

ПОЛОЖЕНИИ ВЕЩЕЙ. МАЛАЯ ФИЛОСОФИЯ
ВИЛЕМ ФЛЮССЕР. О ПОНЯТИИ ВЕЩЕЙ

Вилем Флюссер

**О положении вещей. Малая
философия дизайна**

«Ад Маргинем Пресс»

1999

УДК 165.823:7.012
ББК 87.3(4Гем)6-708

Флюссер В.

О положении вещей. Малая философия дизайна /
В. Флюссер — «Ад Маргинем Пресс», 1999

ISBN 978-5-91103-314-9

Вилем Флюссер (1920–1991), младший современник Вальтера Беньямина, один из пионеров медиаисследований, создал необычный интеллектуальный жанр. В форме краткой и изящной философской эссеистики он раскрывает смысловые структуры нашего повседневного мира, его важнейших областей и происходящих с ними трансформаций. Его анализ разворачивается как феноменология окружающих нас заурядных вещей и механизмов, дизайна и городской планировки. При этом, встречая наступление новой цифровой эпохи, он обнаруживает, как чистая цифровая форма все больше угрожает оставить в прошлом вещественность нашего мира. В парадоксальном стиле мышления Флюссера соединяется пережитый им опыт политических катастроф XX века, пронизательный исторический взгляд в прошлое и понимание рисков новой цивилизации для будущего человеческой свободы.

УДК 165.823:7.012
ББК 87.3(4Гем)6-708

ISBN 978-5-91103-314-9

© Флюссер В., 1999
© Ад Маргинем Пресс, 1999

Содержание

1. Письмо Вилема Флюссера Дэну Стейси	6
2. Даниэль Иррганг	8
3. О слове «дизайн»	12
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Вилем Флюссер

О положении вещей. Малая философия дизайна

© Miguel Gustavo Flusser

© Daniel Irrgang, Introduction, 2016

© Carl Hanser Verlag München 1993

© Татьяна Зборовская, перевод, 2016

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2016

* * *

1. Письмо Вилема Флюссера Дэну Стейси

Вилем Флюссер
Куфштейнерштрассе, д. 4, 3-й этаж, Мюнхен-27, ФРГ
Мерано, 16 марта 1973 года
Мистеру Дэну Стейси,
Восточная 11-я улица, д. 58
10003, Нью-Йорк

Дорогой друг,

премного благодарю тебя за твое письмо от 11-го числа, с которым на этот раз я практически полностью согласен, но мой взгляд на вещи во многом иной.

Знание: для меня совершенно очевидно, что реальность (вещь в себе) не поддается непосредственному познанию и что все знание возможно лишь при посредстве символов. Эта позиция полностью противоречит метафизической, претендующей на обладание непосредственным доступом к тому, что стоит за символами (*metá té phýsiké*). Невозможно отрицать, что у нас есть некоторый непосредственный опыт реальности (приобретенный с помощью «практического разума» или с помощью «сущностного усмотрения» – *Wesensschau*) – настоящим отрицается лишь то, что мы можем знать, что есть реальное. Поэтому ты прав, говоря, что непознанное будет существовать всегда. Но я по-прежнему верю, что знание в этом смысле прогрессивно: у конкретной вещи бесконечное множество аспектов. Знание прогрессивно схватывает некоторые из этих аспектов посредством символизации. Но несмотря на прогресс, количество неохваченных аспектов по-прежнему остается бесконечным.

Отчуждение и овеществление: ты прав – человек отчуждается от реальности (противопоставляется ей), и в действительности его способность к познанию, то есть к символическому охвату реальности, только подтверждает это. (Если бы он был интегрирован в эту реальность, как низшие животные, то знание его было бы бесполезно.) Способами преодолеть отчуждение являются знание (ассимиляция реальности посредством символа) и труд (гуманизация реальности посредством изменений, совершаемых с помощью применения к ней символов). Тем не менее человек способен обладать знанием и трудиться самостоятельно, что означает, что он отчуждается от самого себя и становится своим собственным объектом. (Это и есть то, что называется рефлексией.) И вновь ты оказываешься прав, когда говоришь, что эта человеческая способность к объективизации самого себя (к овеществлению) может принимать разрушительную форму человека, ставшего объектом объектов (к примеру, объектом объектов искусства, или государства, или СМИ, или антропологической мысли, и т. п.). И вновь верно то, что истинная революция (для которой искусство служит превосходным инструментом) – это революция, освобождающая человека от овеществляющих его объектов. Именно поэтому потерпела неудачу Октябрьская революция (хотя марксизму все это прекрасно известно) и именно поэтому в современном искусстве наблюдается тенденция к безобъектности.

