

СОЦИАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Л.Ю. Бронзино, Р.А. Свиридов

МЕТАМОРФОЗА ОДНОЙ МЕТАФОРЫ, ИЛИ ОТ DASEIN К ДИЗАЙНУ

Понятие дизайна сегодня активно используется представителями самых разных профессий, а также школ и направлений социально-гуманитарной мысли. Многозначность данного понятия, с одной стороны, ведет к размыванию теоретико-методологических основ исследования феномена, с другой — делает его наглядным примером особенности социологического дискурса, все более очевидно проявляющейся на современном этапе его развития. Речь идет о метафоричности — склонности к привлечению в исследовательское поле неоднозначных, но емких метафор, позволяющих более адекватно описывать социальную реальность эпохи постмодерна, турбулентности и неопределенности.

В статье предпринята попытка осмыслить «дизайн» как социологическое понятие, воплощающее в себе данную особенность современного социологического дискурса и предопределяющее характер его осмысления. Рефлексия концепта «дизайн» осуществляется в контексте релевантных теоретических построений Б. Латура, Дж. Урри, М. Фуко и других мыслителей, а также оценок практиков дизайна. Такого рода двойственный подход (теоретико-прагматический), как показано в статье, дает возможность представить эволюцию дизайна как концепта и его современную специфику, позволяет сделать вывод о его изначальной двойственности как эстетико-прагматического феномена: будучи включенным в производство и связанным с технологическим совершенствованием, дизайн представляет собой особый способ увеличения его эффективности. Одновременно дизайн представляет собой эстетическую категорию и аспект повседневной практики, и с этой точки зрения формирует эстетическое измерение как самой этой практики, так и способов ее осмысления. В результате дизайн предстает в

Бронзино Любовь Юрьевна — доктор социологических наук, доцент кафедры социологии Российского университета дружбы народов, Москва (lbronzino@gmail.com)

Bronzino Lyubov — Doctor of Sociology, Associate Professor, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow (lbronzino@gmail.com)

Свиридов Роман Андреевич — аспирант кафедры социологии Российского университета дружбы народов, Москва (hello.roman.sviridov@gmail.com)

Sviridov Roman — Graduate Student, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow (hello.roman.sviridov@gmail.com)

качестве универсального концепта — призмы, сквозь которую осмысливается эстетически детерминированная социальность.

Ключевые слова: *дизайн, метафора, постмодерн, неопределенность, нелинейность, Dasein, дискурс.*

Фауст служил Богу. А раз так, то яблоко для него было «плодом с древа добра и зла». Всякий раз при виде яблока он вспоминал про Эдемский сад и Адама с Евой. Но как-то раз после снегопада Фауст посмотрел на яблоко и вспомнил картину, написанную свежими, сочными красками, которую видел в каком-то большом монастыре. С тех пор древнее представление о «плоде с древа познания добра и зла» соединилось для него с современным понятием «натюрморт».

(Акутагава 2010: 584)

Проблема в том, что люди испорчены фильмами-катастрофами. Они слишком многого ждут от природы (Поланек 2012: 124)

Постмодерн последовательно избавился от идеалов классической науки и радикально пересмотрел устои сложившегося социального мира. Трансформация базовых аксиологических понятий (включая эстетические), определявших своеобразие европейской цивилизации, была осуществлена практически сразу, что парадоксальным образом привело к росту значимости эстетического и расширению области его применения. Сфера собственно искусства и литературы была подвергнута кардинальному пересмотру раньше всего — если верить, например, И. Хассану (Hassan 1982), постмодерн начинается с «Улисса» Д. Джеймса. Искусство XX, а затем и XXI в. последовательно выдвинуло на первый план многочисленные варианты новейших «измов» (начиная от воспринимающихся сегодня уже классическими импрессионизма и кубизма и заканчивая немислимыми инсталляциями, заполонившими ежегодные биеннале). Так оно избавилось от классических представлений о Красоте — так же, как забыло абсолютную Истину и безусловное Добро.

