

ЦИФРОВАЯ ПОЭЗИЯ МЕЖДУ ПЕЧАТНОЙ СТРАНИЦЕЙ И КИНОФИЛЬМОМ: РАЗНИЦА СТРУКТУР СУБЪЕКТНОСТИ

А. В. Швец

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Россия, 119296, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51
Поступила в редакцию 05.12.2023 г.
Принята к публикации 14.03.2024 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-5

Рассмотрен феномен ранней «цифровой поэзии» на примере стихотворений из цифрового сборника стихов «Первый показ» (“First Screening”, 1984) канадского поэта Б. Ф. Никола, автора «стихофильмов» (movies of words). Два стихотворения из сборника (“Letter” («Письмо»); “After the Storm” («После бури»)) были опубликованы изначально не в цифровом, а в печатном формате (печатная версия «Письма» написана в 1967 году, «После бури» – в 1973 году). Творческая эволюция поэта (от «стихокартин» к «стихофильмам») позволяет поставить вопрос о разнице структур субъектности в печатных стихотворениях и их цифровых переводах (переводах на медийный язык, близкий киноязыку). Автор предлагает рассмотреть слою медиа-опосредования в печатном и цифровом текстах как материально-специфические условия коммуникации, при соприкосновении с которыми читатель проживает «момент интенсивности» (Х. У. Гумбрехт), испытывает творческий опыт остранения (эстетическое переживание) и может соотноситься со стоящим за текстом субъектом. Разница медиа-опосредований обуславливает разницу субъектных структур. В каждом случае субъект, стоящий за текстом, – «субмедиаальный субъект» (Б. Гройс). Структуры литературного и кинематографического воображения позволяют реципиенту не столько соотноситься с автором, сколько обрести неожиданного соавтора – субмедиаального субъекта, способного заменить (или скомпрометировать) интенцию автора иной интенцией. С субмедиаальным субъектом печатного текста возможно отождествление, с субмедиаальным субъектом цифрового текста – растождествление. Эволюция от литературного текста – через цифровой кинотекст – к интерактивным дигитальным формам подчеркивает разницу между реципиентом литературного текста и реципиентом текста цифрового. Реципиент литературного текста обживает инстанцию «я» (повествовательного или лирического), так что текст активно довоображается. Реципиент цифрового текста отождествляет себя с «аватаром», который может совершать выбор, влияющий на развитие сюжета, но в меньшей степени способен насыщать открывающиеся сцены и перипетии дополнительными смыслами.

Ключевые слова: медиалогия литературного текста, трансмедийный перевод, интермедиаальность, цифровая поэзия, поэзия и кино, bpNichol, Б. Ф. Никол

Барри Филлип Никол: творческий путь

Карьера канадского поэта Барри Филлипа Никола (Barrie Phillip Nichol, 1944–1988) началась в 1960-е годы с попытки встроиться в международное течение «конкретной поэзии», а закончилась уже в иных обстоятельствах. За четыре года до смерти, в 1984 году, Никол напишет



одно из первых произведений уже цифровой словесности, «Первый показ» (“First Screening”)², цифровой сборник поэтических текстов.

Б.П. Никол, известный под псевдонимом bpNichol (бпНикол), начал создавать визуальные стихотворения в возрасте около 20 лет, вдохновляясь опытами друзей-коллег³. Кругозор молодых поэтов ограничивался «Каллиграммами» Аполлинера и экспериментами дадаистов. Помимо этого, в двадцать два года, в 1965 году, под руководством С. Бевингтона Никол принялся изучать ремесло наборщика, чтобы понять, «как делать стихи» из литер и листа бумаги; познакомился с поэтом Дж.Г. Бауэрингом, а через него, по переписке, — с британцем Б. Коббингом, издателем визуальных стихов Дж. Кейджа и И. Финлэя (см.: Davey, 2012).

Коббинг стал одним из связующих звеньев между бпНиколом и интернациональным феноменом конкретной поэзии. При посредничестве британского издателя в 1967 году вышел сборник «Презнания танцовщицы с веером елизаветинской эпохи» («Confessions of an Elizabethan Fan Dancer»⁴, 1967), включавший и визуальные эксперименты. Тогда же увидел свет другой сборник визуальных стихов, «ПУТЕШЕСТВУЯ и возвращаясь» (“JOURNEYING & the returns”, 1967). В том же 1967 году Никол предпримет попытку выйти на международную сцену как один из поэтов «Антологии конкретной поэзии» Э. Уильямса.

Б. Никол с 1965 года вместе с Д. Эйлвордом издавал на мимеографе малотиражный (20–50 экземпляров) журнал «Ганглия» (“Ganglia”) (Dutton, 2008). В 1967 году «Ганглией» коллеги назвали собственное издательство, где начали издавать новый журнал «грОнк» (“grOnk”), форум для европейской «конкретной поэзии» и образцов «внелинейного письма» (Vouse, 2013, p. 184). Всего до смерти Никола в 1988 году вышло 126 выпусков журнала.

Еще два экспериментатора — Стив Маккафери (Steve McCaffery) и Дэвид УУ, или Дэвид У. Харрис (David W. Harris), — помогли к 1970 году издать антологию канадской конкретной поэзии «Космический шеф-повар» (“The Cosmic Chef”, 1970; 31 автор) в небольшом издательстве «Оберон». За этой публикацией последовали другие: отмеченная престижной премией генерал-губернатора «Тихая вода» (“Still Water”, 1970), многотомное «Мартирология» (1972–1988). Обретя статус признанного поэта, Никол работал редактором; выставлял свои работы в

² П. Заруцкий переводит название этого произведения как «Первое экранирование» (Заруцкий, 2020). Этот вариант кажется точным, но мы передаем “screening” как ‘показ’, чтобы подчеркнуть связь между компьютерным стихотворением и кинофильмом.

³ Билл Биссет, Лэнс Фаррелл, Джудит Копиторн из Ванкувера (bill bissett, Lance Farrell, Judith Copithorne), Эрл Бирни и Дэвид Эйлворда из Торонто (Earle Birney, David Aylward) (Dutton, 2008).

