

Александр Афанасьев

ОТ ТЕХНЭ К МЕТОДУ

Перетворення техне в науково-технічну діяльність, протиставлену мистецтву, зумовило в подальшому розгортання двох типів програм творчої та дослідницької діяльності, які різняться місцем та роллю в них метода.

Ключові слова: *техне, метод, техніка, наука, гуманітаристика.*

Преобразование технэ в научно-техническую деятельность, противопоставленную искусству, обусловило в дальнейшем развертывание двух типов программ творческой и исследовательской деятельности, различающихся местом и ролью в них метода.

Ключевые слова: *технэ, метод, техника, наука, гуманитаристика.*

Converting of techne into scientific and technical activity, opposing to art, stipulated in future the development of two types of the programs of creative and research activity which are different in the place and role of method in them.

Keywords: *techne, method, technics, science, humanitaristics.*

Термин метод получил неоднозначное толкование в литературе: с одной стороны, он понимается как рационально заявленная и обоснованная последовательность действий с применением специальных средств и инструментальных операций, с другой – как совокупность требований или идеалов, которым должна соответствовать определенная деятельность. Но в любом случае он связывается с некоторой упорядоченностью правил, действий, результата. С упорядоченностью соотносится и греческое слово «технэ», давшее начало целой группе терминов («техника», «техничность» и др.) и огромному смысловому блоку, где в один узел связаны едва ли не все проявления техногенной цивилизации: от скромного мастерства до преобразующей роли науки и техники. Переход от технэ к современной цивилизации имеет большое количество нюансов, исследование которых продуцирует множество подходов, где особое значение имеет хайдеггеровский анализ превращения технэ в техницизм с указанием на опасность последнего и где не столько решается, сколько ставится вопрос о сущности техники [12]. В поисках ответа современные исследования сочетают резкую критику технократизма с уважительным отношением к мастерству. Техника и наука рассматриваются не только с точки зрения возможных опасностей, но и в аспектах, способных гармонизировать человеческое творческое присутствие в мире за счет обновленных методов. Складывается впечатление, что в свое время технэ как мастерство

переродилось в технику, оттеснив искусство как творчество, именно благодаря реализации научного и технического метода, различное понимание которого детерминирует разные программы творческой и исследовательской деятельности. Развитие данного тезиса и является **целью** статьи.

В античности технэ, на первый взгляд, понималось очень широко. «Технэ – это, во-первых, ремесло, во-вторых, искусство и, в-третьих, наука» [10, с. 167]. Поскольку наука в древней Греции понималась практически, а не умозрительно, то неудивительно, что научная технэ сродни ремесленной и художественной технэ. По Аристотелю, все различие между науками и технэ сводится к тому, что первые не служат никакой пользе общества, а вторые – служат. Но существенного отличия между ними нет: они познают общее через причины. Софисты понимают технэ как ремесло и оценивают его очень высоко: этому нужно учиться и за такое обучение не стыдно брать деньги. Хайдеггер замечает, что даже философия в ту эпоху, например, у Платона и Аристотеля, также есть технэ, хотя и особого рода [13].

В то же время, технэ понимается древними греками достаточно точно и определенно, несмотря на отнесение к технэ столь разнообразных видов деятельности. Однозначность понимания технэ определялась античной парадигмой космоса, с которой соотносились все представления о гармонии, красоте, и особенно о порядке. Собственно космос по-гречески и означает порядок, упорядоченность. Поэтому ремесленные умения и высокое искусство, за которое отвечали музы истории, астрономии, танца, трагедии, комедии, различных видов поэзии и пр., считались мастерством и отличались от вдохновения и одержимости, выбивавшихся из упорядоченности, например в той же поэзии. Сократ на этот счет заявляет, что все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря технэ, а лишь в состоянии вдохновения [11, с. 262]. Платон ставит поэзию выше технэ, приравнивая первое к одержимости, безумию, сравнивает поэтов с пророками и считает, что поэтам необходимо божественное вдохновение, наитие. Однако, как показывает Аристотель и этот вид деятельности можно привести к мастерству, к технэ. Собственно говоря, мастер не творит изготавливаемый им предмет, а последний как бы сам выявляется при посредничестве искусного мастера, который лишь обнаруживает потенциально присущие вещам идеальные формы. Иными словами, различие между технэ и нетехнэ идет по линии различения аполлоновского и дионисийского начала в деятельности вообще и творчестве, в частности. Впрочем, мифология не зафиксировала спор Аполлона и Диониса, если не считать не совсем понятной расправы

вакханок с Орфеем, что давало основание надеяться на сотрудничество рационального мастерства *techné* и вдохновенного чувственного *mania*.

