

Павел Арсеньев

# СОФТ — ЭТО НОВОЕ МЕДИА

Лев Манович: «Теории софт-культуры»

Лев Манович (р. 1960) – автор книг по теории цифровой культуры и новых медиа, профессор компьютерных наук (Computer Science) Городского университета Нью-Йорка, профессор Европейской Высшей школы в Саас-Фе (Швейцария), профессор Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (Москва). Его труды посвящены цифровым гуманитарным наукам, визуальной культуре, теории новых медиа и медиаискусству, и исследованиям софта.

Сборник статей «Теории софт-культуры» вышел в издательстве «Красная ласточка» (Нижний Новгород, 2017). В тексте Павла Арсеньева цифрами в скобках указаны страницы книги Льва Мановича, чьи высказывания цитирует наш автор.

Один из тех, кто начал говорить о новых медиа еще в 90-е, сегодня Лев Манович предпочитает другие термины – его недавно вышедшая книга называется «Теории софт-культуры». Однако начинается это теоретическое приключение еще раньше – со структурного анализа художественных текстов представителей московско-тартуской школы (МТШ) 1970-х, а то и с немецкой науки о восприятии и экспериментальной эстетики XIX века. Путь этой теории мы и попробуем проследить, сосредоточившись именно на ее эпистемологических истоках.

Интеллектуальная траектория Мановича – это побег (от) лотмановской семиотики в *visual studies*<sup>1</sup>, «теоретическая сложность и в конечном счете невозможность» семиотизации которых в принципе заявляется автором уже на первой странице: «у художественных изображений нет универсальной грамматики» (7). Впрочем, универсальной грамматики не обнаружил в конечном счете и наиболее семиотизируемый медиум (то есть собственно человеческий язык), как стало понятно примерно к XIX веку<sup>2</sup>. С другой стороны, как минимум до середины XX изография еще оставалась областью практических попыток создания универсального языка

1. В чьей разветвленной сети можно встретить многих – от Бориса Гаспарова, не раз описывавшего свое отталкивание от МТШ, до Романа Лейбова, который, продолжая работать в Тарту, напротив, последовательно удерживает позиции математизируемого анализа.

2. См. подробнее об этих эпизодах начиная со Средних веков и вплоть до апостериорных искусственных языков конца XIX века: *Эко Умберто. Поиски совершенного языка в европейской культуре. (Перевод с итал. А. Миролубовой.)* СПб., Alexandria, 2007.



образов<sup>3</sup>. Манович принадлежит к этой отчасти утопической, отчасти технократической традиции, только, в отличие от Отто Нейрата и Юрия Лотмана, он занимается не семантикой и не синтактикой, а *универсальной прагматикой*. На этот авангардистский анамнез указывают и те активные отсылки, которые Манович делает в адрес «интернационального стиля» 1920-х и его, если угодно, советской версии – ВХУТЕМАСа и ЛЕФа. Именно советские конструктивисты-производственники оказываются теми, кто предсказал интерактивные интерфейсы или «вымечтал» их через социальные корреляты и соответствующую им экономику внимания. Основным «фамильным сходством» с «движком» авангарда оказывается новый статус реципиента: «в то время как существующие теории иллюзионизма наделяют субъекта ролью зрителя, благодаря новым медиа он чаще всего оказывается пользователем». От «Абстрактного кабинета» Лисицкого в Ганновере в 1926 году и до «Человека с киноаппаратом» Вертова в 1929-м левый авангард стремился не фасцинировать зрительские массы и не обездвигивать их, но вовлечь в самоорганизацию «пользовательской среды».

В вышедшей ранее книге «Язык новых медиа» (2001) Манович прослеживал преемственность этого самого языка с прежними медиа, и в частности с кинематографом, рассматривая фильм Дзиги Вертова в качестве каталога примеров того, как новые медиа переопределяют место прежних или вбирают их в себя. «Эстетика новых медиа, как кажется, гораздо ближе к левой авангардной эстетике XX века, в частности к стратегии разоблачения условий конструирования иллюзий, предложенной драматургом Бертольтом Брехтом. Похожим образом

