

НОВОВЪИ МИР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

Издается с января 1925 г.

№ 6 (1118)

Июнь, 2018 г.

СОДЕРЖАНИЕ

РОМАН СЕНЧИН — Аркаша, рассказ	3
МАКСИМ АМЕЛИН — Новые стихотворения	15
ГЕОРГИЙ ДАВЫДОВ — Лоция в море чернил	19
МАРИНА БОРОДИЦКАЯ — Молчаливые камни, стихи	71
АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ — О непонимании и другие виньетки	74
ЕВГЕНИЙ КАРАСЁВ — В ожидании голубей, стихи	90
КАТЯ КАПОВИЧ — Бегунья, рассказ	95
ДЕНИС БЕЗНОСОВ — Иное ходит то стоит, стихи	100
ЮЛИЯ ЛУКШИНА — Вода, рассказ	104
ЕВГЕНИЙ ЧИГРИН — Солнечная смальта, стихи	111
ЕЛЕНА ЛЕВИНА — «Беспредельна и абсолютна одна лишь греза!» Воспоминания о Марии Федоровне Берггольц	114

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

ЛЕСЯ УКРАИНКА (1871 — 1913) — Живые струны. Перевод с украинского и вступление Александра Тимофеевского	122
--	-----

ОПЫТЫ

ВЛАДИМИР ВАРАВА — Похищенная смерть. Танатологические будни современности	126
--	-----

МИР НАУКИ

БОРИС ОРЕХОВ, ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ — Гальванизация автора, или Эксперимент с нейронной поэзией	139
--	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

МИХАИЛ ГОРЕЛИК — Израиль Михайлович	159
-------------------------------------	-----

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИРИНА СУРАТ — Расстрел	162
------------------------	-----

(См. на обороте)

СОДЕРЖАНИЕ (окончание)

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ

Лиза Новикова. По ту сторону гротеска (Сергей Носов. Построение квадрата на шестом уроке)	180
Филипп Николаев. «А за всем за этим стоит работа...» (Денис Новиков. Река — облака)	183
Евгения Риц. Сглаз железного века (Денис Новиков. Река — облака)	187
Александр Доброхотов. Арифметика как предчувствие (Н. В. Мотрошилова. Ранняя философия Эдмунда Гуссерля)	191
Екатерина Орлова, Олег Клинг. Литературная судьба Андрея Платонова (Р. А. Поддубцев. Андрей Платонов и его критики)	194

КНИЖНАЯ ПОЛКА ТАТЬЯНЫ БОНЧ-ОСМОЛОВСКОЙ	197
СЕРИАЛЫ С ИРИНОЙ СВЕТЛОВОЙ	211
МАРИЯ ГАЛИНА: HYPERFICTION	215

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ЛИСТКИ

Книги (составитель Сергей Костырко)	221
Периодика (составитель Андрей Василевский)	224
SUMMARY	240

В 2018 году физические лица могут подписаться на журнал в редакции с любого месяца по цене 350 руб. за 1 экз; стоимость подписки на полугодие 2100 руб. (для РФ)

Подписка оформляется напрямую в редакции, где вы можете воспользоваться льготными предложениями и выбрать любые номера, включая те, на которые подписка на почте не оформляется.

Для оформления подписки через редакцию нужно сделать заказ по электронной почте или по факсу. В заявке следует указать:

- Ф.И.О.; точный почтовый адрес (с обязательным указанием почтового индекса)
- контактные телефоны, факс или адрес электронной почты (для отправки счета)

После оплаты вы будете получать журналы почтовой бандеролью по мере их выхода из печати. По желанию подписчика возможно получение журналов в редакции.

Тел./факс: 7 (495) 650-62-13 / 7 (495) 694-08-29

Эл. почта: zakaznovimir@mail.ru / Сайт: nm1925.ru

Купить подписку на журнал «Новый мир» также можно на сайте Объединенного каталога «Пресса России»:
http://www.pressa-rf.ru/cat/1/edition/y_e70636/

БОРИС ОРЕХОВ, ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ



ГАЛЬВАНИЗАЦИЯ АВТОРА, ИЛИ ЭКСПЕРИМЕНТ С НЕЙРОННОЙ ПОЭЗИЕЙ

В последние годы научная журналистика редко обходится без новостей о нейронных сетях. Эта технология позволила добиться нескольких прорывных достижений в компьютерных науках. В основном они касаются распознавания образов, взаимодействия компьютера с изображениями. Большой шаг вперед был сделан и в области компьютерного порождения речи. Нейронные сети позволили создавать так называемых «диалоговых агентов», программы, способные реагировать на реплики пользователей, имитируя человеческую речь. Иначе, чем прежде, выглядит и компьютерная генерация стихов.

Искусственные нейронные сети как математическая модель появились еще в 1940-х годах. Именно тогда возникла концепция отдельных функций-нейронов, связанных между собой по принципу, подобному связи клеток биологического мозга¹. Нейронные сети стали одним из подходов к так называемому «машинному обучению» — комплексу методов, позволяющих находить такие математические функции, которые бы максимально близко к действительности описывали тенденции в некотором исходном материале, называемом «обучающей выборкой». Если найти такие функции, то можно было бы предсказать, какие значения примут важные для нас параметры в неизвестном материале. Например, машинное обучение позволяет проанализировать данные о землетрясениях и на основе этого анализа сделать прогноз о том, где и когда произойдет следующая катастрофа, какой она будет силы, какими разрушениями будет сопровождаться. Подобные работы появляются сейчас и на материале художественных произведений. Так, группа специалистов по анализу данных постаралась предсказать, в какой последовательности будут умирать персонажи серии романов Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и пламени»². Так как при создании таких моделей обычно нужно учесть множество значений множества факторов, «ручные» вычисления малоэффективны и практически единствен-

Орехов Борис Валерьевич родился в 1982 году в Уфе. Окончил филологический факультет Башкирского государственного университета. Историк литературы, лингвист. Кандидат филологических наук. Доцент Школы лингвистики Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (Москва). В «Новом мире» публикуется впервые. Живет в Москве.

Успенский Павел Федорович родился в 1988 году в Москве. Окончил филологический факультет МГУ. Кандидат филологических наук, PhD: Тартуский государственный университет. Преподаватель Школы филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (Москва). Автор книги «Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. — 1917 г.)» (Тарту, 2014) и ряда статей по истории и поэтике русской литературы. Живет в Москве.

¹ Vemuri V. Artificial neural networks. [w.p.] Rockville, «Computer Science Press Inc.», 1988.

² Guy Yahedav et al. How do we predict likelihood of death? <<https://www.got.show/machine-learning-algorithm-predicts-death-game-of-thrones>>.

ным способом достичь результата является использование компьютеров. Отсюда происходит название — *машинное обучение*.

