

БУКВЫ НА СТРАНИЦЕ И НА ЭКРАНЕ: КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ И «ФИЛЬМЫ ИЗ СЛОВ» (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ bpNICHOL)

Швец А.В.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; shvetsanval@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются два текста канадского поэта Барри Филлипа Никола (известного под псевдонимом bpNichol): стихотворение «Вечерний ритуал» 1967 г. (*Evening's Ritual*), напечатанное в сборнике визуальных стихотворений «Презнания танцовщицы с веером елизаветинской эпохи» (*Konfessions of an Elizabethan Fan Dancer*, 1967), и стихотворение «Письмо» 1984 г. (*Letter*), включенное в состав цифрового произведения «Первый показ» (*First Screening*, 1984). Текст 1967 г. принадлежит традиции конкретной поэзии, текст 1984 г. ближе к киноискусству и электронной литературе XX–XXI вв. При этом текст 1984 г. является попыткой перевода текста 1967 г. в цифровую плоскость, так как в плане содержания тексты полностью идентичны. Исследователь обращает внимание на разницу перформативных реализаций одного и того же высказывания. Автор отмечает, что в случае стихотворений «Вечерний ритуал» 1967 г. и «Письмо» 1984 г. из сборника «Первый показ» предполагаемый смысл можно отождествить не столько с пропозицией, сколько с перформативным эффектом, направленным на реципиента, т. е. смысл реализуется преимущественно в плоскости прагматики художественной коммуникации, а не семантики. Исследуя перформативный эффект, автор предлагает обнаружить его в структуре «скриптурального воображения» (Дж. Макганн), довоображения опыта письма, и фиксирует разницу конфигураций воображения в обоих текстах. Если печатный текст «Вечернего ритуала» позволяет читателю быть соавтором высказывания, то цифровой текст «Письма» исключает читателя из процесса сопорождения смысла.

Ключевые слова: конкретная поэзия; цифровая поэзия; адаптация; bpNichol

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-14

Для цитирования: Швец А.В. Буквы на странице и на экране: конкретная поэзия и «фильмы из слов» (на примере стихотворения bpNichol) // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 1. С. 173–185.

LETTERS ON THE PAGE AND ON THE SCREEN: CONCRETE POETRY AND “MOVIES OF WORDS” (BASED ON THE EXAMPLE OF THE POEM BY BPNICHOL)

Anna Shvets

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; shvetsanval@yandex.ru

Abstract: The article discusses two texts by the Canadian poet Barry Philip Nichol (known under the pseudonym bpNichol): the poem *Evening's Ritual* from 1967, printed in the collection of visual poems *Konfessions of an Elizabethan Fan Dancer* (1967), and the poem *Letter* from 1984, included in the digital work *First Screening* (1984). The 1967 text belongs to the tradition of concrete poetry, while the 1984 text is closer to the art of cinema and electronic literature of the 20th and 21st centuries. Importantly, the 1984 text attempts to translate the 1967 text into the digital realm, as the content of the texts is identical. The researcher highlights the difference in the performative realizations of the same statement. The author notes that in the case of the poems *Evening's Ritual* and *Letter* from the collection *First Screening*, the intended meaning can be identified not so much with the proposition as with the performative effect produced on the recipient. In other words, the meaning is realized primarily in the realm of the pragmatics of artistic communication rather than semantics. By exploring the performative effect, the author suggests finding it in the structure of “scriptural imagination” (J. McGann), the preconception of the experience of writing, and notes the difference in configurations of imagination in both texts. While the printed text of *Evening's Ritual* allows the reader to be a co-author of the statement, the digital text of *Letter* excludes the reader from the process of meaning-making.

Keywords: concrete poetry; digital poetry; adaptation; bpNichol

For citation: Shvets A. (2024) Letters on the Page and on the Screen: Concrete Poetry and “Movies of Words” (Based on the Example of the Poem by bpNichol). *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 1, pp. 173–185.