⁴ бпНикол часто оставлял, по всей видимости, намеренные опечатки в конкретистских текстах. Опечатку невозможно исправить (разве что замазав опечатку белой краской и перепечатав букву поверх), и по этой причине опечатка делает текст уникальным, неповторимым. Думается, что здесь опечатка используется сознательно, чтобы «остранить» слово, вывести читателя из состояния инертного восприятия. По этой причине при переводе нами подобран аналог «прЕзнания» (здесь и далее перевод с англ. автора, если не указано иное).



Англии, Франции, Испании, используя для создания стихов резиновые клише, ксерокопии, переводные картинки-буквы и уходя все дальше от печатного слова как безусловной данности литературного текста. К середине 1980-х годов Никол работал сценаристом для детских телевизионных шоу ("Fraggle Rock", "The Raccoons" и др.) и принимал участие в попытках перенести поэзию на экран (фильм М. Ондатже "Sons of Captain Poetry", 1970).

«Первый показ» стал последней из этих попыток и, кажется, самой значимой: цифровой сборник стихотворений на дискете (5.25", 100 копий), который можно было «прочитать» только на компьютере⁵, запустив программу. Тексты стихотворений «Первого показа» анимированы при помощи простейших спецэффектов⁶, которые активируются по клику клавиши "Enter". По словам П. Заруцкого, «[с]лова на черном экране то неспешно пишутся прямо на глазах у читателя, то начинают мчаться с невероятной скоростью» (Заруцкий, 2020).

Несмотря на то что «Первый показ» — произведение цифровой культуры, ближайшая референтная точка здесь — искусство кино. Д. Спиноза отмечал переходный статус цифровых текстов Никола, считая их мостом «между ранней конкретной поэзией Никола... и электронной литературой» (Spinosa, 2018, p. 35) следующих десятилетий. Переходный статус точнее описал Дж. Хут, куратор цифрового наследия Никола, проведя параллель между цифровыми текстами последнего и кинотекстами. По мнению Хута, стихотворения Никола возникли скорее до цифровой поэзии, так что «по большому счету это были показы (screenings), фильмы, составленные из слов (movies of words)» (цит. по Ibid., p. 36; Huth). Как многие цифровые тексты, анимированные «стихофильмы» Никола предлагают читателю интерактивный режим взаимодействия с текстом⁷, но этот режим сводится к функциональному нажатию клавиши «проиграть», после чего читатель превращается в (кино)зрителя.

⁵ При этом прочесть сборник было возможно только на компьютере "Apple Macintosh", поскольку «стихотворения» были написаны при помощи языка программирования *Apple Basic II* (он не был совместим с другими операционными системами) (Huth). Позже этот сборник «переводился» на другие, более современные языки программирования (JavaScript) энтузиастами (Ibid.). Сейчас с записью чужого «прочтения» этого сборника можно ознакомиться на видеоплатформе YouTube: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rEdUSQ7WCSM> (дата обращения: 10.06.2023).

⁶ Многие из этих для современного зрителю напоминают анимационные спецэффекты программы *PowerPoint*: расходящаяся черная «ширма», стирающая буквы (сам заголовок, «Первый показ» ("First Screening")); мерцание букв, когда они появляются и исчезают на экране («Остров» ("Island"); «Башня» ("Tower")); набор слова или предложения на глазах у зрителя («Письмо» ("Letter")); смена слов и предложений на высокой скорости («любая из твоих губ» ("any of your lip")) и т. д.

⁷ Согласно М.-Л. Райан, цифровую словесность (в основном повествовательные тексты) отличает интерактивный режим взаимодействия читателя с текстом, так что агентность читателя акцентирована: читательский выбор обуславливает тот или иной сюжетный поворот (Ryan, 2006, p. 99).



Высказывание приобретает кинетическое измерение — измерение движения; слово и фраза уже не статический (видимый) объект (набор графем), а объект динамический (последовательность кадров). Перед нами — пример трансмедийного перевода, в рамках которого художественное высказывание пишется на двух разных языках. Кинетическое измерение как функциональная надстройка нового визуального языка, близкого к киноязыку, привносит в текст дополнительные смыслы и трансформирует выражаемую текстом структуру субъектности.

Зримое, осязаемое слово: высказывание как репрезентант субъекта

Творческая карьера Никола — путь от периферии, с характерной позицией «маргинала»-экспериментатора, к укорененности в литературном истеблишменте. Последнее давало доступ к публикационным ресурсам, встроенность в международную литературную среду (поэтов-конкретистов) и возможность переходить границы искусств в коллаборации с нелитераторами: сценаристами, режиссерами. Внешняя траектория творчества — от периферии к обозначенной позиции внутри поля литературы — оттеняет внутреннюю эволюцию поэта: движение от страницы как зримой поверхности к экрану как пространству для слова.

В 1963—1964 годах Никол вдохновлялся «особым (idiosyncratic, very particular) отношением к самой идее алфавита, идее языка» (Dutton), или к идее алфавита как первичной репрезентации литературного языка. Язык — в форме внутренней речи — служит первичной репрезентацией восприятия мира, «первичной семантической записью» событий, по словам А.Р. Лурии (Лурия, 1979). Алфавит — шаг дальше. Алфавит — первичная репрезентация не устного, а письменного языкового высказывания. Такое сообщение — не внутренняя речь, а речь письменная как связанное повествование о мире, образное упорядочение мира (см.: Ong, 1982). С момента «вторичной» семантической записи алфавитом начинается структурированное (литературное) высказывание как акт субъектного познания и выражения познания субъекта. Потому сам акт записи может стать предметом внимания.

О письменном высказывании как способе выражения субъекта Никол размышлял в связи с иллюзией соприсутствия автора и читателя. Как он писал в предисловии к «ПУТЕШЕСТВУЯ и возвращаясь», «если [поэту] необходимо физически к вам прикоснуться, он создает стихотворение / объект, чтобы вы к нему прикоснулись, и он [поэт] не скульптор, ибо он движим языком и лепит (sculpts) из слов... Я помещаю себя здесь, с теми, кто бы они ни были и где бы они ни были, — с теми, кто стремится достичь себя самих и других посредством стихотворения, творя столько входов и выходов для этого, сколько возможно» (Dutton). Слово для Никола — компонент от руки набранного текста, не растиражированного индустриально, а созданного самим поэтом, в мастерской печатника или на печатной машинке. Потому высказыва-



ние — единичный, уникальный объект: и зримый, и осязаемо материальный, несущий отпечаток жеста набора. В контакте с этим объектом читателю может быть сообщена иллюзия почти физического соприсутствия автора (несмотря на его фактическое отсутствие). Реальность переосмысливается таким образом, что высказывание выступает материальным «репрезентантом субъекта» (Белавина, 2022, с. 150; также см.: Венедиктова, Ромашко, 2024): оттиски печатной машинки сохраняют жест субъекта (удар по клавише, перемещение каретки), а значит — и его внутреннюю экспрессию. Слово как объект метонимически заменяет физическое касание, движение.