Универсальная реальность и универсальный человек: здесь я с тобой не согласен. Мы ничего не можем непосредственно знать о реальности, и даже того, что она таковой является. Но мы знаем, что код, посредством которого осуществляется наше познание, определяется разнообразием культур и что каждый код охватывает иной аспект реальности (хотя они могут и пересекаться). Бесполезно утверждать, что у человека как объекта, у всех изученных доселе экземпляров имеется один и тот же тип почки (а возможно, еще и один и тот же тип Эдипова комплекса), поскольку сами по себе заявления типа «у каждого человека

есть почки» или «каждый человек рождается свободным» являются частью кода, определяемого культурой (случайно). Необходимо принять тот факт, что культурное многообразие вовсе не представляет собой нечто вторичное, применяемое к чему-то универсально человеческому, но первичная данность, исходя из которой в весьма отдаленном будущем может возникнуть нечто подобное «универсальному человеку». Если только не оговорить, разумеется, что универсальное в человеке – то, что он создает конфликтующие и частично пересекающиеся коды, т. е. то, что он представляет собой отчужденное существо.

Роль искусства: и здесь я снова с тобой соглашусь. Искусство – это набор кодов, символизирующих неизвестное (точно так же, как наука и идеология), и точно так же, как наука и идеология, оно определяется культурой. Разумеется, тот род знаний, который предлагает нам искусство, отличен от того, что предлагают нам наука и идеология: наука выражает общее (теоретическое) знание, являющееся общественным достоянием; идеология выражает императивную проекцию в форме знания, являющегося общественным достоянием; искусство же выражает личный опыт через публичное пространство, имея целью создание нового частного опыта в форме знания. Но тем не менее искусство точно так же обусловлено географически и исторически, как и наука и идеология. Прежде всего потому, что любой частный опыт обусловлен географически и исторически. Твой вопрос касательно того, существуют ли универсальные реакции восприятия двумерного искусства, носит мистический характер – в том смысле, что ответа на него быть не может. Не существует метода, с помощью которого можно было бы проверить, воспринимаем ли мы чань-буддийскую живопись так же, как воспринимал ее китаец в XV веке или как воспринимает ее бразильский индеец, или пещерный человек, или работник завода «Фиат» в Турине. Поэтому вопрос бессмысленный. Но в одном можно быть уверенным: каждый из них как-то на нее отреагировал бы, и в этом смысле искусство действительно универсально. Оно сообщает некое знание, несмотря на то что его содержание может варьироваться от воспринимающего к воспринимающему. (Вот что может служить определением искусства: это сообщение личного опыта, которое посредством восприятия само становится личным опытом.) Поэтому, как это ни парадоксально, то, что делает искусство универсальным – это тот факт, что каждый его воспринимает по-своему. Любая «универсальная выставка» (как «Олимпийская выставка» в Доме искусств в Мюнхене), таким образом, обречена на провал. Но чтобы продолжить нашу дискуссию, мне бы хотелось увидеть, чем занимаешься ты, потому что это – тот способ, которым ты сообщаешь свое знание в этой области. Как я могу познакомиться с твоими работами?

Наша переписка доставляет мне большое удовольствие. Прошу, ответь поскорее по адресу, указанному выше, поскольку мы уезжаем из Мерано. Кстати, мистер Патрик Мильберн из Центра интегративного обучения так и не ответил на два моих письма. Не мог бы ты справиться об их судьбе от моего имени? Благодарю!

