

Ольга Соколова

Транскодирование в современной поэзии:

ВИЗУАЛЬНАЯ И АУДИАЛЬНАЯ ПЕРЕВОДИМОСТЬ¹

Olga Sokolova

Transcoding in Contemporary Poetry: Visual and Audial Translatability

Ольга Соколова (Институт языкознания РАН; отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) olga.sokolova@iling-ran.ru.

Olga Sokolova (Dr. habil.; Senior Researcher, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) faustus3000@gmail.com.

Ключевые слова: современная поэзия, транскодирование, прагматические маркеры, цифровой интерфейс, человеко-компьютерный интерфейс

Key words: contemporary poetry, transcoding, pragmatic markers, digital interface, human-computer interface

УДК: 81/42

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_173

UDC: 81/42

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_173

В статье на примере современной американской и итальянской поэзии (тексты Баретта Уоттена и Лелло Воце) исследуются изменения, происходящие в поэтическом дискурсе под влиянием новых медиа. Цифровой интерфейс влияет на трансформацию всех коммуникативных параметров, что связано с доминированием информационного канала и кода. «Транскодирование», то есть перевод сообщения из одного формата в другой, может осуществляться как при перекодировке из бумажного (или аналогового) формата в цифровой, так и наоборот. Учитывая принципы формирования «человеко-компьютерного интерфейса» в естественной коммуникации, поэзия вырабатывает собственные механизмы взаимодействия субъекта и технологий с помощью выведения в фокус прагматических маркеров как показателей субъективности в языке.

This article, using the example of contemporary American and Italian poetry (the texts of Barrett Watten and Lello Voce), examines the changes taking place in poetic discourse under the influence of new media. The digital interface affects the transformation of all communication parameters, which is due to the dominance of the information channels and codes. "Transcoding," i.e., the transfer of a message from one format to another, can be carried out both during the conversion from a paper (or analog) format into a digital one and vice versa. Taking into account the principles of the formation of the "human-computer interface" in natural communication, poetry develops its own mechanisms for the interaction of the subject and technology by bringing into focus pragmatic markers as indicators of subjectivity in language.

Новые технологии меняют социальные институты, модель коммуникации и дискурсивные практики. Традиционная коммуникативная дихотомия (устная — письменная коммуникация) дополняется третьим модусом — интернет-коммуникацией, обозначение и определение которой до сих пор является объектом дискуссий². «Устно-письменная» коммуникация связана с появлением

- 1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.
- 2 Одним из первых к этой проблеме обратился Д. Кристал в классической работе «Язык и интернет», составив список обозначений: «Netlish», «Weblish», «Internet language», «cyberspeak», «electronic discourse», «electronic language», «interactive written discourse» и «computer-mediated communication» [Crystal 2004: 17–18].

новых форм общения в блогах, социальных сетях и приложениях, задаваемых интерфейсом и характеризующихся трансформацией всех коммуникативных параметров (на основе коммуникативной модели Р. Якобсона), начиная с доминирования канала (контакта) и кода передачи информации, и включая трансформацию ролей участников коммуникации: смещение границ между приватным и публичным, индивидуальным и социальным, контактным и дистантным, человеческим и технологическим.

Наиболее восприимчивым к такого рода коммуникативным изменениям стал ориентированный на эксперимент поэтический дискурс. Характерная для поэзии второй половины XX века установка на преодоление дистанции между отправителем и получателем, связанная с письменным форматом коммуникации, выразилась во взаимодействии поэзии и разговорной речи. Однако на новом этапе модификации канала и кода передачи информации сближение адресата и адресанта становится возможным благодаря техническим средствам, которые вовлекаются в зону поэтического эксперимента. Более того, канал из средства передачи информации становится новым формо- и смыслообразующим компонентом сообщения, переходя из разряда инструментального — в агентивный, а код наделяется качеством «фильтра», меняющего семиотическую природу сообщения³.

Осмысление технологий, освобожденных от научно-инженерной инструментальности, характерное для современной поэзии, сближается с идеей М. Хайдеггера о двуплановой философии техники в Античности⁴: «Чем было искусство? Пусть на краткое, но высокое время? Почему оно носило скромное и благородное имя “техне”? Потому что оно было являющим и выводящим раскрытием потаенности и принадлежало тем самым к “пойесису”. Это слово стало в конце концов именем собственным того раскрытия тайны, которым пронизаны все искусства прекрасного, — поэзии, созидательной речи» [Хайдеггер 2007]. На современном этапе техника обретает в искусстве статус эстетической категории, неразрывно связанной с «пойесисом» и участвующей в «раскрытии потаенности».

Релевантные для исследования медиапонятия

Анализ современной поэзии в эпоху новых медиа предполагает вовлечение инструментария смежных дисциплин, относящихся к медиатеории. Среди базовых медиапонятий, значимых для нашего исследования, можно выделить «интерфейс», «мульти-modalность», «мультимедиаальность» и «транскодирование». Интерфейс, как «значимая поверхность» [Flusser 2000] или «плодородная связь», представляет собой «область выбора», которая «и разделяет, и смешивает два мира» встречающихся и впадающих в него [Dagognet 1982: 42]. Это структура, в которой происходит распределение отношений между различными слоями информации, кодами программирования и режимами сигнификации.

3 О «непрозрачном коде», который влияет на передаваемые сообщения, см.: [Манович 2018: 100–101].

4 Философия техники формируется уже в Античности, когда Аристотель в «Метафизике» выделяет «природу» и «естественное изменение», с одной стороны, и «искусство», в том числе техническую деятельность, — с другой.