От страницы к экрану: творческий проект Барри Филлипа Никола (bpNichol)

В 1965 г. двадцатидвухлетний учитель начальной школы Барри Филлип Никол (Barrie Phillip Nichol) осваивает ремесло наборщика в Ванкувере, учась по-новому видеть текст: как последовательность литер в наборе. Никол преследует не только практические цели: он уже сочиняет стихи и учится поэтическому ремеслу у Дж. Г. Бауэринга, который познакомил его с одним из последних литературных течений, конкретной поэзией 1960-х гг., и представил другим поэтам (в частности, британцу Б. Коббину, издателю Дж. Кейджа, А. Гинзберга, И. Финлея). Обучение завершается публикацией сборников визуальных стихотворений «Презнания танцовщицы с веером

елизаветинской эпохи» (*Konfessions of an Elizabethan Fan Dancer*, 1967, напечатан при участии Коббинга) и «ПУТЕШЕСТВУЯ и возвращаясь» (*JOURNEYING & the returns*, 1967). В том же году Никол также предпримет попытку выйти на международную сцену как один из поэтов «Антологии конкретной поэзии» Э. Уильямса (1967) и возьмет себе псевдоним bpNichol, под которым и будет упоминаться в публикациях литературоведов [см. Dutton <https://>].

Вплоть до 1980-х гг. Никол будет публиковать визуальные стихи, работать сценаристом. За 4 года до смерти в возрасте 43 лет, в конце поэтической карьеры, он создаст произведение уже цифровой словесности, «Первый показ» (*First Screening*). «Первый показ» — сборник стихотворений, которые были написаны при помощи языка программирования Apple Basic II, записаны на дискету 5.25” (всего 100 копий) и предназначались для демонстрации на экране домашнего компьютера Apple Macintosh [Huth <https://>]. Позже этот сборник «переводился» на другие языки программирования и «переиздавался» на других носителях (в 1993 г., в 2007 г.), вплоть до того, что был переложен на JavaScript и загружен на видеохостинг YouTube в виде небольшого фильма (см.: <https://www.youtube.com/watch?v=MWftX6SstZU>).

«Первый показ» начинается с того, что предполагаемый читатель вставляет дискету в дисковод, нажимает «Enter» в ответ на команду «Run First Screening», видит, как появляются и исчезают на экране заголовок, информация об авторских правах. Текст сначала появляется буква за буквой, будто бы его набирают на машинке, а исчезает благодаря спецэффекту. Начиная с середины надписи, стирается одинаковое количество букв справа и слева вплоть до начала и конца слова, словно по обе стороны надписи расходится невидимая черная ширма. Каждое стихотворение запускается по нажатию «Enter». Сначала тоже появляется заголовок (без анимации), после нажатия клавиши заголовок исчезает. Тексты стихотворений анимированы при помощи простейших спецэффектов: слова мерцают на экране и проматываются вниз, создавая эффект бесконечной ленты ('Island', 'Tower'), переставляются местами на очень быстрой скорости ('Letter'), перемещаются по странице и наползают друг на друга ('reverie'), сменяют друг друга на высокой скорости ("any of your lip") и др.

Результатом всякий раз становятся трансформация исходного слова – его приращение или, наоборот, сокращение, а также неожиданная реконтекстуализация. Те же операции осуществлялись и в рамках визуальных стихотворений, но в ином медийном контексте.

В 1986 г. в неопубликованном эссе «Не так и много...» (*Not a lot...*) Никол описывал опыт творческого письма 1960-х гг. так: «Когда я

сам набирал свои тексты, буква за буквой, слово за словом, строка за строкой, это сообщало мне новое понимание всех компонентов, которые составляют любое литературное произведение» [цит. по: Dutton <https>]. Действительно, литературное произведение — производная в первую очередь печатной культуры, если иметь в виду, что «литера» — элемент набора. Набор текста позволяет занять по отношению к нему критическую метадистанцию: увидеть текст не только как последовательность слов, но и как напечатанный объект, предназначенный для рассматривания и привлекающий внимание читателя как визуальное композиционное единство.

За несколько лет до написания эссе о специфике собственного метода как поэта-конкретиста, в 1984 г., Никол уже сделал следующий шаг: перешел от конкретной поэзии, письма на машинке и письма печатным набором к поэзии цифровой, фактически переступив границы литературы в традиционном понимании слова. Письмо на языке программирования поэт рассматривал как логическое продолжение конкретистского проекта, письма наборщика, — а значит, и вполне вероятное будущее литературы печатной. По словам Никола, «проблемы композиции и содержания», с которыми он «сталкивался ранее в середине 60-х», «обрели новый фокус» [Emerson 2014: 66]. Цифровая поэзия позволила анимировать печатный текст и превратить его в фильм: «я наконец мог создавать фильмические эффекты (filmic effects), которые у меня не хватало навыков или терпения создать тогда» [Emerson 2014: 66].