С сердечным приветом, твой
[Вилем Флюссер]

2. Даниэль Иррганг Феноменология вещей. Вилем Флюссер (1920–1991)

«Рассмотрение любого предмета из нашего окружения способно выявить аспекты человеческого бытия» – с этого эпистемологического тезиса начинается эссе Вилема Флюссера «Бутылки» (1972)¹. Данное эссе во многом примечательно. В нем заключен не только один из аналитических экскурсов Флюссера, в которых он, исходя из взаимозависимости материальной культуры и склада человеческого характера, сосредоточивается на конкретном объекте. В настоящем издании некоторые из них представлены. Эссе «Бутылки», кроме того, является одной из первых публикаций Флюссера в Соединенных Штатах и самой первой из тех, что появятся в журнале «Основные течения современной мысли», имевшем философскую направленность. Несмотря на то что в нем появится лишь три текста Флюссера, в 1970-е годы в США именно благодаря этим статьям у Флюссера возникнет та дискурсивная площадка, с которой он сможет говорить от своего имени, выступая, прежде всего, на американской художественной сцене. Благодаря второму опубликованному в «Основных течениях...» эссе под названием «Линия и поверхность», привлеченному большое внимание со стороны только зарождавшегося тогда американского видеоарта, его пригласили принять участие в легендарной конференции «Открытые контуры» («Open Circuits»), проходившей в 1974 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке. По инициативе Джеральда О'Грэди, представлявшего Центр исследований медиа Государственного университета Нью-Йорка в Буффало и группы компаний «Электроник Артс Интермикс» в ней приняли участие такие деятели искусства, как Рене Бергер, Стейна и Вуди Васулька, Вито Аккончи и Нам Джун Пайк. Наряду с Флюссером свои взгляды на художественный и политический потенциал электронных медиа высказали и другие теоретики, в том числе Ганс Магнус Энценсбергер, чье вышедшее за четыре года до этого программное эссе «Элементы теории медиа»² вызвало большой резонанс³.

В подобном интеллектуальном контексте, в котором проводились эксперименты с рискованным, критическим использованием электронными медиа, Флюссер достаточно рано сформировался как медиа-теоретик. Его личность как ученого сформировало исследование фотографии и видеопрактик, а в 1980-е годы – преимущественно телематики и сгенерированного изображения. В немецкоязычной среде он и сегодня воспринимается именно так. Однако было бы несправедливым сужать поле деятельности Флюссера до одной лишь теории медиа. Выросший в семье пражских евреев молодой интеллектуал получил превосходное образование, свободно владел чешским и немецким; если рассматривать все его многообразное наследие в совокупности, к нему в гораздо большей степени применим термин «философия культуры». И несмотря на то что в его философской системе важнейшую роль играли созданные руками человека технические аппараты и осуществляемые с их помощью

¹ Цит. по: Vilém Flusser. *Bottles / Main Currents in Modern Thought* 28/4 (1972), p. 111–114.2.

² Энценсбергер Г. *Индустрия сознания. Элементы теории медиа*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 23–82.

³ Энценсбергер выступил с докладом «Телевидение и политика освобождения». Заметки, которые оставил Вилем Флюссер о прослушанном выступлении, говорят о том, что мысли Энценсбергера о диалогичности и дискурсивности электронных СМИ, изложенные, в свою очередь, под влиянием «Теории радио» Бертольта Брехта, впоследствии оказали значительное влияние на произведение Флюссера «Перелом в человеческих отношениях» (1977/78), изданное посмертно под названием «Коммуникология» (Маннгейм, 1996). Касательно этих и последующих биографических сведений ср.: Daniel Irrgang, Marcel René Marburger. Vilém Flusser. Eine Biografie / Siegfried Zielinski, Peter Weibel und Daniel Irrgang (Hg.). *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. Minnesota, 2015. P. 460–526.

символическая коммуникация и передача сведений об окружающем мире (то, что впоследствии в академическом производстве Германии получит название «теория медиа»), они всегда мыслились им в безусловной связи с культурным производством и субъективацией.

После того как фашистские войска вторглись в Чехословакию, Флюссеру вместе с семьей его будущей жены удалось бежать через Великобританию в Бразилию. Прибыв туда, он узнал, что его отца убили; немногим позже почти вся его семья была уничтожена в немецких лагерях. Вилем Флюссер и его супруга Эдит решили осесть в Сан-Паулу. В Европу они окончательно вернутся лишь в 1972 году⁴. Ужас событий XX столетия поверг Флюссера в глубокий экзистенциальный кризис, описанный им в собственной биографии как «бездонность»⁵. Его судьба может служить примером судеб миллионов вынужденных эмигрантов из Европы. Тем не менее стоит отметить, что Флюссер, переживший крах гуманизма и Просвещения, уничтоженных высокоиндустриализированной немецкой машиной убийства, никогда не терял веры в ницшеанского «нового человека», который в близости с братьями способен проявлять творческую свободу. Однако он все же предупреждал об опасности, которую таят в себе «аппараты», под которыми он одновременно понимал как государственные или общественные образования, так и высокоразвитые приборы, которых в культуре человека создается все больше и больше и которые, в свою очередь, и обеспечили поставленные на поток массовые убийства. По мнению Флюссера, объективацию человека можно предотвратить лишь с помощью усилий, направленных на критическое осмысление дискурсивных структур основывающихся на медиа обществ и их артефактов, поскольку субъект постоянно подвергается опасности быть подчиненным аппаратам общества, стать «объектом объектов», как сформулировал он в своем письме к Дэну Стейси, которое воспроизведено в данном издании перед настоящим введением. Это письмо призвано помочь нам глубже постичь критически-аналитическую позицию Вилема Флюссера.

