

УДК 001

DOI: 10.34670/AR.2021.71.68.001

Влияние новых научных подходов на философское постижение человека (обзор последних работ А. Ноэ)

Кротовская Наталия Георгиевна

Научный сотрудник,
Сектор истории антропологических учений,
Институт философии РАН,
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: krotovskaya.nata@yandex.ru

Кулагина-Ярцева Валентина Сергеевна

Научный сотрудник,
Сектор истории антропологических учений,
Институт философии РАН,
109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: valentina.yartseva@gmail.com

Аннотация

В данной статье дается обзор последних работ профессора философского факультета Калифорнийского университета Беркли Альвы Ноэ, предложившего рассматривать искусство как исследовательскую практику, как некий «необычный инструмент» для постижения природы человека. Искусство дает нам возможность увидеть себя и свою деятельность по-новому. Ноэ различает два уровня деятельности человека. Первый уровень это организованная активность, или техника. Примеры этой деятельности – разговор, движение, танец и т.д. Второй уровень это различные виды искусств – поэзия и художественная литература, хореография, живопись и музыка. Активность второго уровня взаимодействует с активностью первого уровня и видоизменяет ее. В качестве иллюстраций своей теории Ноэ последовательно рассматривает танец, изобразительное искусство, письменность, а также философию, отмечая общие черты искусства и философии. Оригинальность подходов Ноэ привлекла внимание многих философов и вызвала оживленное обсуждение.

Для цитирования в научных исследованиях

Кротовская Н.Г., Кулагина-Ярцева В.С. Влияние новых научных подходов на философское постижение человека (обзор последних работ А. Ноэ) // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2021. Том 10. № 1А. С. 5-21. DOI: 10.34670/AR.2021.71.68.001

Ключевые слова

Необычные инструменты, расширенный ум, искусство, практика, формы организации, окружение, язык, письменность, природа человека, философия.

Введение

В стремлении осветить сложнейшие вопросы развития человека и цивилизации в науке возникают новые темы. В современных условиях они приобретают особую актуальность. Энактивизм -- одно из новых направлений, в рамках которого проблемы сознания и тела, субъекта и объекта познания, связи познания с действием находят нетрадиционные решения.

Сторонников энактивизма, развивающих собственную концепцию, не опираясь на работы Франсиско Варелы, создавшего совместно с Умберто Матураной теорию автопоэзиса и новую методологию исследования путём интеграции в науку методов от первого лица, считают радикальными энактивистами.

К их числу относится профессор философского факультета Калифорнийского университета в Беркли Альва Ноэ (*Alva Noë*), один из выдающихся философов, изучающий проблемы сознания и восприятия. В дополнение к своей профессорской деятельности в Калифорнийском университете, в настоящее время он сотрудник Института когнитивных наук и наук о мозге. В 2012 году он стал лауреатом стипендии Гуггенхайма. Ноэ также является еженедельным участником научного блога *NPR 13.7: Cosmos&Culture*.

Взгляд Ноэ на сознание – это экстернализм. Для того, чтобы понять, что такое сознание, следует изучать не только и не столько нейрофизиологические процессы в мозгу, сколько то, что делает человек и как он строит свое окружение. Феномен сознания — это динамический процесс, вовлекающий в себя мир. Сознанию требуется совместное функционирование мозга, тела и мира.

Ноэ обосновывает свою нетрадиционную точку зрения на сознание, приводя ряд примеров. Во-первых, это отношения матери и младенца. Младенец отделен от матери лишь частично, между ними существует энактивная связка. Во-вторых, радикальные изменения в нашем окружении ведут к заметным личностным изменениям (например, переезд в другую страну). В-третьих, потеря части окружающей среды, связанной с ежедневной деятельностью человека, означает потерю им самого себя. Мы неразрывно связаны с предметами своей деятельности и в самих процессах.

Эта аргументация дает Ноэ возможность активно развивать весьма дискуссионную теоретическую позицию, которую называют *extended mind*, расширенный ум.

Теория Ноэ построена на принципиально целостном, холистическом, динамическом, конструктивном взгляде на познание и действие, на коммуникационную связку Я и ТЫ познающий организм и познаваемую им среду.

Вслед за книгами «Вне наших голов: почему вы – это не ваш мозг» (*Out of Our Heads: Why You are Not Your Brain*, 2010) и «Разнообразие присутствия» [*Varieties of Presence*, 2012] Альва Ноэ выпустил книгу «Необычные инструменты. Искусство и природа человека» [*Strange Tools. Art and Human Nature*, 2015]. В этой последней Ноэ демонстрирует новый оригинальный подход к постижению природы человека. Суть его концепции сводится к следующему: размышляя над воздействием на нас искусства, мы получаем ключ к исследованию себя. При этом искусство понимается как способ выявления мельчайших форм организации, из которых состоит жизнь.

Искусство как исследовательская практика

В статье «Что раскрывает искусство» [What Art Unveils, 2015] Ноэ раскрывает свое понимание этой формы человеческой деятельности:

«Я много думаю об искусстве. Как философ, работающий над восприятием и сознанием, и как преподаватель и писатель -- возможно, больше, чем большинство людей. Это часть моей работы и в то же время удовольствие. Задача понять, что такое искусство – как оно работает, почему оно важно для нас и что оно может рассказать нам о нас самих – одна из величайших, с которыми мы сталкиваемся, и одна из самых увлекательных. Но иногда она кажется просто бесконечной, потому что искусство само по себе очень трудно постичь. Так же как и вопрос о подходах к нему. Существует ли такой способ мышления об искусстве, который приблизит нас к пониманию его сущностной природы и нашей собственной?»

В наши дни, как я уже говорил, тенденция состоит в том, чтобы попытаться ответить на эти вопросы в ключе нейробиологии. Я рекомендую другой подход, но не потому, что не считаю необходимым исследовать связи между искусством и нашей биологической природой. Проблема в том, что нейробиологии еще предстоит сформировать адекватную концепцию нашей природы. Вы напрасно будете искать в трудах нейробиологов удовлетворительные описания опыта или сознания. По этой причине я полагаю, мы не можем использовать нейробиологию для объяснения искусства и его места в нашей жизни. В самом деле, если я прав, порядок объяснений может пойти и в другом направлении: искусство может помочь нам составить более верную картину нашей человеческой природы.

Этим, возможно, объясняется непреходящая ценность искусства. Искусство – это способ познания самих себя. Произведения искусства – это инструменты, но необычные, и в этом источник их силы.

