

# ОТ ВЕЧНОГО К ВЕЩНОМУ: РЕИФИКАЦИЯ КАК СЕМАНТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ДИГИТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Денис Петрина<sup>1</sup>

## Abstract

The goal of this paper is to scrutinize how the phenomenon of digital poetry is related to the culture of late capitalism and how reification transforms the semantics of the digital poetry genre. The performed analysis reveals that reification of lyrical discourse is a distinctive feature of digital poetry, thus, there is the influence of the culture of late capitalism on the semantics of this poetic genre. Reification as a semantic dimension of digital poetry is characterized by such textual symptoms as alienation, irrationality, dystopia, serialization, simplification, spectacularity, the aestheticization of consumption as well as the dominant role of the political rather than the poetic. Digital poetry is analyzed from the perspective of discursive practices (the digital environment) as well as social practices (the practices symptomatic of late capitalism). Finally, possible counter-practices aimed at overcoming lyrical discourse reification are taken into consideration.

**Keywords:** digital poetry, reification, late capitalism, critical theory, Marxist literary criticism, CDA (critical discourse analysis).

## Дигитальное как обман масс

*Стихотворение – это маленькая (или большая)  
Машина, сделанная из слов<sup>2</sup>  
Уильям Карлос Уильямс*

Всего в нескольких словах известному американскому поэту-модернисту Уильяму Карлосу Уильямсу удается зафиксировать онтологическое отличие дигитальной поэзии от не-дигитальной, поэзии «до»: лирика интернет-пространства, включающая в себя множество форм и поджанров, среди которых – визуальная, звуковая, гипертекстуальная и другие поэзии, – это прежде всего «машина». Ведь ее создание/про-

<sup>1</sup> Денис Петрина – магистрант программы «Социальная и политическая критика», университет Витовта Великого (Каунас, Литва). Научные интересы: теории субъективации, психоанализ, дискурс-анализ, биополитика, media studies.

<sup>2</sup> W. S. Williams: Introduction to the Wedge, in: *Selected Essays of William Carlos Williams*, New Directions Publishing Corporation (1954), 2009. Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237888>.

изводство и прочтение/потребление возможно исключительно в цифровой среде, порождаемой компьютерами. Фридрих Блок не менее своеобразно решает проблему дефиниции, предлагая остроумное решение: определять дигитальную поэзию по формуле «(х) поэзия», где х – переменная, отражающая особенность жанра дигитальной поэзии<sup>3</sup>.

Дигитальная поэзия динамична, автономна и самодостаточно герметична, то есть воспроизводится посредством автопоэзиса в тех границах, которая сама же устанавливает в своем поле. Известная в кругах сетевости (сетевой литературы) исследовательница Энрике Шмидт нивелирует все возможные негативные влияния «извне», объясняя, что дигитальная поэзия «интегрирует их в подвижное сплетение текстов и мыслей, в “игру значений”, и “наслаждение письмом”, которому именно здесь – в Сети – можно предаваться без ограничений»<sup>4</sup>. Фигуру сетевого поэта как *homo ludens* определяет Михаил Визель, называя дигитальную поэзию «литературными играми»<sup>5</sup> (такое определение можно интерпретировать двояко: с одной стороны, оно отсылает к авангардистским литературным практикам, с другой – к гиперразвлекательности современной культуры). Несмотря на всю «несерьезность» игрового компонента дигитальной поэзии, Визель отводит ей ключевую роль в формировании истории «поэзии нового времени». Поэт-сетевик и литературный критик Вячеслав Курицын и вовсе утверждает, что сетевиты – это что-то сродни завершившемуся циклу сансары литературы, которая наконец обрела «аутентичный покой» в Сети<sup>6</sup>.

Однако определение дигитальной поэзии как виртуальной песочницы литературных героев нашего времени, обобщающее мнения упомянутых выше исследователей, нельзя считать исчерпывающим. Например, философ Олег Аронсон видит в дигитальной поэзии потенциал новой формы культурного производства, если не сказать – целого политического курса, направленного против гегемонии массовой коммуникации и (масс)культурного метанарратива. Он пишет: «Перед нами настоящее множество разнородных сингулярных стихотворных жестов, в хаосе которых нет никакого общего направления и цели. И в этом поэтический народ не есть та масса, которая стала субъектом потребления современных медийных образов»<sup>7</sup>. Таким образом, приставка «кибер» (будь то киберпоэзия или кибердемократия) становится тождественной антигегемонии и экспансии от культурных оков, в том числе –

<sup>3</sup> F. Block: How to Construct the Genre of Digital Poetry, in: J. Schafer, P. Gendolla. *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2010, 391–401.

<sup>4</sup> Э. Шмидт: *Литературный русскоязычный интернет: между графоманией и профессионализмом* / 2011. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/schmidt/liternet.html>

<sup>5</sup> М. Визель: *Литературные игры в рунете*. 2010, Режим доступа: <http://www.netslova.ru/viesel/litgames.html>

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> О. Аронсон: Народный сюрреализм // *Синий диван*, 8 (2006), 91.

и практик потребления, без которых невозможно помыслить культуру эпохи позднего капитализма. Связь дигитального и антикапиталистического просматривается в седьмом пункте манифеста дигитальной поэзии, созданного американской исследовательницей и поэтессой Стефани Стрикленд. Согласно «Born Digital», е-поэзия «описывает или отражает миры, создавая новые»<sup>8</sup>.