Мастерство, особенно как воспроизводство, продолжает цениться и в средние века, а к творчеству мастеров относятся с подозрением, поскольку оно под стать лишь Творцу. Возрождение реабилитирует творчество во многом на уровне философии за счет пантеистического растворения Бога в природе, когда творческий талант можно расценивать как божественную искру. А по-настоящему творчество отделяется от *технэ* лишь в эпоху романтизма, когда возникает принципиально новая концепция субъекта деятельности, который превращается в суверенного творца своего произведения, а оно, в свою очередь, в средство проявления личности этого творца. Существенно, однако, что у Леонардо да Винчи живописное полотно и техническое изобретение были однопорядковыми вещами как *технэ* в античности. Лишь начиная с Галилея постепенно преодолевается универсализм Возрождения. В новое время *технэ* как деятельность разделяется на инженерию и искусство и связывается в основном с первым. Здесь начинает преобладать метод как рациональная последовательность действий, а также устанавливается тесная связь с наукой, познавательной деятельностью и методами научного исследования. Наука, по выражению Хайдеггера, превращается в теоретическую технику. Уже Галилей придает научному методу решающее значение, по сути, открывая для науки наблюдение и эксперимент и подключая многообещающие резольютивный и композитивный методы.

Таким образом, универсализм античного и возрожденческого *технэ* благодаря актуализации метода, который лишь потенциально содержался в *технэ* и теоретически не осознавался, превращается в технику и связанную с ней науку, олицетворением которых становится метод как осознанная и обоснованная последовательность действий, направленная на получение определенного результата.

В искусстве метод стал трактоваться иначе: не как последовательность действий, а как система принципов, управляющих процессом создания произведений искусства и приобретающей самостоятельность литературы. Понимание метода как продуманной, рациональной, ведущей к успешному осуществлению цели, последовательности операций не приобрело распространения, поскольку явно описать такого рода метод не удавалось, за исключением разве что вспомогательных технических операций. Поэтому как рудимент *технэ* осталась качественная характеристика в смысле техничности, мастерства в искусстве и литературе, поскольку количественно выразить мастерство

затруднительно. В таком качественном смысле парадигма «технэ» работает до сих пор: мы восхищаемся техникой живописца, музыканта, литератора, лектора, ученого, футболиста и других представителей творческих специальностей, для которых «техничность» не должна, казалось бы, преобладать над «божьей искрой».

Расширительное толкование метода, примененное для творческой деятельности, включало совокупность требований, идеалов, целей и т. п., мало заботясь о способах их реализации, т. е., собственно методе. Такое понимание метода было, в частности, явно сформулировано в конце 20-х годов XX в. в марксистско-ленинской эстетике и получило довольно широкое распространение в различных сферах деятельности. Например, метод социалистического реализма предполагал описывать реальность, с одной стороны, точно, а с другой – в соответствии с идеалами социализма, с точки зрения желаемого будущего, что определялось идеологией и конкретными задачами идеологического воздействия. Максим Горький, который объявлялся основоположником соцреализма, считал, что главной задачей данного метода является воспитание социалистического, революционного взгляда на мир, соответствующего ощущения мира. Идея воспитания как переделки природного человеческого материала сближала искусство и инженерную деятельность, но таких методов как в инженерии не предлагалось.

Главными принципами, определявшими метод, были: народность, когда героями произведений соцреализма становились не просто трудящиеся, а вдохновенные строители светлого будущего, идейность, как героика поиска путей к новой жизни, конкретность как реализация идейных установок, например изменение сознания как следствие изменения бытия. Ленин в этом отношении высказался максимально определенно: «Литература должна стать партийной... Долой литераторов беспартийных. Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, “винтиками и колесиками” одного единого великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса» [9, с. 101]. Судя по контексту, он имел в виду журналистов партийных изданий, но советская действительность сделала указанное требование нормой всей литературы и вообще искусства. Хотя метафора механизма тут налицо, но механики реализации, технического метода опять же не предлагается, он подразумевается. Сталин прямо заявлял, что писатель является «инженером человеческих душ», поэтому своим мастерством он должен воспитывать читателя в духе преданности партии и ее коммунистическим идеалам. Не случайно вожь постоянно называл