Переписка Флюссера с нью-йоркским художником Дэном Стейси продолжалась более десяти лет⁶. Стейси обратился к нему первым в 1973 году, будучи под впечатлением от опубликованной в «Основных течениях...» статьи. Обмен письмами перешел в тесное интеллектуальное общение. В приведенном здесь письме Флюссер, прежде всего применительно к визуальным искусствам, говорит о необходимости критического взаимодействия с «информированными объектами». В расширенном понимании слова «информация», как оно встречается у Флюссера, любая обработанная или произведенная человеком вещь, от каменного рубила до квантового компьютера, представляет собой «информированный объект» – «как сообщает нам само слово “информация”, речь о “формах”, вложенных “в” вещи»⁷. в качестве критического подхода к подобным вещам и – более абстрактно – к положению вещей в целом Флюссер в своем письме к Стейси приводит позицию, которую мы можем назвать феноменологической и на которую он делает особый упор: «у конкретной вещи бесконечное множество аспектов». Именно с помощью феноменологического подхода Флюссер подвергает анализу вещи и их взаимосвязи, и именно его он отмечает в различных своих трудах как ту эпистемологическую стратегию, которой подчинен ход всего его мышления. Как неустанно показывает Флюссер, именно феноменология позволяет ему занимать какое угодно число позиций по отношению к осмысливаемой вещи или положению вещей.

⁴ Обширное наследие Флюссера включает рукописи и переписку преимущественно на немецком и бразильском, португальском, но также и на английском и французском. Записей, сделанных на чешском, практически не сохранилось. Ознакомиться с наследием можно в архиве Вилема Флюссера в Берлине.

⁵ Мемуары под рабочим названием «Свидетельства из бездонной пропасти» Флюссер начал писать в 1973 году; они были опубликованы посмертно под заголовком «Бездонность. Философская автобиография» (Бенсгейм – Дюссельдорф, 1992).

⁶ Ознакомиться с ней также можно в архиве Вилема Флюссера (фонд Corr 88/3143).

⁷ См.: Vilém Flusser. Dinge und Undinge. München – Wien 1993. S. 81.

Свой феноменологический анализ мира вещей Флюссер оформлял на протяжении многих лет. Поначалу отдельные фрагменты публиковались в бразильских газетах. Предпринятую в 1971 году первую попытку опубликовать сборник созданных к тому моменту эссе на португальском под названием «Вещи, которые меня окружают» («Coisas que me cercam») постигла неудача. Лишь два года спустя, уже по возвращении Флюссеров в Европу, удалось опубликовать сборник феноменологических текстов о бытовых предметах, носивший название «Сила повседневного» («La Force du Quotidien», Париж, 1973). В то же самое время философ, обрадованный воссоединением с родиной, сочинил несколько эссе о вещах природных, в которых, к примеру, писал о коровах с позиций философии и теории информации, тем самым стремясь дать новое определение хрупкой связи между природой и культурой. Запланированная публикация франкоязычных текстов под заголовком «Существует ли природа?» («Ça existe, la nature?») так и не состоялась. Тем не менее, сборник удалось выпустить на португальском под названием «Естественный разум» («Natural: mente», Сан-Паулу, 1979). На немецком языке он вышел лишь в 2000 году под названием «Полеты птиц» («Vogelflüge», Мюнхен, 2000), а затем, в 2013 году, и на английском языке (Миннеаполис, 2013) – под тем же заглавием, что и на португальском.