По логике Никола, первый шаг — переосмыслить букву, слово, строку как видимые, зримые единицы текста; помыслить текст как зримый объект (чего он добился как конкретист). Второй шаг — сообщить тексту движение, превратить его в объект кинетический, мини-фильм из слов (чего он добился как автор цифрового произведения). Такое дистанцирование от текста *per se* дает возможность обновления поэтического инвентаря и смыслового репертуара. Как писал поэт, конкретная поэзия и «[к]омпьютерные языки... открыли способы по-новому выразить старое содержание, снова оживить его» [Emerson 2014: 66]. «Можно сделать что-то новое (One is in a position to make it new)» [Emerson 2014: 66], — подытожил Никол, отсылая к экспериментам начала XX в. (в частности, имажизму), с их стремлением расширить границы словесности.

От буквы печатной до буквы цифровой: смысл как перформативный эффект

Для наборщика-поэта буква зрима и осязаема как объект, а для читателя буква — составная часть текста: словно бы бесплотный знак, отсылающий к воображаемой языковой единице. Однако материаль-

ный характер буквы также может ощущаться читателем: такие паратекстуальные признаки, как контуры буквы, их толщина, цвет, также направляют интерпретацию реципиента. В то время как в рамках печатной культуры буква и слово могут быть осознаны как материальный знак, в рамках культуры цифровой буква и слово не материальны по своей природе. Буква — шифр из нулей и единиц, который компьютер декодирует, выводя на экране привычный нам графический образ. В то же время цифровые буква и слово могут сопровождаться анимацией — и это тоже влияет на конечную интерпретацию.

Так или иначе, отчетливо ощутима медиаспецифическая природа буквы и слова [см. Кучина 2021]. Эти на первый взгляд эпифеноменальные признаки — «материальные условия коммуникации» (*materialities of communication*), «явления и условия, которые вносят свой вклад в производство смысла, при этом сами не являющиеся смыслом» [Gumbrecht 2004: 8]. «Материальные условия коммуникации» могут быть неотъемлемой составляющей буквы и слова как поэтического знака (не равной «смыслу») за счет перераспределения элементов между условными «фоном» и «фигурой», не-семиотизированным и семиотизированным, не-текстовым и текстовым. «Знак — понятие, воспринимаемое по отношению к фону» [Лотман 1994: 211], т. е. применительно к нашему случаю единица текста, воспринимаемая на фоне не-текста. Знак может быть и материальной единицей: «[з]нак относится к числу материальных образований, отличающихся от фона. Например, знаком может быть черная буква на белой бумаге или звук, превосходящий уровень шума» [Жинкин 1961: 159]. Соответственно, «материальные условия коммуникации» (т. е. те признаки знака, которые акцентируют его медиаспецифическую, подчас подчеркнуто материальную природу) могут быть осознаны как часть текстовой «фигуры», перестав быть частью «фона».

В дальнейшем рассуждении о семиотике поэтического текста «смысл» высказывания здесь может быть определен как «метаязыковая запись» [Жолковский, Щеглов 1975] пропозиции. Конфигурация «материальных условий коммуникации» выступает как аранжировка, способ исполнения смысла. Одно и то же высказывание, исполненное при помощи разных наборов «материальных средств коммуникации», по-разному перформативно реализуется — и по-разному переживается читающим. Никол (или *bpNichol*, как он бы предпочел себя называть) исследует разницу между перформативными реализациями поэтического высказывания, которая возникает в трансмедийном переводе.

Никол намеренно развоплощает букву и слово как единицу поэтического текста, переводя тексты, изначально созданные как

«конкретные стихотворения», в цифровую плоскость. Авансценой драмы перевода выступает стихотворение с говорящим названием — «Письмо» или «Буква» (*Letter*; изначально опубликовано в «Презнаниях...», *Konfessions of of an Elizabethan Fan Dancer*, под названием «Вечерний ритуал», *The Evening's Ritual*). По словам К. Вулера, «печатная и цифровая версии стихотворения одинаковы с точки зрения содержания и различаются только в плане медиаформата, использованного для представления текста» [Wooler 2013: 67]. Иначе говоря, здесь звучит предположение, что смысл как метаязыковая запись высказывания одинаков.