3. Отто Нейрат, участник Венского кружка, социолог-марксист, стремился придать логическому позитивизму определенную визуальную форму – в рамках своего проекта ИЗОТИП. Будучи убежден, что простые иконические изображения более полезны в образовании масс и международной коммуникации, Нейрат предлагает использовать нейтральный язык, независимый от национальных специфик и полезный в борьбе с фашизмом: «Слова разъединяют, изображения объединяют». Из простых, как протокольные предложения, строительных элементов должны были составляться все более сложные выражения. Как можно заметить по примерам самого Нейрата («уголь», «рабочий», «машина»), легче всего такой прозрачной репрезентации поддаются объекты материального мира, но уже несколько сложнее дело обстоит с тем, что не поддается остенсивному определению. В мысленном эксперименте, с которого начинаются будущие «Философские исследования», Витгенштейн явно реагирует на это предложение Нейрата. См.: *Витгенштейн Людвиг*. Голубая и коричневая книги. *Предварительные материалы к «Философским исследованиям»*. (Перевод с английского В.Суворцева, В.Иткина.) Новосибирск, Сибирское университетское издательство, 2008, с. 15.

можно интерпретировать и концепт “рассеянного восприятия” Вальтера Беньямина. Субъект оказывается в странном состоянии постоянного колебания между концентрацией и отчужденностью, отстраненностью. Виртуальные машины уже действуют почти как авангардные “режиссеры”, дизайнеры интерактивных медиа вынуждают субъекта колебаться между ролями зрителя и пользователя, между восприятием и действием, между следованием сюжету и активным влиянием на него»<sup>4</sup>.

Возможно, еще более важным предвестником софт-культуры оказывается Родченко, к чьей формуле о конститутивном значении для искусства свойств материала Манович все время возвращается.

Однако прежде всего Манович усваивает у советских авангардистов нефетишистское отношение к «обшивке» хранения и передачи данных. Так же как Третьяков был избавлен от всякого фетишизма письменного означающего и с легкостью перестраивался на полном ходу (как правило, в ходе путешествий) между различными медиумами<sup>5</sup>, Манович без сожалений расстается с традиционными производственными позициями, отталкиваясь от эволюции средств:

«То, что сегодня называют культурными индустриями, могло бы чуть раньше называться “участками социалистического строительства”, каковыми очевидно были не только стройки 1920-х, но и “речестройка” Третьякова, “био-механика” Мейерхольда или “кино-правда” Вертова. Все эти психо-инженеры и психо-конструкции вполне согласились бы с тем, чтобы отказаться от старомодного статуса “художников” и встать рядом с веб-дизайнерами и 3D-проектировщиками, как в свое время охотно становились рядом с человеком науки и техники»<sup>6</sup>.

Ситуация такой перегруппировки рынка рабочей силы и институционально-дисциплинарная перекройка не были уникальным советским процессом. Так или иначе они были характерны для всей модернизации во всем мире – разве что советская версия предполагала больше рефлексии, нежели то наблюдалось в буржуазных обществах, сохранявших жесткую социальную структуру, из-за чего новым медиа-техникам приходилось входить в культуру после долгого ожидания в приемной. Примерно так, скажем, было с машинистками: пока белые гетеросексуальные поэты продолжали создавать свои поэтические тексты от руки, юные особы женского пола заполнили рынок операторов печатной машинки, вскоре изменив и расклад сил в литературе<sup>7</sup>.

Манович сознает, что наследует советской авангардной культуре, но никак не оговаривается о ее политике. Он как бы делает с нее чисто

4. См.: Манович Лев. Язык новых медиа. Последовательное рассуждение о технологиях и режимах существования медиа. М., Ad Marginem, 2018.

5. См. подробнее о связи смены медиумов с переменой мест: Интермедиальная одиссея Сергея Третьякова. Современное приближение к авангардисту-социалисту. // Colta.ru, 13 апреля 2021 года.

6. Ср.: «Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором». См.: Третьяков Сергей. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). – «ЛЕФ», 1923, № 1, с. 202.

эпистемический слепок. Вертов мечтал о всесоюзной сети киноков, или киноалфавите, а Манович предпринимает попытку анализа одного миллиарда изображений сети Instagram. Однако вопрос о (био)политической подоплеке подобной наблюдательности или такой позиции/техники видения он не задает, оставляя все исследование под грифом лабораторного любопытства. При всей чувствительности к медиасоциальной постановке вопроса (в республиканской огласовке – «как быть осведомленными гражданами цифрового общества») собственное политическое бессознательное софт-культуры, как и полагается, остается слепым пятном.