Интерфейс организует новые формы нелинейных отношений между разными медиа, что получило обозначение «мульти-modalности» и «мульти-медиаальности». Вслед за Г. Крессом и Т. ван Леуvenом можно разграничить два эти понятия [Kress, van Leeuwen 2001: 67], исходя из того, что «модусы (*mode*) — это семиотические ресурсы, которые позволяют одновременно реализовать разные дискурсы и типы их взаимодействия», а «медиа — это материальные ресурсы, которые производят семиотические элементы, включая как инструменты, так и используемые материалы (например, музыкальный инструмент и воздух, долото и деревянный брусок)» [Ibid.: 21–22]. Соответственно, можно охарактеризовать «модус» как «содержание» или «означаемое», а «медиа» — как «выражение» или «означающее». В определении мульти-modalности О.К. Ирисхановой акцент делается на связи между познанием и коммуникацией, реализуемой с помощью тех или иных «модусов»: это «способность человека совмещать в процессе познания и коммуникации несколько способов (модусов) освоения мира и общения — вербальный, визуальный, кинетический (жестовый) и др.» [Ирисханова 2014].

Характерный для современных поэтов тип письма можно сопоставить с особым форматом технологического, а в данном случае прагма-поэтического, «транскодирования» как перевода одного формата в другой, под которым понимается «алгоритм», представленный в виде «идеи», перед тем как «материализоваться в технических средствах» [Манович 2018: 81].

Развивая идею трансформации коммуникативной модели Р. Якобсона, можно отметить, что если в процессе естественной коммуникации роль кода выполняет метаязык, обладающий функцией толкования, то в интернет-коммуникации функцию формирования значений высказывания с помощью определения единообразия кода выполняет «компьютерный язык», или «язык программирования». Представляя собой цифровой код, он обладает определенным набором свойств, формальной грамматикой и семантикой, в основе которых лежат такие структуры данных, как массивы, связанные списки, графы, деревья и пр.

Как утверждает Л. Манович, «компьютерный интерфейс стал выступать в роли кода культурных медиасообщений, распространяемых повсеместно» [Там же: 100]. Можно представить компьютерный код как своеобразный фильтр, проходя сквозь который те или иные медиа (бумажный текст, музыкальная композиция, песня, рисунок) подвергаются транскодированию, то есть переводятся в другой формат: виртуальный текст, электронная музыка, изображение графического дизайна. Формально реализация этой семиотической процедуры представлена в виде интерфейса как области, в которой под влиянием компьютерного кода происходит переформатирование традиционных медиа — в цифровые. Такая перекодировка формата распространяется и на участников коммуникации (пользователей), способствуя повышенной интерактивности, что заложено в самой динамичной природе этого пространства, допускающего навигацию, добавление и корректировку разных параметров и фильтров. Причем взаимодействие происходит как между пользователями, так и между пользователем и интерфейсом.

С точки зрения лингвистики принцип процедур, или последовательности операций, заложенный в транскодировании, можно сравнить с понятием «процедурного значения» (*procedural meaning*) прагматических единиц, сформированным в русле когнитивно-прагматического подхода Д. Блейкмор, что означает получение «результатов прагматических инференций, связанных

с восстановлением имплицитного содержания» [Blakemore 2002: 4]. Оно противопоставляется семантическому значению как прямому результату лингвистического декодирования. Выразителями процедурного значения являются прагматические маркеры: дейктики, показатели модальности, дискурсивные единицы и др.

Человеко-компьютерный интерфейс в современной поэзии

Говоря о транскодировании в современной поэзии, можно отметить, что здесь перевод из одного формата в другой происходит при обработке сообщения (поэтического текста) человеком (поэтом) с помощью компьютерного кода. Цифровой интерфейс влияет на трансформацию стратегии субъективации в современной поэзии, которая учитывает такие формы «человеко-компьютерного взаимодействия» (human-computer interaction) как «человеко-компьютерный интерфейс» (human-computer interface). В условиях естественной коммуникации к техническим средствам человеко-компьютерного интерфейса относятся клавиатура или мышь, а к концептуальным — организация компьютерных данных на основе метафор, использование когнитивных механизмов концептуализации и категоризации. Однако в современной поэзии на первый план выходит не техническая сторона, а процедуры семиотической перекодировки сообщения при прохождении им сквозь фильтр — цифровой интерфейс. При этом смена формата может происходить как из аналоговой системы в цифровую, так и обратно. Примером «обратного» перевода являются два варианта текста «Notzeit (After Hannah Höch)» Барретта Уоттена (блог и pdf-рукопись), который мы рассмотрим ниже и который подтверждает значимость для современной поэзии самой процедуры перекодирования вне зависимости от вектора движения между интерфейсами.

Отметим, что если ранние эксперименты в области компьютерной поэзии⁵ были направлены на освоение новых форматов, позволяющих комбинировать разные медиа, то в фокусе современной поэзии оказывается сам процесс транскодирования: разложение его на алгоритмы, работа с мельчайшими элементами перехода между субъективной и технической системами, языком человека и компьютерным кодом. Стремление к фиксации процесса транскодирования поэтическим субъектом связано с тем, что смена интерфейсов влияет на изменение всех параметров субъективации (пространственно-временных, личностных) и коммуникации (непрозрачность кода и выдвигание канала передачи информации меняет всю коммуникативную ситуацию). В более широком смысле новые стратегии поэтической субъективации в интернет-пространстве относятся к области «транслокальности», то есть описанию способов, которыми различные локальные практики объединяются в глобальных пространствах⁶. Именно поэтому особое внимание современной поэзии в новых медиа направлено на прагматические маркеры как показатели субъективности в языке.

5 Подробнее об истории компьютерной поэзии см.: [Funkhouser 2007].

6 На современном этапе проблема транслокальности осмысливается уже не только как пространственно-номадическая, но и как относящаяся к сдвигу между реальным и виртуальным пространствами [Жить в двух мирах 2021; Tagg, Sergeant 2014].