Одной из причин возникших проблем, невозможность решения которых породило тотальную постмодернистскую деконструкцию, явился просвещенческий (модернистский) характер взаимодействия между человеком и природой. После детальной критики модернистского проекта покорения природы, осуществленного теоретиками Франкфуртской школы (Хоркхаймер, Адорно 1997), показавшими культурные последствия просвещенческой социальной модели, последовательное развенчание всех базовых категорий науки стало лишь вопросом времени. Дальнейшее развитие было направлено на то, чтобы найти адекватную (при отсутствии внятных представлений и о самой адекватности, и о том, по отношению к какой научной модели эту адекватность необходимо выстраивать) сетку категорий, благодаря которой возможно существование науки, несмотря на пошатнувшуюся основу, она не только остается способом получения знаний, но и однозначно признается главной производительной силой современности. С тех пор, как Вселенная стала подобна «петле

Мебиуса», традиционные представления о целях науки — поиске причинно-следственных связей и закономерностей — перестали ей соответствовать, неопределенность сменила просветительскую идею прогнозирования, современная рациональность обратилась алеаторным мышлением (Бодрийяр 2006).

Идея неопределенности, распространившаяся на казавшееся незыблемым здание европейской науки, породила необходимость либо радикально трансформировать имеющиеся научные категории, либо сформировать новую концептуальную структуру. По всей видимости, современное знание (в первую очередь, социальное) стремится задействовать обе эти возможности, хотя сложность такого пути очевидна. Умножение понятий (как и соответствующее умножение сущностей) создает в науке мозаичную картину: сформированные в разных теоретических и методологических перспективах (а иногда и более масштабно — парадигмах) концепты слабо согласуются между собой, отдельные элементы не складываются в единую картину, постмодернистская идея фрагментации реальности приобретает дополнительное обоснование, размывая и без того не слишком крепкий фундамент социального научного знания. Трансформация самих понятий осложняется тем, что пока еще не совсем ясно ее направление, хотя в последние годы можно, по всей видимости, говорить о тенденции формирования «эстетического измерения» базовых социологических концептов, как минимум о стремлении акцентировать их красоту и метафоричность.

Завораживающие красотой постмодернистские понятия оказалось сложно положить в основу объяснительных моделей и сделать «рабочими». Например, от делезовской «ризомы» (по определению, «ускользающей структуры») осталась «сеть» — пригодная для конкретного анализа, хотя и менее впечатляющая с эстетической точки зрения. Тем не менее, метафора, лежащая в основе формирования социологических категорий, начиная с «социального организма» (метафорическая природа такого рода понятий была практически забыта, между тем социологический язык изначально имел именно такой генезис), сегодня снова выдвигается на первый план. Это становится особенно явным при сопоставлении «русских переводов» установившихся в английском языке терминов: «Иллюстративные модели социологических терминов-метафор английского языка допускают наличие аналогии или структурного уподобления между двумя сферами референции, создают новый язык отображения реальности, порождающий новые представления о предмете исследования: социологический термин может интерпретироваться сквозь призму терминологии физики (dynamic equilibrium ‘теория динамического равновесия’ Т. Парсонса, social dynamics ‘социальная динамика’ П. Сорокина) или психологии восприятия (frame analysis ‘фрейм-анализ’ Е. Гофмана)» (Холодий 2012).

Формирование понятий на основе метафор, все в большей степени характерное для современной социологии, связано с двумя особенностями, которые можно рассматривать как базовые тренды социальной теории. Во-первых, с возрастающим ощущением неадекватности сложившихся социологических категорий бесконечно усложнившимся реалиям современной социальной жизни. Показательны в этом смысле размышления Б. Латура, формирующего собственный категориальный аппарат исходя из идеи необходимости науки нового типа — «социологии ассоциаций» (социологии сетевого актора). «Новая со-

циология» противостоит привычной «социологии социального», отягощенной грехом «социального объяснения»: завещанной Дюркгеймом привычкой объяснять все явления через социальное, поскольку «социальный мир уже *всегда существует*». Предзаданность и гомогенность в восприятии социального ведет не только к «подмене» социальной реальности набором социологических категорий, но и унифицирует как саму эту реальность, так и используемые для ее интерпретации понятия: «В их глазах акцент на “классах”, вместо “индивидов”, на “нациях” вместо “классов”, на “биографических траекториях”, а не “социальных ролях” или на “социальных сетях” вместо “организаций” ничего не меняет в основе, поскольку дороги в конечном итоге все равно совпадут, потому что они есть лишь относительное решение о том, каким образом нарисовать одно и то же большое животное — так же, как можно поймать вошедшего в поговорку слона индийского принца за ногу, за ухо, за хобот, или за его охрану» (Latour 2006: 54).