Лишь некоторые исследователи критикуют возвышенный объект дигитальной поэзии, да и то вскользь. Роберто Симановски, один из главных исследователей этого явления, осторожно вводит понятие «чистый код», отсылающее к авангарду и противопоставляемое литературному кичу (не/осмысленному злоупотреблению техническими возможностями медиума)<sup>9</sup>. Упомянутая ранее Энрике Шмидт, несмотря на утопическое видение руинета как пространства *jouissance*, высказывает опасения, связанные с возможностью «отстранения» и усугубления шизоидного восприятия мира<sup>10</sup>. Тем не менее, такие замечания являются, скорее, исключением, ведь дигитальная поэзия воспринимается как нечто атопическое и, следовательно, находящееся за пределами культуры позднего капитализма. Поэтому и артикуляция характерных для позднего капитализма симптомов – технологизации, отчуждения, фрагментарного и шизоидного мышления – происходит в теоретическом вакууме, что наталкивает на мысль о необходимости ревизии дигитальной поэзии с учётом критического осмысления социокультурного контекста её создания.

При этом нет никакой надобности в изобретении нового теоретического языка, позволяющего описывать дигитальную поэзию. Литературовед-марксист Терри Иглтон предлагает концептуальную схему, в которой литературное произведение – не автономный (или атопический) элемент, но маленькая деталь большего механизма, симптом культуры, её хоть и временное, но весьма конкретное проявление. «Литературные произведения (...) это формы восприятия, особые способы видения мира; и в этом качестве они связаны с доминирующим мировоззрением, то есть с “общественным настроением” или идеологией эпохи»<sup>11</sup>, – объясняет он.

«Общественное настроение», идеологию современной эпохи можно обозначить как идеологию потребления. В таком обществе, если применить предлагаемую Иглтоном схему, поэт становится ретранслятором идеологии потребления, а стихотворение – поэтически опосредованной «картой» капиталистической реальности, на которой можно найти как утопические фантазмы обще-

<sup>8</sup> S. Strickland: *Born Digital*. 2009. Режим доступа: <http://www.poetryfoundation.org/article/182942>

<sup>9</sup> R. Simanowski: *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis: University of Minnesot, 2011, 61.

<sup>10</sup> Э. Шмидт: *Буквальная недвижимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНе-те*. 2006. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/schmidt/digital.html>.

<sup>11</sup> Т. Иглтон: *Марксистская критика литературы* / пер. К. Медведев, [Б. Г.]: Свободное марксистское издательство 2002, 16.

ства потребления, так и типичные для него проблемы, отчуждение или товарный фетишизм. Возникает закономерный вопрос: как исследователю текстов эпохи позднего капитализма на, казалось бы, нейтральной карте найти идеологически маркированные объекты?

Фредрик Джеймисон предлагает понятие реификации, под которым понимается опосредующий (*mediatory*) код для прочтения культурных текстов общества потребления на его различных этапах развития<sup>12</sup>. Такая интерпретация реификации качественно дополняет классическое понимание данного понятия, однако не является единственной. Тимоти Бьюэс переосмысливает реификацию как «овеществление» у Маркса<sup>13</sup> или как «застывшую фактичность» у Лукача<sup>14</sup> и описывает ее как фундаментальное, почти онтологическое чувство тревоги, появляющееся «из секуляризации, которая видит мир как закрытые, экономизированные отношения между субъектом и Другим, в которых заманчивый и соблазнительный Другой навсегда растворяется в неприятном здесь и сейчас»<sup>15</sup>. И пожалуй, именно Славой Жижек в рецензии на книгу Бьюэса «Реификация, или Тревога позднего капитализма» удачнее всего описал апорию реификации в виртуальном пространстве: «Несмотря на то, что мы всё меньше и меньше сталкиваемся с самими вещами и всё больше и больше с их виртуальными флюидными сущностями, реификация сегодня сильнее, чем когда-либо до этого»<sup>16</sup>.

Капитализм колонизирует «галактику Интернета». Присущее дигитальным поэтам оптимистическое восприятие *виртуального* как воплощения креативного коммунизма и долгожданного обещания творчества без ограничений и вне конвенциональных рамок обусловлено приспособленческой мутацией капитализма, его переходом в виртуальное измерение и, следовательно, закреплением реификации в качестве условия воспроизводства капитализма, его культурного кода на метафизическом<sup>17</sup> уровне.

<sup>12</sup> F. Jameson: *Political Unconscious*, N.Y.: Cornell University Press 1982, 226.

<sup>13</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс: *Экономическо-философские рукописи 1844 года*. Т. 42, 100-125. Режим доступа: <http://www.psylib.org.ua/books/marxk01/index.htm>.

<sup>14</sup> Д. Лукач: *Овеществление и сознание пролетариата*. 2011. Режим доступа: [https://www.marxists.org/russkij/lukacs/1923/history\\_class/06.htm](https://www.marxists.org/russkij/lukacs/1923/history_class/06.htm)

<sup>15</sup> T. Bewes: *Reification, Or, The Anxiety of Late Capitalism*, L.: Verso 2002, 40.

<sup>16</sup> S. Žižek: Review of “*Reification: or the Anxiety of Late Capitalism*” (by Timothy Bewes). 2002. Режим доступа: <http://www.versobooks.com/books/659-reification>

<sup>17</sup> S. Lash: Capitalism and Metaphysics, in: *Theory, Culture & Society*, 24/5 (2007), 2.