В печатной версии перед нами — несколько строк, набранных на пишущей машинке; визуальная композиция стихотворения напоминает геометрическую фигуру «параллелограмм». При этом каждая строка отличается от предыдущей, поскольку в каждой следующей строке слова составлены в ином порядке. В каждой строке используются одни и те же слова ('this', 'pome' [искаж. 'poem' — А.Ш.], 'sat', 'down', 'to', 'write', 'you'). В цифровой версии мы видим одну строку (белые буквы на черном фоне). Эта строка приводится в движение по нажатию клавиши: на высокой скорости друг друга сменяют несколько строк, где те же слова ('this', 'pome', 'sat', 'down', 'to', 'write', 'you') переставлены местами в разном порядке. Строки сменяют друг друга так быстро (0,5–0,75 секунды на строку), что превращаются фактически в последовательность кадров и сливаются в единый кинетический образ: высказывание перед нашими глазами словно бы «мерцает», размывается, и после каждой вспышки «мерцания»-размывания предстает иным.

```

sat down to write you this pome
  down to write you this pome sat
    to write you this pome sat down
      write you this pome sat down to
        you this pome sat down to write
          this pome sat down to write you
            pome sat down to write you this

```

В итоге и в печатной, и в цифровой версии мы имеем дело с вариациями фразы “this pome sat down to write you”. Варьируемая фраза сама по себе носит оксюморонный характер: «это стихотворение село [за стол], чтобы написать тебе», «это стихотворение село [за стол], чтобы написать тебя». (К тому же, в фразе присутствует, как представляется, намеренная опечатка, словно бы подчеркивающая отсутствие власти пишущего над текстом). Очевидно, в пародийном ключе здесь обыгрывается фраза «ты сел за стол, чтобы написать стихотворение». У этой фразы нет референта; если она и переводима на метаязык, то в большей степени синтаксически (подлежащее-сказуемое-объект: «this pome–sat down to write–you»)

или прагматически («фраза абсурдна», «фраза отличается от нормальной»). Семантически эту фразу можно перевести так: «высказывание о невозможном: не поэт пишет стихотворение, а стихотворение пишет поэту / создает поэта». В формулировке Д. Спинозы, прагматическая интенция, стоящая за обоими текстами, — «минимизировать роль автора... и дать больше пространства читателю» [Spinosa 2018: 39].

Этот оксюморон повторяется с вариациями, так что меняется его синтаксическая структура. Каждая новая вариация синтаксиса переопределяет отношения между участниками гипотетической ситуации: стихотворением, действием письма, адресатом. Всякий раз в новой вариации меняется субъект-производитель и объект действия. Проживаемый опыт постоянной перестановки порядка слов позволяет прийти к следующему контринтуитивному обобщению: «не автор производит текст, а текст — или даже само действие письма — производит автора».

Как представляется, возможность смысла как резюме пропозиции на метаязыке здесь ставится под вопрос; на примере повтора с вариацией одного и того же словно бы уже бессмысленного оксюморона демонстрируется, как трансформируются и высказывание, и описываемая им ситуация. Смысл как семантический феномен уступает здесь смыслу как прагматическому эффекту: смыслу как производной серии *действий* по отношению к тексту. Перед нами — эксперимент, в рамках которого фраза о невозможном последовательно проговаривается, трансформируется в процессе проговаривания — исполняется — в разных условиях, можно сказать — по-разному (пере)сочиняется. Оба текста — опыт репрезентации творческого действия, приглашающего читателя к соучастию, в ходе которого как автор создает стихотворение, так и стихотворение — автора.

Печатный и цифровой текст как репрезентации творческого воображения

Стихотворение Никола «Вечерний ритуал» подвергается переводу со страницы на экран, становясь «Письмом» («Буквой»), так что читателю остается два неидентичных текста: печатный и цифровой.