Из сферы исследования автоматически исключаются различия в объяснительных схемах и исследовательских оптиках социологов и их предметов — индивидов и феноменов. Когда «информатор утверждает, что он живет “в мире, управляемом Богом”, это утверждение не отличается в действительности от утверждения другого информатора, объясняющего, что он “детерминирован силами рынка”, поскольку каждый из этих терминов — “Бог” и “рынок” — не более, чем простые “выражения” *того же* социального мира» (Ibid: 54).

«Метафоризация» понятий, представляющаяся выходом из «методологического тупика» унифицирующих категорий, часто осуществляется через заимствование понятий других дисциплин. Д. Урри, описывая свою парадигму мобильностей, перечисляет ключевые метафоры, послужившие источником для его теоретических построений: «моря, реки, потока, волн, жидкости, бродяги, пилигрима и номадизма» (Урри 2012: 113); детерриторизации, нашедшей свое воплощение в кочевниках (Ж. Делез и Ф. Гваттари), бродяги и туриста З. Баумана, мотелей М. Морриса — все это становится социологическим образом движения, радикально противостоящим статике, с которой имела дело классическая социология. Много раньше усомнившийся в стабильности самого разума М. Фуко описывает «корабли дураков», с помощью которых безумец — вечный бродяга и паломник, помещенный в «распространившееся вширь, на все полуреальное, полувоображаемое географическое пространство, пограничное положение» (Фуко 2011: 33) — обретает *постоянно переходный* статус. Фуко использует образ летучего голландца для описания подвижной границы разума и безумия, замечая между прочим, что создание образа есть условие перехода от совокупности эмпирических фактов к системности («Наблюдение бессильно превратить простую констатацию чередования болезней в отчетливую и основополагающую симптоматическую структуру, если оно не опирается на образ» (Там же: 280)). Пространственно-географические корни метафор объяснимы не только специфической задачей передачи образа *абсолютной* динамики, в котором должны по-новому проявиться привычные для поля социологического исследования акторы, но и общим трендом: стремлением сформировать категориальный аппарат, привлекая понятия и образы, установившиеся и определенно существующие в естественных науках (где, несмотря на универсальность неопреде-

ленности, все еще преобладает порядок — во всяком случае, с точки зрения «растерянных» гуманитариев).

В социологии уже упоминавшегося Латура источником заимствований выступает география, с помощью которой социологи могут создать «истинную топографию социального» (Latour 2006: 248). Занимаясь, в первую очередь, вопросом о том, каким образом можно создать социологию, фиксирующую процесс формирования ассоциаций — динамику которого игнорировала «социология социального» — Латур акцентирует значимость среды и в житейском, и в кологическом смыслах. Если непрерывно происходит становление социальности (конструируются и переконструируются социальные группы), то столь же непрерывно осуществляется и фиксация границ — или, иначе, реализуется идея универсальности и вечности *пограничья*: «Обладая своим размером, каждая группа нуждается в своих *границах*, похожих на мифологические границы, которые римляне размечали вокруг того, что потом стало Римом» (Ibid: 50).

Поскольку в основе методологии Латура лежит идея необходимости «рисовать своих акторов» (Ibid: 78), неизбежной становится эстетизация базовых понятий. Последняя проникла в социальные науки с постмодернистскими построениями и настроениями, сделав умение хорошо писать необходимым навыком не только «чистых» гуманитариев, но и склонных (или стремящихся) к почти естественной строгости социологов. Воплощением эстетически ориентированной «географической» социологии можно назвать понятие дизайна.

Бог в деталях, как и все остальное — включая Дьявола! (Latour 2006: 200)

Дизайн, будучи прежде всего практической наукой, в качестве концепта до недавнего времени почти не разрабатывался. Теоретизированию подвергались его отдельные задачи, дизайн исследовался в специфическом контексте конкретного феномена, а не как явление, значимое само по себе, — особая социальная практика, имеющая коммуникативную природу (Бронзино, Свиридов 2012). Признанной традиции или некоего устоявшегося подхода к изучению дизайна нет, в первую очередь, из-за откровенного безразличия дизайнеров-практиков к возможности теоретической интерпретации их деятельности, хотя социальных мыслителей схожая проблематика интересует — часто без упоминания самого концепта. О дизайне говорит Дж. Гэлбрейт в «Новом индустриальном обществе» (Гэлбрейт 2004), М. Хоркхаймер и Т. Адорно в «Диалектике просвещения», по сути, посвятили дизайну целую главу, назвав ее «культиндустрия», а теоретик дизайна, культовая личность Невил Броуди, по всей видимости, был бы в восторге от лингвистических изысков Р. Барта.