Кратко очерчивая предысторию вопроса, отметим, что о проблеме «межсемиотического перевода» информации из одной системы в другую писал Р. Якобсон [Якобсон 1978], три способа взаимной трансформации кодов в разных художественных формах выделял О. Ханзен-Лёве: перенос мотивов между разными формами, перевод конструктивных принципов и проекция концептуальных моделей [Ханзен-Лёве 2016]. Круг этих вопросов включает проблему межъязыкового перевода экспериментальных текстов со сложным «графическим дизайном» (spatial design [Perloff 2010]), в которых вербальное и визуальное являются составными общей семиотической конфигурации. Понятие «графического перевода», который «сохраняет визуальную и метаграфическую формы исходного текста, перестраивая его лексические элементы в переводе» и «пересоздает» экспериментальный текст (transcreate), предлагает В.В. Фещенко [Feshchenko 2019: 112].

Вслед за художественными экспериментами, на волне повышения роли изобразительного контента в разных социальных сферах, возникает понятие «графической коммуникации» как взаимосвязи между содержанием и визуальной репрезентацией [Твуман 1982]. Однако с появлением компьютеров у термина «графический» добавляется значение 'относящийся к цифровой среде' и к визуальной коммуникации (например, «графический дизайн»). Одним из первых механизмов перевода между разными интерфейсами как «графическую переводимость» (graphic translatability) обозначил Д. Кристал [Crystal 2004: 47], акцентировав невозможность прямого переноса информации с бумажной страницы в виртуальное пространство.

Рассматривая графическую переводимость с точки зрения современного искусства, которое охватывает аудиальные, визуальные и другие медиа, можно предложить более общий термин — «визуальная переводимость», а также выделить «аудиальную переводимость»⁷, охватывающую голос, музыку и другие аналоговые сигналы, которые перекодируются в «цифровой» формат.

Далее я рассмотрю два кейса, в которых осуществляются разные виды транскодирования: визуальная переводимость в поэме «Notzeit (After Hannah Höch)» (2020) американского поэта Барретта Уоттена и аудиальная переводимость в тексте «La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)» (2008) итальянского поэта Лелло Воче.

Визуальная переводимость: «Notzeit (After Hannah Höch)» Барретта Уоттена

Б. Уоттен является представителем «Языкового письма» (language writing) в современной американской поэзии⁸. Намеренно отказываясь от таких «классических» поэтических средств, как метафора, Уоттен активно использует в своей поэзии прагматические средства, и прежде всего дейктические маркеры. Поэма Уоттена «Notzeit (After Hannah Höch)»⁹ на сегодняшний день является од-

7 Что соответствует выделяемой в медиатеории дихотомии аудиальные/визуальные медиа (audio/visual media).

8 Подробнее о «языковом направлении» см.: [Фещенко 2022].

9 Некоторые наблюдения об этой поэме Б. Уоттена, в том числе в сопоставлении с поэзией А. Драгомощенко, были высказаны в статье [Соколова, Захаркив 2022].

ним из наиболее значимых текстов эпохи пандемии COVID-19, получивших большой резонанс как в США, так и в России¹⁰.

Этот текст представляет собой гибридный жанр дневника — свидетельства периода локдауна, в котором поэт фиксирует процесс перехода между внутренней и электронной типами коммуникации, утратой границ между автокоммуникацией и массовой коммуникацией, персональным и публичным дискурсом. Поэма включает заголовки и баннеры, фрагменты частных разговоров и новостных лент, отсылки к историческим и современным политическим событиям. Важен сам принцип конструирования этого поэтического высказывания, заявленный поэтом в «Примечании к онлайн-публикации»: продолжать писать ежедневно в течение всего периода изоляции, каждый день добавляя по одной «строфе» из двух повторяющихся строк [Watten 2020a]. Такой принцип, с одной стороны, развивает комбинаторную поэтику УЛИПО, а с другой — соответствует синтезу алгоритмизации и эвристичности, который возникает в современном человеко-компьютерном интерфейсе.

Рассмотрим, как менялся масштаб оптики поэта во время локдауна и после, что выразилось в динамике самого текста, который представлен в двух вариантах: первый текст порождался и симультанно публиковался в формате дневника в блоге Уоттена с 21 марта по 26 апреля 2020 года [Watten 2020b], а второй возник позже, в мае 2020 года, в новом формате pdf-рукописи [Watten 2020a]. Смена формата, которая сопровождалась сменой визуального оформления и языковой прагматики, позволяет рассматривать текст в аспекте визуальной проводимости. Подчеркнем, что, хотя в данном случае смена формата происходит от веб-интерфейса к pdf-странице как аналогу бумажного формата, сама стратегия фиксации сдвигов в области вербо-визуальной репрезентации, субъективации и процедурного значения прагматических маркеров, позволяет говорить о значимости механизма транскодирования для Уоттена и, шире, — для современной поэзии.

С точки зрения визуально-вербальной репрезентации изменилось оформление строф-фрагментов: в блоге они сопровождались датами («21 MARCH 2020», «22 MARCH 2020» и т.д.), а в pdf-рукописи даны под номерами (I, II, III и т.д.). Изменилась заголовочная часть. Изначально поэма называлась «Isolate Flecks», отсылая к тексту У.К. Уильямса «К Элси» и включая эпиграф из этого текста вместе с изображением цифровых обоев:

21 MARCH 2020

What I am to think about, in a room with others, is the nature of Zero Hour—our new life. Our colloquy is an opening to that question.

22 MARCH 2020

The poet often sees oneself as an *isolato*¹¹, “a person who is physically or spiritually isolated from others.” We are collectively isolated, as well.