Я начну с двух общих мест. Во-первых, художники делают вещи. Картины, скульптуры, представления, песни; искусство всегда было связано с производством и ремеслом, с мастерством и навыком. Во-вторых -- и я думаю, что это также, бесспорно, -- мерилем искусства, источником его ценности редко является то, насколько хорошо сделано произведение искусства или насколько эффективно оно выполняет ту или иную функцию. Я не отрицаю, что художники иногда делают вещи, которые действительно работают. Например, портрет юной любовницы герцога Лодовико Сфорцы, «Дама с горностаем», кисти Леонардо работает в том смысле, что он, так сказать, показывает ее. То же самое можно сказать о фотографии на коммерческом сайте: она показывает куртку и позволяет решить, стоит ли ее заказывать. Я только хочу сказать, что ценность произведения искусства никогда не сводится к такому применению.

Почему художники делают вещи, если известные критерии успеха или неудачи в области производства не являются диспозитивными, когда речь идет об искусстве? Почему художники стремятся создавать вещи? С какой целью?

Моя гипотеза заключается в том, что художники создают вещи не потому, что они делают что-то особенное сами по себе, а потому, что они делают что-то особенное для нас. Такая деятельность – назовем ее для краткости технологией -- конституирует нас как вид. Художники делают вещи, потому что, делая это, они раскрывают что-то глубокое и важное о нашей природе, я бы даже сказал, о нашей биологической природе.

Одна из причин, по которой я скептически отношусь к нейробиологическому подходу, заключается в том, что он слишком индивидуалистичен и слишком озабочен только тем, что

происходит в голове, чтобы понять, каким образом социальная деятельность делает вклад в нами самих себя.

Я полагаю, что люди по своей природе дизайнеры. Мы создатели и потребители технологий. Ножи, одежда, жилища, а также язык, фотография, электронная почта, коммерческие авиаперелеты и социальные сети. Инструменты и технологии организуют нас; они делают это индивидуально – подумайте о том, как стулья и дверные ручки формируют вашу позу, и то, как вы двигаетесь; и они воздействуют таким образом на множество людей – подумайте о том, как телефон или электронная почта изменили наш способ общения. Технологии решают проблемы, но они также позволяют нам создавать новые проблемы. Например, не было бы высшей математики без математических символов. Такие инструменты, как грабли, расширяют возможности нашего тела; такие инструменты, как письмо, расширяют возможности нашего ума.

Технологии организуют нас, но делают это лишь постольку, поскольку они встроены в нашу жизнь. Это очень важная идея. Возьмем, к примеру, дверную ручку. Простая технология, несомненно, но такая, которая предполагает обширный и замечательный социальный подтекст. Дверные ручки существуют в контексте целой формы жизни, целой биологии – существования дверей, зданий, проходов, человеческого тела, руки и так далее. Дизайнер дверных ручек делает простой артефакт, но он делает это с оглядкой на сетку этой более широкой когнитивной и антропологической структуры. Когда вы подходите к двери, вы не останавливаетесь, чтобы осмотреть дверную ручку; вы просто проходите дальше. Дверные ручки нас не озадачивают. Они не озадачивают нас только в той степени, в какой мы способны принимать все то, что они предполагают – всю фоновую практику – как должное. Если бы эта культурная практика была нам чужда, если бы мы не понимали человеческого тела или того факта, что люди живут в зданиях, если бы мы были пришельцами с другой планеты, дверные ручки показались бы нам очень странными и очень загадочными.

Это подводит нас к искусству. Дизайн, работа техники, прекращается, и начинается искусство, когда мы уже не можем воспринимать фон наших привычных технологий и деятельности как нечто само собой разумеющееся и когда мы уже не можем воспринимать как нечто само собой разумеющееся то, что на самом деле является предпосылкой самой естественной на первый взгляд понятности таких вещей, как дверные ручки и картины, слова и звуки. Когда вы и я разговариваем, я не обращаю внимания на звуки, которые вы издаете; ваш язык – это прозрачность, через которую я встречаюсь с вами. Дизайн, по крайней мере, когда он оптимален, прозрачен именно в этом смысле; он исчезает из поля зрения и поглощается своим приложением. Вы изучаете цифровое изображение рубашки на сайте, вы не созерцаете ее изображение.

Искусство, напротив, делает вещи странными. Вы действительно созерцаете образ, когда рассматриваете изображение дамы с горностаем кисти Леонардо. Вы, вероятно, заметите, например, ее чрезмерно крупную, почти мужскую руку и удивитесь, почему Леонардо обращает наше внимание на эту черту этой в остальном безупречно красивой молодой особы. Искусство разрушает простую внешность, и делает это намеренно. Поступая таким образом, оно раскрывает только то, что недоступно простому взгляду.

Искусство раскрывает нас самих. Искусство – это созидательная деятельность, потому что мы по своей природе и культуре организованы созидательной деятельностью. Производство искусства – необычный инструмент. Это инопланетное орудие, которое дает нам возможность увидеть все, что было скрыто на заднем плане.

Если я прав, искусство не следует понимать как феномен, который невозможно объяснить ни нейробиологией, ни философией. Искусство само по себе является исследовательской практикой, способом исследования мира и самих себя. Искусство показывает нас самим себе и в каком-то смысле делает нас заново, разрушая нашу привычную деятельность делать и творить». [Noë A. 2015]

Интересно сравнить взгляды Ноэ с тем, как видит искусство известный британский художественный критик, прозаик и эссеист Джон Бёрджер: «Согласно Бёрджеру, видит не глаз художника и зрителя, а весь человек целиком -- в единстве своих материальных и нематериальных свойств и способностей, всех своих социальных и культурных привычек. Человек видит своим габитусом. Это видение этично, а не морально, поскольку имеет дело не с моральными суждениями и оценками, а с потенциями и имманентными, то есть с присущими самим телам художника и зрителя, движениями. Например, чтобы правильно увидеть написанный Ван Гогом незадолго до смерти пейзаж «Вороны над пшеничным полем», нужно смотреть на него практически лёжа перед картиной или опустившись перед ней на корточки. Почему? Потому что горизонт на этой картине необычно опущен вниз — как если бы Ван Гог писал ее, лёжа на земле. А, например, чтобы правильно смотреть на полотна Караваджо, необходимо примерить на себе образ жизни и способ глядеть на мир городских *popollacio*, артистичных итальянских гопников начала XVII века, детей подземелья.