Дизайн изначально появился на стыке многих дисциплин и практик: эргономика, материаловедение, физика, инженерия, техника, искусство, однако понятие со временем не только не приобрело более четкий вид, но и проникло в еще большее количество смежных и отдельных дисциплин. Психология, маркетинг, коммуникация, экономика, эстетика — все эти направления оказывают влияние, а в ряде случаев сами подчиняются дизайну, складывается ситуация всестороннего многократного проникновения, смешения понятий. Дизайн — это своего рода медиатор, связующее звено между всеми участниками и процессами производства. Очевидно, что подобное смешение делает крайне сложным четкое определение.

Дизайн можно рассматривать в перспективе каждой из смежных с ним наук: так, в художественно-эстетической перспективе дизайн обозначает различные виды проектировочной деятельности, имеющей целью формирование эстетических и функциональных качеств предметной среды. В узком смысле дизайн — художественное конструирование (Дизайн 2006); с точки зрения проектирования и инженерии, «это творческий метод, процесс и результат художественно-технического проектирования промышленных изделий, их комплексов и систем, ориентированного на достижение наиболее полного соответствия создаваемых объектов и среды в целом возможностям и потребностям человека, как утилитарным, так и эстетическим. Дизайн как дисциплина стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством» (Дизайн. Определение 2013).

Наиболее общие определения настолько обтекаемы, что, по сути, не дают реального понимания термина, неизменно огрубляют, нивелируют многие важные аспекты явления. Практико-ориентированное понимание демонстрирует пионер индустриального дизайна Гарольд ван Дорен (Van Doren 1954), для которого он представляет собой практику анализа, создания и разработки продукции для массового производства. Его цель — создание формы, дающей гарантию получения разумной прибыли еще до того, как были сделаны крупные капиталовложения в производство продукции. Практики, теоретизируя, повидимому, умышленно подчеркивают связь дизайна с банальным получением прибыли из обычных предметов. Однако они не могут полностью избавиться и от открывающейся через посредство дизайна возможности преобразования среды обитания человека и ощущения связанного с этими трансформациями мистического могущества. Гуру российского дизайна Артемий Лебедев видит в своей профессии возможность делать из хаоса порядок. В его понимании дизайнер «владеет умами и создает настроения. Хороший дизайнер управляет людьми с помощью своих произведений, плохому нужна плетка-семихвостка...» (Лебедев 2011: 15). Икона дизайнера, вдохновитель и идейный наставник многих поколений дизайнеров немецкий промышленный дизайнер Дитер Рампс (Less and more 2011), выделяя «10 принципов хорошего дизайнера», замечает, что хороший дизайн, среди прочего, обязательно носит инновационный характер, но настаивает на его сущностной «незримости»: хороший дизайн — это как можно меньше дизайна. Расширение понятия и его объяснение через другие, в свою очередь нуждающиеся в определении и / или конкретизации, делает дизайн не просто категорией, описывающей конкретный феномен, но и специфическим подходом к исследованию современной социальной реальности. Рост подразумеваемого исследовательского поля ведет к универсализации концепта: «дизайнерскими» становятся не только вещи или обстановка: свой «дизайн» приобретает социологическое исследование, дизайнерской может стать идея, научный проект, через дизайн можно осмыслить процесс (в силу его инновационности) формирования социальности (например, по Латуру), ее эпистемологию (методологию) и онтологию.

Тогда дизайн оказывается средством продемонстрировать, как в целом осуществляется теоретическая интерпретация не стандартных, но с необходимостью проникающих в ткань социологической рефлексии понятий.

Дизайн, как черная дыра, всасывает в себя все окружающее, воплощая подмеченную однажды Г.Г. Татаровой* особенность: многие термины сегодня становятся настолько многозначными, всеобъемлющими, что, в сущности, теряют всякий смысл, становятся пустышками. Т. Адорно заметил, что такого рода понятия отмечены «комфортабельной онтологической расплывчатостью» (Адорно 2011: 142).