10 Российский литературный журнал «Флаги» инициировал метапоэтическую интерпретацию поэмы Уоттена и попросил молодых поэтов описать феномен изоляции, отталкиваясь от «Notzeit», выпустив подборку текстов «Вслед за “Notzeit” Бягетта Уоттена: шесть поэтов об опыте изоляции» (Флаги. 2021. 28 апреля (<https://flagi.media/piece/203>)).

11 Здесь и далее выделение курсивом и цветом в текстах Б. Уоттена сделано самим поэтом.

This is the common condition we have sequestered ourselves within.
These are the occasions for what I am now writing: *here begin* [Watten 2020b].

21 мая 2020 года

О чем мне стоит подумать в одной комнате с другими? О природе Нулевого Часа — нашей новой жизни. Наш разговор — вступление к этому размышлению.

22 марта 2020 года

Поэт часто видит себя *изолятом*, «человеком, физически или духовно изолированным от других». Все мы коллективно изолированы.

Подобное состояние всеобщей изоляции мы ощущаем внутри.

Это повод для меня написать сейчас: *начинаем здесь*¹².

После окончания локдауна Уоттен берет другое заглавие — название картины художницы-дадаистки Ханны Хёх из цикла «Внутренняя эмиграция», которой она писала в Берлине в 1940-е годы, скрываясь в небольшом доме. Как пишет сам Уоттен, название Хёх «Notzeit» (1943) означает «Время страданий», но для него важнее ощущение длительности: «not time» (не время) [Watten 2020a].

С изменением временной перспективы и сменой медианосителя в тексте меняется не только название, но и вся поэтическая оптика. Поэт выделил курсивом и красным цветом все маркеры персонального, пространственного и временного дейксиса с целью «указать на возможность их взаимной замены, так же как можно менять местами подлежащее и сказуемое в зависимости от языкового строя или структуры предложения» [Ibid.]. Он определил такую вариативность связей прагматических единиц как сдвиги фреймов (frame shifts)¹³:

I

What *I* am to think about, in *this* room without others, is the nature of Zero Hour—the new life. *Our* inquiry is an opening to *that* question.

II

The poet sees *himself* as an isolato, “a person . . . physically or spiritually isolated from *others*.” *You* are collectively isolated, *each* in *their* turn.

That is the common condition *we* have sequestered *ourselves* within. *This* is the occasion for what *I* now undertake to write: *here begin*¹⁴ [Ibid.].

I

О чем *мне* стоит подумать в *этой* комнате наедине? О природе Нулевого часа — новой жизни. *Наш* запрос — вступление к *этому* размышлению.

12 Подстрочный перевод сделан автором статьи, если не указано иное. — О.С.

13 Эта дефиниция восходит к давним связям американских «языковых поэтов» и лингвистов, в частности, к диалогу с Дж. Лакоффом, с целью популяризации идей которого Уоттен выпустил сборник «Фрейм» («Frame: (1971–1990)», 1997).

14 На русский язык перевод был сделан Е. Захаркив и С. Снытко. Отрывок опубликован в: [Уоттен 2022].

II

Поэт видит себя изолятом, «человеком... физически или духовно изолированным от других». *Вы* коллективно изолированы, *все* — *один* за другим.

Подобное состояние всеобщей отдельности привычно для нас. Вот почему я берусь сейчас написать: начинаем, *здесь* [Уоттен 2022: 651].

Поэтический текст, помещенный в новый интерфейс, осуществляет несколько дейктических проекций. Это проекция между перволичным (диалоговым) и третьеличным (нарративным) видами дейксиса, то есть, согласно концепции «on & off the page» М. Перлофф, это указание на различие между знаками, включенными и выключенными из определенного интерфейса [Perloff 2004], что акцентируется в современной поэзии.

Более того, прагматические элементы сигнализируют о многочисленных сдвигах параметров коммуникативной ситуации, меняя позицию субъекта и адресата. Если сравнить два варианта текста, можно заметить, как меняется степень определенности в сторону уточнения, приближения объекта: от неопределенного артикля *a* (в блоге) — к указательному местоимению *this* (этой) (в pdf-версии); одновременно происходит сдвиг по линии отдаления, отчуждения: от личного местоимения 1-го лица *I, we* (я, нас) (в блоге) ко 2-му и 3-му лицу *you, their* (вы, их (в переводе — один)) (в pdf-версии). Два фрагмента представлены выше, здесь мы сравним только прагматические показатели: “in **a**¹⁵ room” (в комнате) — “in **this** room” (в этой комнате); “**our** new life” (нашей новой жизни) — “**the** new life” ([этой] новой жизни); “The poet often sees **one-self** as an *isolato*” (Поэт часто видит себя изолятом) — “The poet sees **himself** as an *isolato*” (Поэт видит себя изолятом); “**We** are collectively isolated, as well” — “**You** are collectively isolated, *each in their turn*” (*Вы* коллективно изолированы, *все* — *один* за другим).

Транскодирование с помощью прагматических сдвигов, которое происходит между двумя вариантами текста, охватывает и структуру отдельного текста. Так, самым распространенным приемом в pdf-версии поэмы оказывается дейктический сдвиг, охватывающий области персонального и пространственного дейксиса, по шкале детерминативности, между одушевленностью и неодушевленностью и др. Можно предположить, что изначальная смена формата задает внутреннюю динамику текста: уже будучи дистанцированным от текста, порождаемого во время COVID-19, он продолжает фиксировать алгоритмы сдвига транслокальной субъективации, выражая смещение симультанной и дистантной коммуникации, областей приватного и публичного, авто- и массовой коммуникации.

В области персонального дейксиса наблюдается сдвиг от притяжательных местоимений 1-го и 2-го лица (в функции детерминативов) как более определенных, непосредственных участников коммуникации “the displacement of *my* body onto *yours*” (Перемещение *моего* тела на *твое*) к квантификатору *both* (обоих) и далее — к показателю 3-го лица *it* (это):

The displacement of *my* body onto *yours* signifies the destruction of *both*.
It is the universal figure, projected onto a macabre display [Watten 2020a].