На первый план выходят «материальные условия коммуникации» (*materialities of communication*): «явления и условия, которые вносят свой вклад в производство смысла, при этом сами не являются смыслом»⁸ (Gumbrecht, 2004, p. 8)⁹. Эти эпифеноменальные, медиаспецифические признаки буквы и слова кодируют прагматические координаты общения — особенности исполнения и воплощения смысла, такие как движение / жест субъекта, его интонация и др. (см. об этом: Швец, 2015; 2024; Фещенко, 2015).

«Эффект присутствия» (Гумбрехт), якобы непосредственность коммуникации с субъектом, создается сложной системой опосредований. Эти опосредования делают более явными «материальные условия коммуникации». На необходимости обыграть системой опосредований материальность, «непрозрачность» языка настаивал бпНикол в эссе 1987 года:

Мы живем посреди языка, будучи окружены книгами, и, в итоге, природа обоих для нас стала прозрачна. Мы смотрим через (*thru*) книги, чтобы понять содержание внутри них. Мы учимся скорочтению, чтобы из шахты слов добывать руду информации (*words can be strip-mined for their information*)¹⁰. Так мы становимся невежественными... мы смотрим, но не видим. Как только поверхность слова, его объектов, тех, кто населяет мир слова, становится для нас прозрачной, все это также становится для нас маловажным, и то, что должно *ничто значить* (*register*)... не значит ничего¹¹ (Dutton).

⁸ Под смыслом мы предлагаем понимать «метаязыковую запись» (Жолковский, Щеглов, 1975) пропозиции; это определение предложено нами, так как в англоязычной версии книги Гумбрехт использует термин *meaning* и *meaning effect* (что ближе к русскому слову «значение»). В связи с этим мы предлагаем уточнение этого термина с опорой на лингвистически ориентированный подход к художественному тексту.

⁹ Здесь мы приводим наш перевод с английского. В переводе книги Гумбрехта на русский перевод такой: «Материальные факторы коммуникации, — ...это все те явления и условия, которые способствуют производству значения, но сами значением не являются» (Гумбрехт, 2006, с. 21).

¹⁰ Мы позволили себе использовать этот эквивалент в переводе, чтобы создать намеренную ассоциацию со стихотворением другого поэта — В.В. Маяковского: «Поэзия — та же добыча радия / В грамм добыча, в годы труды / Изводишь единого слова ради / Тысячи тонн словесной руды».

¹¹ Здесь и далее все выделения в тексте принадлежат автору статьи, если не указано иное.



Слово на странице и в стихофильме: структуры субъектности

Говоря о желаемой «непрозрачности» языка, ощутимости его графической стороны («поверхности»), бпНикол имеет в виду язык, воспринятый в режиме остранения: язык «трудный, затрудненный, заторможенный» (Шкловский, 1929, с. 21) для скорочтения; источник богатой гаммы чувственных реакций на особенности графики, звучания и др. Язык *значит*, будучи проживаем и переживаем как осязаемый и чувственный феномен — как нечто зримое и тактильное (и при этом — увиденное будто в первый раз). Именно в состоянии неузнавания, удивления, деавтоматизации — в глубоко личном эстетическом переживании, «моменте интенсивности» (Гумбрехт, 2006, с. 102) — возможно, по Гумбрехту, соприкосновение с чужой субъектностью как выраженной в материальности языка. Это переживание требует «высшей степени мобилизации обычных познавательных, эмоциональных, может быть даже физических способностей» (Там же).

Первая система опосредования — остранить слово, сделав его зримым и осязаемым объектом на странице, создав композицию из слов при помощи печатной машинки. Впрочем, по мере распространения как печатной машинки, так и конкретистского проекта возникал существенный риск рецептивной привычки: читатель уже был настроен воспринимать слово как автоматизированный жест набора при помощи клавиш. Автоматизация восприятия не устранила специфическую материальность «слова-как-касания», но снимала «момент интенсивности», упраздняла контакт со словом как с материальным субститутум субъектности. Было необходимо новое решение.

Вторая система опосредования — написать цифровое произведение при помощи языка программирования, создать «фильмы из слов». Письмо на языке программирования — «кинописьмо» — бпНикол рассматривал как логическое продолжение конкретистского проекта, письма наборщика и машиниста, — а значит и вполне вероятное будущее литературы печатной. По словам Никола, по-новому стали осознаваться «композиционные проблемы, проблемы, связанные с содержанием» (Emerson, 2014, p. 66). Опыт программирования дал возможность «по-новому выразить старое содержание», «созда[в] фильмические эффекты (filmic effects)» (Ibid.).

Фильмический эффект — источник опосредования и остранения второго порядка: то, что делает печатное (а значит, уже привычное) слово по-новому видимым, значимым, ощутимым (несмотря на возникающую при этом бесплотность слова на экране). Теперь важна не сама материальность слова как кем-то набранного, а придаваемый слову спецэффект — то, что можно назвать, вслед теоретикам кино, кинематографическим эксцессом (см.: Thompson, 1986). Кинематографический эксцесс — «вычурные, бросающиеся в глаза детали... которые обращают внимание на материальность фильма», но не обладают «повествовательной мотивацией» (Watkins, 2013, p. 178).

Такая деталь сродни нефункциональной детали в реалистическом повествовании — индикаторе внетекстовой действительности, источнике «эффекта реальности» (Барт, 1994). Элементы кинематографиче-



ского эксцесса — не только конкретные детали, но и любой элемент кинотекста, который нарушает движение повествования, приковывает наш взгляд к происходящему на экране (Watkins, 2013). Этот элемент кинотекста наглядно видим, вызывает чувственные реакции, но не может быть проинтерпретирован по отношению к символическому смыслу повествования — он внеповествователен и отсылает к открытому смыслу, третьему смыслу по Р. Барту: контакту с «собственно “фильмическ[им]”» (Барт, 1984, с. 184). Иначе говоря, элемент кинематографического эксцесса коннотирует взаимодействие реципиента с материальным слоем опосредования.