Научные понятия здесь повторяют (или провоцируют?) радикальное — постмодернистское — «размывание», «распыление» феноменов, покидающих свои привычные места в социальном пространстве: «Взаимное заражение всех категорий, замена одной сферы другой, смешение жанров... Так, секс теперь присутствует не в сексе как таковом, но за его пределами, политика не сосредоточена более в политике, она затрагивает все сферы: экономику, науку, искусство, спорт... Каждая категория, таким образом, совершает фазовый переход, при котором ее сущность разжижается в растворе системы до гомеопатических, а затем до микроскопических доз» (Бодрийяр 2000).

Такое впечатление, будто до минимума сократилось расстояние между увиденным и описанным, два эти процесса, можно сказать, совпали, превратились в один неразрывный акт (Остер 2010: 363)

Принятие онтологического и гносеологического аспектов нелинейности неизбежно привело к множественности интерпретации понятий и размыванию их смысла. Нелинейность есть не просто частная характеристика одной или нескольких сфер общественной жизни, она пронизывает все общество и выступает механизмом его воспроизводства. В такой ситуации нет прямой (линейной) взаимосвязи между явлениями, разрушаются система и порядок в классическом смысле, размывается ставшая привычной (на уровне науки и здравого смысла) система координат: неопределенность приходит на место определенности.

«Сокращается наше пребывание в настоящем» — с возрастанием количества инноваций в единицу времени уменьшается хронологическое расстояние до того прошлого, которое во многих жизненных отношениях уже устарело, в котором уже невозможно распознать привычной структуры сегодняшнего жизненного мира и которое поэтому представляется чужим и даже непонятным (Люббе 1994). Мир меняется настолько быстро, что человек не успевает переосмысливать свое сознание, то, что вчера казалось фантастикой, сегодня уже стало явью. Привычный — линейный — мир внезапно стал неопределенным, связанным со многими рисками.

Постмодернистская пестрая картина мира требует вариативности, должно-го уровня которой можно достичь языковыми играми, в результате классическая строго денотационная лингвистика была мастерски препарирована, разобрана по клеточкам и собрана воедино. Пришло понимание того, что истины как последней инстанции нет, как нет и метаязыка (Лакан в Японии 2012).

Отсутствие метаязыка в нелинейных и неопределенностных уже не совсем системах дает право на маргинальный — нелинейный поиск объяснения дизайна как социального явления.

* На одной из лекций по «Типологическому анализу данных», прочитанных в РУДН в 2009–2010.

Дизайн есть не просто функция, он не производная (уже не производная) промышленности и рациональности. Первоначальные принципы дизайна как практической строго функциональной деятельности много раз пересматривались в духе времени, поэтому сегодня наряду с принципами *хорошего дизайна* могут комфортно сосуществовать иные мнения о его сущности. В. Папанек, который разработал принципы корпорации ИКЕА, повлияв при том на целое поколение молодых дизайнеров и (почти без преувеличения) улучшив вкус миллионов людей, считает, что промышленный дизайн «смешивает в безумных пропорциях все безвкусовые глупости, которыми вразнос торгуют рекламщики... Еще никогда в истории человечества взрослые люди не занимались всерьез проектированием электрических расчесок, коробок для файлов, украшенных стразами, и туалетных ковриков из меха норки, а затем не составляли подробные планы производства и сбыта этих безделок миллионам потребителей» (Папанек 2012).

Помимо внутреннего содержания, менялась и позиция дизайна, постепенно принцип дизайна ради экономии и оптимизации производства был вытеснен принципом *дизайн ради дизайна* — модернистская рациональность сменилась постмодернистскими — эстетически ориентированными и игровыми — установками и воплощающими их практиками. *Дизайн ради дизайна* есть аналог и порождение игрового характера культуры, где игра (языковая игра или игра со знаками) процессуальна по сути и смыслом имеет себя, становясь разновидностью *искусства ради искусства* — любимого дитя постмодерна.

Постмодернистская игра немыслима без разрушения принципа тождественности, в том числе, понятий (*Differance* — Ж. Деррида), оставляющего от самого понятия лишь *след*. Тогда в формулу дизайна с необходимостью включается время как базовый для установления его смысла элемент — *определения временного по определению*.