Печатный текст Никола отсылает нас к конкретной поэзии 1960-х гг., работам бразильских, швейцарских, немецких поэтов (О. Гомрингера, А. де Кампоса, Э. Яндля и др.). Сами конкретисты сходятся на том, что в центре подобного стихотворения — лингвистическая и одновременно графическая структура. «Поэмы являются обнаженными лингвистическими структурами, и видимая форма конкретной поэзии идентична их структуре, как и в случае с архитектурой» [Гомрингер 1956; цит. по: Гик 2004 <https://>], — так

определяет конкретные стихотворения О. Гомрингер в статье «Конкретная поэзия» 1956 г. «Поэзия может быть не только подвергнута анализу, но также быть создана как структура. Не только как структура, подчеркивающая выражение идейного содержания, но также как конкретная структура» [Гик 2004] (т. е. структура зримая), — вторит Ш. Ойвинд в «Манифесте конкретной поэзии» (1952–1955).

«Конкретная структура», визуальная конструкция из слов, выступает и как высказывание, и как зримый объект. Такое стихотворение «предусматривает оформление чисто лингвистического материала в оригинальные конструкции на плоскости... или в пространстве» [Беллоли 1998, 15]; это «возможность письменной речи, структурированной не по временному, а по пространственному принципу» [Мон 1996: 17]. Пространственные конструкции подвергаются различным операциям: перестановке элементов, перераспределению элементов в строке, укорачиванию, удлинению — т. е. повтору с вариациями, что создает визуальный ритм.

«[И]сточником эстетического воздействия конкретисты считают не смысло-звуковую структуру стиха, запечатленную в ритме, но графический облик слова и его расположение на странице, — описывает связь между пространством и ритмом повтора-варьирования И. Тертерян. — Пространство страницы включается в стих, и ритм стихотворения должен возникнуть — подобно живописному или архитектурному ритму — из чередования различных видимых отрезков: черных (то есть покрытых буквами) и белых. Отсюда все подборы слов со сходным начертанием» [Тертерян 1965: 115]. Это обобщение подтверждает высказывание конкретистов А. де Кампоса, Г. де Кампоса и Д. Пиньятари из «Пилотного плана конкретной поэзии» (1958 г.): «Допуская, что историческая роль слога (формально-ритмической единицы) завершилась, конкретная поэзия признает графическое пространство в качестве структурного агента» [Гик 2004]. Композиция конкретного стихотворения создается повтором-варьированием пространственной конструкции из слов — и в вариациях повтора возникают новые смыслы.

Текст цифровой может быть рассмотрен как промежуточный этап между литературой печатной и литературой электронной (дигитальной). Электронная литература — произведения, «рожденные в цифре» (digital-born) [Hayles 2007: 99], т. е. существующие изначально в цифровой среде и благодаря ее возможностям. Казалось бы, «Первый показ» попадает под этот критерий (стихотворения написаны при помощи языка программирования и могут быть запущены только на компьютере). Есть только одно «но»: это адаптация уже существующего печатного текста, что делает стихотворения из «Первого показа» «оцифрованными» текстами (digitized), т. е.

текстами, которые «адаптируют уже существующие литературные произведения и добавляют тексту новый функционал» [Bouchardon 2019]. Д. Спиноза также указывает, что цифровые произведения Никола «представляют собой переходный текст (transitional text) (между ранней конкретной поэзией Никола... и электронной литературой, которой суждено появиться после)» [Spinosa 2018: 35]. Первый издатель Никола на цифровых платформах Дж. Хут рассматривал стихи поэта не как собственно цифровые тексты, а как промежуточные кинотексты, состоящие из слов: «эти стихотворения возникли так рано по отношению к цифровой поэзии, что Никол справедливо называл их “первыми” в заголовке, но по большому счету это и были показы (screenings), фильмы, составленные из слов» (цит. по [Spinosa 2018: 36]).

Переходный кинофильм из слов точнее всего было бы определить как кинетическое стихотворение (см. [Spinosa 2018: 35]). Отличие кинетического стихотворения от не-кинетического — в том, что «те физические феномены, которые в печатной поэзии описаны словами, в кинетической поэзии выражаются посредством движения» [Grigar 2021: 10], уже встроенного в структуру стихотворения. Если в стихотворении Кольриджа «Кубла Хан» об извержении вулкана повествуется словами, то в кинетическом стихотворении извержение может быть представлено «словами, которые разлетаются, подобно каменным обломкам, по всему экрану» [Grigar 2021: 11]. (Впрочем, известны и печатные образцы кинетической поэзии — например, стихи Э. Яндля, которые нужно очень быстро просматривать, чтобы строки превратились в кадры). Движение — экспрессивная надстройка над словами, схватывающая трудно вербализуемые смыслы: ощущение динамики, перемены и др.