Именно в материальном опосредовании текста проявляется субъектность автора — и выражение этой субъектности проживается читателем. В случае печатной поэзии важно графическое исполнение текста, его материальный — зримый — облик. Этот слой опосредования позволяет читателю вжиться в процесс создания текста в контакте с системами материального опосредования (например, видя набранные буквы, вообразить жест наборщика). Так читатель может занять инстанцию автора — производителя текста и приобщиться к процессу рождения поэтического высказывания — выражению творческой субъектности.

В случае поэзии цифровой, превращенной в кинотекст, важен кинематографический эксцесс, избыток визуальной репрезентации как слой материального опосредования. Этот слой также вызывает к воображению читателя и содержит информацию о творческой субъектности, но взаимодействие с ним строится иным образом. В случае с фильмом из слов читатель видит уже финальный продукт, анимированный текст. Читателю труднее вообразить опыт письма такого текста, поскольку нетождественны опыт написания и опыт прочтения такого текста. Опыт письма предполагает создание кода («невидимого» для зрителя), опыт чтения предполагает только — и всего лишь — просмотр. Между инстанцией автора и инстанцией зрителя существует зазор, не сокращаемый в воображении последнего¹².

Таким образом, реципиент цифрового текста не может получить доступ к инстанции авторского воображения. Зато реципиент обживает структуры кинематографического воображения в качестве зрителя — того, кто реагирует на движение на экране. Соотнесение с субъектом — автором высказывания в случае фильма из слов осложнено: реципиент не может (или ограниченно может) занять позицию субъекта — автора кода, но может довообразить субъекта внутри текста — источника анимации на экране. Этот субъект также будет осознаваться как субъект поэтический, сопричастный в коммуникации. Кинематографический эксцесс анимации как способ проявления этого субъекта будет также способствовать возникновению «момента интенсивности», или восприятию слова в режиме остранения.

¹² Это справедливо, если учесть, что изначальный код написан на каком-то из многих языков программирования — то есть читатель даже не может вообразить, какой код скрывается за анимацией. Изначально речь идет об *Apple Basic II*, но в случае новых, переведенных версий используются другие языки (например, есть версия на *JavaScript*).



«Письмо» и «После бури»: отождествление и растождествление с субъектом

В случае печатного текста и цифрового кинотекста вовлеченность реципиента в контакт со стоящим за текстом субъектом отличается. В этих текстах используются разные слои медиаопосредования, отличаются субъектные конфигурации, по-разному проживается «момент интенсивности», отличающий контакт. И в том и в другом случае язык намеренно сделан непрозрачным, ощутимым, но его непрозрачность принципиально разная.

Вовлеченность читателя в случае литературного и кинематографического воображения неодинакова в силу разности феноменологической природы литературной и кинематографической репрезентаций. Дж. Блюстоун предложил различие между «концептом» литературы и «перцептом» кино как двумя разными типами воображения. Читая предложение, мы последовательно воображаем сначала референт существительного, потом описанное глаголом действие; в кадре же «подлежащее и сказуемое даны... смешанными» (Bluestone, 1957, p. 59)¹³.

Задолго до Блюстоуна на феноменологическую разницу между вербальным и изобразительным медиа — применительно к медиуму литературы и протосинематографическому медиуму иллюстрации — обратил внимание Ю. Н. Тынянов, отметив разность «конкретизаций» литературы и живописи: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи» (Тынянов, 1977, с. 311). «Конкретность поэтического слова» для Тынянова заключается в «своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым» (курсив автора. — А. Ш.) (Там же). При чтении поэтического текста мы захвачены процессом уточнения и изменения смысла. «Конкретизация» живописного произведения, напротив, «предметна» и сводится к репрезентации не внутренне проживаемого процесса, а образа предмета — и этот образ читатель получает как уже данный.

Авансцена драмы перехода¹⁴ от страницы к киноэкрану — стихотворение, которое появилось в печатном виде и было включено в «Первый показ» в качестве анимированного текста. Стихотворение с говорящим названием — «Письмо» или «Буква» (“Letter”) — было опубликовано в «Презнаниях...» под названием «Вечерний ритуал» (“The Evening’s Ritual”) в 1967 году. Исследователи отмечают идентичность вербальной составляющей и разницу медиареализаций каждого текста¹⁵.

¹³ «Если я скажу “Волчок крутится на столе”, в моем сознании возникнет сначала образ волчка, потом его движения, потом образ стола... Однако на экране я просто вижу кадр, в котором волчок крутится на столе, в котором подлежащее и сказуемое уже даны мне *смешанными* (курсив автора. — А. Ш.). Нельзя... отделить сам волчок от процесса вращения...» (Bluestone, 1957, p. 59).

¹⁴ О переносе текста в иной медиа-формат см.: (Соколова, 2023).

¹⁵ К. Вулер: «печатная и цифровая версии стихотворения одинаковы с точки зрения содержания и различаются только в плане медиаформата, использованного для представления текста» (Wooler, 2013, p. 67). См. также (Швец, 2024).



В печатной версии стихотворения «Вечерний ритуал» перед нами несколько строк. Строки набраны на печатной машинке, состоят из одних и тех же слов (*this, pome [poem]¹⁶, sat, down, to, write, you*), но в каждой строке эти слова переставлены в разном порядке.

```

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

```

Основной прием здесь — повтор с усечением строки. В каждой следующей строке первое слово предыдущей строки переставлено в конец. Простая операция повтора с усечением обуславливает переход от автора — к читателю, от говорящего — к слушающему, от высказывания — к его рецепции. Авторская интенция отступает на задний план, будучи теснима ответным откликом реципиента. Первая точка маршрута — <я> «сел за стол, чтобы написать тебе это стихотворение [стихотворение]» (*sat down to write you this pome*), финальная точка маршрута — «стихотворение [стихотворение] село за стол, чтобы тебе это написать» (*pome sat down to write you this*).