В теории искусственные нейронные сети — это сети математических функций, каждая из которых получает на вход какие-то данные, обрабатывает их и передает другим функциям в сети. Функции-нейроны объединяются в слои, и если таких слоев несколько, то нейронная сеть разбивает поступающую ей на вход информацию на элементы, обрабатывает и отправляет на следующий слой уже в особом закодированном виде, где элементы снова обрабатываются и комбинируются. Такая модель называется «глубоким» (или «глубинным») обучением (deep learning, метафора глубины появляется здесь благодаря внутренним слоям нейронов)³, это наименее интуитивно понятный для человека, наименее «объясняемый» метод обработки информации. Иными словами, когда модель «обучена», даже специалист вряд ли сможет разобраться, почему она дает хороший результат. Противоположная ситуация наблюдается для такого алгоритма, как «деревья принятия решений»⁴: аналитик сможет легко разобраться, благодаря каким значениям каких признаков модель предсказывает значения для неизвестных данных.

Практическое применение нейронных сетей до последнего десятилетия ограничивалось как сложностями алгоритмического характера⁵, так и недостатком вычислительных мощностей компьютеров второй половины XX века. Как уже давно установлено⁶, нейронные сети среди других алгоритмов машинного обучения особенно чувствительны к двум факторам: вычислительным возможностям (решение задачи требует быстрого процессора, иначе создание сети нельзя будет выполнить за разумное время) и размеру обучающей выборки (чем больше будет исходных данных, тем лучше они будут описаны).

В последние годы нейронные сети переживают расцвет благодаря тому, что, во-первых, на теоретическом уровне удалось решить ряд принципиальных проблем, не позволявших сделать обучение эффективным⁷; во-вторых, существенно (главным образом благодаря прогрессу в области создания так называемых графических процессоров) выросли доступные вычислительные мощности компьютеров; в-третьих, вырос объем доступных для тренировки сетей данных. В настоящий момент с рядом задач распознавания образов нейронные сети справляются лучше, чем человек⁸.

Помимо решения аналитических задач (классификация объектов) нейронные сети способны осуществлять синтез. Широкую известность приобрело основанное на технологии нейронных сетей приложение Prisma, модифицирующее пользовательскую фотографию таким образом, чтобы она воспроизводила индивидуальную манеру мастеров живописи прошлого. Если пользоваться таксономией и терминологией М. Л. Гаспарова⁹, можно сказать, что нейронные сети как один из подходов в рамках концепции искусственного интеллекта способны воспроизводить и научный анализ, и творческий синтез, свойственные интеллекту естественному.

³ LeCun Ya., Bengio Yo., Hinton G. Deep learning. — «Nature», Vol. 521 (28 May 2015), pp. 436 — 444.

⁴ Gunning D. Explainable AI <[http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/\(Gunning\)%20IJCAI-16%20DLAI%20WS.pdf](http://www.cc.gatech.edu/~alanwags/DLAI2016/(Gunning)%20IJCAI-16%20DLAI%20WS.pdf)>.

⁵ Минский М., Пейперт С. Перцептроны. М., «Мир», 1971.

⁶ Ellis D. P. W., Morgan N. Size matters: An empirical study of neural network training for large vocabulary continuous speech recognition. — IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing: Proceedings: ICASSP99 Phoenix: March 15-19, 1999, Civic Plaza, Hyatt Regency, Phoenix, Arizona, U.S.A. Columbia University Academic Commons.

⁷ Hinton G. E., Osindero S., Welling M., Teh Y. Unsupervised discovery of non-linear structure using contrastive backpropagation. — «Cognitive Science», 2006, Vol. 30, pp. 725 — 731.

⁸ He K., Zhang X., Ren Sh., Sun J. Delving Deep into Rectifiers: Surpassing Human-Level Performance on ImageNet Classification. The IEEE International Conference on Computer Vision (ICCV), 2015, pp. 1026 — 1034.

⁹ Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование. — «Вестник гуманитарной науки», 2004, № 6, стр. 94 — 99.

В плоскости языкового материала таким синтезом становится порождение речевых произведений. Для этого используется особый тип нейронных сетей — многослойные рекуррентные сети¹⁰, способные запоминать последовательность, в которой данные поступают на вход классификатора. Это особенно важно в случае с текстом, который на всех уровнях организации представляет собой синтагматический, то есть развернутый во времени ряд, благодаря чему литература, имеющая своим материальным воплощением текст, является не пространственным, а временным искусством¹¹.

Если обучающей выборкой для рекуррентной сети выступит поэтический текст, то модель, которая получится благодаря такой архитектуре, будет способна порождать тексты, воспроизводящие стилистические особенности исходного корпуса¹². Вот так выглядит текст, сгенерированный на основе обучающей выборки русских гекзаметров (переводов Гомера, Овидия и других античных авторов):

Силу, к голубке хитон отличась, Гиоклей благородный.
 На Ликее веселие слово кружает другого,
 Слишком попал бы и все повреждает она одиноко
 И возливаешь они рассудить — городские, проделать
 Кровью вкусили два дочь. На корабль он твухте твоей силы!

Прежде всего обращает на себя внимание исправное воспроизведение гекзаметрического метра. Нейронная сеть обучается имитировать не только лексику и грамматику естественного текста, но и его метрическую схему, в данном случае основной стилистический признак. Кроме того, в приведенном фрагменте воспроизведены и другие стилевые особенности, как, например, постоянный эпитет «благородный» в постпозиции имени собственного. Одновременно с этим сеть породила и несуществующие слова: «кружать», «твухта», которые с точки зрения модели вероятны. Ранее, до применения нейронных сетей, компьютерные тексты порождались комбинированием уже существующих слов, и появление таких неологизмов было бы невозможно. Особенного внимания заслуживает слово «Гиоклей», отсутствующее в ономастике русского гекзаметра (и вообще в текстах на русском языке), но действительно напоминающее имена античных персонажей: **Диоклей**, **Гипподам**, **Эгиох**, **Пелей**.

На сайте, на котором разработчики компьютерных программ выкладывают в открытый доступ свои разработки, Github (<https://github.com>), есть десятки пробных имплементаций алгоритма нейронных сетей именно к поэтическим текстам. Сейчас на основе той же технологии идет работа над возможностью

¹⁰ Medsker L. R., Jain L. C. Recurrent neural networks. Design and Applications. Boca Raton, «CRC Press, Inc.», 1999.

¹¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., «Художественная литература», 1957. Категорическое разделение пространственных и временных искусств, как известно, впервые было сформулировано Г. Э. Лессингом в XVIII веке. С тех пор базовое разграничение пространственных и временных искусств не оспаривалось, однако несколько корректировались представления, согласно которым живопись воспринимается одномоментно, а литературный текст — исключительно во временном измерении. В этой связи интересно вспомнить об экспериментах, посвященных роли движения глаз при восприятии произведений изобразительного искусства (см., например: Я р б у с А. Л. Роль движений глаз в процессе зрения. М., «Наука», 1965). В целом эксперименты позволяют сделать вывод, что пространственные искусства не воспринимаются нами одномоментно — человеческий глаз в кратчайшие промежутки времени смотрит на разные фрагменты изображения, синтезируя цельную картину (см. подробнее о восприятии живописи: К а н д е л ь Э. Век самопознания: поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М., «АСТ: CORPUS», 2016; с указанием дополнительной литературы). В нашей работе, однако, достаточным является базовое разграничение пространственных и временных искусств.