После этой оговорки придется и нам ограничиться обсуждением чисто эпистемической повестки Мановича, который намного лучше рефлексирует материально-техническое переоснащение знания и эволюцию своего метода в частности: «крупномасштабный анализ, невообразимый в середине 1980-х, стал возможным 20 годами позже благодаря возросшей скорости работы компьютеров» и «Вместо того чтобы фокусироваться на отдельных визуальных работах, я мог начать анализировать миллионы визуальных культурных артефактов» соответственно (обе цитаты – 10).

Принципиальный вопрос заключается в том, стали ли изображения от этого работать грамматичнее? Если невозможна универсальная грамматика визуального, то не может быть и его статистики, а значит, и операций вроде «сквозной поиск», «автозамена» и так далее. Можно предугадать градуирующее и нюансирующее возражение историка изобразительных технологий: если в функционировании образов, созданных старыми мастерами, «возросшая скорость работы компьютеров» меняет мало, то в практике молодых писцов это переворачивает всё. Сознавая неизбежный пакт параллельных рядов – прогрессивных искусств и наук, – Манович оговаривается, что его «методологический переход от изучения отдельных визуальных артефактов к анализу их в больших объемах произошел с изменением нашего восприятия визуальной культуры»<sup>8</sup>. Так исследователь зарабатывает статус вдвойне современного – он не только преодолевает ограничения предшествующих эпистем (в диахронии) и сам же ведет репортаж об этом, но и союзничает с наиболее современными формами перцептивной повседневности (в синхронии), – одновременно подсказывая художникам, как быть сегодня наиболее актуальными.

«Пристальное чтение» было логично для XX века, когда потребители культуры (еще) сосредоточивались на отдельных работах: «...Я помню, как подростком сотню раз пересматривал репродукции в одних и тех

7. См. подробнее об этом, а также о последствиях этого для современной поэзии: *Арсеньев П.* Aufschreibesysteme 2000, или «Пошлите девочкам мейл, они все сделают»

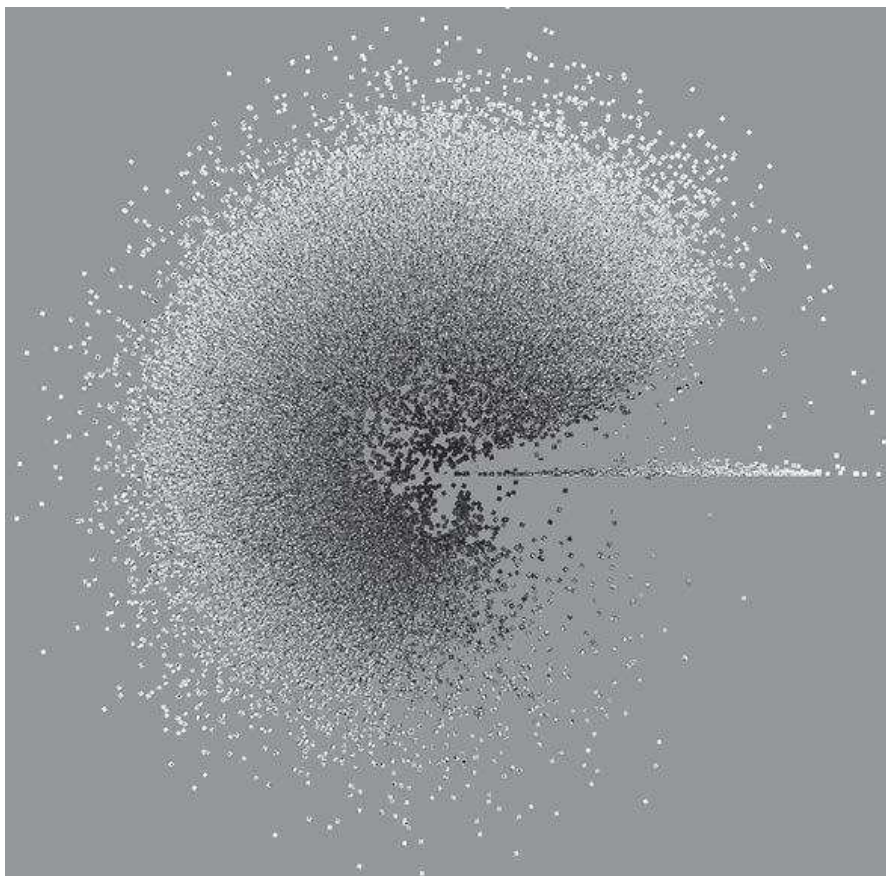
8. Схожим образом мы модифицируем собственный метод: перенеся внимание с научно-технической истории русской литературы на ее же материально-техническую историю с переходом из XIX века в XX. См. подробнее описание одноименного курса для Московской школы новой литературы. URL: <http://www.trans-lit.info/meropriyatiya/anonsy/materialno-tehnicheskaya-istoriya-russkoi-literatury-xix-vek>