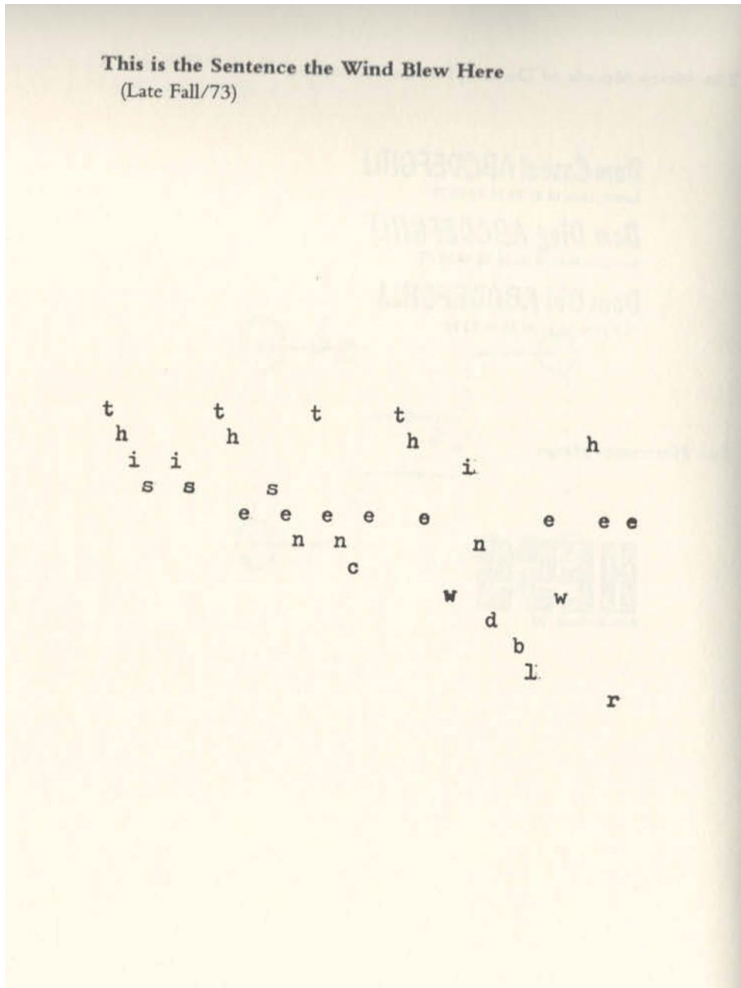
В цифровой версии — всего одна строка. По нажатию клавиши те же строки, что и в печатном стихотворении, сменяют друг друга (0,5 — 0,75 секунды на строку), создавая иллюзию бегущей строки. Статичный визуальный параллелограмм превращен в кинетический объект, последовательность кадров. Если замедлить скорость воспроизведения, можно увидеть, что в начале строки стирается одно слово — чтобы быть допечатанным в конце. В отличие от печатной версии, создается впечатление, что *кто-то другой* (и не сам реципиент) принялся печатать строки на экране, стирая начало и перенося его в конец. Также совершается переход от отправителя к получателю, от адресата к адресанту, от *sat down to write you this pome* к *pome sat down to write you this*. Однако в обоих случаях нетождественна идентификация реципиента с пишущим субъектом: в печатной версии читатель с ним себя отождествляет, в цифровой — растождествляется с ним.

¹⁶ Везде в сборнике это слово набрано как *pome*. Думается, что здесь опять прослеживается склонность поэта намеренно допускать опечатки в стихах. *Pome* имеет несколько значений: 'косточковый плод'; 'глобус'; 'сфера'. Опечатка приумножает ряд ассоциаций, возникающих у читателя. На русский язык мы могли бы перевести это слово несколькими способами, каждый из которых призван вызвать у читателя ряд творческих ассоциаций: «стихотворение» («воровать»); Мандельштам: «Все стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух»), «стихотворение» («вторить»), «стихотворение» («ох»), «тихотворение» («тихо»), «стихотворение» («ртом творение»), «стихотворение» («торить стихи»), «стихотворение» («откровение») и др. Мы будем использовать вариант «стихотворение» в силу богатого ассоциативного потенциала.



В печатной, и в цифровой версии мы имеем дело с вариациями фразы *this poem [poem] sat down to write you*. Варьируемая фраза сама по себе носит оксюморонный характер: ‘это стихотворение [стихотворение] село [за стол], чтобы написать тебе’, ‘это стихотворение [стихотворение] село [за стол], чтобы написать тебя’. Оба текста — опыт репрезентации творческого действия, приглашающего читателя к сотворчеству, в ходе которого как автор создает стихотворение, так и стихотворение — автора. Субъект в тексте присутствует — но парадоксальным образом именно само творческое действие притязает на то, чтобы создать субъекта.

Сходным образом устроен процесс адаптации в случае стихотворения «После бури» (“After the Storm”). Само стихотворение «После бури» изначально написано осенью 1973 года и опубликовано двадцать лет спустя, в 1993 году, в посмертном сборнике «Истина: книга вымыслов» (“Truth: a Book of Fictions”). Адаптация текста — цифровой текст в «Первом показе» (1984) под тем же названием, «После бури».





Центральный прием в печатной версии текста — не повтор с вариацией, как в случае «Письма», а расположение слов по диагонали, так что мы вынуждены читать зигзагообразно: с левого верхнего угла к правому нижнему углу, постоянно перескакивая с нижней строчки на верхнюю, чтобы реконструировать высказывание: *This is the sentence the wind blew here* ('Вот фраза, что принес ветер'). Слово как объект словно бы «рассыпается» на элементы, которые разбросаны по пространству страницы. Это напоминает о сильном порыве ветра, способном подхватить хрупкий предмет, разорвать его на части.

Читая одну букву за другой, мы словно бы спускаемся на один шаг вниз, также учитывая отступы: *t, h, i, s* (вниз на одну строку, отступ вправо). Затем мы словно «прыгаем» наверх (*i*), на строку выше, с отступом вправо, и снова спускаемся вниз (*s*), на строку ниже, с отступом вправо. После перескакиваем (переводим каретку) наверх (*t*), снова спускаемся на одну строку вниз и переводим каретку вниз и вправо (*h*), пропускаем две строки с отступом вправо (что напоминает резкое падение) к финальному *e*, и так вплоть до конца стихотворения.