¹² Орехов Б. В. Искусственные нейронные сети как особый тип distant reading. — «Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема», Биробиджан, 2017, № 2, стр. 32 — 43.

переноса стиля с одного текста на другой без изменения семантики¹³, аналогично тому, как к фотографиям применяется стиль в приложении Prisma. Возможно, в не очень далеком будущем мы сможем трансформировать произвольные тексты так, чтобы они воспроизводили стилистику определенных литературных направлений или писателей. Сейчас нам такая текстовая Prisma еще недоступна, хотя мы уже можем генерировать случайный текст, воспроизводящий стилистику отдельных авторов¹⁴. Иными словами, интерес инженерного сообщества к проблематике поэтической речи достаточно высок. Филологи пока интересуются этим меньше, хотя, как нам кажется, в порождении стихотворного текста с помощью нейронных сетей для них тоже есть свой эвристический потенциал.

*

В литературоведении почти нет места эксперименту. Эта наука — историческая, она занимается тем, что уже произошло и невозпроизводимо. Тексты, имеющиеся в распоряжении литературоведа, являются фактами, возникшими в уникальных условиях, и повторить их в лаборатории невозможно. Все это противоречит принципиальной сущности эксперимента, научного метода, подразумевающего, что за некоторым процессом мы будем наблюдать в специально созданных контролируемых обстоятельствах.

В то же время идея эксперимента в гуманитарных науках, как свидетельствуют недавние публикации, актуальна. Т. Андервуд пишет, что главное, чего могут добиться гуманитарии, привлекая экспериментальные методики, — это выработать механизм сопротивления confirmation bias¹⁵, то есть «склонности к подтверждению своей точки зрения». Такая склонность, по свидетельству когнитивистов, действительно присуща людям, она заставляет их интерпретировать информацию «в свою пользу», то есть избирательно подходить к наличной информации и отдавать предпочтение той ее части, которая согласуется с ранее сформулированной гипотезой¹⁶.

Претензии по поводу неустойчивости литературоведческих методов к confirmation bias часто присутствуют в критике этой науки в явном или свернутом виде. Обычно эта проблема осмысливается в категориях «объективности». На наш взгляд, ее можно свести к проблеме конструирования смыслов текста. Интерпретируя художественное произведение, ученый рассматривает его как систему, элементы и отношения которой могут получить объяснение в рамках исследовательской гипотезы. Однако и гипотезу целиком, и составляющие ее объяснения мы, как правило, не можем объективно ни подтвердить, ни опровергнуть. Иными словами, в отсутствие четких критериев проверки гипотезы мы должны верить литературоведу на слово или соотносить его идею со своей планкой убедительности. В то же время непроясненным остается и вопрос о том, является ли любое художественное произведение организованной поддающейся интерпретации системой. Любому человеку, в принципе, свойственно отыскивать структурные закономерности даже там, где их изначально нет; к этому его побуждает базовое когнитивное свойство сознания, которое описывается как «эпигенетическое» (то есть такое, к которому человек оказался пред-

¹³ Zhiting Hu, Zichao Yang, Xiaodan Liang, Ruslan Salakhutdinov, Eric P. Xing. Toward Controlled Generation of Text. — arXiv:1703.00955v2; Zhenxin Fu, Xiaoye Tan, Nanyun Peng, Dongyan Zhao, Rui Yan. Style Transfer in Text: Exploration and Evaluation. — arXiv:1711.06861v2

¹⁴ Кроме работ автора этой статьи для русского языка см. эксперименты «Яндекса»: Нейронная оборона: запись альбома-посвящения Егору Летову при помощи нейросетей <<https://geektimes.ru/post/277834/>>; Как нейронная сеть по имени Зинаида Фолс написала для БК стихи о будущем <<https://www.rbc.ru/magazine/2017/01/584ead729a79470f67ace4b1>>.

¹⁵ Underwood T. A Genealogy of Distant Reading. — «Digital Humanities Quarterly», 2017, Vol.11, No 2 <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>>.

¹⁶ Nickerson Raymond S. Confirmation bias: A Ubiquitous Phenomenon in Many Guises. — «Review of General Psychology», 1998, June, 2 (2): pp. 175 — 220.

расположен в результате эволюции) правило «ищи структуру в хаосе»¹⁷. Кроме того, математическая теория Рамсея¹⁸ фактически говорит, что в произвольном наборе элементов по достижении некоторого порога неизбежно появится упорядоченность.

Здесь уместно вспомнить о казусе с последним стихотворением К. Н. Батюшкова «Подражание Горацию» (1852), которое было написано поэтом в состоянии душевного расстройства. Это стихотворение неизменно оставляет странное впечатление, особенно его последняя строфа, кажущаяся непонятным скоплением слов:

Царицы, царствуйте, и ты, императрица!
 Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!
 Венера мне сестра и ты, моя сестрица,
 А Кесарь мой — святой косарь!¹⁹

Авторы настоящей статьи с разницей в несколько лет обратились к «Подражанию Горацию», исходя из разных предпосылок. В работе Б. В. Орехова стихи Батюшкова рассматривались как порожденный помраченным рассудком текст, который сам по себе лишен какого-либо внятного смысла и в котором воспроизводятся характерные для поэзии первой трети XIX века поэтические клише, формулы и топосы²⁰. С точки зрения П. Ф. Успенского, «Подражание Горацию» также воспроизводит «готовые» элементы поэтического языка, однако стихотворение нельзя признать лишенным смысла, поскольку оно, как показано в статье, поддается вполне логичному прочтению²¹. Иными словами, несколько заостряя, можно сказать, что в зависимости от изначальной смысловой рамки (или предустановки) стихотворение Батюшкова позволяет «объективно» увидеть те его черты, которые согласуются с гипотезами исследователей. Авторы настоящей работы, конечно, не берутся утверждать, кто из них прав, — для нас здесь важно обратить внимание на то, что один и тот же текст может казаться и лишенным смысла, и обладающим им в полной мере, причем до конца не понятно, эффект ли это поиска структуры в хаосе или мы в самом деле вправе находить в «Подражании Горацию» предустановленные смыслы.

Действительно ли художественное произведение и заведомо неорганизованный (то есть неинтерпретируемый, «бессмысленный») текст одинаково способны порождать в сознании исследователя системный образ? На этот важный для методологической устойчивости всего здания литературоведческой науки вопрос, кажется, можно попробовать ответить экспериментально.