Эссе, вошедшие в данный сборник, являются, возможно, наиболее важными из всех, посвященных феноменологическому анализу вещественного мира и материальной культуры. Флюссер нередко сам переводил свои тексты и посредством такого герменевтического приема еще и перерабатывал их. Частично они уже публиковались в упомянутых выше сборниках, прежде чем были объединены посмертно в немецкоязычном издании «Вещи и не-вещи. Феноменологические наброски» («Dinge und Undinge: phänomenologische Skizzen», Мюнхен, 1993) и «О положении вещей. Малая философия дизайна» («Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design», Геттинген, 1993). Большая часть эссе, вошедших в геттингенский сборник, была также опубликована в 1999 году на английском языке под заголовком «Форма вещей» («The Shape of Things», Лондон, 1999)⁸. Для международного исследования творчества Флюссера то, что эти тексты, чья завораживающая легкость демонстрирует нам всю мощь ассоциативного герменевтического мышления пражского философа, станут доступны и на русском языке, является важным шагом.

В письме Флюссера к Дэну Стейси есть предложение, в котором он раскрывает потенциал феноменологического метода, проявляющийся, когда человек применяет его к самому себе: «Тем не менее человек способен обладать знанием и трудиться самостоятельно... и становится своим собственным объектом. (Это и есть то, что называется рефлексией.)» Упомянутая в начале нашего предисловия взаимозависимость, существующая между материальной культурой и человеческим характером, является предпосылкой и перспективой феноменологического анализа Флюссера. Только в ходе постоянной рефлексии, обращенной на собственный характер, человек может освободиться от подчиненности предметам, аппаратам, структурам: «истинная революция (для которой искусство служит превосходным инструментом) – это революция, освобождающая человека от овеществляющих его объектов». В других своих текстах Флюссер создает образ нового человека. Он уже не будет субъектом – эта просвещенческая модель потерпела крах в Аушвице и Хиросиме. В гораздо большей степени он превращается в «проект» (от *лат.* *proiectum*, *proiectus* – брошенный вперед). Проект набрасывает себя и свои объекты (в этом Флюссер ссылается на экзистенциальную философию Хайдеггера) и тем самым в диалоге с другими создает совершенно иные миры – а таким образом, и совершенно новые варианты будущего, в котором можно

⁸ Список иноязычных изданий см. в подробной библиографии Вилема Флюссера: Daniel Irrgang, Marcel René Marburger, Vilém Flusser. Eine Biografie / Siegfried Zielinski, Peter Weibel und Daniel Irrgang (Hg.). *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. Minnesota, 2015. S. 528–543.

будет избежать катастроф прошлого. Этот утопический проект философ попытался сформулировать в рукописи под заглавием «Становление человеком»⁹. Она так и осталась неоконченной – 27 ноября 1991 года Вилем Флюссер погиб под колесами автомобиля, возвращаясь из своего родного города, Праги, где за два дня до того он впервые выступил с официальным докладом.

⁹ Фрагмент рукописи был опубликован в следующем издании: Vilém Flusser. Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Bensheim und Düsseldorf, 1994.

3. О слове «дизайн»

В английском языке слово «design» является одновременно и существительным, и глаголом (что вообще свойственно духу данного языка). Как существительное оно, среди прочего, означает «замысел», «план», «намерение», «цель», «посягательство», «заговор», «облик», «основная структура» – все эти и другие значения оказываются связаны с понятиями хитрости и коварства. Среди значений глагола «to design» встречаются такие, как «замышлять что-то», «имитировать», «проектировать», «делать наброски», «оформлять», «выстраивать стратегию». Слово «design» происходит от латинского «signum», то есть «знак», «отметка»; кроме того, можно выявить у них общую этимологию¹⁰. Из нее следует, что глагол «design» можно перевести на современный язык как «от-метить» – в значении «лишить меток, опознавательных знаков». Вопрос в следующем: каким образом слово «дизайн» обрело смысл, присваиваемый ему сегодня во всем мире? Здесь мы не имеем в виду историческую эволюцию, не предлагаем проследить по текстам, когда и как это слово начало употребляться именно в этом значении. Мы ведем речь о семантике, то есть пытаемся предположить, почему именно это слово обрело смысл, присваиваемый ему в рамках дискурса современной культуры.