литераторов именно мастерами, подчеркивая их преобразующее влияние на человеческий материал. Метод соцреализма был в известном смысле сращиванием инженерии и искусства, своеобразным социалистическим технэ, но представлял собой скорее программу деятельности, чем конкретные методы ее реализации. Поскольку не указывалась последовательность действий, приходилось задавать образцы произведений искусства, которым надо было следовать. Это делалось в официальных высказываниях об искусстве и литературе, в обращениях к съездам творческих работников, где постоянно присутствовали списки образцовых произведений, которые должны были направлять деятелей искусства в их дальнейшей работе. Для писателей это были преимущественно «Мать» и «Жизнь Клим Самгина» М. Горького, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Цемент» Ф. Гладкова, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» М. Шолохова, «Хождение по мукам» и «Петр Первый» А. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева. Хотя списки могли меняться в зависимости от политической конъюнктуры, но указанные произведения были константой соцреализма. Таким способом задавался определенный ритуал написания, прочтения и анализа художественных произведений, особенно монументальных, вроде романа. Ритуальная форма разрешенных советских романов включает в себе символы и знаки для положительных и отрицательных героев, своеобразный каталог сюжетных функций, исполняемых персонажами, унифицированную фабулу и пр. Вот почему так много общего можно усмотреть в «Петре Первом» А. Толстого и «Поднятой целине» М. Шолохова, несмотря на несовпадение описываемых эпох, событий, исторических лиц.

Литературная деятельность превращалась в производство, становилась «делом техники», уподоблялась труду ремесленника или подмастерья в средневековом цеху. «Как иконописец рисовал, постоянно сверяясь с образцом, чтобы соблюсти положенное расположение фигур или колористику, так и советский романист копировал жесты, эмоциональные реакции, поступки героев, символику, использованные в текстах-образцах» [8].

Справедливости ради отметим, что литературная работа «по образцам» не является изобретением соцреализма, она в той или иной мере всегда имела место. М. Гаспаров, характеризуя модернизм как малую часть словесности конца XIX века, отмечал, что массовая печать заполнялась массовой поэзией, целиком производившейся по гражданским образцам 1870-х годов и лирическим образцам 1880-х годов [6]. Другое

дело, что следование литературным образцам, как и отказ от них, должны быть свободным выбором, чего советская эпоха не допускала. Хотя ремесло порой дает возможность проявиться таланту, и советские ремесленники пера могли выдать шедевры типа шолоховского «Тихого Дона», однако в целом подобная унификация и «методичность» творчества была тормозом развития искусства и литературы. В нашу задачу не входит анализ положительных и отрицательных сторон «метода» соцреализма. Вышесказанное позволяет зафиксировать другое: программу социалистического реализма неверно называть методом, скорее она даже была неметодологичной.

В разнообразных программах деятельности по созданию технических устройств и произведений искусства или литературы роль методов и их понимание различны, несмотря на возможные сближения по типу технэ. Расширительное понимание термина «метод» ведет к путанице, когда под методом понимают не столько последовательность шагов, ведущую к данной цели, сколько общие требования, правила или принципы. В этом неточном смысле в так называемой комбинаторной литературе, основанной на строгих правилах, говорят о формальных методах, о переносе в литературу аксиоматического метода, о математизации творчества и т. п. [4]. На самом деле речь идет всего лишь о заранее заданных правилах, по которым должен быть создан текст, например, в акrostихе, тавтограмме, триолете и пр., а собственно метода производства такого текста как раз и не предлагается, ибо это область свободного творчества. Программа комбинаторной литературы, намеченная французской группой УЛИПО, интересна и многообещающа в плане расширения возможностей литературы и ее лучшего понимания, но она неметодологична.

В исследовательской деятельности, где процесс творчества и его продукты становятся объектом изучения, различение методологичных и неметодологичных программ еще более важно, особенно в гуманитаристике. В современных гуманитарных науках, например в литературоведении, весьма плодотворно работают математические, статистические, структурные программы исследований с точными количественными методами. Наряду с ними сохраняют свое значение и иные программы, где понятие метода имеет расширительный смысл, как набор требований и плодотворных идей, а не четкую последовательность исследовательских шагов.