**Дигитальный текст:  
между экраном и «спектаклем» отчуждения**

*no help from help desk*<sup>18</sup>  
(англ. никакой помощи от службы помощи)  
Марта МакКолоу, «Оказывается»

*К чему поэты в скучные времена? Чтобы создать миф [...],  
который может служить экраном для его ужасов*<sup>19</sup>  
Славой Жижек, «Год невозможного»

Дигитальная поэзия, своего рода «шокотерапия» классического стихосложения, своим инструментарием напоминает дадаистские практики, о которых Вальтер Беньямин писал: «Чего они [дадаисты] достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожение ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции»<sup>20</sup>. Очевидно, что в силу своих медиальных особенностей дигитальный текст приводит в действие механизм неограниченной массовой репродукции. Иную судьбу текста в эпоху «виртуальной воспроизводимости» представить сложно, поэтому в фокусе анализа должна оставаться не только форма (хотя, как замечает Лукач, именно форма наиболее идеологична<sup>21</sup>), но и семантическое измерение поэтических текстов, не менее уязвимое для реификации, нежели средства производства текстов. Ниже будут рассмотрены шесть жанров дигитальной поэзии: вербальная (словесная), звуковая, (аудио-)визуальная, гипертекстуальная, кинетическая и поэзия «записывающего устройства». В процессе этой аналитической работы будет предпринята попытка установить, как симптомы позднего капитализма медиализируются и скрываются за поэтическим текстом.

*Словесная поэзия: революция «между строк»*

Ключевую проблему словесной поэзии, наиболее близкой к поэзии традиционной, можно обозначить как проблему субъекта и Другого. В большей степени она проявляется в объективизации и в мироощущении, симптоматичном метафизическому капитализму<sup>22</sup>, в котором вещи становятся «живыми», а идентичность самого субъекта (или лирического объекта) конструируется в соответствии с логикой производства и потребления. Так, например, лирический субъект стихотворения «Не задавайте мне вопросов, я

<sup>18</sup> M. Colough: *It turns out*. 2012. Режим доступа: <http://movingpoems.com/2012/11/it-turns-out-by-martha-mccollough/>

<sup>19</sup> С. Жижек: *Год невозможного: Искусство мечтать опасно* / пер. Е. Савицкого, А. Ожеговой, А. Маркова. М.: Европа, 2012, 20-22.

<sup>20</sup> В. Беньямин: *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* / пер. С. Ромашко, М.: Медиум 1996, 77.

<sup>21</sup> Иглтон, указ. соч., 37.

<sup>22</sup> Lash, op. cit., 22.

не буду вас обманывать» (*Ask me no questions I'll tell you no lies*, Sasha Fletcher) заключает: «Я бы хотел сказать, что большинство потребностей могут быть удовлетворены в продуктовом магазине // а все те потребности, которые не могут быть удовлетворены в продуктовом магазине // заберут и расстреляют»<sup>23</sup>. В другом стихотворении, «Городской телефонный столб» (*Urban Phone Pole*, Matt Sumpster), устанавливается дистанция между лирическим героем и чужой трагедией, потерей Другого – похороны жены дальнего родственника и объявление о пропавшей шесть месяцев назад девочке реифицируются. В первом случае лирический субъект говорит о «лице с семейных рождественских открыток»<sup>24</sup>, то есть замещает человека образом, предметом. Во втором случае, помимо объявления о пропавшей девочке, лирический субъект также обращает внимание на объявление о сдаваемой квартире и флаер школьной группы металлистов, помещая трагедию в один ряд с повседневными практиками.

Подобное мироощущение лирических субъектов отражает то, что Гольдман обозначил как «трагическое видение»<sup>25</sup>. Автор объясняет его тем, что бог исчез из сферы повседневного, а его место заняла логика рациональной реальности. «Трагическое видение» лирических субъектов цифровой поэзии – это опустошенность, граничащая с иррациональностью, отчуждение от себя и многообещающего Другого, который уже едва ли может стать «сокровенным богом», способным спасти индивида от реальности, застывшей в пугающей гримасе. Такое видение в цифровой лирике можно определить тем, что Машре<sup>26</sup> обозначил как конфликт текста и идеологии: как болезненное, почти параноидальное умолчание, неартикулируемое желание, вытесняемое в бессознательное текста и доступное только посредством авторских «оговорок», «случайностей», «смысловых несостыковок».

С другой стороны, ряд текстов этого жанра можно назвать протестными, нарочито революционными: их авторы обнажают порожденные капиталистической системой проблемы неравенства и навязанной субъекту пассивности. Это позволяет говорить о таких текстах как об отдельном течении внутри цифровой лирики – поэтизированной критике *status quo* позднего капитализма. Эффективная поэтичность, ускользающий смысл и таинственный *jouissance* здесь сменяются линейными и однозначными, а поэтому достаточно скучными призывами к борьбе и по-телевизионному документальной фиксации проблем повседневности.

<sup>23</sup> S. Fletcher: *Ask me no questions I'll tell you no lies*. 2014. Режим доступа: <http://swarmilit.com/spring-2014/ask-me-no-questions-ill-tell-you-no-lies/>.

<sup>24</sup> M. Sumpster: *Urban Phone Pole*. 2014. Режим доступа: <https://flyway.org/poetry/urban-phone-pole/in/2958/>.

<sup>25</sup> Л. Гольдман: *Сокровенный бог* / пер. В. Большаков, М.: Логос 2001, 22.

<sup>26</sup> Иглтон, указ. соч., 49.

В этом смысле реификация поэзии приобретает неожиданное измерение – повседневно-политическое. Скажем, герой новой «Мечты» Мартина Лютера «Дорогая белая Америка» (*Dear White America*, Danez Smith) покидает Землю, устав от непрекращающейся травли афроамериканцев: издевательств, равнодушия, преступлений, страха «черной мысли»<sup>27</sup>. Схожий политический посыл присутствует в произведении «Страх мужчин» (*Fear of Men*, Susan Defreitas), лирическая субъект которого устала бояться мужчин, которые, в свою очередь, устали выполнять возложенную на них миссию «быть мужественными»<sup>28</sup>. Именно революционный пафос, присущий обоим стихотворениям, их социально-политическая ангажированность указывают на уязвимость к реификации: поэтическому предпочитается политическое (хоть и антикапиталистическое). Главный парадокс, однако, в том, что контрпозиция уже означает зависимость – и это объясняет неспособность авторов найти аполитический (остраненный) язык для передачи переживаний угнетенных.