Экспрессивная надстройка в случае конкретного стихотворения — графический повтор с вариацией. Экспрессивная надстройка в случае кинофильма из слов — анимированное движение. Эти добавочные выразительные возможности встроены в разные конфигурации «скриптурального воображения» [McGann 1991: 137]. Скриптуральное воображение, или воображение-письмо, предполагает интерес к тому, как стихотворение сделано (ποίησις, «поэзис»): «фокус на текстуальных и графических особенностях языка — на физической материальности контекста, в котором делаются стихи (poetry is made)» [McMahon 2019], — как уточняет Ф. Макмагон, имея в виду возможность вжиться физически в процесс создания текста [см. также Венедиктова 2021].

Воображение конкретиста предполагает физическую процедуру набора текста на пишущей машинке: пишущий ставит каретку в начало строки, пальцы ударяют по клавишам, каретка достигает кон-

ца строки, рука переставляет каретку ближе к началу, набор начинается заново. Автор текста может выбирать, где строка начнется и где закончится; может набирать одну и ту же строку по-разному; может набирать строки параллельно друг другу или с небольшим отступом по отношению друг к другу. Акт письма и акт чтения здесь совпадают: автор и пишет, и читает текст про себя. Воображение автора словофильма предполагает процедуру кодирования: сначала набираются команды, создается целостный блок кода, потом добавляются строки, затем нажимается «Enter», чтобы проверить, может ли компьютер считать код и отобразить анимированный текст.

В случае с печатным текстом читатель может соотнестись с опытом создания текста (его набора) и вжиться в конфигурацию печатного «скриптурального воображения». В случае с фильмом из слов читатель видит уже финальный продукт,двигающийся текст, и не может сразу соотнестись с опытом его письма, поскольку опыт написания текста и опыт его чтения-просмотра разнесены во времени. Акт письма — сначала пишется код, акт чтения — просматривается анимированный текст. Инстанция зрителя и инстанция автора расщеплены, и читательское воображение обживает скорее первую инстанцию, чем вторую (особенно если учесть, что изначальный код написан на уже не используемом языке программирования — т. е. читатель даже не может вообразить, какой код скрывается за анимацией). Таким образом, реципиент текста исключается из «скриптурального воображения» цифрового текста, но обживает структуру кинематографического воображения в качестве зрителя — того, кто реагирует на движение на экране.

Какие последствия это имеет для понимания стихотворений «Вечерний ритуал» и «Письмо» как репрезентаций творческого действия? Изучая печатный текст, читатель отмечает ключевой прием повтора с вариацией: в каждой следующей строке инициальное слово предыдущей строки «усечено» и переставлено в конец. Мы словно бы набираем одну и ту же строку, но вместо первого слова передвигаем каретку на длину этого слова (так что возникает отступ), набираем строку без первого слова, допечатав его в конец (по аналогии с детской игрой «больше нету буквы А...»). За счет этой простой операции усечения-перестановки высказывание перерождается. От “sat down to write you this poem” («сел за стол, чтобы написать тебе это стихотворение») мы переходим к “poem sat down to write you this” («стихотворение село за стол, чтобы тебе это написать»); мы переходим от пишущего — к адресату, от отправки сообщения — к получению нового сообщения. В акте письма очевидный, автороцентричный смысл упраздняется, а деконструктивистский, тексто-

и реципиентоцентричный смысл рождается на наших глазах в акте письма — и в довоображении акта письма читающим.