Процесс набора текста отличается тем самым особой ритмической динамикой. Эта динамика — интервальное чередование пустых строк между буквами в процессе «подъема» и «падения». Данное чередование то отличает регулярный ритм ("*this*", "*is*", " ", "*sen*", "*enc*", "*th*", "*e w*", "*i n d*", "*dbl*", " ", "*e w*"), то регулярное прерывание ритма за счет пропуска нескольких строк при наборе ("*th e*", "*t enc*", "*th e*", "*h e r*"). Кластеры слов с одинаковыми интервалами ("*th e*", "*enc*", "*e w*") повторяются, воспроизводя на визуальном уровне уже знакомый прием: регулярный повтор идентичных единиц с вариацией.

Операция набора текста по диагонали позволяет также осуществить переход от автора к реципиенту, от отправителя сообщения — к адресанту. Акт письма — ритмизованный набор по диагонали — словно бы вводит в процедуру отправки сообщения третьего агента, «ветер» — инстанцию, предположительно искажающую и интенцию отправителя, и финальный вариант текста. Будто ветер, безличная стихия, приносит высказывание из ниоткуда, лишив высказывание источника. Читателю остается только текст, не наделенный сообщением другого субъекта, но способный вместить сообщение читателя.

Цифровая версия стихотворения «После бури» представляет зрителю анимированный «фильм из слов», в котором сначала в верхнем углу экрана слева появляется горизонтально набранное слово *this*, к которому добавляются несколько букв *s*. Затем от *this* отделяется *is* в рамках той же строки. После *is* перемещается к концу строки, вправо, и перескакивает на строку ниже, с отступом вправо. На одну строку ниже *is*, в самом начале, слева, появляется *the*. От *this* в первой строке сверху вниз, по диагонали, перемещается еще одна буква *s*, занимая позицию справа от центра четвертой строки. Параллельно слева, в самом низу экрана, появляется *ee*. Кластер *ee* начинает перемещаться наверх, по диагонали, из нижнего правого угла в левый верхний, к нему добавляется еще одна буква *e*. Затем перед глазами зрителя начинает «собираться» слово *sentence* в четвертой строке — из букв, поднимающихся из нижнего ле-



вого угла в правый верхний угол и спускающихся из правого верхнего угла в левый нижний угол (само анимированное движение несколько напоминает привычные современному пользователю компьютера эффекты в *PowerPoint*). После того как появилось *sentence*, возникают *the* (ниже на две строки и слева от *sentence*) и *that* (ниже на одну строку и справа от *sentence*).

Следующий кадр — набранное в три строки слово *wind*: элементы *iw*, *ow*, *ni* визуально образуют прямоугольник. Последовательность диграфов движется по экрану направо по прямой, так что создается эффект мерцания. Завершается это анимированное движение набором слова *wind* по горизонтали. После на строку ниже, слева, появляется слово *blew*, то прирастая дополнительными буквами (*w*, *b*), то теряя их: слово то растягивается, то укорачивается, но остается на одном месте. Финальный аккорд — на одну строку ниже, с отступом направо появляется в режиме короткой отбивки слово *here*.

В этом «словофильме» сочетаются несколько приемов: появление слов на экране без всякого спецэффекта (финальное *here*, *the*, *that*); перемещение букв и кластеров букв по экрану по диагонали (элементы слова *sentence*); уже знакомое нам удлинение-укорачивание слова. Текст на экране начинает двигаться сам по себе, словно бы подчиняясь воздействию внешнего, нечеловеческого агента. И печатный текст, и цифровой уводят нас от высказывания, у которого есть субъект-автор, к высказыванию, у которого есть только передатчик и реципиент. Именно роль передатчика, медиума коммуникации, подчеркивается особо — в метафорическом плане это «ветер», а в прагматическом — сам канал общения с читателем и зрителем.

Смотреть на страницу, смотреть стихофильм: разность эстетического опыта

В стихотворении «Письмо» слой медиаопосредования — зримая страница с набранными на ней буквами. «Момент интенсивности», соприкосновения с остранным языком как площадкой выражения субъектности, — в том, что читатель опознаёт вроде бы и повторяемую, и в то же время каждый раз разную фразу. Каждый раз повтор дает неожиданный смысловой эффект: фраза может стать аграмматичной и абсурдной (*down to write you this pome sat*). Когда мы говорим о стихотворении «После бури», слой медиаопосредования тот же, а «момент интенсивности» — в том, что читатель включает в высказывание ритмизованные интервалы. В итоге высказывание искажается.

За счет ожидаемого и неожиданного повтора субъект здесь проявляет себя как автор операций со страницей и кареткой: тот, кто пишет посредством манипуляций с медиумом, и в этом состоит специфика предлагаемой читателю структуры воображения. Так субъект не столько свидетельствует о собственном опыте («я сел за стол, чтобы написать тебе стихотворение — и подумал...», «я написал стихотворение — и доверил его ветру...»), сколько позволяет медиуму (ветер, машинка...) трансформировать его высказывание и тоже стать автором (пусть и



неодушевленным) («я пишу, я переставляю каретку — и вот что получается», «я доверяю свою речь ветру — и вот что выходит»). Между субъектом и его медиумом разыгрывается сложная игра. Если воспользоваться формулировкой Б. Гройса, субъект, подобно художнику-авангардисту, намерен «обменять знаки своего [послания] на знаки медиума, наделив голосом скрытого, субмедиального субъекта», тем самым превратив «послание медиума в собственное послание» (Гройс, 2003).

Во втором случае слой медиаопосредования — экран и анимация — кинематографический эксцесс, обрамляющий слово. «Момент интенсивности», остранения — в том, что в стихотворении «Письмо» фраза постоянно переписывается кем-то, пока мы просматриваем мини-фильм. При ожидаемости стирания фразы каждый раз неожиданной становится утрата предыдущей версии фразы — и ее смысла, поскольку предыдущие версии фразы не остаются на экране, а исчезают словно бы навсегда. В стихотворении «После бури», напротив, текст возникает из ниоткуда на глазах у зрителя, а его составные части пребывают в движении, источник которого тоже трудно установить.