Другим примером неудачной попытки выбраться из «темницы языка» может служить гипертекстуальная поэма «Карта будущей войны» (*Map of a Future War*, Angela Ferraiolo), в которой автор ставит перед собой цель воссоздать эмоциональный фон финансового кризиса 2008-го.

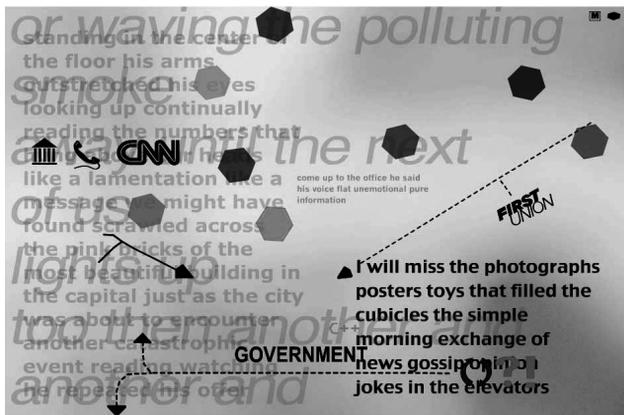


Рис.1. Анджела Ферраиоло, Карта будущей войны. 2008.

Режим доступа: [http://elmcip.net/sites/default/files/media/work/images/map\\_future\\_war.jpg](http://elmcip.net/sites/default/files/media/work/images/map_future_war.jpg)

Несмотря на полисемиотическую композицию поэмы, включающую в себя условно три плана (основной вербальный, визуальный и, наконец, интерактивный – читатель сам создает сюжетную линию из доступных «микроисторий»), авторский язык достаточно

<sup>27</sup> D. Smith: *Dear White America*. 2014. Режим доступа: <http://heartjournalonline.com/danez/2014/3/8/dear-white-america-by-danez-smith>.

<sup>28</sup> S. Defreitas: *Fear of Men*. 2013. Режим доступа: <http://heartjournalonline.com/fear-of-men/>.

миметичен. Ферраиоло использует повседневный дискурс, лишь время от времени инкорпорируя в него поэтические тропы, и это работает против изначальной идеи антинарративизации (отказа от «заданного нарратива» в пользу выбора, которого, безусловно, у людей, переживших кризис 2008-го, не было) и иррационального (альтернативе гиперрациональности финансистов) повествования. Таким образом, сама автор попадает в ловушку последовательного, почти линейного и эмоционально стерильного повествования – использует *готовый* код, предлагаемый той системой, против которой сама же и выступает.

### *Звуковая поэзия: (пустая) фонема смерти*

Своеобразно проблему поэтического и политического решают поэты-«звуковики», работающие в парадигме социально ангажированных авангардистских практик.

Ядро звуковой дигитальной поэзии составляет то, что составитель *Anthology of Sound Poetry* (Антологии звуковой поэзии) Димитри Булатов называет «невозможностью языка»<sup>29</sup>. «Практика невозможного» (так называется сопровождающая коллекцию аудиальной поэзии записка) – это особая форма поэтического языка, языка, желающего смерти, ритуально нарушающего табу, постоянно устанавливающего и уничтожающего новые границы. «Человек интересен только массовой культуре. Поэзии интересна ее собственная смерть»<sup>30</sup>, – заключает автор. Гиперреальная витальность массовой культуры противопоставляется *différance* звуковой поэзии, парадокс которой заключается в том, что, уничтожая себя, стирая очередную границу, она реинкарнируется, отсрочивая момент окончательной смерти. Однако такая интерпретация, скорее, выдает желаемое за действительное. С критической дистанции суицидальный характер звуковой поэзии предстает как то же самое трагическое видение – симптоматично десубъективизированное, но гоящее тревогой.

В стихотворениях, вбирающих в себя специфику жанра, – например «По ту сторону ду-воп, или Как я понял, что Хэнк Уильямс – это авангард» (*Beyond Doo-Woop, or How I came to Realize That Hank Williams is Avant-garde*, Paul Dutton)<sup>31</sup> или «Нет, я Ричард Костеланец» (*No, I'm Richard Kostelanetz*, Richard Kostelanetz)<sup>32</sup>, – хаотическая компиляция изолированных звуков сменяется угнетающей, давящей пустотой. В результате рождается какофония, поразительно точно фиксирующая неопределенность субъекта и

<sup>29</sup> D. Bulatov: *The practice of impossible*. 2002. Режим доступа: [http://www.kunstradio.at/RADIOTOPIA/project\\_details.php?nav=5|1&prid=9](http://www.kunstradio.at/RADIOTOPIA/project_details.php?nav=5|1&prid=9).

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> P. Dutton: *Beyond Doo Wop, or How I Came to Learn That Hank Williams Is Avant-Garde*. 2003. Режим доступа: [http://www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED\\_BY/BULATOV/MP3/sonorus\\_1\\_06.m3u](http://www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/BULATOV/MP3/sonorus_1_06.m3u)

<sup>32</sup> R. Kostelanetz: *No, I'm Richard Kostelanetz*. 2003. Режим доступа: [http://www.kunstradio.at/2003A/06\\_04\\_03.html](http://www.kunstradio.at/2003A/06_04_03.html)

пугающий зияющий разрыв между ним и окружающим миром. Содержание такой поэзии детерминировано процессом производства – конвейерного и машиноподобного. Фонемы ампутируются, вбрасываются в тишину, звучат в различных, порой макабрических вариациях, рассчитываются, делятся, распределяются в вакууме звукового пространства – словом, становятся объектами манипуляций поэтов, воплощая идею множественной реификации, повторения, отрицания смерти, парадоксально означающего не что иное, как ее триумф.