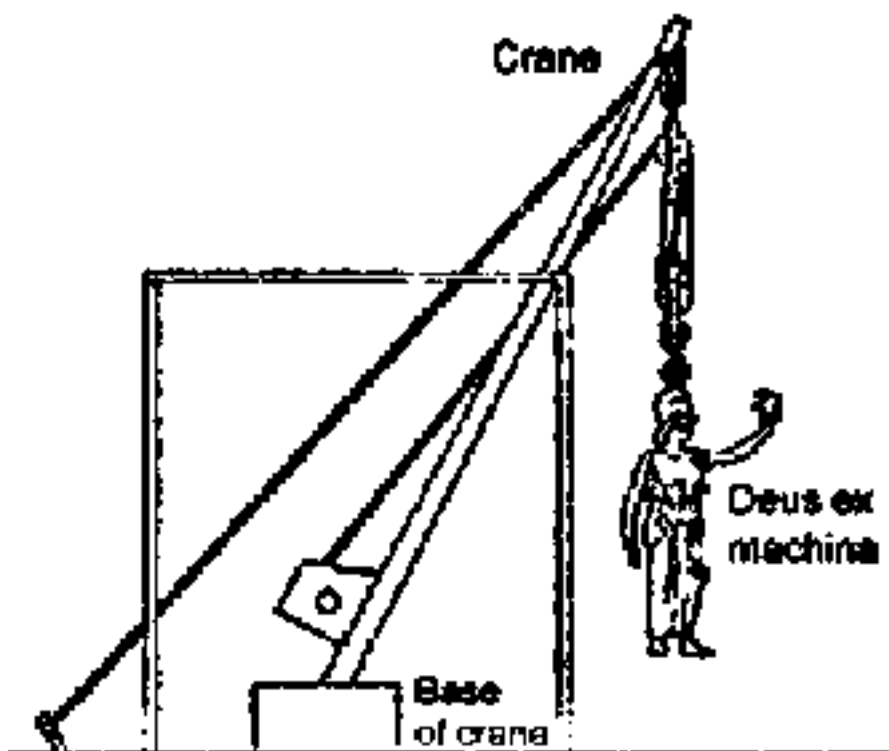
Итак, контекст, в котором существует термин «дизайн», определяется семантическими полями со значением ухищрения, лукавства. Дизайнер – это коварный заговорщик, расставляющий свои ловушки. В этот же контекст помещены и другие, не менее важные понятия, прежде всего – «механика» и «машина». В греческом языке «techos» означает некую конструкцию, сооруженную с целью обмана, то есть ловушку; примером тому служит троянский конь. Хитроумный Одиссей, каким мы знаем его по хрестоматийному переводу, в оригинале зовется «polymechanikos». Само же слово «techos» происходит от древнего корня *magh-, который мы можем встретить в таких словах, как «мочь», «мощь». Согласно этому «машина» – не что иное, как устройство, созданное для того, чтобы превозмочь что-то обманным путем, хитростью: так, например, с помощью рычага мы «обманиваем» силу тяготения; «механика» же – это стратегия, позволяющая устраивать махинации, манипулировать тяжелыми телами.

Существует в данном контексте и еще одно слово – «техника». В переводе с греческого «techné» означает «искусство»; ему также родственно «tekton» – «столяр». Основной смысл, заложенный в этом сходстве, следующий: древесина суть бесформенная материя (греч. «hylé»), форму которой придает искусный техник, тем самым провоцируя появление формы вообще. В основе же изречений Платона, направленных против искусства и техники, лежит то, что по отношению к теоретически выведенным формам (идеям) их материальное воплощение является отступлением и искажением. Для него художники и техники являются отступниками и обманщиками, вероломно склоняющими человека к превратному восприятию идей.

В латинском языке эквивалентом греческого «techné» выступает «ars», в действительности означающее «уловка», «выверт» (если уместно будет прибегнуть к слову из плутовского лексикона). Уменьшительно-ласкательной формой от «ars» является слово «articulum» – «увертка», в то же время означающее нечто вертящееся, вращающееся (к примеру, запястье). Соответственно, у слова «ars» появляются такие значения, как «изворотливость», «гибкость», а «artifex» – «художник» – означает прежде всего «изворотливый человек». В истинном смысле слова артист – это ловкач, чудодей, иллюзионист. Сходное значение прослеживается в таких словах, как «artifice» (англ. хитрость, уловка), «артифици-

¹⁰ Signum (лат.) – знак, зарубка, засечка; от праиндоевр. *sek- рубить, резать. Ср.: сечь, засечка. – Примеч. пер.