Иными словами, Бёрджер предлагает смотреть на произведение искусства так, как смотрят на него художники, а не зрители, даже если это самые искушенные зрители вроде экспертов, коллекционеров или арт-критиков. Короче говоря, автор «Искусства видеть» настоятельно советует нам в самом акте видения отказаться от критерия вкуса, от его валоризации в качестве главной эстетической категории. У художника (пока он художник, а не ценитель-эстет) вкуса нет — как нет его у обезумевшего Ван Гога, лежащего с мольбертом в пшеничном поле под Арлем, или у знатока трупп Карваджо с его театрализованными картинами-сценами, освещенными искусственным светом, который исходит не из окна или светильника, а из темноты необъятного мрака вселенной. Согласно Бёрджеру, точное, адекватное видение произведения искусства возможно не через «суждение вкуса», а через то, что Спиноза (еще один его кумир) называл *conatus*'ом — упорствованием в бытии, концентрацией всех сил в проживании момента видения». [Иванов, А, 1920]

О своей книге «Необычные инструменты» Альва Ноэ пишет следующее:

«Это книга об искусстве. Что такое искусство? Почему это так важно? Что искусство говорит нам о нас самих? В книге «Необычные инструменты: искусство и человеческая природа» я занимаюсь этими вопросами.

В книге есть три вдохновляющие идеи. Во-первых, искусство -- это не технологическая практика, однако оно предполагает такую практику. Произведения искусства – это необычные инструменты. Технология -- не просто то, что мы используем или применяем для достижения цели, хотя это верно в первом приближении; технологии организуют нашу жизнь таким образом, что без них невозможно представить нашу жизнь; они делают нас такими, какие мы есть. Искусство на самом деле – это взаимодействие с тем, как наши практики, техники и технологии организуют нас, и это, наконец, способ понять эту организацию и, неизбежно, реорганизовать себя.

Работа искусства – подлинно философская работа. Это вторая вдохновляющая идея. Искусство – это философская практика. А философия – как бы странным это ни казалось – это художественная практика. Потому что и искусство, и философия – внешне столь разные – на

самом деле являются разными видами одной и той же деятельности, сосредоточенными на том, как мы организованы и как можем себя реорганизовать.

Третья и последняя вдохновляющая идея – та, которая сама обретет смысл только после того, как мы значительно продвинемся вперед: искусство и философия – это практики, как я бы выразился, склонные к изобретению письма.

Искусство, согласно излагаемой здесь концепции, оказывается во многом связанным с биологией, то есть с человеческой природой, ибо организация, столь важная в моем изложении, является в конце концов биологическим понятием. В «Необычных инструментах» я также объясняю, почему научные подходы к искусству, как нейробиологические, так и эволюционно-биологические – не увенчались успехом, несмотря на созданную шумиху.

Эта книга – философский труд. Я надеюсь, что она будет привлекательной для самых разных читателей». [Noë. 1915, 2]

Два уровня активности

Книга «Необычные инструменты» получилась очень личной, в ней видны горячая заинтересованность и пристрастия автора. Эти черты отмечает ряд критиков.

Как мы уже указывали выше, в книге Ноэ излагаются три основных идеи: во-первых, искусство – не техническая практика, хотя оно и предполагает такие практики. Во-вторых, произведения искусства представляют собой *необычные инструменты*. Искусство – это взаимодействие со способами наших практик, техник и технологий, с целью организовать нас и понять организацию и неизбежную реорганизацию нас самих. Задача искусства, его подлинная работа – философская. Ноэ относит искусство к философским практикам, а философию считает практикой искусства. Третья основная идея: искусство и философия — это практики, основанные, по его определению, на изобретении письменности.

Кроме того, через всю книгу проходит давняя мысль Ноэ о том, что для того, чтобы понять, что такое сознание, следует изучать то, что человек делает и как он строит свое окружение. Сознанию требуется совместное функционирование мозга, тела и мира.

Ноэ рассматривает различные виды человеческой деятельности и их связь с искусством.

«Наши жизни структурированы организованностью. Искусство — это практика, которая делает видимой эту организованность, тем самым искусство реорганизует нас».

Ноэ различает два уровня этой деятельности. Первый уровень — это организованная активность, или техника. На втором уровне природа организованности, оказывается выставленной на всеобщее обозрение и изученной.

На первом уровне мы видим такую деятельность, как разговор, движение, танец, рисование картин, пение и т. д. Определяющей чертой деятельности первого уровня является то, что это основные, произвольные способы нашей организованности. То, что мы делаем по своей природе или по привычке. Это так несмотря на то, что многие виды этой деятельности – разговор, танец, создание картин и т. д. – имеют широкое социальное распространение и культурное оформление.

Соответственно, на втором уровне мы видим различные виды искусств: поэзию и художественную литературу, хореографию, живопись и фотографию, музыку и так далее.

Активность второго уровня взаимодействует с активностью первого уровня и видоизменяет ее. Ноэ отмечает реальную, экзистенциально жизненную связь между искусством и сферой живой, организованной активности, из которой оно берет свое начало.

В качестве примера Ноэ рассматривает танец. Мы танцуем, это в нашей природе. Хореография выставляет этот касающийся нас факт на всеобщее обозрение, чтобы мы могли наблюдать и понимать. Но существование хореографии – ее способность объединять и выступать как модель относительно способов осуществления этой деятельности – очерчивает и придает форму тому, что мы думаем о танце, и, следовательно, тому, как мы танцуем, даже наедине с собой или в своем ближайшем окружении. В мире, в котором существует танец, невозможно танцевать отдельно от образа танца, то есть от хореографической модели нас в качестве танцоров. Понаблюдайте за тем, как люди танцуют, и вы увидите, что они как бы выступают перед публикой; они цитируют и пробуют позы, подходы, шаги и стили, которые усвоили. Их как бы спонтанные, свободные, невыученные попытки танцевать сформированы культурными формами банка движения. Самый вдохновенный, самый жизнерадостный, самый задорный танец организован, клиширован с помощью хореографического представления нашего собственного танца. Хореография очерчивает и изменяет активность первого уровня, которая является ее источником. В этом процессе выявляются новые материалы для хореографического воображения, новые способы, какими мы, люди, организованы как танцоры.