### *Визуальная поэзия: образы отчуждения*

(Квази)критическое переосмысление языка как некоего «художественного протеза» становится объектом визуальной поэзии – язык здесь воспринимается как чужой, несовершенный и потому лживый, пугающе одномерный. Так, это восприятие представлено в произведении Эрнста «Текстоворот» (*Vortextique*, Ernst), в котором автор при помощи визуального языка демонтирует и деконструирует вербальный язык, изображая его в виде фантазмагорического водоворота, поглощающего смысл. Тем не менее нельзя не отметить весьма примитивное авторское исполнение: вся сложность онтологического несовершенства языка как посредника между человеком и миром редуцируется до комбинации четырех цветов и пары оттенков, нескольких десятков линий, точек и одного слова. Иными словами, сам автор становится жертвой языка – уже визуального, пестрых цветов и почти бессмысленных линий, гегемонии производства и потребления образов.



Рис. 2. Кэти Эрнст, Шейла Мёрфи: Текстоворот, 2008. Режим доступа: [http://poetryfoundation.org/images/vispo\\_murphy.jpg](http://poetryfoundation.org/images/vispo_murphy.jpg)

Визуальный поэтический дискурс симплифицируется и фрагментируется, семантическая пустота заполняется броскими и



или эмоции). Однако негативное, трагическое предстает в игривых цветах и становится чем-то вроде оптической иллюзии. Пустоту, на месте которой была граница, разделявшая индивида и кошмар отчуждения, заполняют облака диалогов с псевдозабавным текстом. Так, между субъектом и языком, Другим (имплицитно присутствующим в обоих произведениях) образуется разрыв, медиализируемый визуальным.

Сюда же можно отнести стихотворение с говорящим названием «Падшие» (*Fallen*, Jörg Piringer), в котором напряжение между пустотой и нагромождением букв передает идею несостоятельности коммунистической революции – и, по всей видимости, знаменует очередную победу капитализма.

*Аудиовизуальная поэзия  
в вакууме опредмеченной повседневности*

В отличие от поэзии визуальной, аудиовизуальная (видео-) поэзия может трансгрессировать за пределы оппозиции «текст-изображение» и органично совмещать в себе вербальное, визуальное и аудиальное. Так, идею синтеза различий в видеопоезии раскрывает российский исследователь литературы Александр Житенев: «У видеопоезии есть по крайней мере три неоспоримых преимущества: она соединяет все более и более расходящиеся сферы культуры (книжно-словесную и массмедийную), сплавляет качественно разные типы сенситивности (на языке маклюэновской «медиааналитики» – аудиотактильный и визуальный), стремится соединить конфликтно противопоставленные стороны восприятия (удовольствие и познание)»<sup>33</sup>.

Возможно, именно транзитивность, синтетичность видеопоезии делает ее наиболее «откровенным» поджанром дигитальной поэзии. Примечательно, что лирические субъекты видеостихотворений хоть и недостаточно критично, однако рефлексируют по поводу собственных отчужденности и тревоги. В качестве примера приведем видеоряд «Профиль» (*Profile*, R. W. Perkins), в котором прослеживается конфликт между внутренним и внешним, между лирическим субъектом и окружающей его реальностью. Жизнь в капиталистической системе абсурдна в своей монотонии и пошлости, что диктует состояние жителя мегаполиса – фигуры, встречающейся почти в каждом видеостихотворении. Человек в большом городе – лирический субъект «Профиля» – переживает экзистенциальный кризис: «Я думаю о неизбежном конце собственной жизни и как сэкономить 20 центов на новом йогурте, который, я знаю, мне не понравится». Сталкивается с тотальным отчуждением: «Я существую как одинокое существо, жаждущее обще-

<sup>33</sup> А. Житенев: Современная литература в контексте медиа: феномен видеопоезии // *Транслит*, 9 (2012) [онлайн]. Режим доступа: <http://www.trans-lit.info/materialy/9-vypuski/aleksandr-zhitenev-sovremennaya-literatura-v-kontekste-madia-fenomen-videopoezii>.

ства других и неприятностей у них же». Однако вместо борьбы он выбирает эскапизм: «Иногда я не уверен, возвращается ли все еще мир за пределами моей ванной». Предпочитает позицию наблюдателя и пассивную контемпляцию: («Самолет над моей головой полон “важными шишками”, но я никак не могу перестать думать: “Могут ли они меня видеть?”»<sup>34</sup>.

Схожим образом капиталистическое пространство – дистопичное, пугающее своей серийностью, параноидным повторением, замкнутой цикличностью, из которой субъект не способен выбраться, – предстает в видеостихотворении «Когда ты приземлишься в Новом Орлеане» (*When you land in New Orleans*, Ben Pelhan). Обрывистые, ускоряющиеся и замедляющиеся, фиксирующие жизнь города с самых неожиданных ракурсов кадры предстают как уродливые лики капитализма, вызывающее у лирического субъекта страх и нервное беспокойство. История «одной тени в Новом Орлеане»<sup>35</sup>, таким образом, становится документацией блазириванности и атрофии субъекта, вызванных гипертрофией большого города<sup>36</sup>.

Все, что лирический субъект не в состоянии артикулировать, а порой – опознать и осознать, передается серией изображений. Это способствует паллиативному, но не фактическому разрешению конфликта текста и идеологии, субъекта и системы. Так, озвученные мысли лирического субъекта «Оказывается» (*It turns out*, Martha McColloguh) переплетаются с кадрами подобного лабиринту города, сценами побега от волков, пугающими черными пятнами – визуальными тропами катастрофической неизбежности. Единственный выход – «прыгнуть и увидеть себя в прошлом»<sup>37</sup>, удостовериться в собственном существовании и в то же время сбежать от своего одиночества, потому что в будущем «нарастает тишина»<sup>38</sup> – неслучайно стихотворение заканчивается тишиной, изредка нарушаемой удаляющимся свистом ветра.