альный» (искусственно вызванный) или даже «артиллерия» (искусство метания). В нашем же языке «искусство» означает «умение», а тот, кто постиг искусство, или художник – это умелец¹¹: хотя бывает, и тут не обходится без ловкости рук и некоторого мошенства.



Даже одним этим можно объяснить, как слово «дизайн» обрело то значение, в котором оно употребляется сегодня. Все упомянутые слова – «design», «машина», «техника», «ars», «искусство» – обладают тесной связью, каждое из них немислимо без других, и все они уходят корнями в одну и ту же позицию по отношению к миру. Однако эта внутренняя связь замалчивается вот уже не одно столетие, по крайней мере с наступления эпохи Возрождения. В буржуазной культуре Нового времени мир искусства резко противопоставляется миру техники и машин, и ввиду этого в культуре сформировались два чуждых друг другу начала: «жесткое» (научное, количественное) и «мягкое» (художественное, качественное). К концу XIX века повлиять на это пагубное разделение было уже невозможно. Слово «дизайн» проникло в образовавшуюся брешь и сформировало своего рода переход от первого ко второму – потому лишь, что в нем вновь звучит та самая связь искусства и техники. В этой связи сегодня термином «дизайн» обозначается точка пересечения этих двух областей, мышления научного и мышления оценочного – отправная точка новой культуры.

Объяснение хорошее, но, увы, недостаточное. Поскольку в действительности все приведенные выше понятия объединяет то обстоятельство, что в каждом случае, помимо прочего, имеет место обман и вероломство. Новая, более высокая культура, к которой отсылает нас дизайн, должна стать культурой, сознающей, что зиждется на обмане. Вопрос: кого и как мы обманываем, занимаясь культурной деятельностью (художественной ли, технической ли – словом, дизайнерской)? Приведем пример: рычаг – это простой механизм. Его дизайн создан по аналогии с человеческой рукой, рычаг – искусственная рука. Технология использования рычага существует по меньшей мере столько же лет, сколько существует вид *homo sapiens*, если не дольше. Целью возникновения этого механизма, этого дизайна, этого

¹¹ Этимология слов «искусство» (рус.) и «Kunst» (нем.) в этом сходна. – Примеч. пер.

искусного умения, этой технологии является обманное преодоление силы тяготения, обход законов природы, высвобождение человека из рамок, отведенных ему природой, с помощью хитроумного стратегического использования такого закона. Несмотря на тяжесть нашего бренного тела, рычаг открывает нам возможность подняться выше, хоть до небес, а если дать нам точку опоры, с помощью рычага мы перевернем мир. Посредством техники обойти природу, посредством искусственного превзойти естественное, соорудить такой механизм, из недр которого, как *deus ex machina*, возникали бы мы сами – вот суть дизайна, лежащего в основе производных любой культуры. Короче говоря: дизайнерской стратегией, лежащей в основе любой культуры, является хитроумное превращение нас из обусловленных своей природой млекопитающих в свободных художников.

До чего удачно этим все объясняется! Слово «дизайн» обрело свое сегодняшнее обиходное значение в результате того, что человек начал осознавать: его бытие – это дизайнерская стратегия, направленная против природы. Но к сожалению, и этим довольствоваться мы не можем. По мере того как дизайн все явственнее встает во главе угла, по мере того как вопрос дизайна замещает собой вопрос идеи, наше положение становится все слабее и слабее. Вот пример: пластмассовые авторучки становятся все дешевле – до такой степени, что их практически можно раздавать бесплатно. Материал («*hylé*» – древесина), из которого они изготовлены, не обладает практически никакой ценностью, а труд, который, согласно Марксу, является источником всякой ценности, благодаря хитроумной технологии производят полностью автоматизированные машины. Единственное, что придает ценности пластмассовым авторучкам – это их дизайн, благодаря которому они живут. Данный дизайн – это точка творческого пересечения выдающихся идей из области науки, искусства и экономики, оказавших друг на друга плодотворное влияние. Но при всем при этом перед нами дизайн, мимо которого мы можем пройти, не заметив – и именно поэтому мы склоняемся к тому, что пластмассовые авторучки можно раздавать бесплатно (скажем, в рекламных целях). Выдающиеся идеи, стоящие за созданием пластмассовой авторучки, мы не удостоаиваем ни малейшего внимания – равно как и стоящие за ним материальные и трудовые ресурсы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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