15 Здесь и далее выделение полужирным сделано автором статьи. — О. С.

Перемещение *моего* тела на *твое* означает разрушение *обоих*.
Это проекция универсальной фигуры на макабрическом дисплее.

Такое смещение сигнализирует о дистанцировании субъекта — как грамматического, так и прагматического — по отношению к собственному «я», которое парадоксальным образом отдаляется в коммуникативной ситуации самоизоляции.

В другом примере можно выделить несколько дейктических сдвигов. Первый сдвиг происходит между 3-м лицом нарративного субъекта *he* (он), от лица которого Уоттен цитирует собственное стихотворение «Decay» (1977), где использует 1-е лицо речевого режима: “since *he* wrote these lines: ‘By extension I inhabit all buildings’” (с тех пор, как *он* написал: «А значит, я населяю все жилища»). Второй сдвиг осуществляется между личной и возвратной формами: “I meet *myself*, I see *myself*” (Я встречаю *себя*, я вижу *себя*). И третий сдвиг во второй строфе ведет обратно, к 1-му лицу: “It is a Knowledge, despite accumulation of all data, I intend to stay” (Несмотря на сбор всех данных, *это* Знание, с которым я остаюсь). Такая череда сдвигов между первичным и вторичными режимами задает коммуникации структуру фрактала: множество субъектов *I* (я) и *he* (он), обладающих свойством самоподобия (*myself*):

It has been decades since he wrote these lines: “By extension I inhabit all buildings. I meet myself at all corners — I see myself moving away.”

“As sometimes standing still is also life.” The new life at Zero Hour. It is a Knowledge, despite accumulation of all data, I intend to stay [Ibid.].

Прошли десятилетия с тех пор, как *он* написал: «А значит, я населяю все жилища. Я встречаю *себя* на каждом углу, я вижу *себя* удаляющимся».

«Иногда стоять на месте — это тоже жизнь». Новая жизнь в Нулевом Часу. Несмотря на сбор всех данных, *это* Знание, с которым я остаюсь.

Пространственный дейктический сдвиг может обозначать смену дистанции, наложение механизмов zoom-in и zoom-out в пределах одного высказывания. Происходит сдвиг от ближнего (проксимального) к дальнему (экстремальному) дейксису, который сочетается с субстантивацией дейктиков, что выражается с помощью кавычек и нарушения стандартной сочетаемости, а также посредством актуализации полисемии и повышения экспрессивности маркеров “out there” («там, снаружи») и “in here” («здесь, внутри»).

The only mitigation between “out there” and “in here” is doubt about social hierarchies and the boundaries of the property system [Ibid.].

Примирить «там, снаружи» и «здесь, внутри» можно лишь усомнившись в социальных иерархиях и границах системы собственности [Уоттен 2022: 655].

Еще один сдвиг происходит между определенностью и неопределенностью:

What is a person and what do you care? I care about himself and those dear to us, who have been statistically modeled to an optimal number [Watten 2020a].

Что такое человек и что тебя волнует? Я забочусь о нем и тех, близких нам, что были статистически смоделированы до оптимального числа.

Показателем степени движения по шкале детерминативности между абстрагированием и конкретизацией является неопределенный артикль *a person*, который в сочетании с вопросительной конструкцией “What is...?” формирует риторический вопрос: “What is **a person**” (Что такое человек), где *person* может обозначать и «человек», и «персона», и грамматическое «лицо». Далее употребление возвратного местоимения 3-го лица *I care about himself* (Я забочусь о нем) маркирует повышение степени определенности и конкретизации, как и употребление определительного придаточного предложения, относящегося к местоимению *those*: “those dear to us, who have been statistically modeled to an optimal number” (тех, близких нам, что были статистически смоделированы до оптимального числа). Хотя, как мы видим из контекста, лексическое значение оказывается противоположным, поскольку «близкие» сопоставляются с компьютерными данными — «оптимального числами».

В тексте маркируется взаимозависимость между изменением интерфейса — блог поэта, где текст размещается симультанно его написанию и воспринимается читателем в режиме «реального времени», и опубликованный после пандемии текст — и сменой фокуса (дейктической перспективы) при конструировании коммуникативной ситуации.

Если в тексте Уоттена транскодирование реализуется в рамках вербально-визуального модусов как области визуальной переводимости, то у итальянского поэта Лелло Воче перевод из одного формата в другой охватывает вербальные, визуальные и аудиальные ресурсы.

Вербально-аудиальная переводимость: «La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)» Лелло Воче

Творчество Л. Воче¹⁶ ориентировано на мультимедиальность и мультимодальность. В своем программном эссе «Для хорошо темперированной поэзии» из книги «Обратный цветок» (2016), опираясь на коммуникативную теорию Р.О. Якобсона и социологию литературы, он осмысляет трансмедиальную природу искусства, которое «еще до того, как стать искусством, было *средством* (medium), первым известным человеку *средством* передачи “негенетической” информации», сегодня его можно обозначить как «трансмедиальную поэзию» [Voce 2016: 43, 45]. В текстах Л. Воче комбинируются вербальные, аудиальные, визуальные и перформативные средства, что исследователи характеризуют как «интрамедиальную агглютинацию» [Frasca 2008: 10]. В его творчестве установка на медиаэксперимент контрастно совмещается с обращением к ар-

16 Лелло Воче (1957) — итальянский поэт, писатель и перформер, который в своем творчестве развивает эксперименты итальянского неоавангарда (начатого во второй половине XX века в поэтических движениях «I Novissimi» и «Gruppo'63») и является одним из основателей «Gruppo'93». Помимо языкового эксперимента, он работает в области мультимодального эксперимента, касающегося сближения поэзии и музыки (организатор многочисленных поэтических фестивалей и конкурсов поэтического слэма в Италии). Отметим также, что сама фамилия Воче (итал. *voce*) означает ‘голос’.