*Записывающее устройство:  
эстетика дигитального мусора*

Наконец, проблема субъекта и автора достигает наивысшего напряжения в поджанре «записывающего устройства». Концепт был предложен Абраамом Моулзом для обозначения использования машины для создания текстов со смыслом<sup>39</sup>. «Google генератор поэзии» – один из наиболее ярких и симптоматичных примеров этого

<sup>34</sup> R. Perkis: *Profile*. 2012. Режим доступа: [http://movingpoems.com/?post\\_type=post&p=4367](http://movingpoems.com/?post_type=post&p=4367).

<sup>35</sup> B. Pelhan: *When you land in New Orleans*. 2012. Режим доступа: [http://movingpoems.com/?post\\_type=post&p=4803](http://movingpoems.com/?post_type=post&p=4803).

<sup>36</sup> Г. Зиммель: Большие города и духовная жизнь // *Логос*, 4 (2002). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>.

<sup>37</sup> McColough, op. cit.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> A. Moles : Art et ordinateur, in: *Communication et langues*, 7 (1970), 24.

направления. Поистине безграничные информационные ресурсы поисковой системы Google – своего рода антидот от творческого кризиса, а вдохновение становится рудиментарной категорией, нерелевантной в реалиях новых медиа.

Поэт и исследователь Кеннет Голдсмит в книге с метким названием «Некреативное письмо» описывает эту ситуацию следующим образом: «В то время как традиционные представления о письме в основном сфокусированы на “оригинальности” и “креативности”, дигитальная среда способствует развитию нового набора навыков, включающих в себя „манипуляцию“ и „управление“ уже существующими и постоянно растущими массами языка»<sup>40</sup>. Крис Фанкхаузер, описывает процедуру создания стихотворения при помощи поисковика как «клиническую», имея в виду эмоциональную стерильность, которую, обращаясь к марксистской теории, можно было бы определить как отчужденность<sup>41</sup>.

Семантический универсум гуглизма угнетающе герметичен: забавные словесные сочетания образуются за счет смысловой контоминации двух полей, одно из которых можно условно обозначить как «высокое», второе, соответственно, как «низкое» (в лучших традициях карнавала по Бахтину). В Googlepoetics, огромном архиве, хранящем стихотворения созданные в Сети посредством гуглизма, каждое произведение подчиняется описанной выше схеме: «я всегда буду одинок/а // я всегда буду любить тебя // я всегда хочу в туалет» или «как обратиться в иудаизм // как обратиться в католицизм // как обратиться в ислам // как конвертировать<sup>42</sup> в pdf».

В гуглизме мотивы отрицания любви и одиночества чередуются со строчками из популярной песни Бритни Спирс «I'm not a girl, not yet a woman», а желания любви – с желанием еды.



Рис. 5. Без автора. I'm always going to..., 2015.  
Режим доступа: <http://www.googlepoetics.com>

Техника гуглизма и «записывающего устройства», превращающая поэта в «программиста», рядового пользователя с минимальным творческим потенциалом, но не без способности к рекомбинации контента, повторяет логику механического производства и практически нерефлексируемого потребления.

О другом поджанре «записывающего устройства» – спам-поэзии – Энрике Шмидт пишет, что цель достигается посредством использования *ready made* или *objet trouvé* – спама, определение которого, согласно исследовательнице, балансирует между «меди-

<sup>40</sup> K Goldsmith: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age. Ch. Revenge of the Text*, N. Y.: Columbia University Press, 2011, 15.

<sup>41</sup> С. Т. Funkhouser: *New Directions in Digital Poetry*, L.: Continuum International Publishing Group 2012, 131.

<sup>42</sup> Convert (англ.) – глагол, который может означать как «обращаться в другую веру», так и «конвертировать, превращать».

альным мусором» и «поэтической музой». Фактически это – поэтическая муза, заваленная медиальным мусором. По словам спам-поэтов, суть их поэзии заключается не в комическом эффекте: важен «акт защиты, обезвреживания медиальной агрессивности посредством ее эстетизации»<sup>43</sup>. Эстетизация спама как отходов капиталистической системы производства (новостных рассылок, нежелательной рекламы, спама<sup>44</sup>) неизбежно приводит к конформизму: за перформативным актом кроется бессознательное осознание собственного бессилия.

You can look trendy as a real dandy.  
Your watch will understand you,  
Better than anyone!

Рис. 6. Без автора. Even More Cryptics and Beautiful Poetry from Spam Emails, 2010. Режим доступа: <http://nkelber.com/eng1278w/wp-content/uploads/2011/12/code-3.jpg>

### *Кинетическая поэзия: осязаемость буквы*

Все та же коммодификация, неизбежно присутствующая во всех поджанрах, приводит в движение букву кинетической поэзии: язык объективизируется и используется для создания визуально захватывающего, но семантически пустого, «поверхностного спектакля»<sup>45</sup>. Сама задумка «вырвать» букву из языка, опредметить её, наделить пространственностью симптоматична. Лакан отметил, что буква – это ядро различий, единица любого из возможных бессознательных (языкового, личного, социального). В таком теоретическом ракурсе буква предстаёт как “point de capiton<sup>46</sup>” – точка крепления формы и субстанции (смысла), преодолев которую, первоначальная пара распадается, и начинается игра означающих.

**HEARTHEARTHEART  
HEARTHEARTHEART  
HEARTHEARTHEART  
HEARTHEARTHEART**

Рис. 7. Хью Брайден. Сердце, 2008. Режим доступа: [http://texthouse.typepad.com/dgaakineticpoetry/files/heart\\_15.swf](http://texthouse.typepad.com/dgaakineticpoetry/files/heart_15.swf)

<sup>43</sup> Э. Шмидт: Поэзия: модули и векторы. Спам как аллегория медиального мусора и поэтической музыки // *Топос*, 2013. Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/4817>.