Смотря фильм из слов, зритель-читатель отмечает вроде бы похожий прием, воплощенный в движении на экране. При просмотре на достаточно медленной скорости видно, что строка укорачивается на инициальное слово — и оно же допечатывается в конце. Мы словно бы смотрим, как кто-то печатает на экране, стирая первое слово строки и одновременно печатая его в конец строки, так что строка словно бы проматывается перед нашими глазами на бесконечной горизонтальной ленте. Как и в случае с печатным текстом, от субъекто-ориентированного высказывания “sat down to write you this rome” совершается переход к текст-, адресато-ориентированному “rome sat down to write you this”. Ключевая разница — в том, что создается впечатление, что реципиент смотрит, как кто-то другой набирает-стирает текст, и не соотносится с наборщиком текста. Смотрящий не воображает себя в акте письма и не становится соавтором письменного текста: он наблюдает за производством смысла со стороны. Текст сопровождается движением, которое словно бы существует само по себе, и потому действительно воспринимается как агент, способный сообщить нечто тому, кто его будет воспринимать, независимо от автора. Другое дело, что эмансипация текста от авторской интенции не проживается читателем как опыт, а отличает текст изначально, дана сразу на экране не для довоображения, а для пассивного усвоения.

И печатный, и цифровой текст предпринимает попытку упразднения инстанции автора, чтобы дать свободу гипотетическому читателю. Качественно отличаются перформативные реализации этой попытки за счет разницы выбранных медиаформатов. В печатном тексте реципиент способен пережить опыт размыкания текста в пространство импровизации, автором не предзаданное. В тексте цифровом этот опыт предлагается читателю как отличающий текст с самого начала, как самоочевидная данность — т. е. цифровой текст выступает как адаптация одного из аспектов печатного текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беллоли К. Визуальная поэзия. Заметки по поводу // Точка зрения. Визуальная поэзия / под. ред. Д. Булатова. Калининград, 1998. С. 43–46.
2. Венедиктова Т.Д. Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. Т. 169. № 3. С. 364–368.
3. Гик Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика // Черновик. 2004. № 19. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664> [дата обращения 01.09.2023]
4. Жинкин Н.И. Знаки и система языка // Zeichen und System der Sprache, I Band. № 3, Berlin, 1961.

5. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1975. С. 143–167.
6. Кучина С.А. Электронная литература и цифровая поэтика в контексте современных культурных практик // Новое литературное обозрение. 2021. Т. 167. № 1. С. 300–305.
7. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и московско-тартусская семиотическая школа. М., 1994. С. 17–265.
8. Мон Ф. О поэзии плоскости // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кенигсберг, 1996. С. 171–175.
9. Тертерян И. Что такое «конкретная поэзия»? // Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 115–117.
10. Bouchardon S. Mind the Gap! 10 Gaps for Digital Literature? // Electronic Book Review. URL: <https://electronicbookreview.com/essay/mind-the-gap-10-gaps-for-digital-literature/> [дата обращения 01.09.2023]
11. Dutton P. bpNichol, Drawing the Poetic Line. URL: <https://www.thing.net/~grist/ld/DTTN-BPV.HTM> [дата обращения 01.09.2023]
12. Emerson L. Reading Writing Interfaces. Minneapolis, 2014.
13. Grigar D. Kineroeia // Electronic Literature as Digital Humanities / D. Grigar, J. O'Sullivan (Eds). London, 2021.
14. Gumbrecht H.U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford, CA, 2004.
15. Hayles N.K. Intermediation: The pursuit of a vision // New Literary History. 2007. Vol. 38. No. 1. P. 99–125.
16. Huth G. First Meaning: The Digital Poetry Incunabula of bpNichol. URL: <https://www.vispo.com/bp/geof.htm> [дата обращения 01.09.2023]
17. McGann J. The Textual Condition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
18. McMahon F. Performative Archives: The Visual Poetry of bpNichol and Derek Beaulieu // Polysemes. 2019. No. 21. URL: <https://journals.openedition.org/polysemes/4831> [дата обращения 01.09.2023]
19. Spinosa D. Anarchists in the Academy. Alberta, 2018.
20. Wooler K. Communication Codes and Critical Editing: Recognizing Materiality in the Work of bpNichol. MA Thesis, Dalhousie University, Halifax, 2013.