хаике, синтезу вербального и аудиального, выраженному в античной мелике и дописьменном мифологическом коде. Новые технологии позволяют деавтоматизировать традиционные каналы передачи информации, трансформируя само сообщение.

С помощью аудиотехнологий Воче совершает качественный переход между традиционной песней и цифровой композицией. Каждый его поэтический текст или сборник дополняется диском с аудиозаписями или ютьюб-роликом. Как в «видеостихотворении» «Майская песня (поэтический дис/Кавер)» («La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)»)¹⁷, сопровождающимся указанием длительности (4´40´´), и списком участников мультимодального проекта: Лелло Воче — художественная декламация (spoken word), Антонелло Салис — аккордеон, Франк Немола — электроника, Джакомо Верде — видео, Роберт Реботти — оригинальные рисунки, изображение — триптих «Лучше умереть, чем лишиться жизни. Три поэтических видения в катодную эпоху каталепсии», записано и смикшировано в Болонье, «LittleBird Street Studios» (2008).

Этот текст отсылает к претексту — «Майской песне» (1973) Фабрицио ди Андрэ¹⁸ из альбома «История одного служащего» («Storia di un impiegato»), в котором формируется политическая повестка как активизация пассивного большинства: аполитичность трансформируется в политическую сознательность, а затем переходит в экстремизм, что приводит к тюремному заключению. Песня ди Андрэ, в свою очередь, представляет интерпретацию написанной во время майских событий 1968 года французской песни «Chacun de vous est concerné?» («Это касается каждого из вас») автора-исполнительницы Доминик Гранж¹⁹.

Воче обозначает собственный формат как «a poetry dis/Cover» (поэтический дис/Кавер), в котором за счет фрагментирования и слияния слов можно выделить несколько единиц: разделенный слешем глагол *discover* (открывать), греческую приставку *dis-*, означающую 'аномалию, неисправность и изменение', а также *cover* (обложка и кавер-версия), то есть обработка оригинала с элементами новой аранжировки. Уже в названии вербальное и аудиальное накладываются в формате «поэтической дис-кавер-версии», маркирующей транскодирование оригинальных текстов на бумажных и аналоговых носителях. Поэт создает билингвальный текст-призыв, в котором компоненты двух претекстов накладываются друг на друга: *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества)²⁰ (Ф. ди Андрэ) и *Même si vous croyez maint'nant / Que tout est bien comm' avant* (Даже если сейчас ты веришь / Что все хорошо, как прежде) (Д. Гранж).

Ключевыми словами, которые употребляются уже в оригинальных текстах в качестве функциональных единиц и которые Воче выводит в фокус в своей аудиоверсии, оказываются дискурсивные маркеры (итал.) *anche*, (фр.) *même* (даже)²¹. Они задают ритмический и семантический камертон всего текста и

17 Canzone del Maggio (A Poetry Dis/Cover). <https://www.youtube.com/watch?v=KYjW1DxgoII> (23 апреля 2011 года).

18 Текст написан совместно с Дж. Бентивольо.

19 Майские события 1968 года, «Французский май», «Красный май» — студенческие демонстрации, массовые беспорядки и забастовки во Франции.

20 Здесь и далее перевод с итальянского автора статьи. — О.С.

21 О расширении функций прагматических маркеров в современной поэзии в эпоху новых медиа см.: [Захаркив 2021].

формируют два режима интерпретации письменного текста и аудиоверсии. Если сравнить два формата, то текстовый вариант выглядит следующим образом: *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / Anche se avete chiuso / le vostre porte sul nostro muso / la notte che le pantere / ci mordevano il sedere* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества / Даже если вы закрыли / двери перед нашими мордами / в ту ночь, когда пантеры / укусили нас за задницу) [Voce 2011: 41]. В то время как в аудиоверсии *anche* (и *même* — для франкоязычных вставок) несколько раз повторяется в начале и в конце каждой второй строки или фразы (аудиовставки выделены полужирным. — О.С.): *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / **anche** / **anche** / Anche se avete chiuso / le vostre porte sul nostro muso / **anche** / **anche** / **anche** la notte che le pantere / ci mordevano il sedere anche anche; *Même si vous croyez maint'nant / Que tout est bien comm' avant **même** / **même**.**

Такая модификация текстового формата при его музыкально-голосовом исполнении — характерная черта творчества Воче, которую подчеркивает С. Ла Виа: «Если слушать произведение, следя за напечатанными словами, можно обнаружить два типа сегментации, по-своему «стихообратных» (*versali*), совершенно разных: одна — видимая на странице, другая — воспринимаемая на слух» [La Via 2008: 128]. Когда Лелло Воче «произносит» свои тексты, «он делит очень свободные и плещущие через край напечатанные “стихи” на более короткие сегменты, часто связанные между собой рифмами и/или анафорами» [Ibid.].

