder // The Philosophy of John Dewey / ed. by P.A. Schlipp*. Northern University & Southern Illinois University, 1951: 517–608.
13. Dewey J. *Human Nature and Conduct*. Vol.14/MW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1983.

14. Dreon R. Shared aesthetic starting points? // *Aisthesis*. Firenze University Press, 1/2015: 68.
15. Dewey J. *Experience and Nature*, Vol.1/LW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1988.
16. Dewey J. *Art as Experience*, Vol.10/LW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1989.
17. Dewey J. *Logic: The Theory of Inquiry*, Vol.12/LW, SIU Press, Carbondale & Edwardsville, 1991.
18. Dissanayake E. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Washington. University Press. Seattle, 1995.
19. Dissanayake E. *Art and Intimacy. How the Arts Began*, WU Press. Seattle, 2000.
20. Dissanayake E. *Aesthetic Incunabola* // *Philosophy and Literature*, 2001. 25/2: 335–346.
21. Dissanayake E., Mial D.S. *The Poetics of Babytalk* // *Human Nature*. 2003.14/4: 337–364.
22. Dissanayake E. *The Art After Darwin: Does Art Have an Origin and Adaptive Function?* // *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* / eds. K. Zijlmans, W. van Damme. Amsterdam: Valiz. 2000: 241–263.
23. Dutton D. *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
24. Eibl-Eibesfeldt I. *Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung* Piper. München, 1967.
25. Eibl-Eibesfeldt I. *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*. Piper. München, 1984. English translation, *Human Ethology*, Transaction Publisher. New Jersey, 2009.
26. Fa D. *Finding our Tongues. Mothers, Infants and the origins of Language*. New York: Basic Books, 2009.
27. Geertz C. *The Interpretations of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
28. Gould S.J., Lewontin R.C. *The Sprendrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptation Programme* // *Proceeding of the Royal Societies of London*, 1979, 205: 281–288.
29. Ise W. *Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions* // *New Literary History*. 1990, 21/4: 939–955.
30. Iser W. *The Significance of Fictionalizing* // *Anthropoetics — The Electronic Journal of Generative Anthropology*, 1997–1998, III/2.

31. Kant I. *Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1790–1956.
32. Kristeller P.O. The modern system of the arts: A study in the history of Aesthetics. Part I // *Journal of the History of Ideas*. 1951, 12/4: 496–527.
33. Kristeller P.O. The modern system of the arts: A study in the history of Aesthetics. 1952. Part II // *Journal of the History of Ideas*, 1952, 13/1: 17–46.
34. Margolis J. *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
35. Mead G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
36. Menninghaus W. *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
37. Minell A. Origini, specie e individui di fronte al divenire dei processi biologici // *Aisthesis*. 2013, 6/2: 5–19.
38. Mithen S. Parsons L. The Brain as a Cultural Artefact // *Archeological Journal*. Cambridge, 2008, 18/3: 415–422.
39. Peirce C.S. *Collected Papers*. Vol. 1–8. Cambridge: Harvard University Press, 1932–1958.
40. Pinker S. *The Language Instinct*. New York: William Morrow, 1994.
41. Pinker S. *How the Mind Works*. New York: W.W. Norton, 1997.
42. Portera M. *Estetica della contingenza. Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia* // *Premio Nuova Estetica* / ed. L.Russo. *Aesthetica Preprint*, Palermo, 2013.
43. Tooby J., Cosmides L. Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts // *SubStance*. 2011. 30/1-2, Issue 94–95: 6–27.
44. Vineis P., Satolli R. *I due dogmi. Oggettività della scienza e integralismo*. Milano: Feltrinelli, 2009.