Мы разработали следующий дизайн эксперимента. Исследователю предложено два поэтических текста: малоизвестное стихотворение автора первой четверти XX века и компьютерное произведение, сгенерированное при помощи нейронных сетей. Обучающим корпусом выступило собрание русскоязычных стихотворных текстов 1900 — 1930 годов, включенных в Поэтический корпус Национального корпуса русского языка. Используемый компьютерный код для обучения сети и порождения текста опирается на программу, написанную А. Карпаты²², с ее помощью мы построили трехслойную рекуррентную сеть на 512

¹⁷ Calvin W. H., Bickerton D. *Lingua ex machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the human brain*. Cambridge (USA), «MIT Press», 2000, p. 33.

¹⁸ Graham R., Rothschild B., Spencer J. H. *Ramsey Theory*. New York, «John Wiley and Sons», 1990.

¹⁹ Сочинения К. Н. Батюшкова. Изд. П. Н. Батюшковым. Т. III. СПб., 1886, стр. 588 — 589.

²⁰ Орехов Б. В. «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья...»: Поздние стихи Батюшкова в свете корпусных данных. — В сб.: *Корпусный анализ русского стиха: Сборник научных статей*. Отв. ред. В. А. Плунгян, Л. Л. Шестакова. М., «Азбуковник», 2013, стр. 157 — 171.

²¹ Успенский П. Ф. Размышление о «Подражании Горацию» К. Н. Батюшкова (так ли «безумно» стихотворение поэта?). — «Slavica Revalensia», Таллинн, 2014, № 1, стр. 9 — 29.

²² <<https://github.com/karpathy/char-rnn>>.

нейронов²³. По меркам современных экспериментов с многослойными сетями на десятки тысяч нейронов это довольно мало, но даже такие «небольшие» сети требуют значительных вычислительных ресурсов и нескольких недель обучения на доступном оборудовании. При обучении было задействовано 8 проходов по исходному материалу (в терминах нейронных сетей — «эпох»), при этом удалось добиться ошибки величиной 0,87. Обычно эпох обучения требуется значительно больше, тем не менее результат получился удовлетворительным, потому что о приемлемом уровне обучения говорит величина ошибки меньше 1,0.

Участвующий в эксперименте исследователь не осведомлен о том, какой из текстов принадлежит биографически существовавшему автору, а какой выступает дистрактором, то есть правдоподобным отвлекающим вариантом. Эта неосведомленность является принципиальным условием эксперимента, так как известно, что восприятие в сильной степени зависит от заданной информации о том, имеет ли воспринимаемое компьютерное или человеческое происхождение. В известном нейропсихологическом исследовании²⁴, проводившемся с использованием ФМРТ, было установлено, что если испытуемому заранее сообщить, что предъявляемое изображение сгенерировано компьютером, то активность его мозга при просмотре этого изображения будет заметно ниже, чем если сообщить, что изображение заимствовано из галереи работ известных художников (при этом на самом деле компьютерно порожденные изображения в эксперименте не использовались). По всей видимости, в основе этого эффекта лежит представление о ценности единичного и дешевизне конвейерного.

В то же время исследователь знает, что один из текстов был создан в диапазоне от 1900-го до 1930 года, а второй текст порожден нейронной сетью, воспроизводящей стилистику этого периода.

Здесь необходимо сделать уточнение: хотя исследователь не был знаком с авторским текстом, он предполагал, что для эксперимента целесообразнее всего использовать авангардное стихотворение. Выбор авангардного или футуристического стихотворения в самом деле напрашивается. Хотя поэтический авангард уже давно стал канонизированной областью в поле литературы, для многих читателей встреча с авангардным или радикально футуристическим текстом до сих пор оставляет впечатление «бессмыслицы», «случайного набора слов», «брёда» и т. п. (подчас даже вопреки заверениям этого читателя в понимании радикальных экспериментов в искусстве). Это неслучайно: допуская предельное обобщение, можно сказать, что авангардный текст прежде всего порывает с конвенциональными приемами поэзии и шире — литературы, выдвигая на первый план ультрарадикальное эстетическое новаторство (часто, впрочем, только на уровне манифестов). Соответственно, авангардный текст во многих случаях является языковым экспериментом, взрывающим традиционные эстетические ценности и установки. Это позволяет рассматривать авангардное стихотворение как очищенный от конвенциональных литературных приемов поэтический текст, точнее — как текст, оформленный как поэтический. Такого рода авторский авангардный текст — в соседстве с текстом, сгенерированным компьютером, — почти неизбежно провоцирует увидеть в нем «случайный набор слов» и отказать ему в эстетической ценности. Впрочем, тем интереснее увидеть и «несходство сходного».

Текст естественного происхождения подвергся некоторым умышленным искажениям. В частности, были удалены заглавие, посвящение, дата, выпрямлены некоторые строки, в которых межстиховая граница приходится у автора на середину слова. Предполагалось, что такие приметы слишком явно свидетельствовали бы в пользу естественного происхождения стихотворения. При этом остальные свойства этого текста (верлибр, фрагментарность композиции) делают его правдоподобным кандидатом на компьютерное происхождение.

²³ Модель для самостоятельных экспериментов может скачать любой желающий: <<https://cloud.mail.ru/public/B2Pt/1jfSBv3w1>>.

²⁴ Kirk U., Skov M., Hulme O., et al. Modulation of aesthetic value by semantic context: an fMRI study. — «Neuroimage», 2009, No 44, pp. 1125 — 1132.

Основная задача, поставленная перед литературоведом, состояла в том, чтобы реконструировать и описать концептуальную рамку текстов. Предполагалось, что для стихотворения «естественного» происхождения это будет сделать легче, чем для компьютерного. Побочным следствием этого описания мог бы стать ответ на вопрос о том, какое из двух стихотворений написано человеком, а какое — порождено нейронной сетью (своего рода вариант теста Тьюринга).

Сопутствующим аспектом эксперимента стал вопрос, какие рамки ставит перед исследователем имманентный характер анализа, иными словами, что может описать литературовед, не зная ничего конкретного о фигуре автора и ориентируясь только на контекст известной ему эпохи?

Тексты в предложенной исследователю анкете выглядели так:

Стихотворение А.

автомобили на полях,
и вот он веселый поднял как ветер,
и вот и все возвратится в поле,
и в полумгле неподвижной
под водой поднялись в поле заката,
и вот он на поле над водой поднялась в поле
и волна веселая веселая,
и в поле вечернем положит волна.
И вот она возвратилась в поле волна,
и в поле волнуют ветер ветерки,
и вот под поляной полный волн,
и вот под небом белым поднялась волна,
и в поле ветер взор весело поднял.
И вот он поднял веселый голос,
и вечерний полет волненья
вознесли в полумгле невольной,
и снова в городе поднимались.
Под ветерком волны вдоль полей
поднялись в поле веселом,
и ветер ветер в поле проснулось,
и вот под поляной полоса
взоров ветер поднял веселый полог.