Важно, что точкой переключения кодов между текстовым и аудиальным режимами становится дискурсивный маркер *anche*, который выступает в качестве показателя разговорной речи, употребляясь для указания на высокую степень проявления какого-либо признака: в данном случае — на акцентирование протестной повестки мая 1968 года, которая эксплицируется независимо от участия того или иного актанта, вовлекая пассивного зрителя в сферу агентивности. Дискурсивный маркер, поставленный в сильную позицию начала строки (в тексте) и повторяемый много раз (в вокальном исполнении), расширяет сферу функционирования. За счет технологической обработки с помощью фильтров (наложение вокала и бита) *anche* семплируется и начинает выполнять роль ритма со смещением акцента с сильных долей такта на слабые, что приводит к синкопированию, или «ломаному» биту. С помощью техники овердаббинга происходит наложение вокала на звуки хлопков и перкуссии, когда голос становится частью ритм-секции. При этом создается общий эффект полифонии за счет совмещения разных звуковых дорожек, включая перкуссии, хлопки, аккордеон, «бит-вокал» и другие манипуляции с голосом: речитатив, который воспроизводит основной текст, и шепотоподобный голос со стерео-эффектом. Все это звучит на фоне видеомодификаций триптиха «Лучше умереть, чем лишиться жизни. Три поэтических видения в катодную эпоху каталепсии» в анимированном графическом редакторе с эффектом старой пленки, сквозь которую проступают фрагменты фотографий.

То, что точкой переключения форматов оказывается именно дискурсивный маркер *anche*, связано с его процедурным значением. В обыденном языке функционирование дискурсивных маркеров может меняться в зависимости от синтаксической позиции или положения в контексте, а в современной поэзии оно становится маркером новых стратегий субъективации, основанных на прагмасемантической процессуальности и технологическом транскодирова-

нии, выступая элементом человеко-компьютерного, или «поэто-технологического», интерфейса.

В данном случае усилительная частица *anche*, не передающая конкретное значение, выступает знаком-индексом, направленным на актуализацию коммуникативной ситуации, подчеркивая политическое значение высказывания как его перформативную функцию. Отметим, что характерное для современной поэзии стремление к преодолению дистанции между отправителем и получателем в данном тексте достигается также за счет введения многочисленных показателей разговорной речи: местоименных глаголов с пейоративным значением *fregarsene* (плевать), просторечной лексики *sedere* (задница), в том числе фраз с метафорическим значением *Même si vous avez gobé / Ce que disait la télé* (Даже если ты проглотил то, / Что сказал телевизор) и дискурсивных маркеров *ancora* (еще): *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / perché avete votato ancora / la sicurezza, la disciplina, / anche se ora ve ne fregate, / voi quella notte voi c'eravate* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества / когда вы еще голосовали / за безопасность, за дисциплину, / даже если вам наплевать сейчас, / вы были там в тот час). Технологически модифицируя оригинальную песню Фабрицио де Андрэ, Лелло Воче усиливает действительную оппозицию «мы» — «вы», «свои» — «чужие», характерную для политического дискурса и лежащую в основе субъективного центра в этом тексте. Вербальные маркеры разговорной речи, передающие звучание взбунтовавшихся улиц во время французского мая 1968 года, акцентированное за счет фильтров и повтора маркера *anche* (и *même*), выводит «голос улицы безъязыкой» в фокус, наделяя ее агентивностью. Он звучит сразу в нескольких звуковых дорожках как шепот, речитатив и бит, заполняя акустическое пространство и маркируя выражение политической субъективации.

В этом плане претексты («Майская песня» Фабрицио ди Андрэ) и особенно написанная в разгар событий песня «Это касается каждого из вас» Доминик Гранж) задают вектор направленности к документу, который включается в текст как «свидетельство» от лица того, «кто берет на себя бремя свидетельствовать за них, знает, что должен свидетельствовать о невозможности свидетельствовать» [Агамбен 2012: 35]. Анализируя конфигурации документа и художественного текста в формате «docupoetry», В.Л. Лехциер отмечает, что здесь на уровне субъекта мы «сталкиваемся со сложной гибридной идентичностью, формируемой одновременно задачами эстетической оценки документа, этического транслирования свидетельства, заключенного в документе, политической практики и даже гуманитарного исследования» [Лехциер 2020: 104].

Такая сложная структура субъекта передается не только вербальными средствами (совмещением поэтического дискурса с обыденной речью, включением документа-свидетельства), но и с помощью транскодирования: формирование графическо-сонорной карты, где в фокус выводятся дискурсивные маркеры, актуализирующие протестный дискурс майских событий и формирующие гибридную субъектность свидетеля-*testimone* как третьей стороны, который обретает статус *superstes* (букв. переживший) в условиях перформативного воздействия текста.

Таким образом, одним из основных механизмов, характерных для поэзии в новых медиа, является транскодирование, сопровождающееся выведением в фокус прагматических маркеров и разнообразными дейктическими сдвига-

ми, которые индексируют сложные отношения субъекта высказывания с действительностью и языком.

Транскодирование лежит в основе наблюдения субъекта за процедурами переформатирования поэтического языка и коммуникации из бумажного или аналогового формата — в цифровую среду и vice versa. Смена визуальной репрезентации и прагматические сдвиги в двух вариантах поэмы «Notzeit» Уоттена отражают установку на поиск взаимозависимости между текстом и форматом, а также маркируют стремление поэта зафиксировать саму процедуру транскодирования. Ориентируясь на создание «трансмедиального» искусства, Лелло Воче экспериментирует в области аудиальной переводимости между аналоговой и цифровой системами. Это приводит к медиаперекодированию субъекта, дистанцированного по отношению к собственному «я» в условиях автокоммуникации. Модель человеко-компьютерного интерфейса, осмысляемая в условиях транскодирования текстовой и аналоговой систем — в цифровую среду, формирует в современной поэзии свои механизмы и средства выражения.