Таким образом, различие между танцем и хореографией затемняется, поскольку следы хореографии всегда присутствуют в нашем танце. Вдобавок теперь мы подходим к переломному моменту, который не раз упоминали, но не объясняли и не обосновывали -- а именно, к тому, что наш танец *реорганизовался* с помощью хореографии. Это, наконец, способ, которым искусство реорганизует нашу деятельность. Реорганизует, потому что «схвачено», усвоено и переработано на первом уровне. Хореография, в сущности, представляет собой скорее исследование танца, чем участие в нем.

Ноэ упоминает Банк движения -- *motion bank* – исследовательский проект, созданный *Forsythe Company* под руководством известного американского танцовщика и хореографа Уильяма Форсайта для развития онлайн цифровых рейтингов хореографических работ и поощрения исследований, посвященных хореографии. Ноэ принимает участие в проекте, полагая, что если у нас имеется масса образов увиденных картин и скульптур, то «банка» изображений танца нам недостает.

То есть, хореография как вид искусства предстает одним из *инструментов*. То, что инструменты могут расширить возможности нашего мозга, равно как и наших тел, было темой работы Энди Кларка «Расширить ум: воплощение, действие и когнитивное расширение» (*Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extention*) и его совместной работы с философом Нью-Йоркского университета Дэвидом Дж. Чалмерсом «Расширенный ум» (*Extended Mind*). Но идея «расширенного ума», возможно, намного старше. [Мерло-Понти, 1999]

Наши жизни структурируются организованностью. Искусство — это практика, которая делает видимой эту организованность, тем самым искусство реорганизует нас.

Далее Ноэ переходит к изобразительному искусству. Он утверждает, что картины — это техника и что картины используют организованную деятельность. Ноэ конкретизирует это предположение. Использование картин разнообразно. Картины пишут. А затем мы, например, пролистываем каталог или нажимаем ссылки на веб-сайте. Картины сложны в когнитивном отношении, их используют спонтанно, картины служат полезным функциональным транзакциям, к тому же картины и использование их могут быть источником удовольствия. Организованная деятельность, по мнению Ноэ, это базовое, простое, естественное. Он утверждает, что деятельность, связанная с использованием картин, базовая в этом отношении.

Удивителен факт нашего взаимодействия с картинами -- они ощущаются нами немедленно, независимо от знаний и образования. Мы видим, что нам показывают картины. Мы не нуждаемся в интерпретации картин, чтобы понять, что они изображают, по крайней мере, в большинстве случаев, отмечает Ноэ. Организованная деятельность проявляется различным образом в пространственной и временной организации. Ноэ задается вопросом о том, обладает ли наше использование картин (как изготовителями, так и потребителями) такого рода организацией. Изготовление картин и использование картин – как всякое использование инструментов – предполагает увлечение деятельностью с ее собственными различными ритмами и схемами движения в пространстве. В доказательство утверждения, что изготовление картин представляет собой организованную деятельность, Ноэ пишет:

«Я дважды позировал художникам, и во время позирования у меня была возможность пристально наблюдать за ними, пока они рисовали меня. В обоих случаях я был поражен активностью и динамизмом процесса создания портрета. В нем не было никакого отключения или созерцания. Художники жадно рассматривали меня, даже вернувшись к холсту. Меня отнюдь не созерцали, похоже, меня пробовали, испытывали, обрабатывали в бесконечном и активном рассматривании то меня, то холста. В создании картины было нечто похожее на танец, нечто ритмичное. Это было физически активное занятие и в то же время созерцательное и интеллектуальное». (с. 223)

Концепция восприятия как телесного действия была создана Альва Ноэ совместно с Кевином О’Реганом. Видение – это телесная активность; оно сопровождается движением глаз, головы и тела. Восприятие есть некий тип одновременной моторной активности тела и мыслительной активности ума. [O'Regan, J.K. & Noë, 2001]

Ноэ вновь обращается к инструментам. Инструмент имеет значение лишь в контексте его встраивания. Если лишить картину контекста – скажем, удалить подпись или изъять ее из семейного альбома, – она потеряет свое значение как картина. Она перестанет изображать.

Искусство заинтересовано в удалении инструментов (в расширенном смысле) из их обычных мест, и, следовательно, в превращении их в инструменты непривычные. Тем самым оно выясняет способы и структуру встраивания, воспринимаемые как сами собой разумеющиеся. Производство искусства - непривычный инструмент, чуждое орудие.

Учитывая, прежде всего, что искусство и философия занимаются исследованием способов нашей организации, принципиально то, что эта активность второго уровня *возникает* из первого уровня. В этом отношении искусство похоже на картографию. Важно понимать, что люди не составляют карты просто так, нет, они составляют карты, чтобы не заблудиться. Задача формирования представления об особенностях местности обусловлена реальной потребностью.

Общие черты искусств и философии

То же самое происходит с искусством (и философией), утверждает Ноэ. Активность первого уровня, организующая нас – ходьба, разговор, пение, размышление, изготовление и использование картин для тех или иных задач – структурирует пейзаж, в котором мы находимся. Но мы можем не видеть смысла в особенностях местности, мы можем заблудиться, мы прибегаем к искусству и философии, чтобы не потеряться в той или иной области нашей жизни. Искусство и философия – это организующая и реорганизуемая практика, практика, придающая смысл способам, которыми мы организуемся. Они существуют как результат подлинной и важной потребности.

Именно здесь, в глубине этой потребности можно понять, почему искусство тесно связано с чувствами и эмоциями. Заблудиться и вновь отыскать направление. Нет ничего более осязаемого.

Поэтому, когда мы оцениваем способ, каким путем вещи становятся более сложными, важнее всего то, что реорганизуемая практика второго уровня возникает из организованной активности первого уровня.

Ноэ полагает: ничто не иллюстрирует лучше очерчивающую структуру искусства и его место в нашей жизни, чем письменность.

Широко распространено мнение, что письменность -- весьма недавнее изобретение, оно насчитывает всего несколько тысяч лет, самое большее, десять тысяч, в то время как устная речь восходит к происхождению человека как вида. Устная речь -- это биологическое наследие человека, в то время как письменность, несомненно, продукт культуры. Правильно это различие или нет, по мнению Ноэ, наш *концепт* языка сформулирован письменностью и местом письменности в нашей лингвистической жизни. Письменность для нас -- *облик* языка, обнаруживающий их подобие. Мы не можем «схватить» звуки помимо или прежде того, чем наша модель представит их (на письме). Поэтому мы можем записать только те звуки, которые уже стали словами. Невозможно записать подлинный скрип половиц или писк двери. На письме мы представляем не звуки, а речь, или язык. И это представление не воспроизводит звуки, как их понимает физик. Это слова, которые можно написать на доске.