<sup>44</sup> Мошенничество с целью выманивания денег.

<sup>45</sup> Э. Шмидт, указ. соч.

<sup>46</sup> Лакан. *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда*. М.: Логос, 1997.

Однако в кинетической поэзии эта игра различий не психоаналитична и не рефлексивна, а пугающе банальна и тавтологична. Так, в стихотворении «Сердце» (Heart) Хью Брайден анимирует H, E, A, R, T. Сначала перед зрителем предстаёт пульсирующее кроваво-красное слово, затем то же самое происходит в комбинации упомянутых букв, после чего в них подсвечиваются фразы «Услышь землю», «Услышь творчество». В итоге буквы падают в виртуальную пропасть – зрителя провожает слово HEART, принявшее форму сердца. Кинетическая изящность буквы?

Возвращает ли дигитальное к словесным истокам, открывает ли хаотичную красоту мельчайших частиц? Отнюдь. Чувственной экономии поэтического противопоставляется брутальность материального. Избитая метафора сердца, собирающегося из букв, интересна разве что как наслоение социального на (псевдо)поэтическое – вульгарная попытка схватить, пощупать, попробовать – словом, использовать и выбросить – эфемерное.

### **От формы к социальному симптому и обратно: реквием по дигитальному?**

*Проблема позднего капитализма  
заключается не в самом желании,  
но в том, что желание не циркулирует  
достаточно свободно<sup>47</sup>.*

Терри Иглтон

Прежде, чем начать движение от текста к структуре, вспомним один из постулатов психоаналитической теории: субъект – это всегда желания субъекта. Именно поэтому сам факт желания не может отсылать к извратившим сознание субъекта формам потребления. Скорее, связь между потреблением и желанием наиболее явно прослеживается в том, как структурируется желание.

К слову, о свободе. Как бы имманентно присущая Интернету свобода это – всего лишь одна из галлюцинаторно привлекательных иллюзий позднего капитализма, один из его призрачных оплотов. Само рассмотрение Интернета как «структуры свободы» таит в себе реификацию. Реификация закодирована уже на уровне дискурсивной практики – способов производства и интерпретации текста, – которая, согласно дискурс-аналитику Норману Фэркло, вписана в существующую социальную практику и является опосредующим элементом между дискурсом и социальным<sup>48</sup>.

(Уже) виртуальный капитализм функционирует в категориях, описанных Лэшем: вещь освобождается от своей материальной формы и становится брендом, вещью с именем и историей. Вирту-

<sup>47</sup> T. Eagleton: *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, in: *New Left Review*, 1/152 (1985), 69.

<sup>48</sup> N. Fairclough: *Language and Power*, L.: Longman Group UK Limited 1989. 25-27.

альный капитализм – это постуиндустриальная фабрика идентичностей, производящая конструктивное, даже мутагенное различие, которое делает возможным жанровую демаркацию поэзии как особого вида дискурса. Норман Фэркло описывает жанр как различные способы (взаимо)действия в семиотической<sup>49</sup> перспективе<sup>50</sup>.

Различие является квинтэссенцией жанра цифровой поэзии: интернет-демиурги отказываются от механической и ограничивающей рифмы и вырываются из клетки формы – место рифмы и формы занимает игра: структур, смыслов, поверхностей и глубин текста – иными словами, процессуальный семиозис. Казалось бы, цифровые поэты возвращаются к русскому формализму и, используя описанное Шкловским остранение<sup>51</sup>, уничтожают застрявшие фреймы восприятия, открывая перед читателем / зрителем / слушателем / пользователем бескрайнее поле неопределенных смыслов, где пользователь обязан получить интеллектуально-эстетический *jouissance* или, по крайней мере, развлечься.

Однако за вычурностью формы, за змеящимися гипертекстами, за серией кадров, за рассыпающимися и вновь собирающимися буквами, за паранойей опосредованных экраном перформативных актов скрывается, с одной стороны, вульгарная повседневность, с другой – заброшенность и тревога. Остранение здесь не становится «прибавочной стоимостью» поэтического текста, так как поэт превращается из лирика в техника. Эстетика цифровой поэзии не столько связана с семантическим, художественным остранением, сколько с программированием, кодированием, цифровыми манипуляциями: от самых простых (рекомбинация спам-сообщений или поисковых запросов) до сложных лабиринтоподобных мультимедийных платформ. «Материал не застывает в метафизическом капитализме: он процессуален»<sup>52</sup>, так же процессуально и производство цифровой поэзии, в постоянной перестройке значений и актуализации различий обретающее подобие новой эфемерной форме товара.

Процессуальность производства поэтического текста достигается не только посредством бесконечной рециркуляции в виртуальном пространстве, но и посредством репродукции, серийности, конвейерности. Сложный, на первый взгляд, инновационный синтаксис цифрового произведения обусловлен фетишистским по-

<sup>49</sup> Семиозис в теории Фэркло тождественен производству смысла; автор выделяет три типа семиозиса: как часть социальной практики, как презентацию и как конституирование идентичностей.

<sup>50</sup> N. Fairclough: Critical discourse analysis, in: *International Advances in Engineering and Technology (IAET)*, 7 (2012). Режим доступа: <http://scholarism.net/FullText/2012071.pdf>.

<sup>51</sup> В. Шкловский: Искусство как прием // В. Шкловский: *О теории прозы*. М.: Респубика, 1929, 7-24. Режим доступа: [https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky\\_Viktor\\_O\\_teorii\\_prozy\\_1929.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf).

<sup>52</sup> Lash, op. cit., 12.