Стихотворение Б.

автомобили роют грубой толпы рожи в качели
луну нудя руду левой левой ватаги солдат
кружит жужжелица ковчеги убогих ложат на
мостовую деревяшки тьмы тем тьмы тем кофеен
столы
мосты с перепугу прыгают нынче молотит
женщину сутолка лакеи как тангенс как
тангенс столбы торчат
улицу оплели провода телефонов рыжие волосы созвездия по ним говорят с
землей злы
гудки подымают окраины травят просонки
городов варьете фокстерьеры лижут лижут
людей гной
рушат рабочие столбы изъедены червоточиной провода в рыжие клочья горе горе
господам им
падают подстрелены гарью на тротуары капканы светила в концах волос с дохлой
дохлой давно луной
но углится земля заплатана лохмотьями под
ущербом любви сожжена сожжена
смерть дым

Сохраняя для читателей статьи интригу, мы пока не скажем, какой текст является авторским, вместо этого предлагаем проследить за ходом не очень строгих исследовательских рассуждений. Нижеследующий фрагмент статьи, отграниченный звездочками, — текст, написанный литературоведом, сравнившим два стихотворения.

*

Оба стихотворения представляются сложными для восприятия и понимания. Хотя стихотворение А разбито на строки и окончание каждой строки кажется интуитивно уместным, хотя оно снабжено знаками препинания, в целом текст оставляет впечатление «сломанной» семантики при общем лексическом однообразии (которое достигается за счет лексических повторов и повторов синтаксических конструкций). Стихотворение Б производит впечатление аграмматичного, поскольку в нем не расставлены знаки препинания, строки разделены произвольно, а членение текста на высказывания остается на откуп читателю, однако Б при этом кажется более понятным текстом.

Представляется, что для интерпретации обоих стихотворений необходимо читательское вмешательство в текст: в случае Б — разбиение общего речевого потока на отдельные высказывания и описание семантических связей между элементами текста, в случае А — выстраивание семантических связей между словами текста, причем этот процесс неизбежно оказывается субъективным. В обоих случаях процесс понимания текста связан с семантическими заменами: если нечто в тексте кажется не до конца понятным, читательское сознание пытается подставить те смыслы и значения, которые (разумеется, с его точки зрения) были бы уместны в данном контексте.

Этот процесс понимания двунаправлен: сознание одновременно пытается «дешифровать» конкретное место в тексте, придать ему непротиворечивое значение, и вместе с тем — оно все время озабоченно общей смысловой рамкой текста или, иными словами, пытается восстановить фрейм текста как целого. Представляется, что, как только в читательском восприятии возникает целостная смысловая структура, объясняющая на базовом уровне, о чем в общих чертах написан текст, и возникает ощущение понимания.

Стихотворение А.

Основная сложность этого стихотворения заключается в том, что к нему практически невозможно подобрать смысловую рамку, нащупать фрейм, организующий текст.

автомобили на полях, — в строке совмещаются два разрозненных семантических плана: городской («автомобили» как знак города) и природный («поля»). Можно предположить, что «поле» — своего рода семантическая замена «площади», однако контекст пока минимален и в такой замене нет необходимости.

и вот он веселый поднял как ветер, — по-видимому, речь здесь идет об одном автомобиле, множественное число меняется на единственное (а существительное на местоимение). Строка представляется аграмматичной из-за отсутствия дополнения («поднял» — что?). «Ветер» в соседстве с «автомобилем», однако, кажется вполне закономерным из-за частотных языковых конструкций типа «ехать с ветерком», «мчаться, как ветер» или «быстрый, как ветер». Одновременно здесь может обыгрываться конструкция «поднялся ветер». В свете лексем первой строки можно также вспомнить фразеологизм «ищи ветра в поле». В строке, таким образом, «автомобиль» в смысловом плане сопрягается с «ветром». Вероятно, закономерно предположить, что автомобиль, как и ветер, может поднять пыль; возможно, что речь идет и о «волне» (именно ее может обычно поднять ветер, см. также ниже). В любом случае эллипсис дополнения ассоциируется с разговорной речью. Прилагательное «веселый», вероятно, задает детскую семантику (как будто автомобиль быстрый и веселый?), что согласуется с другими «инфантильными» фрагментами текста (см. ниже).

и вот и все возвратится в поле, — в начале строки друг на друга накладываются следующие конструкции — «вот и все», «и вот» и «все возвратится» (где «все» — подлежащее). Глагол «возвратится» в свете предшествующей строки, содержащей лексему «ветер», позволяет вспомнить библейское выражение

«возвращается ветер на круги свои». Начало строки сообщает о законченности некоторого действия («вот и все»), после которого нечто «возвратится в поле». Если считать, что речь идет об автомобиле, можно несколько наивно предположить, что автомобиль уехал и дальше либо он возвратится, либо поднятая пыль вернется (однако такое прочтение очень вольно трактует грамматику строки).

и в полумгле неподвижной

под водой поднялись в поле заката, — в строках бросается в глаза семантический контраст «неподвижной» — «поднялись». По-видимому, строки описывают новый набор действий: некоторая группа людей (люди в автомобиле?) переместились в пространстве и оказались на поле. Это произошло в вечерние время («полумгла», «закат»). Вероятно, «поле заката» можно понимать как пространство, освещенное закатными лучами солнца.

Достаточно трудно поддается трактовке оборот «под водой»: сложно представить перемещение под водой в поле. Думается, что здесь нарушается семантика высказывания. Вместе с тем «под водой» можно понимать как метафору сумерек: «неподвижная полумгла» напоминает подводный мир, где достаточно темно и движения затруднены.

и вот он на поле над водой поднялась в поле

и волна веселая веселая, — поскольку в тексте лексически не закреплены агенты, местоимение «он» неизбежно связывается с автомобилем. В таком случае на поле опять появляется автомобиль (или он никуда не исчезал?). Поскольку раньше автомобиль характеризовался как «веселый», неудивительно, что его появление индуцирует «веселье»: появление автомобиля приводит к тому, что «в поле» поднимается «веселая веселая» «волна»; соответственно, статика заменяется динамикой. («Поднялась» перекликается с «поднял» во второй строке. В таком контексте, возможно, уместно предположить, что во второй строке речь идет о «волне», которую автомобиль поднял так же, как ветер.)

В строках вновь заходит речь о пространственных координатах. Хотя «поле» находится «над водой», все равно появление автомобиля приводит к тому, что возникает некая волна. Если в предыдущих строках оборот «под водой» понимать как место действия, то очевидно, что здесь пространство буквально меняется на наших глазах (раньше поле было под водой, теперь над водой). Однако если считать оборот «под водой» в предыдущих строках метафорой, то здесь уточнение «над водой» теряет свою метафоричность и становится как будто неким лишним энциклопедическим указанием на свойства реальности, что ощущается как противоречие.