же альбомах нашей домашней библиотеки» (11). Допустив эту прустовскую (или ауэрбаховскую) культурную ностальгию, Манович констатирует, что такой перцептивной возможности, права или времени, какой он обладал подростком, у него больше нет. И чтобы оставаться серьезным ученым, высокооплачиваемым специалистом или хотя бы модным теоретиком, Мановичу сегодня приходится смотреть на эти миллиарды фотографий в Instagram. Однако не является ли выводимая из них эпистемология лишь эффектом собственно институционального, равно как и перцептивного, старения, тогда как пристальное чтение или бесконечный просмотр репродукций любознательными подростками (так же, как бесконечно возобновляемое рассказывание – в еще более юной возрастной категории) остается таким же плодотворным занятием? Наряду со старыми мастерами, практически никак не пострадавшими от новых медиа, не расшатывает ли эта перцептивная молодость монополистские претензии софт-теории на описание опыта?

Манович, конечно же, пытается продлить влияние своего метода ретроактивно – от Instagram (в эпистемическом сговоре с которым никто не сомневается) до... ну хотя бы импрессионистов. Однако чаще всего это звучит лишь как заявка, как провокационная теоретическая страза, как кликбейтный пост. Возможно, чтобы утвердить методологическую или визуально-культурную связь поколений, достаточно просто перевернуть тезис и напомнить, что (пост)импрессионизм и был первой софт-культурой. Тем более что он даже признавал это, то есть получил соответствующее теоретическое обоснование своими современниками. В конце концов, уже Жоржа Сера можно считать изобретателем кода в живописи, поскольку изображение у него становится все менее и менее органическим («продолжением тела художника»), прописанным, сближаясь скорее с двоичным кодом и требуя сотрудничества дальнорядного зрителя. Это обстоятельство индустриализации

Визуализация  
Instagram



Проект  
Phototrails

живописи – менее известное, чем изобретение фотографии, – в конечном счете логически ведет нас, по словам самого Дюшана, к изобретению реди-мейда<sup>9</sup>.

Если становление общества более «видимым» (благодаря скоплению в мегаполисах или государственной статистике) привело к инаугурации социологического факта и позитивизма Дюркгейма (не забудем также и о торговых пассажах или городских фонарях как операторах публичного пространства), то Манович рассчитывает по той же аналогии вывести свой метод из перепроизводства цифрового контента.

Наконец, принципиальным обстоятельством сдвига к большим данным (big data) является то, что мы все не только долгое время смотрели и читали одно и то же, но и писали то же. И теперь мы не только читаем google-книги (вместо многотомных романов), но и пишем google-книги – одним из первых сознательных подступов к чему и является эта книга – *одного* автора, упоминающая, однако, содержание теорий во *множественном* числе. Несмотря на это, она претендует и на эмпирический методологический след или, во всяком случае, на некий шлейф полураспада эмпиризма, поскольку основана на проанализированных визуальных данных все того же Instagram.

9. Дюшан подхватывает именно эту, некубистскую линию модернизма, что является прямым следствием индустриализации живописи. См. об этом подробнее: *Арсеньев П.* Как совершать художественные действия при помощи слов: прагматическая теория искусства Тьерри де Дюва.

Что такое увидеть миллиард фотографий? Это значит сжать их в пределах охвата «одним взглядом». Манович уточняет, что до всякого рассуждения о медиа (читай, до всяких теорий медиа) ему необходим первичный перцептивный контакт с этим массивом. Однако уместны ли эти рефлекс герменевтического всматривания в отношении больших данных?<sup>10</sup> Ведь это именно в знаточеской культуре необходимо было видеть шедевры (ну или хотя бы знать, что они находятся в Дрезденской галерее, и мечтать туда поехать), именно традиционная визуальная культура, музейная система и перцептивная педагогика были выстроены на фетишизме присутствия и эксплуатации позвоночника. Однако, когда с оцифровкой фондов и карантинном мы вплотную приблизились к антропологической фантазии Деррида, зачем еще что-то видеть? «Можно представить себе человека будущего, который, лежа на боку, лишь нажимает на кнопки остатками передних конечностей»<sup>11</sup>...