В предлагаемой структуре кинематографического воображения субъект в случае стихотворения «Письмо» проявляет себя как воображаемый наборщик текста в реальном времени — пишет текст, а затем переписывает его заново, чтобы стереть снова. Эта формальная процедура также дает возможность техническому приспособлению, воображаемой клавиатуре, вмешаться в процесс письма и дать голос субмедиальному субъекту. Субмедиальный субъект не столько пишет, сколько бесконечно переписывает текст, словно бы навечно удаляя предыдущие версии — и тем самым лишая высказывание смысла. В случае стихотворения «После бури» субъект-агент, подобный зрителю, и вовсе отсутствует: движение придано тексту словно бы само по себе, субмедиальным субъектом-«ветром». Структуры литературного и кинематографического воображения позволяют реципиенту не столько соотноситься с автором, сколько обрести неожиданного соавтора — субмедиального субъекта, способного заменить (или скомпрометировать) интенцию автора иной интенцией¹⁷.

В печатном тексте субмедиальный субъект трансформирует высказывание поэта, постоянно добавляя к нему новые смыслы и уводя от смысла исходного. В цифровом тексте субмедиальный субъект обесмысливает исходное высказывание повтором или невозможностью установить источник речи. С субмедиальным субъектом печатного литературного текста возможно отождествление и сотрудничество. С субмедиальным субъектом цифрового «кино»-текста возможно только растождествление, за которым следует острое переживание субъектной неотождественности.

Представляется, что разница идентификаций в трансмедийном переводе — один из магистральных «векторов», определяющих развитие

¹⁷ В формулировке Д. Спинозы прагматическая интенция, стоящая за обоими текстами, — «минимизировать роль автора... и дать больше пространства читателю» (Spinosa, 2018, p. 39).



литературы от печатной к электронной. Эволюция от литературного текста — через цифровой кинотекст — к интерактивным дигитальным формам позволила задуматься о разнице между реципиентом литературного текста и реципиентом текста цифрового. В первом случае текст активно довоображается и достраивается за счет того, что реципиент обживает инстанцию «я» (повествовательного или лирического). Во втором случае реципиент отождествляет себя с «аватаром», персоной в кинотексте или в видеоигре. «Аватар» может совершать выбор, влияющий на развитие сюжета, но в меньшей степени способен насыщать открывающиеся сцены и перипетии дополнительными смыслами, пассивно предаваясь их созерцанию.

Список литературы

Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна // *Строение фильма*. М., 1984. С. 175–187.

Барт Р. Эффект реальности // *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика* / пер. Г.К. Косикова. М., 1994. С. 392–400.

Белавина Е.М. Поэзия и наука: интранзитивное письмо Дени Роша и Джона Эшбери // *Литература двух Америк*. 2022. №12. С. 143–157. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157>.

Венедиктова Т.Д., Ромашко С.А. Буква 3D: художественная практика, история и перспективы исследования // *Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология*. 2024. №1. С. 186–200. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-15>.

Гройс Б. Медиум становится посланием // *Неприкосновенный запас*. 2003. №6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2003/6/medium-stanovitsya-poslaniem.html> (дата обращения: 10.06.2023).

Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. С. Зенкина. М., 2006.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // *Труды по знаковым системам VII*. (= Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 365.) Тарту, 1975. С. 143–167.

Заруцкий П. Мышиный хвост, Вавилонская башня букв и стихи без слов. Что такое визуальная поэзия и как в Европе превращали стихи в рисунки // *Нож. Медиа*. 2020. 21 марта. URL: <https://knife.media/visual-poetry/> (дата обращения: 10.06.2023).

Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979.

Соколова О.В. Транскодирование в современной поэзии: визуальная и аудиальная переводимость // *Новое литературное обозрение*. 2023. №3 (181). С. 173–187. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_181_3_173.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Фещенко В.В. Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э.Э. Каммингса // *Новое литературное обозрение*. 2015. №5 (135). С. 43–55.

Швец А.В. Словесный жест как возможность прямой транскрипции опыта // *Новое литературное обозрение*. 2015. Т. 135. №5. С. 37–43.

Швец А.В. Буквы на странице и на экране: конкретная поэзия и фильмы из слов // *Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология*. 2024. №1. С. 173–185. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-14>.

Шкловский В.Б. Искусство как прием // *О теории прозы*. М., 1929. С. 7–23.

Bluestone G. *Novels into Films*. Baltimore, 1957.

Davey F. *Aka bpNichol: A Preliminary Biography*. Toronto, 2012.



- Dutton P. bpNichol, Drawing the Poetic Line [2008]. URL: <https://www.thing.net/~grist/ld/DTTN-BPV.HTM> (дата обращения: 10.06.2023).
- Emerson L. Reading Writing Interfaces. Minneapolis, 2014.
- Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford, 2004.
- Huth G. First Meaning: The Digital Poetry Incunabula of bpNichol. URL: <https://www.vispo.com/bp/geof.htm> (дата обращения: 10.06.2023).
- Ong W. Orality and Literacy. Technologizing of the Word. L., 1982.
- Ryan M.-L. Avatars of Story. Minneapolis, 2006.
- Spinosa D. Anarchists in the Academy. Alberta, 2018.
- Thompson K. The Concept of Cinematic Excess // Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader / ed. by Ph. Rosen. N. Y., 1986. P. 163–174.
- Voyce C. Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture. Toronto, 2013.
- Watkins L. Excess, Cinematic // Encyclopaedia of Film Theory / ed. by E. Branigan, W. Buckland. N. Y., 2013. P. 178–181.
- Wooler K. Communication Codes and Critical Editing: Recognizing Materiality in the Work of bpNichol: MA Thesis. Halifax, 2013.

Об авторе

Анна Валерьевна Швец, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации) филологического факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

E-mail: ananke2009@mail.ru

Для цитирования:

Швец А. В. Цифровая поэзия между печатной страницей и кинофильмом: разница структур субъектности // Слово.ру: балтийский акцент. 2024. Т. 15, №3. С. 83–99. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-5.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

DIGITAL POETRY BETWEEN THE PRINTED PAGE AND CINEMA: THE DIFFERENCE IN AGENCY STRUCTURES

A. V. Shvets

Lomonosov Moscow State University,
1/51 Leninskie Gory, Moscow, 119296, Russia

Submitted on 05.12.2023

Accepted on 14.03.2024

doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-5

This article delves into the early era of 'digital poetry', focusing on poems from the digital poetry collection First Screening (1984) by bpNichol – a poet renowned for his 'movies of words'. Two poems from this collection – 'Letter' and 'After the Storm' – were initially published in print, coming out in 1967 and 1973, respectively. The poet's creative journey



from crafting 'poem-pictures' to producing 'poem-movies' sparks inquiries into the contrasting subjective frameworks of printed poems versus their digital adaptations translated into a media language akin to cinema.