и в поле вечером положит волна. — строка заканчивает первое длинное высказывание в тексте (развернутое предложение, ограниченное точкой). Место действия остается тем же — «вечернее поле», однако глагол «положить» не очень поддается интерпретации. Как и во второй строке, здесь есть эллипсис («он поднял как ветер» — «положит волна»), более того, очевидно, что глаголы здесь оказываются не полностью противопоставленными («поднять» — «положить»), однако меняются агенты (в первом случае автомобиль, во втором — волна). Исходя из грамматической логики, можно предположить, что то, что «поднял как ветер» автомобиль, «положит волна», однако из текста не очень понятно, о чем именно идет речь. Напрашивается замена формы глагола «положит» на «поляжет»²⁵.

И вот она возвратилась в поле волна, — в этой строке вновь происходит пространственная метаморфоза, т. к. в предшествующих строках «волна» «поднялась в поле», а здесь сообщается, что «волна возвратилась в поле». С другой стороны, можно предположить, что, возникнув в поле, волна отправилась куда-

²⁵ Размышления о том, почему эта замена напрашивается, заставляют сказать, что строка в целом — благодаря своему ритму — ассоциируется с балладным стихом и с пушкинской «Песней о вешем Олеге», с заданной в этих стихах темой смерти и рока (поэтому сознание — в силу невозможности непосредственно достроить смысл анализируемого текста — предлагает эквиметрическое слово, семантика которого связана с гибелью).

то дальше, а теперь вернулась в исходную точку (тогда на глубинном уровне здесь повторяется та же смысловая конструкция, что и с ветром в начале стихотворения). Если наше прочтение верно, очевидно, что мы продолжаем иметь дело с детским взглядом, наивно видящим окружающий мир и наивно трактующим его законы.

и в поле волнуют ветер ветерки, — глагол «волновать», очевидно, появился здесь под влиянием семантического поля «волны» из предшествующей строки. Место действие остается тем же (это выражено повтором оборота «в поле»), однако действие уже другое. Образ ветерков, волнующих ветер, представляется своего рода детской наивной картинкой (с коннотацией семейственности «ветер» и «ветерки» как младшие «родственники» ветра).

и вот под поляной полный волн,

и вот под небом белым поднялась волна,

и в поле ветер взор весело поднял. — в этих строках «волна» и «ветер» описываются во взаимосвязи. Под белым небом поднялась волна (вероятно, еще одна, новая), и ветер будто бы этому обрадовался. Не очень понятно место действия первой строки — «под поляной». Скорее всего, «поляна» — здесь синоним слова «поля». Учтывая «водный» контекст предшествующих строк, можно предположить, что речь идет о водном пространстве (ср. «под водой»; «поле над водой»). В таком случае в строке описывается «полное волн» водное пространство где-то под полем. В словосочетании «полный волн» слова близки по звучанию²⁶. В целом, строка семантически оказывается констатацией — ‘и вот под поляной вода’, однако такому прочтению грамматически противоречит повествовательное «и вот», требующее глагола, а не его пропуска.

В следующей строке, как только что отмечалось, сообщается, что появилась новая волна «под белым небом». Устойчивый оборот может вызывать ассоциации с фольклорностью, при этом если придерживаться идеи, что действие текста происходит в сумерках, то в выражении «под белом небом» закономерно увидеть фразему, а не указание на конкретное пространство. Появление этой волны индуцирует эмоцию ветра (если не считать, что здесь говорится о «волне ветра» в целом). «Взор ветра» выглядит несколько странным, однако поэтические тексты допускают такого рода метафоры (ср. «бури взор жестокий» в «Элегии» Введенского). В приведенных строках «поле», как главный топос текста, по-детски обрамляется высказываниями о том, что происходит над ним и под ним.

Добавим, что в приведенных строках сохраняется интенция заражения эмоцией — раньше появление веселого автомобиля делало веселой волну, здесь же появление волны (вероятно, опять веселой) делает взор ветра «веселым».

Слово «поднял» уже встречалось в тексте А во второй строке («он веселый поднял как ветер»). Поскольку текст — цельная структура, элементы которой взаимодействуют друг с другом, можно предположить, что здесь дана своего рода разгадка, что же является дополнением глагола «поднять» во второй строке: речь идет о «взоре». Впрочем, думается, что это — эффект медленного прочтения текста. Черета лексических повторов настолько интенсивна, что предыдущие строки смешиваются между собой и в какой-то момент перестает быть понятно, каким агентам принадлежат те или иные действия.

И вот он поднял веселый голос, — голос оказывается «веселым» потому, что продолжается процесс заражения эмоциями (логику можно было бы восстановить так: ветер стал веселым из-за волны, теперь все его проявления веселые — и взор, и голос). Глагол «поднять» здесь вновь обыгрывается: есть устойчивое выражение «поднять голос», т. е. смело выразить свое мнение, выступая, высказываясь. Однако это официально-гражданственная семантика несколько противоречит эпической интенции стихотворения. Возможно, здесь также обыгрывается коллокация «повысить голос».

²⁶ Их соседство подталкивает вспомнить финал пушкинских стихов «К морю», где «полн» и «волн» были вынесены в рифменную позицию.

и вечерний полет волненья

вознесли в полумгле невольной, — представляется, что строка состоит из инверсий и потому ее смысл сложно уловить. Если пытаться представить грамматически непротиворечивый порядок слов, то текст должен выглядеть так: «и волненья вознесли вечерний полет в невольной полумгле». Не очень понятно, каким образом это высказывание должно быть следствием предыдущей строки — «И вот он поднял веселый голос». По-видимому, следует считать, что «голос ветра» (т. е. сам ветер? свист ветра?) стал причиной чих-то волнений, благодаря которым в свою очередь «вечерний полет [ветра]» стал более возвышенным. Обстоятельства времени — «невольная полумгла», «вечерний» — согласуются с темпоральными маркерами текста (ср., например, «поле заката»), более того, слово «полумгла» уже встречалась нам в четвертой строке. Стоит также отметить, что фонетически и, видимо, семантически в приведенных строках сближены слова «невольный» и «волненья».

и снова в городе поднимались. — если следовать грамматической логике текста, то подлежащим здесь должны быть «волненья». Если так, то волненья здесь меняют значение — вместо психологической они становятся социальной категорией («поднимались волненья»). Строка представляется важной и в плане топосов текста. До этого момента все развивалось в природном пространстве, и лишь в первой строке, как мы отмечали, сталкивалось пространство города и пространство природы. Здесь, ближе к концу стихотворения, мы переносимся в город. Семантика строки предполагает, что подобное происходит не в первый раз («и снова»).