ДИЗАЙН = ДИЗАЙН + ВРЕМЯ

ДИЗАЙН + ВРЕМЯ₁ ≠ ДИЗАЙН + ВРЕМЯ₂

где

ВРЕМЯ₁ ≠ ВРЕМЯ₂

Дизайн в постмодернистской перспективе неизбежно воспринимается как текстовая практика — его общее есть текст, нуждающийся в герменевтике как искусстве прочтения. Бартовское обоснование «смерти автора» в этом случае можно переинтерпретировать как «смерть дизайнера»: многослойность его текста требует многообразия (бесконечности) интерпретаций и предопределяет самого автора, который «рождается одновременно с текстом, ни в коей мере не обладает бытием во время до или после написания». Каждая книга «всегда написана здесь и сейчас», создается заново при каждом новом прочтении, потому что источник смысла лежит исключительно в «языке самом по себе» (Барт 1994) и впечатлениях читателя.

Дизайн остается статичным, двухмерным и безжизненным, пока в него не включается читатель. В момент, когда мы внедряем читателя в эту систему, в ней появляется важнейшая характеристика, она получает глубину, становится трехмерной, именно субъект способен со своей позиции судить о масштабах явления и взаимосвязи его элементов. Небосвод, полный звезд, остается собой и в пустыне, и в мегаполисе, и на берегу океана, и лишь субъект определяет то, что

на этом небосводе удается различить. Человеческий ум дарит жизнь бескрайней пустыне фактов, упорядочивая их, читатель узнает в фантомах повседневности взаимосвязи, поля взаимного притяжения и детерминаций.

Отказавшись от линейной детерминации, мы допускаем возможность различных перспектив рассмотрения понятия. Это означает, что помимо перспективы в рассмотрении фактов, из которых складывается явление, важным аспектом оказывается положение читателя (ученого), — именно от того, в каком месте он находится, напрямую зависит перспектива рассмотрения явления. Поэтому важным методологическим допущением становится внедрение системы координат также и для читателя. Осями координат для читателя-исследователя должно стать, во-первых, время, во-вторых — личные научные предпочтения исследователя.

Под таким углом зрения, выводы, а главное, глубина анализа зависят полностью от исследователя, его научных предпочтений, багажа знаний, времени проведения исследования и т. д. В формате линейно развивающихся обществ такой подход маргинален и возмутителен, в постмодерне он имеет право на существование постольку, поскольку изначально очерчивает круг своих возможностей и притязаний.

Написанное не удовлетворило его. Ему показалось, будто в промежутках между знаками тайлось нечто постороннее, лишнее, и это разрушало гармонию целого (Акутагава 2010: 168)

Постмодернистское разрушение базовых установок сознания и бытия передается посредством дизайна как концепта, трактуемого в терминах «пере» (re) — переделка, перетворение, пересмотр, переделывание, перекраивание, ремоделирование, реинжиниринг — *редизайн*: перманентное движение и инновация. Дизайн как понятие и как практика стремится к бесконечному расширению: «Целым провинциям можно придать новый дизайн [redesigned], потому что у термина больше нет границ» (Latour 2009).

Прагматически и рационально ориентированный на прибыль дизайн, возникший в модерне и во многом его конституировавший, становится в постмодерне инструментом упорядочения тогда, когда хаос воспринимается как нечто первичное и почти перманентное. Вечная переделка появляется на месте представления о целостности непосредственно данного бытия, «заброшенного» в мир. Цитируемый здесь Латур не может удержаться от фонетически соблазнительной аналогии дизайна с хайдеггеровским Dasein (Латур 2013) (Латур, в свою очередь, ссылается на П. Слотердайка), при которой удается акцентировать переворачивание глубинного и поверхностного. Dasein как непосредственное бытие не в состоянии создать условия для комфортного «проживания» человека, являясь маркером современной неприютности, бездомности. В абстрактном представлении о пространстве отсутствуют важные «мелочи»: «У Dasein нет одежды, нет места жительства, нет биологии, гормонов, атмосферы вокруг, медикаментов, транспортной системы, пригодной хотя бы для того, чтобы добраться до его Хижины [Hütte] в Черном Лесу. Dasein заброшено в мир, но оно нагое, и у него вряд ли есть шанс выжить в нем!» (Латур 2013: 6).

Делая необходимой локализацию, дизайн становится тем, что придает новое видение — «teelook», специфическую черту, которая вводит вещь (до того

обладавшую лишь голой функциональностью) в сферу вкуса и моды (Latour 2008). Дизайн создает уютный мир приспособленных к человеческим потребностям вещей, столь же комфортной — заботливо и внимательно относящейся ко всем вещам — должна стать наука. Теперь ее уже нельзя именовать просто «социальной», поскольку очевидна искусственность противопоставления природного и социального, «природа и общество составляют абсолютно счастливую пару, следовательно, их оппозиция — не более, чем фарс» (Латур 2013: 7).