Манович пытается еще примирить эти аргументы и, возможно, даже допускает некоторое смешение – тех, кто «редактирует отдельные фотографии» и «бьется над каждым пикселем», мастерски сделанное и якобы никак не угрожающее этому существование фильтров (13), но на самом деле, разумеется, конфликт цифрового и аналогового образа информации, количественного и качественного исследования остается. Даже если «отдельные изображения больше ничего не значат» (семиотически точнее было бы просто сказать «больше не значат»), стоит всегда задаваться вопросом, а когда они собственно (что-то) значили.

Все эти сложные методологические вопросы информационной эстетики и софт-теории имеют самое прямое отношение к зрительным жанрам, даже если не считать, что Манович систематически отсылает к Вертову, а на материале фильма «Одиннадцатый» (1928) он даже сделал визуализацию первых и последних кадров каждого плана (обнаружив, что вопреки сложившемуся мнению о динамичных композициях и остраняющих ракурсах планы довольно статичны).

Дело в том, что согласно авторскому наброску история медиа (в частности, кино) окажется переплетена с историей вычислительных машин<sup>12</sup>. Ассистентка математика Чарльза Бэббиджа (дочь Байрона) Ада Лавлейс, будучи первым в истории программистом, писала, что «аналитическая машина тклет алгебраические узоры так же, как станок Жаккара узоры из цветов и листьев»<sup>13</sup>. Говоря о том, как статичные изображения в 1980-х приходят в движение, Манович, конечно, признает их перцептивное преимущество перед коммутативным прорывом

10. Мы почти не касаемся здесь подробно обсуждаемых Мановичем перспектив digital humanities и метода дальнего чтения Франко Моретти в частности, поскольку посвятили этому ранее довольно обширную критическую реплику, открыв обсуждение в специальном блоке выпуска: *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении. – «НЛО», 2018, № 150.

11. *Деррида Жак.* О грамматологии. (Перевод с фр. и вступ. статья Н.Автономовой.) М., Ad Marginem, 2000, с. 39.

телефона, но объясняет успех кино в терминах вычислительных задач: «Образы кино давали утешение зрителю, желавшему убежать от действительности [...], с которой ему было не под силу справиться с помощью собственной системы и обработки данных (т.е. своего мозга)» (19). В описании машины Тьюринга, работа которой «происходила посредством чтения и записи чисел на бесконечной ленте», Мановичу видится «схема, подозрительно похожая на принцип работы кинопроектора» (20). Наконец, когда Конрад Цузе строил свой компьютер, чье программное управление обеспечивалось перфорированной лентой, последней служило не что иное, как списанная 35-мм киноплёнка...

В сущности, сегодня вопрос должен ставиться уже не о том, как медиа стали новыми, а о том, как эти регулярно обновляемые медиа вошли в резонанс с новым эпидемиологическим/политическим режимом. Никакие регулярные визиты в релаксационные помещения кинотеатров, осмысленные Тыняновым и Беньямином, никакие телевизионные перверсии, регистрируемые Ханеке и Кроненбергом, не сравнятся с тем положением в отношении проекционной поверхности, в котором мы оказались с началом (эпохи) карантина. Поскольку, как и всякое чрезвычайное положение, оно уже никогда не закончится, работа, все еще по старинке в некоторых языках именуемая «удаленкой» (ср. с «удаленным соединением по модему» или *tele-travail* во французском), должна быть осмыслена как принципиально новые отношения – смотрящего в монитор и показывающего себя, слушающего других и говорящего с другими животного с экраном (развивая известный образ Киттлера о «говорящем/пишущем животном»). Сегодня все поводы для коммуникации – от производственных до сентиментальных – опосредованы компьютерным приложением, уже в своем названии указывающим на психооптический жест зумирования (феномен, еще совсем недавно бывший методологической новинкой гуманитарных наук у Мановича и Моретти), так что поневоле мы все оказались в положении зрителей реалити-шоу жанрово и социально и посетителей 3D-кинотеатра психотехнически, выбраться из которых, возможно, больше особенно и некуда. Необходимость разобраться в том, как устроена эта новая среда – уже одновременно программная и оптическая, – и определяет актуальность современных *software studies*. ♦

12. См. главу «Как медиа стали новыми» в книге Мановича.

13. См.: *Eames Charles, Eames Ray. A Computer Perspective: Background to the Computer Age*. New ed. Cambridge, MA: Harvard UP, 1990, p. 18. Цит. по: Манович (17).