REFERENCES

1. Belloli K. Vizual'naya poeziya. Zametki po povodu [Visual Poetry. Notes on the Occasion]. Bulatov D. (Ed.). *Tochka zreniya. Vizual'naya poeziya* [Point of View. Visual Poetry]. Kaliningrad, Simplitisij Publ., 1998, pp. 43–46. (In Russ.)
2. Venediktova T.D. Poeziya i formy vnimaniya [Poetry and Forms of Attention]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2021, vol. 169, no. 3, pp. 364–368. (In Russ.)
3. Gik Yu. Vizual'naya poeziya. Teoriya i praktika [Visual Poetry. Theory and Practice]. *Chernovik* [Draft], 2004, no. 19. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=12664> [accessed 01.09.2023] (In Russ.)
4. Zhinkin N.I. Znaki i sistema yazyka [Signs and the System of Language]. *Zeichen und System der Sprache*, I Band, no. 3, Berlin, Akademie-Verlag Publ., 1961. (In Russ.)
5. Zholkovskiy A.K., Shcheglov Yu.K. K ponyatiyam “tema” i “poeticheskiy mir” [On the Concepts of “Theme” and “Poetic World”]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 365* [Scientific Notes of Tartu State University. Issue 365]. Tartu, Izdatel'stvo

- Tartuskogo universiteta Publ., 1975. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib14> (In Russ.)
6. Kuchina S.A. Elektronnaya literatura i tsifrovaya poeziya v kontekste sovremennykh kulturnykh praktik [Electronic Literature and Digital Poetics in the Context of Contemporary Cultural Practices]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2021, vol. 167, no. 1, pp. 300–305. (In Russ.)
 7. Lotman Yu.M. Lektsii po strukturnoy poetike [Lectures on Structural Poetics]. *Yu.M. Lotman i moskovsko-tartusskaya semioticheskaya shkola* [Yu.M. Lotman and the Moscow-Tartu Semiotic School]. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 17–265. (In Russ.)
 8. Mon F. O poezii ploskosti [On the Poetry of Flatness]. D. Bulatov (Ed.). *Ekspериментальная поэзия. Izbrannye stat'i* [Experimental Poetry. Selected Articles]. Kenigsberg, Mal'bork Publ., 1996, pp. 171–175. (In Russ.)
 9. Terteryan I. Chto takoe “konkretnaya poeziya”? [What is “Concrete Poetry”?] *Voprosy literatury* [Questions of Literature], 1965, no. 5, pp. 115–117. (In Russ.)
 10. Bouchardon S. *Mind the Gap! 10 Gaps for Digital Literature?* // *Electronic Book Review*. URL: <https://electronicbookreview.com/essay/mind-the-gap-10-gaps-for-digital-literature/> [accessed 01.09.2023].
 11. Dutton P. *bpNichol, Drawing the Poetic Line*. URL: <https://www.thing.net/~grist/ld/DTTN-BPV.HTM> [accessed 01.09.2023].
 12. Emerson L. *Reading Writing Interfaces*. Minneapolis, Minnesota University Press, 2014.
 13. Grigar D. Kinepoeia. D. Grigar, J. O'Sullivan (Eds). *Electronic Literature as Digital Humanities*. London, Bloomsbury, 2021.
 14. Gumbrecht H.U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2004.
 15. Hayles N.K. Intermediation: The Pursuit of a Vision. *New Literary History*, 2007, vol. 38, no. 1, pp. 99–125.
 16. Huth G. *First Meaning: The Digital Poetry Incunabula of bpNichol*. URL: <https://www.vispo.com/bp/geof.htm> [accessed 01.09.2023].
 17. McGann J. *The Textual Condition*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
 18. McMahon F. Performative Archives: The Visual Poetry of bpNichol and Derek Beaulieu. *Polysèmes*, 2019, no. 21. URL: <https://journals.openedition.org/polysemes/4831> [accessed 01.09.2023].
 19. Spinoso D. *Anarchists in the Academy*. Alberta, University of Alberta Press, 2018.
 20. Wooler K. *Communication Codes and Critical Editing: Recognizing Materiality in the Work of bpNichol*. MA Thesis, Dalhousie University, Halifax, 2013.

Поступила в редакцию 13.10.2023

Принята к публикации 19.12.2023

Отредактирована 13.01.2024

Received 13.10.2023

Accepted 19.12.2023

Revised 13.01.2024

ОБ АВТОРЕ

Швец Анна Валерьевна — старший преподаватель кафедры общей теории словесности МГУ имени М.В. Ломоносова; shvetsanval@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Anna Shvets — Senior Lecturer, Discourse and Communication Department, Lomonosov Moscow State University; shvetsanval@yandex.ru