Программы первого типа ориентируются на установление закономерных отношений в литературном тексте, точное знание, строгие методы исследования, проверяемость гипотез, дисциплинарные рамки,

четко очерченный объект, оперируют понятием структуры и опираются на такой эмпирический материал, который можно посчитать и наблюдать достаточно точно. В этом смысле их можно было бы назвать методологичными, количественными, точными, квантитативными (от лат. *quantitas* количество) и т. д. Они во многом соответствуют стандартным канонам классической науки. Квантитативные программы методологичны в том смысле, что содержат методы, преимущественно количественные, применяемые в исследовательских целях и дающие конкретный научный результат. В филологии, в частности, в поэтике, они связаны с именами Р. Якобсона, Ю. Лотмана, М. Гаспарова, В. Топорова и др. В частности, Гаспаров с помощью сравнительно-статистических методов исследовал ритмику, метрику, строфику и рифмы русского и европейского стиха, описал эволюцию его форм в течение трех последних столетий и поставил задачу описания объективно сложившихся способов связи формы и содержания в стихе не в рамках субъективного личностного эстетического переживания, а именно в проверяемом и предсказательном ключе, «в терминах доказуемых и показуемых закономерностей» [1, с. 18].

Список представителей этой тенденции может быть существенно расширен как зарубежными участниками, например из Пражского лингвистического кружка, так и вновь открываемыми именами советского прошлого. К ним принадлежит Б. Ярхо с очень характерным в данном контексте названием его работы – «Методология точного литературоведения» [14], которая была написана в сталинских лагерях и ссылках, а опубликована уже другим поколением исследователей.

Программы второго типа опираются на заведомо нестрогие термины, метафорическая сила которых важнее стабилизирующей силы точной терминологии, произвольные мысленные конструкции, используют теоретические положения из других областей знания, особенно из философии, и сами легко выходят за пределы своей предметной области, ориентируются на интерпретацию и понимание. Они тесно связаны с философскими концепциями, безразличны к проверяемости, эмпирическому материалу, истинности. В этом смысле они скорее качественные (от лат. *qualitas* качество), чем квантитативные, поскольку не заняты количественными соотношениями, не дают конкретных методов реализации исследовательских или творческих подходов. Нельзя сказать, что эти программы лучше или хуже первых, они – другие. Исключать их из литературоведения как ненаучные вряд ли имеет смысл. В частности, их задачей является новое представление изучаемого материала, принципиально новое видение предмета, новые пути исследований. Тут

главное – не эмпирический результат, а новые идеи и сам мыслительный процесс, дающий новое видение.

Участник первых программ, усвоивший их теории и особенно методы, становится мастером, «техником» своего дела и, применяя метод, получает явные, надежные, проверяемые результаты, развивая и теории, и программы, хотя их предел очевиден: данная конкретная группа объектов. Вторые программы практически бесконечны, хотя бы потому, что область их применения неограничена, а порой и неизвестна заранее. Овладесть такими программами и их теориями гораздо труднее, чем явно выраженными методами первого типа, а овладев, мастером не станешь, так как методов они не дают. Зато, если есть талант, получишь ту широту понимания, ту возможность выхода за дисциплинарные рамки, то новое видение, которые первые программы и их теории дать не могут. Иными словами вторые программы не менее плодотворны, хотя и в другом отношении. Эти программы и теории представлены именами А. Белого, А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева и др. Бахтинские теории диалога, карнавала, мениппеи относятся ко второму типу и в этом смысле не предложили точного метода исследования. Но в плодотворности им не откажешь, не случайно, у Бахтина огромное количество талантливых последователей, он один из наиболее цитируемых мыслителей современности.

Теоретические разработки и даже методологические труды Бахтина представляют собой систему оригинальных подходов, творческих задач и требований, своеобразную программу творчества. Однако, использовать его теоретические положения как методы исследования весьма затруднительно, если вообще возможно, ибо не заданы собственно методы как конкретные шаги реализации программы. Это дело таланта и творчества его последователей. «Несвоевременные последователи сделали из его программы творчества теорию исследования, а это вещи принципиально противоположные: смысл творчества в том, чтобы преобразовать объект, смысл исследования в том, чтобы оберечь его от искажений» [5, с. 496]. В этом плане программы второго типа не методологичны.