Смерть «больших нарративов», включая научный, привела к допущению непозволительных ранее вольностей в характере концептов и способах их формирования. Интерпретация, которая и до появления постмодерна была главным уделом гуманитариев, получила статус универсального метода — смысл знаков теперь надлежит искать во всех вещах, помня при этом о принципиальной невозможности достичь сколь-нибудь окончательной трактовки. Этот смысл не вовне — в любом образе трактуемом трансцендентном, а внутри вещей: значение распределилось на микроуровне, конкретное победило универсалии. Вещи больше не «делаются» или «фабрикуются», а тщательно «вырисовываются» — Прометей осторожно спускает огонь с небес (Latour 2008). Дизайн (прямое порождение постмодернистского понимания культуры как глобального текста) есть с неизбежностью инновационный процесс творения, в том числе и создания текста. Неуловимость дизайна, включая текстовый дизайн, делает необходимой его связь не столько с однозначными определениями, сколько с духом эпохи — слишком эстетически наполненным и слишком эмоциональным, чтобы его зафиксировать.

Дизайн — способ придавать значение, т. е. метод интерпретации. В этом одновременно его могущество и слабость, бесплотность: переинтерпретируя объекты, он сам остается предметом бесконечной интерпретации. Как «автомобильность» Урри, «одновременно невообразимо гибок и полностью принудителен» (Урри 2012: 244). Он способен создавать необходимый нынешнему мобильному (по Дж. Урри) обществу «эмоциональный ландшафт»: комфортную среду и специальные «узлы связи», где пересекаются траектории циркулирующих объектов, т. е. формируется искамая Латуром социальность. Связывая понятия территории, свободы, индивида, власти и мобильности (Фуко 2011; Урри 2012), дизайн реализуется как концепт нового типа — комплексный, позволяющий представить всю картину социальности и, как предлагал Латур, сформулировать принципы новой дисциплины: возможно, что старое наименование социологии окажется для нее слишком узким.

Литература

- Адорно Т.* Жаргон подлинности. О немецкой идеологии. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2011.
- Акутагава Р.* Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2010.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994.
- Бодрийяр Ж.* Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
- Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000.
- Бронзино Л.Ю., Свиридов Р.А.* Дизайн как коммуникативная практика // European Social Science Journal («Европейский журнал социальных наук»), 2012, 3, с. 357–363.
- Гэлбрейт Дж.* Новое индустриальное общество. М.: Транзиткнига, 2004.

Социальная теория

Дизайн // Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: ЭКСМО, 2006.

Дизайн. Определение // Дизайн-портал, 2013 [<http://www.open3d.ru/?p=38>] Дата доступа 09.10.2014.

Лакан в Японии / Под ред. В. Мазина, А. Юран. СПб.: Алетейя, 2012.

Латур Б. Сферы и сети: два способа понимания глобального. Пер. с франц. Л.Ю. Бронзино // Вестник РУДН. Серия «Философия», 2013, 2.

Лебедев А. Ководство. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011.

Люббе Г. В ногу со временем // Вопросы философии, 1994, 4, с. 94–11.

Остер П. Нью-йоркская трилогия. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010.

Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Д. Аронов, 2012.

Поланик Ч. Уцелевший. М.: АСТ, 2010.

Урри Дж. Мобильности. М.: Практикс, 2012.

Фуко М. Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году. СПб.: Наука, 2011.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Рудомино; Университетская книга, 1997.

Холодий И.А. Метафора как эвристический потенциал социологической терминологии современного английского языка, 2012 [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2012/structure_27_1881_doc_name.htm] Дата доступа 09.10.2014.

Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997.

Less and more. The design ethos of Dieter Rams, K. Klemp, K. Ueki-Polet (eds.). Gestalten, 2011.

Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press, 1982.

Latour B. *Changer de société. Refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2006.

Latour B. A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk), in: *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, F. Hackne, J. Glynnne and V. Minto (eds.), Falmouth, 3-6 September 2009, e-books, Universal Publishers, pp. 2–10 [<http://www.bruno-latour.fr/article?page=1>] Accessed 10.09.2014.

Van Doren H. *Industrial Design. A Practical Guide to Product Design and Development*. McGraw-Hill, 1954.