вторением, и границы предложенной Умберто Эко оппозиции<sup>53</sup> в кибернетическом дисэквилибрии просто расплываются: инновация трансформируется в *повторение*. Поэтически, при помощи описанных выше техник, авторы создают дигитальные квазиутопии: с одной стороны, уничтожая разницу между аутентичностью и шаблоном (как бы переосмысливая квантифицируемость и гомогенность капиталистической реальности), с другой – поддерживая веру в «обман масс», в зрелищном и(ли) захватывающем эксперименте воспроизводя бесконечный цикл желания потребления.

В метафизическом капитализме единица, монада, ген приспосабливаются к окружающей среде и с течением времени приобретают присущие ей свойства – иными словами, среда структурирует свои частицы<sup>54</sup>. Пространство Интернета как атопическое, структурно и семантически гетерогенное, открытое пространство нестабильности и постоянной реструктуриации различия – интердискурсивно, то есть включает в себя смешение элементов различных дискурсов. Таким образом, само интернет-пространство детерминирует внутреннюю логику поэтических текстов: статичные тексты превращаются в схожие с лентой Мебиуса гипертексты, видеопозия становится клиповой и завлекающей, как популярные ролики в YouTube, буквы оживают в флэш-проигрывателе – традиционная лирика превращается в интерактивное и инновативное действие, в котором переживание и медитативная рефлексия становятся лишними. Новые способы прочтения текстов требуют качественно *иной вовлеченности*: текст не чувствуется, но потребляется визуально, интерактивно, эмоционально. А поэзия превращается в продукт массовой (дигитальной) культуры.

С другой стороны, происходит очевидная симплификация и даже вульгаризация лирического дискурса. Он становится миметичным, почти документальным, в мельчайших деталях воспроизводящим потребительские практики (поход в магазин, просмотр рекламы, развлечения, потребление пищи или медиаконтента). Крайняя стадия этого процесса – реификация самого поэтического медиума: поэзия складывается из обрывков комиксов, становится звуком дрожащего кабеля, предстает в виде программного окна, «находится» в поисковой системе. Мысли и переживания лирического субъекта вытесняются и смещаются на вещи, а вещи, в свою очередь, будоражат воображение поэта, сильнее чувств.

Все формальные характеристики дигитальной поэзии отсылают к узловому понятию марксистской теории – отчуждению. Джеймисон пишет, что «анализ идеологии формы, надлежащим образом проведенный до конца, призван показать формальную устойчивость (...) архаических структур отчуждения – и им присущих знаковых систем, – скрытых под покровом всех позднейших, исто-

<sup>53</sup> См.: У. Эко. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // *Философия эпохи постмодернизма* / под ред. А. Усмановой, Минск: «Красико-принт», 1996. 48-73.

<sup>54</sup> Lash, op. cit., 13.

рически самобытных типов отчуждения, таких как политическое господство и товарное опредмечивание, превратившихся в доминанты позднего капитализма, этой сложнейшей из всех культурных революций, где все предыдущие способы производства продолжают так или иначе структурно»<sup>55</sup>. Критическое осмысление Интернета как описанного Лэшом дисэквilibриума, пространства нестабильности, рециркуляции гипертрофического различия и вызванной этим базированности пользователя, фантомного, пустого удовольствия, с одной стороны, и структурированного желания желать – с другой, позволяет установить связь между Интернетом и тревогой, которая, согласно Бьюэсу, в современном капитализме порождается реификацией. Тревога лирического субъекта прослеживается как на формальном, так и на семантическом уровне, которые, согласно Джеймисону, неразрывно связаны и даже тождественны<sup>56</sup>. Серийность здесь сопряжена с шизоидностью, визуальная объективизация – со страхом и экзистенциальной потерей Другого, пространственность и множественность – с квантификацией и смещенным желанием изобилия, абсурдность и гротеск – с дистопией капиталистической реальности. Даже использование возможностей Интернета для творческой артикуляции политических манифестаций приводит к сращиванию с метадискурсом системы, что уничтожает художественную ценность произведения.

Значит ли это, что дигитальная поэзия обречена остаться метафизической утопией позднего капитализма, компенсирующей уродства капиталистической системы ее же поэтизированными техниками, или паллиативной практикой, анестезирующей отчуждение субъекта? Автор считает, что дигитальной поэзии еще рано капитулировать, ведь в ней таится мощный художественный и политический потенциал.

Логичным переходом от техники к этике можно считать слова Джеймисона: «Казалось бы, единственным аутентичным культурным производством сегодня является то, что может привлечь коллективный опыт маргинальных очагов общества в мире»<sup>57</sup>. Замечание философа может быть дополнено: искусство меньшинств может быть оппозиционным доминирующим культурным формам еще и потому, что рождается из качественно иного опыта, следовательно, может стать началом глобального диалога и сформировать качественно иное, альтернативное, не-реифицированное мироощущение.

В дигитальной среде поэтический плюрализм (и даже коллективное творчество) может вернуть утраченные человеческие связи с Другим, так как сама фигура Другого приобретает новое каче-

<sup>55</sup> Ф. Джеймисон: «Об интерпретации: литература как социально-символический акт» // *Марксизм и интерпретация культуры*, Москва-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014, 64.

<sup>56</sup> Там же, 62.

<sup>57</sup> F. Jameson: Reification and Utopia in Mass Culture, in: *Social Text*, 1 (1979), 140.

ство. Другой уже не предстает отчужденным и пугающе непознаваемым, но, напротив, становится носителем по-революционному нового смысла – как поэтического, так и онтологического. Для того чтобы реализовать свою миссию, поэзия не обязана находиться в контрапозиции к угнетателю-капитализму. Напротив, подлинная ценность поэзии заключена в ее аполитичности, монументальной неподвижности. Вопрос лишь в том, насколько такое о(т)странение возможно.