Библиография / References

- [Агамбен 2012] — *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. О. Дубицкая, И. Левина, П. Соколов. М.: Европа, 2012.
- (*Agamben G.* Il potere sovrano e la nuda vita. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Жить в двух мирах 2021] — Жить в двух мирах. Переосмысляя транснационализм и трансллокальность / Под ред. О. Бредниковой и С. Абашина. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Zhit' v dvukh mirakh.* Pereosmyslyaya transnatsionalizm i translokal'nost' / Ed. by O. Brednikova, S. Abashin. Moscow, 2021.)
- [Захаркив 2021] — *Захаркив Е.В.* Современная поэзия в эпоху цифровых технологий: новая функция прагматических маркеров // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 211—222.
- (*Zakharkiv E.V.* Sovremennaya poeziya v epokhu tsifrovyykh tekhnologiy: novaya funktsiya pragmaticheskikh markerov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167. P. 211—222.)
- [Ирисханова 2014] — *Ирисханова О.К.* Полиmodalность // Глоссарий. СКОДИС. 2014. (<http://www.scodis.com/?q=ru/multimodality> (дата обращения: 16.11.2022)).
- (*Iriskhanova O.K.* Polimodal'nost' // Glossariy. SKODIS. 2014 (<http://www.scodis.com/?q=ru/multimodality> (accessed: 16.11.2022)).)
- [Лехциер 2020] — *Лехциер В.Л.* Поэзия и ее иное: философские и литературно-критические тексты. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020.
- (*Lekhtsier V.L.* Poeziya i ee inoe: filosofskie i literaturno-kriticheskie teksty. Ekaterinburg; Moscow, 2020.)
- [Манович 2018] — *Манович Л.* Язык новых медиа / Пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- (*Manovich L.* The Language of New Media. Moscow, 2018. — In Russ.)
- [Соколова, Захаркив 2022] — *Соколова О.В., Захаркив Е.В.* Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели // Литература двух Америк. 2022. № 1. С. 115—142.
- (*Sokolova O.V., Zakharkiv E.V.* Lingvopragmaticheskie sdvigi v noveyshey poezii: rusско-amerikanskіe paralleli // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 1. P. 115—142.)
- [Уоттен 2022] — *Уоттен Б.* Из Notzeit (По мотивам Ханны Хёх) // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Под ред. В. Фещенко, Я. Пробштейна. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 651—656.
- (*Watten B.* Iz Notzeit (After Hannah Höch) // Ot "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA / Ed. by

- V. Feshchenko, Ja. Probshtein. Moscow, 2022. P. 651—656. — In Russ.)
- [Фещенко 2022] — *Фещенко В.В.* Я=З=Ы=К как таковой: Пятьдесят лет «языкового письма» в США // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Под ред. В. Фещенко, Я. Пробштейна. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 356—373. (*Feshchenko V.V.* Ya=Z=Y=K kak takovoy: Pyat'desyat let "yazykovogo pis'ma" v SShA // От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA / Ed. by V. Feshchenko, Ja. Probshtein. Moscow, 2022. P. 356—373.)
- [Хайдеггер 2007] — *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., вступ. ст., коммент. и пер. с нем. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2007 (http://www.bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike (дата обращения: 16.11.2022)).
- (*Heidegger M.* Die Frage nach der Technik. Saint Petersburg, 2007 (http://www.bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike (accessed: 16.11.2022)). — In Russ.)
- [Ханзен-Лёве 2016] — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. Скуратова и Е. Смолницкого. М.: РГГУ, 2016.
- (*Hansen-Löve A.A.* Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Якобсон 1978] — *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16—24.
- (*Jakobson R.O.* O lingvisticheskikh aspektakh perevoda // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike / Ed. by V.N. Komissarov. Moscow, 1978. P. 16—24.)
- [Blakemore 2002] — *Blakemore D.* Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- [Crystal 2004] — *Crystal D.* Language and the Internet. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [Dagognet 1982] — *Dagognet F.* Faces, Surfaces, Interfaces. Paris: Vrin, 1982.
- [Feshchenko 2019] — *Feshchenko V.* Graphic Translation of Experimental Verse as a Strategy of Poetic Text's Transcreation // *Studia Metrica et Poetica*. 2019. № 6.1. P. 94—115.
- [Flusser 2000] — *Flusser V.* Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000.
- [Frasca 2008] — *Frasca G.* Per fare che risplenda il fiore inverso // *Voce L.* L'esercizio della lingua (Poesie 1991—2008). Libro + DADV. Milano: Le Lettere, 2008. P. 9—14.
- [Funkhouser 2007] — *Funkhouser C.T.* Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959—1995. University Alabama Press, 2007.
- [Kress, Van Leeuwen 2001] — *Kress G., Van Leeuwen T.* Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Arnold Publishers, 2001.
- [La Via 2008] — *La Via S.* Il "Lai del ragionare lento" e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionalemotiva // *Voce L.* L'esercizio della lingua (Poesie 1991—2008). Libro + DADV. Milano: Le Lettere, 2008. P. 125—148.
- [Perloff 2004] — *Perloff M.* Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions. University of Alabama Press, 2004.
- [Perloff 2010] — *Perloff M.* Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- [Voce 2011] — *Voce L.* La canzone del maggio (a poetry dis/Cover) // *Voce L., Nemola F., Caglia C.* Piccola cucina cannibale. Roma: Squilibri editore, 2011. P. 41—45.
- [Voce 2016] — *Voce L.* Per una poesia ben temperata // *Voce L., Nemola F.* Il fiore inverso. Roma: Squilibri, 2016. P. 43—70.
- [Tagg, Seargeant 2014] — *Tagg C., Seargeant P.* Audience design and language choice in the construction and maintenance of translocal communities on social network sites // *The language of social media: Identity and community on the internet* / Ed. by P. Seargeant, C. Tagg. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2014. P. 161—185.
- [Twyman 1982] — *Twyman M.L.* The graphic presentation of language // *Information Design Journal*. 1982. № 3. P. 2—22.
- [Watten 2020a] — *Watten B.* Notzeit (After Hannah Höch). 2020 (manuscript).
- [Watten 2020b] — *Watten B.* Entry 40: Isolate flecks. 2020. March 23 (<https://barrettwatten.net/2020/03/> (accessed: 01.12.2022)).