Под ветерком волны вдоль полей

поднялись в поле веселом, — место действия опять меняется, и текст возвращается к топосу поля. Поле впервые называется «веселым», видимо, в силу принципа эмоционального заражения. Действие в этом топосе опять выражено глаголом «подняться», однако теперь в тексте представлен не один агент («волна»), а несколько («волны»). Умножение агентов, как кажется, приводит и к умножению топосов (названо как «поле», так и «поля»). В этих строках, по-видимому, ветерок вновь оказывается источником появления волн («под ветерком» как «из-за ветерка?»).

и ветер ветер в поле проснулось, — по-видимому, текст здесь возвращается к детскому взгляду, противопоставляющему «ветер» и «ветерок». Если в предыдущей строке «ветерок» индуцировал появление волн, неудивительно, что вслед за «ветерком» появляется и «ветер». Поскольку лексемы «и ветер ветер» воспринимаются как прямая речь, можно предположить, что в этой строке ветер кто-то зовет. Обратим также внимание на семантику сна («проснулось»), первые возникающую в этом тексте (по всей вероятности, глагол здесь значит 'возникло, появилось'; ср. бытовые ситуации, когда в ответ на запоздалые реплики собеседник говорит «проснулся / проснулась»).

и вот под поляной полоса

взоров ветер поднял веселый полог. — возникает впечатление, что эти строки не связаны между собой, во всяком случае, для них сложно предложить непротиворечивое грамматическое прочтение. Вряд ли здесь представлена метафора «полоса взоров», скорее в первой строке фрагмента говорится об очередном топосе: некое пространство под поляной, т. е. подводный мир (см. выше). Вторая же строка в этом фрагменте базируется на инверсиях; прямой порядок слов был бы таким: «ветер поднял (веселый) полог взоров». Слово «веселый» взято в скобки, поскольку может относиться как к «ветру» (в таком случае «ветер» так называется впервые, хотя думается, что в предшествующих строках он уже был наделен этим признаком), либо к «пологу взоров» (в таком случае продолжает действовать принцип заражения эмоциями: раз ветер уже был веселым, контакт с ним тоже делает веселым).

Метафора «полог взоров» представляется не очень мотивированной и не вполне понятной. Достаточно сложно найти общие смысловые элементы «полога» и «взоров», однако можно представить, что глазное веко является «пологом», скрывающим «взор». Такое прочтение — с некоторой натяжкой — можно

счесть семантически удовлетворительным, однако все равно остается неясной грамматическая организация метафоры: полог в ней в ед. ч., а взоры — во мн. ч.; предполагается, что на целый ряд «взоров» есть только один «полог». Впрочем, это можно счесть за поэтическую вольность. В свете этих рассуждений в последней строке допустимо увидеть обыгрывание глагола «прозреть».

Отметим здесь же, что, если не учитывать метафорический ряд, «ветер» в силу своих свойств легко может поднять «полог» (но в таком случае действие должно происходить в квартире или доме).

В целом, для всех элементов текста А сложно подобрать смысловую рамку, и восприятие этих стихов осциллирует между идеей радикального эксперимента и бессмысленного, но достаточно связного на лексическом и фонетическом уровне набора слов (см. подробнее ниже).

Стихотворение Б.

Стихотворение Б после нескольких прочтений позволяет сформировать смысловую рамку — оно посвящено отталкивающему, неприятному, а местами и страшному городскому пространству. Разумеется, речь идет о модернистском городе.

Представим вариант (возможной) смысловой аннотации текста.

Автомобили роют грубой толпы рожу. — начало стихотворения сообщает об уличном пространстве, его характерными признаками оказываются автомобили и пешеходы («толпа»). Хотя может создаться впечатление, что в высказывании представлена визуальная метафора — автомобили как будто наезжают на людей, изменяя их лица, — представляется, что метафора в большей степени основана на языке. Коллокация «изрытое чем-л. (оспами, морщинами) лицо» накладывается на другую коллокацию — «изрытая чем-л. (колеями, дождями) дорога», и благодаря этому наложению высказывание приобретает семантическую целостность (автомобили могут «изрыть» дорогу и лица / «рожи», потому что те, в свою очередь, могут быть «изрытыми»), хотя и с трудом поддается визуализации²⁷.

В качели луну. Нудя руду, «левой! левой!» ватаги солдат — выделенный фрагмент представляется отдельным высказыванием, однако более подробное разбиение на смысловые фрагменты затруднительно (здесь оно дано условно). Вторая часть высказывания понятнее: подхватывая тему «толпы», стихотворение вводит «ватагу солдат», марширующих по улице. Отсюда прямая речь — команда: «Левой! Левой!» Во второй части высказывания приблизительно восстанавливается эллипсис — глагол, связанный с пешим перемещением в пространстве, — «идти» или «маршировать».

Сложнее разобраться с первой частью высказывания. «Нудя руду», по всей вероятности, семантически связано с марширующими солдатами: они идут, «нудя руду». Деепричастие от глагола «нудить» здесь значит «утомлять, изнурять», а «руда» предстает окказиональным синонимом «дороги», «улицы», вообще поверхности, по которой можно перемещаться (если не «земли»). Одновременно появление «руды» мотивировано глаголом «рыть» в предыдущей строке (если автомобили «роют» некоторую поверхность, значит возможен следующий пласт — «руда»).

Не до конца поддается расшифровке часть высказывания «в качели луну», причем проблема возникает на уровне грамматики. С точки зрения семантики, слова по отдельности связаны с остальными элементами текста: «луна» детализирует городскую картину (неслучайно она появится еще раз в конце текста), «качели» же семантически связаны с марширующими солдатами. Допустимо предположить, что синхронное чередование марширующих ног создает впечатление «качания». Вместе с тем грамматически предложение остается не вполне понятным. Скорее всего, здесь также опущено слово. Исходя из контекста мож-

²⁷ Впрочем, еще Л. С. Выготский в «Психологии искусства» настаивал, что в поэзии важнее не визуализация, а семантическое переживание.

но предположить, что здесь опущен глагол «посадить». В таком случае перед нами метафора, в которой луна (как ребенок или как барышня?) оказывается зрителем кошмара современного города²⁸.

Кружит жужжелица — появление крупного ночного жука задает аудиальную метафору, аллитерация на «ж» подчеркивает (неприятный) жужжащий шум. Употребление существительного в ед. ч. (как будто «жужжелица» одна) заставляет взгляд резко перефокусироваться с общего плана на первый. Впрочем, можно предположить здесь специфическое употребление ед. ч. вместо мн. (ср. «идет рыба», «седой волос»).