Если считать письменность способом записи речи, из этого неизбежно вытекает, что речь предшествует письму. Но если принять письменность как графическую технику для участия в познании мира, как саму речь, тогда вопрос о том, что чему предшествует, остается открытым. То, что применение письма для записи речи недавнее изобретение, бесспорный исторический факт. Но известно также, что существуют графические практики -- появляющиеся, например, в пещерных росписях Европы и Африки, -- столь же древние, как лингвистические способности человека. Поэтому мысль о том, что использование графических способов размышлений о мире и о наших проблемах -- то есть, письма, -- является столь же древним, как язык, вовсе не кажется надуманным. На самом деле письмо в этом смысле не зависит от языка.

Тем не менее, письмо используется, чтобы представить язык. Это исходный пункт Ноэ. Письмо используется, чтобы придать смысл нам как пользователям языка, что приводит к ключевому и, действительно, удивительному выводу. Необходимость помочь осмыслить способ, каким нас организует язык, предшествует развитию графических способов, используемых для этой цели.

Необходимость осмыслить и обдумать чью-то речевую практику -- необходимость выявить и выяснить, оценить, объяснить и направить -- присутствовала с самого начала. Язык приносит с собой возможность непонимания, и языковые нормы не могут существовать без необходимости сформулировать и выразить концепцию того, как следует говорить, или каков правильный или предпочтительный, или самый исчерпывающий способ говорить. Ноэ пишет:

«... язык, каким мы его знаем, не может существовать при отсутствие подходов, оценок, норм, предписаний и идеологических соображений относительно языка. Как не было райского сада, так никогда не было языка, который мы употребляли бы свободно, механически, без необходимости раздумывать над такими базовыми вопросами: Как продолжить? Что правильно, а что неверно? Что он имел в виду, сказав это? Почему он так сказал? и так далее» (с. 42)

Следовательно, для любых намерений и целей не может существовать речи без доступности для говорящего того, что называют литературным подходом, который не зависит от

доступности письма как техники представления речи. Человечество использовало говорение как модель речи задолго до того, как стало употреблять запись (то есть, письмо) для этой цели. Применение письма для моделирования речи было ответом на неотложную необходимость.

Ноэ говорит, что искусство и философия причастны к изобретению языка, направлены или нацелены на его изобретение, имея при этом в виду, что они возникают ровно в тот момент, когда наши подлинные, жизненные, первостепенные обязательства становятся проблематичными. То есть, когда они в полной мере становятся организованной деятельностью, регулируемой внутренней концепцией самой этой деятельности.

По мнению Ноэ, письменность, словари и нормы употребления языка, несомненно, ассоциируются с национальным государством. И, в любом случае, без письменности то, что считается цивилизацией, государством, законом, не говоря уже о науке, не могло бы состояться. Поэтому, с точки зрения Ноэ, в нашей жизни, в мире языковой письменности, письмо уже стало такой огромной величиной, что нет смысла выяснять, какой вид искусства был нацелен на изобретение письменности или содействовал ее авторитарному господству. Таким образом, ни искусство, ни философия не преследуют цель служить правящим идеологиям.

Далее Ноэ переходит к сравнению искусства и философии как практик и сфер деятельности, подчеркивая при этом их тесную близость.

Поразительное сходство искусства и философии заключается в том, что они не ограничиваются своим предметом. Существуют традиционные темы, привлекающие внимание философов – например, проблемы разума и тела или природы справедливости – и существуют также художественные задачи, относящиеся как к средствам (живопись, гравюра, акварель и т. д.), так и к предмету (натюрморт, портрет и т. д.) искусства.

Но, разумеется, эти разграничения не служат рамками искусства и философии как дисциплин. Философы занимаются философией, на самом деле, почти везде. Физика, неврология, химия, лингвистика и экономика, а также беседа, принятие решений, любовь, знание, тревожность и религия – все это области, где философия может действовать и действует.

То же самое происходит с искусством, продолжает Ноэ. Никто не может сказать «это не искусство», на основании того, что то или другое – неподходящий объект для искусства или невозможная область для создания искусства. Любовь, Бог, политика, юмор, пищеварение, зрение, еда - вы сами назовете их. Художники ищут вдохновения во всех областях.

Удивительная черта как философии, так и искусства, заключается в том, что у них нет предмета, которым бы они ограничивались, подобно тому, как история ограничивается историческими фактами, а физика – физическими. Если философия и искусство как-то объединены, то именно как практики. Существуют общие традиции и общие соображения относительно методов и ценностей.

Что же такое философия? С этим вопросом сталкивается каждое поколение философов. Когда мы изучаем философию, невозможно уверенно сказать, что мы знаем, чем занимаемся или что изучаем. Именно поэтому философы пишут историю философии ни просто сообщая факты или рассказывая историю, но рассказывая о способе создания философии. Именно поэтому философы, как сейчас, так и две тысячи лет назад ставят под вопрос как философию, так и ее ценность. Философия постоянно обновляет, пересматривает, революционизирует и переосмысливает сама себя. Философия представляет проблему для себя самой.

«То же справедливо по отношению у искусству. *Что такое искусство?* – один из основных вопросов, привлекающих внимание. Является ли «Фонтан» Дюшана произведением искусства?»

Да. Но почему? Вернее, как? Он пошел в магазин сантехники и купил писсуар фабричного изготовления. Стал ли писсуар произведением искусства, потому что художник купил его или, возможно, потому что художник поставил на нем свою подпись, или потому что дал ему название? Или само экспонирование на выставке предмета из ванной комнаты превращает его в произведение искусства? Или, возможно, аксессуар ванной *не* произведение искусства, искусство заключено в акте инсталляции писсуара. В самом деле, это похоже на перформанс. Работа Дюшана ставит множество вопросов. Его работа задает вопросы: Что же такое искусство и почему оно имеет значение? Это удивительный и ясный пример, несомненно, характерный для современности. Но искусство всегда было именно таким.

И так же, как и философия, искусство обновляет, пересматривает, возвращает и переделывает себя в ходе истории.

Еще один поразительный факт: мы можем говорить об изменениях, об истории и даже об эволюции в философии и в искусстве, но не можем говорить о прогрессе. Это связано с тем, что в этих областях нет прорывов или результатов, или открытий, которые обесценили бы или отменили предыдущие, или препятствовали будущим.