The author suggests analysing the layers of media mediation in printed and digital texts as distinct material conditions of communication prompting readers to encounter a 'moment of intensity', as Hans Ulrich Gumbrecht put it, and undergo a creative experience of es-
trangement enabling them to connect with the subject behind the text. The variance in media mediation shapes specific subjective structures. In both cases, the subject behind the text is a submedial subject (Boris Groys). The structures of literary and cinematic imagination allow the recipient not so much to relate to the author as to acquire an unexpected co-author, a sub-
medial subject capable of replacing the author's intention with another intention or compromi-
sing the former. In printed text, identification is possible with the submedial subject, whereas in digital text, disidentification is feasible. The evolution from literary text through digital cinema to interactive digital forms highlights the difference between the recipients of literary and digital texts. The recipient of a literary text brings to life the narrative or a lyrical 'self', actively enga-
ging with the text through imagination. The recipient of a digital text identifies with an 'ava-
tar' capable of making choices that influence plot development but is less effective at enriching unfolding scenes and events with additional meanings.

Keywords: mediology of literary text, transmedia translation, intermediality, digital po-
etry, poetry and cinema, bpNichol

References

- Barthes, R., 1984. Third Sense: Investigative Notes on Several Photographs of S. M. Eisenstein. In: *Stroyeniye fil'ma* [Film Structure], Moscow, pp. 175 – 187 (in Russ.).
- Barthes, R., 1994. The Effect of Reality. In: R. Barthes, ed. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated by G. K. Kosikov. Moscow, pp. 392 – 400 (in Russ.).
- Belavina, E. M., 2022. Poetry and Science: The Intransitive Writing of Denise Levertov and John Ashbery. *Literatura dvukh Amerik* [Literature of Two Americas], 12, pp. 143 – 157, <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2022-12-143-157> (in Russ.).
- Bluestone, G., 1957. *Novels into Films*. Baltimore.
- Davey, F., 2012. *Aka bpNichol: A Preliminary Biography*. Toronto.
- Dutton, P. *Drawing the Poetic Line*. Available at: <https://www.thing.net/~grist/ld/DTTN-BPV.HTM> [Accessed 10 June 2023].
- Emerson, L., 2014. *Reading Writing Interfaces*. Minneapolis.
- Feshchenko, V. V., 2015. Corporeal deixis in experimental poetry: the experience of E. E. Cummings. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 135 (5), pp. 43 – 55 (in Russ.).
- Groys, B., 2003. The Medium Becomes a Message. *Neprikosknovenyy zapas* [The Untouchable Reserve], 6. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2003/6/medium-stanovitsya-poslaniem.html> [Accessed June 10, 2023] (in Russ.).
- Gumbrecht, H.-U., 2006. *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhet peredat' znachenie* [Production of Presence: What Meaning Can't Convey]. Translated by S. Zenkin. Moscow (in Russ.).
- Gumbrecht, H. U., 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA.
- Huth, G., *First Meaning: The Digital Poetry Incunabula of bpNichol*. Available at: <https://www.vispo.com/bp/geof.htm> [Accessed 10 June 2023].
- Luriya, A. R., 1979. *Yazyk i soznanie* [Language and Consciousness]. Moscow (in Russ.).
- Ong, W., 1982. *Orality and Literacy: Technologizing of the Word*. London.



- Ryan, M.-L., 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis.
- Shklovskiy, V. B., 1929. Art as Device. In: *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, pp. 7–23 (in Russ.).
- Shvets, A. V., 2015. Verbal Gesture as a Possibility for Direct Transcription of Experience. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 135 (5), pp. 37–43 (in Russ.).
- Shvets, A. V., 2024. Letters on the Page and on the Screen: Concrete Poetry and “Movies of Words”. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9: Philologiya* [Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology], 1, pp. 173–185, <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-14> (in Russ.).
- Sokolova, O. V., 2023. Transcoding in Contemporary Poetry: Visual and Audial Translatability. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 3 (181), pp. 173–187, https://doi.org/10.53953/08696365_2023_181_3_173 (in Russ.).
- Spinosa, D., 2018. *Anarchists in the Academy*. Alberta.
- Thompson, K., 1986. The Concept of Cinematic Excess. In: P. Rosen, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York, pp. 163–174.
- Tynyanov, Yu. N., 1977. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow (in Russ.).
- Venediktova, T. D. and Romashko, S. A., 2024. Letter 3D: Artistic Practice, History, and Research Perspectives. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9: Philologiya* [Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology], 1, pp. 186–200, <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-01-15> (in Russ.).
- Voyce, C., 2013. *Poetic Community: Avant-Garde Activism and Cold War Culture*. Toronto.
- Watkins, L., 2013. Excess, Cinematic. In: E. Branigan and W. Buckland, eds. *Encyclopaedia of Film Theory*. New York, pp. 178–181.
- Wooler, K., 2013. *Communication Codes and Critical Editing: Recognizing Materiality in the Work of bpNichol*. MA Thesis, Dalhousie University, Halifax.
- Zarutsky, P., 2020. The mouse's tail, the Tower of Babel of letters and poems without words. What is visual poetry and how did poems turn into drawings in Europe. *Nozh. Media* [Knife. Media]. 21 March 2020. Available at: <https://knife.media/visual-poetry/> [Accessed 10 June 2023] (in Russ.).
- Zholkovsky, A. K. and Shcheglov, Yu. K., 1975. On the Concepts of ‘Topic’ and ‘Poetic World’. In: *Uchenye zapiski Tartuskogo gos. un-ta, Vyp. 365* [Scientific Notes of Tartu State University, iss. 365]. Tartu, pp. 173–167 (in Russ.).

The author

Dr Anna V. Shvets, Senior Lecturer, Department of Discourse and Theory of Communication, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

E-mail: ananke2009@mail.ru

To cite this article:

Shvets A. V., 2024, Digital poetry between the printed page and cinema: the difference in agency structures, *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 15, no. 3, pp. 83–99. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-5.