Вот почему странно и смешно выглядят попытки воспользоваться бахтинской теорией мениппеи как методом в работах, претендующих на серьезность. Например, у А. Баркова радикально пересматривается толкование булгаковского «Мастера и Маргариты», когда прообразом мастера объявляется М. Горький, а события романа трактуются как «горьковские метки» [2]. То же самое осуществляется и с пушкинским «Евгением Онегиным», когда нарратором объявляется П. Катенин (!), а

действие романа смещается на десяток лет [3]. В обоих случаях прямые авторские указания и чуть ли ни весь контекст объявляются мистификациями гениев. С. Епифанова предлагает представить как мениппею «Войну и мир» Л. Толстого по всем 14 пунктам бахтинской теории [7]. При первом знакомстве даже не верится в серьезность таких исследований – возникает впечатление грандиозного розыгрыша. Дело здесь не в том, что вышеназванные авторы – любители, не профессионалы, а в недостаточной методологической подготовке, в непонимании сути творческих и исследовательских программ и в неадекватном их применении.

Указанные два типа программ являются известной абстракцией от реального исследовательского процесса, в реальной практике они могут взаимодействовать и не полностью осознаваться исследователями. Например, ни Якобсон, ни Лотман никогда не противопоставляли себя Бахтину и кое в чем к нему присоединялись [1, с. 7], а Андрей Белый один из первых высказал мысль о том, что стиховедение может стать наукой, если будет опираться на строгое наблюдение и статистику, хотя и не разрабатывал эту идею. В то же время нельзя не заметить и своеобразной борьбы этих программ друг с другом. Но в более общем плане скорее преобладает тенденция к рационализации, онаучиванию, квантитативизации литературоведения и всей гуманитаристики. Впрочем, по-видимому, есть пределы подобной тенденции, что обуславливает процесс постоянного воспроизводства программ второго типа. Пределы связаны с особенностями восприятия художественного произведения, в отличие от восприятия естественнонаучного объекта. В первом случае рациональное накладывается на эмоциональное и связано с так называемыми высшими чувствами. Любой текст воспринимается не только как объект научного исследования, но и эстетически переживается. Вероятно, сближения указанных программ в смысле технэ не следует ожидать.

В качестве **вывода** отметим, что технэ как упорядочивающая деятельность потенциально была связана с методом как рационально организованной последовательностью действий, что актуализовалось в технической и научной деятельности. Разделение технэ на научно-техническую деятельность и искусство породило два типа программ исследовательской и творческой деятельности, различающихся местом и ролью в них метода.

1. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон–Бахтин–Лотман–Гаспаров.– М.: РОССПЭН, 2009.– 503 с.

2. Барков А. Н., Козаровецкий В. А. Метла Маргариты // <http://intervjuer.narod.ru/06.htm>
3. Барков А. Н., Козаровецкий В. А. Пупок чернеет сквозь рубашку // <http://intervjuer.narod.ru/04.htm>
4. Бонч-Осмоловская Т. Комбинаторная литература // http://homo.fizteh.ru/programs/culture/bonch_osmolovskaya.htm
5. Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Гаспаров М. Л. Избр. труды. В 3 т.– Т. 3.– М.: Наука, 1997.– 604 с.
6. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Гаспаров М. Л. Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917: Антология.– М.: Наука, 1998.– С. 5–44.
7. Епифанова С. Война и мир как мениппея // <http://www.lebed.com/2005/art4313.htm>
8. Кларк К. Введение. Роль социалистического реализма в советской культуре // Кларк К. Советский роман: история как ритуал // <http://novruslit.ru/library/?p=14>
9. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Ленин В. И. Полн. собр. соч.– 5-е изд.– Т. 12.– М.: Политиздат, 1960.– С. 99–106.
10. Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А. Ф. Держание духа.– М.: Политиздат, 1988.– 366 с.
11. Платон. Ион // Платон. Избранные диалоги.– М.: Художественная литература, 1965.– С. 256–273.
12. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления.– М.: Республика, 1993.– С. 221–238.
13. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления.– М.: Республика, 1993.– С. 192–220.
14. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы / Общ. ред. М. И. Шапира.– М.: Языки славянских культур, 2006.– XXXII, 927 с.