Философский текст больше похож на *оценку*, чем на запись факта или открытия. Когда ученый-экспериментатор публикует открытие, он докладывает об уже проделанной работе. В таком случае принято писать резюме. Но философское резюме всегда вызывает сомнения. Философская работа – это философия, а не доклад о ней. Подобно оценке, философский текст — это инструмент для осуществления философии в стиле и в локации автора текста. Чтение философского текста – это участие в представлении идей, чувств и проблем, которые он прослеживает».

Ноэ полагает, что, если бы инопланетяне прилетели на землю и попытались прочитать философские книги, они бы не поняли их смысла, так как не могли бы разделить ни растерянности и любознательности, ни затруднений и сложностей, составляющих предпосылки и допущения философии. Философские работы, заключает он, непригодны для тех, кого не заботят философские проблемы.

И, если переформулировать, продолжает Ноэ, то же самое можно отнести к искусству. Да, все художники создают что-то, но эти готовые продукты недостаточно завершены для того, чтобы занять место в музейных хранилищах, таким образом культура склонна их трактовать. Они представляют собой возможность активного участия тем людям, которые расположены что-то с ними делать. Как еще объяснить тот факт, что единства произведений искусства не существует? Что общего у писсуара с живописным полотном или с песней, или со зданием или с алтарем?

Произведения искусства сами по себе мертвы. Мы даем им жизнь, размышляя о них, обсуждая и оценивая их. Их создатель и публика совместно проделывают работу, благодаря которой искусство становится возможным.

Искусство и философия, не в первый раз повторяет Ноэ, – это практики. Их ценность состоит не в результате, метод и результат здесь едины.

И если мы говорим об истории, эволюции, значительном росте и изменениях – так же, как мы говорим об этих понятиях по отношению к обсуждению или пониманию, – мы никогда не говорим о прогрессе в более определенном смысле. Нельзя сказать, что художники совершают открытия, независимые от локальных курьезов, недоумений, стремлений, притягательности, представляющих собой их естественное окружение. Дьюи был совершенно прав в том, что музеи в некотором отношении противоречат искусству. Словно можно увидеть искусство,

просто глядя на него или слушая аудиогиды или экскурсовода! Слово ценности искусства можно донести так легко! Произведения искусства не просто находятся в музеях, блистая на весь мир. Публика и творцы привлекают друг друга благодаря возможностям, которые создают люди искусства. Мы вводим искусство в действие в той мере, в какой воспринимаем его.

При подходе к искусству как к философской практике (и *vice versa*) мы получаем возможность объяснить три черты искусства, которые иначе объяснить трудно.

Во-первых, речь идет о поразительной черте искусства, неизменно заставляющей нас спорить. Искусство -- область дискуссий. Мы спорим о том, хороша ли эта работа или плоха как искусство, и прежде всего о том, искусство ли это. Мы спорим о том, что такое искусство. И полагая, что мы знаем ответ, дискутируем о том, обладает ли оно реальной ценностью.

На мой взгляд, эти эстетические разногласия сродни философским. Подход к вопросам искусства воздвигает границы между людьми, демонстрируя пределы нашей способности понимать друг друга. И также отмечает масштабные культурные и исторические различия между ними. В отличие от математики или физики, в философии не существует доказательных процедур. Философские аргументы убедительны и в то же время имеют образовательное и практическое значение. Они касаются вопроса, как мы должны продолжать свою деятельность (в той или иной интеллектуальной или практической области).

Во-вторых, художники создают вещи. Они лепят, делают отливки, инсценируют, строят, моделируют, рисуют, конструируют. Но это не все. Произведения искусства – это философские объекты, и если мы создаем философию с помощью картин, то это потому, что картины для нас важны. Мы действительно живем с картинами, и они организуют нашу жизнь таким образом, который непонятен и неподконтролен нам. Мы живем с картинами и принимаем их как нечто само собой разумеющееся. Художники, творя картины, создают философию, где возникают соответственные формы проблематичности и необходимости.

И наконец, искусство может быть очень скучным. Если произведения искусства -- необычные инструменты, если искусство требует, чтобы мы смотрели по-другому на то, на что мы не знаем, как смотреть, неудивительно, что мы рискуем ничего не увидеть и остаться обманутыми и изолированными от произведений, которые нас окружают.

Эта возможность скучать, эта ловушка характерна и для философии. Философия не дает результатов, которые помогут вам продолжать то, что вы делали, прежде чем занялись философией. Она не поможет вам справиться со смертельными болезнями или глобальным потеплением. Но философия поможет вам взглянуть по-другому, давая возможность переделать себя.

Не все искусство скучно. То же и с философией.

В конце концов, заключает Ноэ, мы – животные, пользующиеся инструментами, и то, что искусство позволяет нам делать – возможно, наряду с философией, — это пытаться составить ясный обзор нашей жизни, нашей работы, чтобы сфокусировать на себе сам мир и в частности роль инструментов (картин, жестов, историй, моделей) в нашей жизни.

Заключение

Книга «Необычные инструменты» вызвала многочисленные, в основном, положительные отклики.

Мохан Маттен, профессор философии университета Торонто считает основные идеи книги важными и оригинальными. К тому же эта работа кажется ему удивительно неформальной и

личной. Последовательно рассматривая основные положения книги Ноэ, Маттен задается вопросом: «В чем разница между артистичным танцем Мисти Коупленд [известная американская танцовщица] и спонтанным танцем ребенка?... У Альвы Ноэ есть интересный и мощный ответ на этот вопрос. Его можно свести к слогану: танец – это организованная деятельность; хореографический танец – это реорганизованная деятельность, спровоцированная рефлексией над первой. Когда мы наслаждаемся попыткой нашего ребенка петь, но отвергаем усилия гораздо более способного артиста, который тратит наше время, публично исполняя «Весну священную» в жесткой, негибкой манере, разница между детским пением и хореографическим танцем не объясняется нашими пристрастиями. Они делают разные вещи. Ребенок просто наслаждается собой, и мы разделяем его радость отчасти потому, что это наш ребенок. Незадачливый исполнитель пытается, но безуспешно, показать концептуально значимую перестройку бесхитростной деятельности ребенка; мы судим о нем по стандартам, которых он достигает в этой совершенно иной области». У Маттена есть и критические замечания, так, первые страницы книги кажутся ему перегруженными примерами, иногда его буквально «огорчает» стилистика Ноэ. В заключение он пишет: «Основные идеи книги важны и оригинальны; они вызовут широкую дискуссию». [M. Matthen, 2015]

Бруно Фариа из Лунда в Швеции, преподаватель музыки и специалист по звуковому контенту, в статье «Необычные инструменты: искусство и человеческая природа по Альве Ноэ» сосредоточен, в основном, на теме музыки и танца в книге Ноэ. «Вопросы и обоснования, приведенные Ноэ, имеют отношение ко всем, кто занимается искусством. Размышления автора могут помочь нам – художникам и педагогам – в процессе лучшего понимания наших практик и отстаивания их ценности в нашем обществе», -- пишет Фариа. В книге можно было бы уделить более сбалансированное внимание различным видам искусства, в частности, по мнению Фариа, автор отдает предпочтение дискуссиям о формах визуального искусства, хотя, отмечает он, и дискуссии о музыке в книге присутствуют. [Bruno Faria, 2018]

Томас Вестбрук, штатный сотрудник «Harvard Crimson», начинает свою рецензию издаелека: «Альфред Норт Уайтхед однажды назвал европейскую философскую традицию «серией сносок к Платону». В этом ключе можно с полным основанием сказать, что академическая философия сегодня – это, прежде всего, процесс сносок, а не процесс теоретизирования. Поэтому оригинальный вклад, такой как теория, которую философ Альва Ноэ изложил в книге «Необычные инструменты: искусство и человеческая природа», встречаются довольно редко. То, что его тезис оказался столь убедительным, просто невероятно». Далее Вестбрук кратко пересказывает теорию Ноэ: «Теория звучит примерно так: человеческая жизнь состоит из бесчисленных крошечных форм «организации», которые обычно игнорируются. Искусство, по оценке Ноэ, «это практика для привлечения внимания к нашей организации». Он отмечает, что потенциальная опасность теории Ноэ состоит в том, что она рискует стать просто теорией модернистского искусства. «Тенденция Ноэ к абстракции, а не к репрезентации, акцент на процессах человеческого восприятия, тенденция превозносить обыденное и делать необычное обыденным в результате привели к тому, что, согласно его теории, искусством, очевидно, оказался только модернизм. Это идеальное совпадение позволяет автору слишком легко говорить только об искусстве последних двухсот лет, игнорируя более ранние художественные традиции – статуи острова Пасхи, например, или портретную живопись итальянского Возрождения. Создается впечатление, что теория Ноэ не относится к произведениям, которые не соответствуют критериям современного искусства», -- пишет Вестбрук. Он отмечает, что попытки Ноэ сделать книгу более доступной, чем обычный философский текст, не всегда

оказываются успешными. Тем не менее, Вестбрук считает, что следует простить Ноэ стилистические промахи, так как «его эстетическая теория организации великолепна и эффективна». [T. Westbrook, 2015]

Франческа Форле, научный сотрудник миланского университета Vita-Salute San Raffaele, в статье «Альва Ноэ, “ Необычные инструменты. Искусство и природа человека”» отзываясь о книге как об «увлекательной и провокационной». Автор «предлагает широкую теорию человеческих практик, которая пытается осмыслить не только все различные художественные произведения, но и другие виды человеческой деятельности, такие как философия. Более того, он обрамляет общий анализ искусства в специфическую теорию сознания, которая критикует нейро-(эстетический) подход и строится на энантикистской теории восприятия и познания, предложенной автором в предыдущих работах (Noë 2004, 2009). В результате получился широкий обзор, охватывающий область от теории искусства до теории человеческих практик и философии сознания в очень увлекательной форме. Однако даже если рассмотрение различных тем и вызывает интерес, многие из них не разработаны, и основные утверждения этой книги вызывают ряд критических замечаний.

Несмотря на то, что анализ произведений искусства как необычных инструментов, а самого искусства как деятельности второго уровня предназначен для всех форм искусства и для искусства любого времени, в пример приводятся современные произведения искусства (Дюшан, Ньюман, Серра). Что касается примеров скульптуры и живописи итальянского Ренессанса, то здесь анализ Ноэ носит более предварительный характер, и сам автор признает, что если эти произведения искусства не кажутся вызывающими и провокационными – то есть, необычными инструментами, -- то это, возможно, потому что они принадлежат далекой эпохе или культуре, а люди того исторического периода воспринимали их иначе. Форле это кажется слишком слабой защитой для такого сильного тезиса, как тезис Ноэ. Она отмечает, что книга очень оригинально трактует современные темы – как в случае с природой музыки и музыкальным опытом. Но когда речь идет об искусстве и эстетическом опыте, работе Ноэ не хватает некоторых ключевых тем, а именно – анализа эстетических ценностей. Главной заслугой книги является то, что в ней представлена общая теория, которая благодаря своим сильным и оригинальным тезисам, с одной стороны, и спорным фрагментам, с другой, может открыть новое поле дискуссии на стыке эстетики, философии разума и философии действия. [F. Forlè, 2016]

Адам Франк, -- соучредитель блога «13,7» (в котором Ноэ принимает активное участие), профессор астрофизики Рочестерского университета, в статье «Искусство, люди и их необычные инструменты» пишет: «Инструменты и искусство, искусство и инструменты. Существует ли более глубокая связь между этими областями, чем просто их появление в человеческой эволюции? Ответ, по словам моего со-блогера Альвы Ноэ, таков: «да». И в своей книге он раскрывает эту связь в новых провокационных направлениях.

То, что следует далее, не может быть объективным обзором книги Альвы. Мне явно нравится его образ мыслей, даже если я согласен не со всеми его взглядами. Но я действительно был взволнован, когда начал разбираться в его идеях о странных инструментах. Самое главное, я думаю, что он задел за живое не только смысл создания искусства, но и смысл создания человеческого мира в целом.

Инструменты занимают основное место в каждом аспекте мира, в котором мы живем. На самом деле, настолько основное, что по большей части мы даже забываем об их существовании.

Однако без этих инструментов все здание человеческой культуры и организации было бы невозможно. И если мы расширим определение инструментов, включив в него язык и письмо,

то станет ясно, что сама культура — это своего рода инструмент, который мы использовали для определения нашей человечности». Для Франка как ученого кажется захватывающей обратная связь типа «танец – и танец как вид искусства». Он замечает: «Альва Ноэ показывает нам, что каждая картина, танец и музыкальное произведение играют одну и ту же роль, но теперь границы действительно сдвинуты. В искусстве на первый план выходит наш самый интимный пережитой опыт, и мы как индивидуальные строители мира. С этим направленным для нас взглядом мы можем начать подвергать мир сомнению и понимать его динамику. Думаю, Альва прав. Искусство – это инструмент, и притом необычный. Это дает возможность нашей собственной необычности – как чужакам в чужой стране – раскрыться. В этом, больше, чем в другом, его сила и его ценность». [A. Frank, 2016].

И наконец, в монографии Елены Князевой энактивизм рассматривается как радикальный концептуальный поворот в неклассической эпистемологии и когнитивной науке. Сознание представляется как активное и интерактивное, отелесненное и ситуационное, его когнитивная активность совершается посредством вдействия в окружающую и познаваемую среду, т. е. энактивирования среды. В книге прослеживаются историко-философские предпосылки возникновения энактивизма в учениях Дж. Беркли, Д. Юма, И. Канта, А. Бергсона, а также современный вклад в его развитие Франсиско Варелы и Эвана Томпсона. Энактивизм рассматривается как новая форма конструктивизма в эпистемологии, в концептуальных рамках которого получают нетрадиционные решения проблемы сознания и тела, субъекта и объекта познания, связи познания с действием. Большое внимание автора уделено работам Альвы Ноэ. Е. Князева оценивает взгляд Ноэ на сознание как процессуализм и экстернализм. Она отмечает созданную Ноэ концепцию восприятия как телесного действия и рассматривает энактивизм как некую новую форму конструктивизма в когнитивной науке. «Парадигма энактивизма, -- пишет автор, -- фокусирует свое внимание не на внешней реальности, которая лежит за пределами нашего когнитивного горизонта, а на самих когнитивных системах как самореферентных, операционально замкнутых, автопоэтических, организующих внешнюю среду как продолжение самих себя. Мир опыта живых существ, их жизни и познания оказывается в центре внимания».

Библиография

1. ALVA NOË <http://www.alvanoe.com/strange-tools>
2. Art, Humans And Their 'Strange Tools' : 13.7: Cosmos <https://www.npr.org/sections/13.7/2016/03/19/471072634/art-humans-and-their-strange-tools>
3. O'Regan, J.K. & Noë, A. What it is like to see: A sensorimotor theory of perceptual experience. *Synthese*, 2001, 129, 1, 79-103
4. Periódicos Científicos da UFRGS <https://www.phenomenologylab.eu/index.php/2016/09/noe-strange-tools/>
5. REVIEW: Strange tools: Art and human nature by A Noe <https://www.isme.org/other-publications/review-strange-tools-art-and-human-nature-noe>
6. 'Strange Tools' a Magnificent Contribution to Cognitive Studies of Art <https://www.thecrimson.com/article/2015/9/22/strange-tools-alva-noe/>
7. Strange Tools: Art and Human Nature <https://ndpr.nd.edu/news/strange-tools-art-and-human-nature/>
8. Strange Tools: Art and Human Nature <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/10/05/what-art-unveils/>
9. Александр Иванов. The Muzhik. О Джоне Бёрджере. gorky.media. 01.06.20
10. Князева Елена Николаевна. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии, Издательство: «Центр гуманитарных инициатив Университетская книга; Москва, Санкт-Петербург» 2014, 352 с.
11. Мерло-Понти, М., Феноменология восприятия, М., «Наука» 1999, с. 192.

The influence of new scientific approaches on the philosophical understanding of man (review of recent works by A. Noë)

Nataliya G. Krotovskaya

Researcher of the Department of the History of Anthropological Doctrines,
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences,
109240, 12/1, Goncharnaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: krotovskaya.nata@yandex.ru

Valentina S. Kulagina-Yartseva

Researcher of the Department of the History of Anthropological Doctrines,
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences,
109240, 12/1, Goncharnaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: valentina.yartseva@gmail.com

Abstract

The article provides an overview of recent works by A. Noë, Professor of Philosophy at the University of California, Berkeley. Noë understands art as a "strange tool" for studying human nature. Noë considers two levels of human activity. The first level is organized activity, technique. As an example, he cites conversation, movement, and dance. The second level is a variety of arts, such as poetry, fiction, choreography, painting, and music. The activity of the second level affects the activity of the first level and modifies it. As an illustration of his theory, Noë considers dance, painting, writing, as well as philosophy and art. Noë notes the common features of philosophy and art. Noë's original approach to art has attracted the attention of many philosophers and has evoked a lively response.

For citation

Krotovskaya N.G., Kulagina-Yartseva V.S. (2021) Vliyanie novykh nauchnykh podkhodov na filosofskoe postizhenie cheloveka (obzor poslednikh rabot A. Noe) [The influence of new scientific approaches on the philosophical understanding of man (review of recent works by A. Noë)]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 10 (1A), pp. 5-21. DOI: 10.34670/AR.2021.71.68.001

Keywords

Strange tools, extended mind, art, practice, forms of organization, environment, language, written language, human nature, philosophy.

References

1. ALVA NOË <http://www.alvanoe.com/strange-tools>
2. Art, Humans And Their 'Strange Tools' : 13.7: Cosmos <https://www.npr.org/sections/13.7/2016/03/19/471072634/art-humans-and-their-strange-tools>
3. O'Regan, J.K. & Noë, A. What it is like to see: A sensorimotor theory of perceptual experience. *Synthese*, 2001, 129, 1, 79-103

4. Periódicos Científicos da UFRGS <https://www.phenomenologylab.eu/index.php/2016/09/noe-strange-tools/>
5. REVIEW: Strange tools: Art and human nature by A Noe <https://www.isme.org/other-publications/review-strange-tools-art-and-human-nature-noe>
6. 'Strange Tools' a Magnificent Contribution to Cognitive Studies of Art <https://www.thecrimson.com/article/2015/9/22/strange-tools-alva-noe/>
7. Strange Tools: Art and Human Nature <https://ndpr.nd.edu/news/strange-tools-art-and-human-nature/>
8. Strange Tools: Art and Human Nature <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/10/05/what-art-unveils/>
9. Alexander Ivanov. The Muzhik. About John Berger.gorky.media. 01.06.20
10. Knyazeva Elena Nikolaevna. Enactivism: a New Form of Constructivism in Epistemology, Publishing House: "Center for Humanitarian Initiatives University Book; Moscow, St. Petersburg" 2014, 352 p.
11. Merleau-Ponty, M., Phenomenology of Perception, M., "Science" 1999, p. 192.