Ковчегу убогих ложат на мостовую деревяшки — высказывание допускает разное смысловое членение. Во-первых, не очень понятно, кто в данном случае является агентом действия: «деревяшки» (и тогда в тексте есть метафора «ковчегу убогих»²⁹) или же «ковчегу» (и тогда «деревяшки» — отдельное номинативное предложение). Представляется, что второй вариант предпочтительнее, а именно: «ковчегу ложат убогих <людей> на мостовую». Такое прочтение по смыслу соотносится с первой строкой — «Автомобили роют... толпы рожи», соответственно, возникает семантическая спаянность «автомобилей» и «ковчегов». При таком прочтении «деревяшки» оказываются номинативной конструкцией, которая, вероятно, описывает следствие действия: «и они лежат как деревянные». Такая смысловая аннотация подкрепляется языком: ср. возможные высказывания о теле — «одеревенело», «задубело» и т. п.

Нельзя не отметить и сильнейший стилистический контраст: слово высокого стиля соседствует с просторечием «ложить»³⁰. Стилистический контраст влияет на смысл: обитатели города предстают неразвитыми и убогими, а автомобили — несколько в нищезанском духе — сакральными объектами, которые единственные должны выжить в этом страшном мире.

Тьмы тем, тьмы тем — представляется, что это высказывание — авторская ремарка говорящего субъекта. Она сообщает о множественности тем, на которых может остановиться стихотворение, и о невозможности выбрать какую-либо конкретную. За счет этой ремарки возникает ощущение непосредственной речи, действие стихотворения как будто происходит «здесь и сейчас», а поэт как будто оказывается городским репортером. Здесь же отметим, что на этот коннотативный план работает как настоящее время глаголов («роют», «кружит»), так и эллипсисы, ассоциирующиеся с разговорной речью. Отметим также, что слово «тьмы» не только содержит семантику множественности³¹, но и подкрепляет в данном контексте общий ночной фон происходящего («луна», «тьм-а/-ы»).

Кофеен столы — номинативная конструкция; взгляд говорящего субъекта как будто пытается на чем-то сосредоточиться, «найти тему». Инверсия в этом высказывании перекликается с инверсиями («толпы рожи», «кружит жужжелица»). Увиденное оказывается статичным, это не соответствует интенциям говорящего, и поэтому сразу возникает следующая тема.

Мосты с перепугу прыгают нынче — просторечное «с перепугу» подкрепляет семантику кошмара городской жизни, а слово «нынче» подчеркивает своего

²⁸ Возможно, что в этой части высказывания актуализируется конструкция «туды / растудить / ну ее в качель». Это согласуется и с эллиптической конструкцией, и с общей экспрессивностью стихотворения, однако против такого прочтения говорит как форма слова «качели» (а не «качель»), так и поздняя фиксация этого выражения в печатных текстах: самый ранний пример, который удалось найти, — роман Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (1927), тогда как стихотворение, как представляется, написано раньше; см. ниже.

²⁹ Попытка сознания увидеть в тексте такую метафору объясняется обилием инверсий по соседству: «толпы рожи», «кружит жужжелица», «кофеен столы».

³⁰ Употребление этого глагола может напоминать строку Маяковского: «Вы любовь на скрипки ложите» («Облако в штанах»).

³¹ В качестве необязательного замечания можно отметить и литературную ассоциацию — блоковское «нас тьмы и тьмы» (из «Скифов»), которая скорее подкрепляет языковую семантику множественности, нежели вносит в текст дополнительное смысловое измение.

рода исключительность наставшего времени. Как и в случае с первым высказыванием, здесь в основе лежит языковая метафора: если мост может «перекинуться», т. е., согласно языковой логике, он способен к некоторому действию, то он может и «прыгать». Этот семантический сдвиг подкрепляется частым соседством существительного «мост» и глагола «прыгать» (ср. «прыгнуть с моста»). В целом, в смысловом плане этого высказывания — тема нарушения привычного порядка вещей. Семантически лексика этого высказывания соотносится с предшествующей: «мосты» находятся в одном семантическом поле с «мостовыми» (и окказионально — с «рудой»), «прыгают» — с динамичными многократными действиями, названными или подразумеваемыми в тексте.

Молотит женщину сутолка — взгляд говорящего субъекта концентрируется на конкретном персонаже, причем отдельный человек появляется в тексте впервые (до этого момента единственным объектом ед. ч. была «жужжелица»), чтобы сразу стать жертвой «толпы». Из-за многозначности глагола «молотить» («бить» и «выбивать зерна») у существительного «женщина», возможно, возникает коннотация чего-то ценного (из нее можно что-то извлечь). Обратим внимание и на фонетическую близость слов — мо-лот-ит / су-тол-ка, увеличивающую экспрессивность высказывания.

Лакеи, как тангенс, как тангенс, столбы торчат — геометрическая метафора, артикулированная в этом высказывании, представляется скорее визуальной. Тангенс — в прямоугольном треугольнике отношение противолежащего катета к прилежащему катету. Однако в данном случае возникает впечатление, что речь идет о вертикальной прямой, поднятой с земли под углом 90 градусов. Иными словами, речь идет о том, что и столбы торчат прямо (устремлены вверх), и лакеи (вероятно, у «столов кофеен») точно также стоят прямо и неподвижно. Обратим внимание, что неподвижность людей (контрастирующая здесь с активной «сутолокой») уже, видимо, возникла в тексте (ср. «деревяшки»). Таким образом, смысл математической метафоры базируется на том, что слово «тангенс» наделяется смыслом по ближайшему контексту (глагол «торчать»), хотя в коннотативном плане высказывания, по-видимому, находится и точность речи, и схематичность городской жизни.

Улицу оплели провода телефонов — рыжие волосы. — как и в предыдущих случаях, высказывания поддаются разному членению. Здесь не вполне понятно, к чему относятся «рыжие волосы»: является ли словосочетание характеристикой «проводов телефонов» или же «телефонов рыжие волосы» и есть провода. Первое прочтение представляется нам предпочтительным: говорящий субъект воспринимает провода на улице как провода телефонов, сравнивая их с рыжими волосами (при втором прочтении возникает каламбурный образ «волосатых телефонов»). Переход к проводам представляется логичным, поскольку в предыдущем высказывании речь шла о «торчащих столбах». Сравнение проводов с рыжими волосами базируется, возможно, на визуальном ощущении (провода обретают рыжеватую окраску в лунном свете и/или при ночном городском освещении), но в большей степени — на языковом сопоставлении: глагол «оплести» ассоциируется с глаголом «заплести», что, в свою очередь, заставляет вспомнить коллокацию «заплести волосы». Таким образом, и здесь метафора в большей степени языковая, а не семантическая. Отметим также, что «рыжие волосы» семантически связаны с появившейся выше «женщиной» (в таком контексте прилагательное «рыжий» позволяет соотнести женщину с сельскохозяйственной культурой, которую необходимо «молотить», и по цветовому признаку).

Созвездия по ним говорят с землей. — взгляд перемещается наверх, в ночное небо. Это перемещение взгляда отчасти было подготовлено высказыванием о столбах и лакеях. Созвездия семантически связаны с появившейся во второй строке «луной», однако если в начале стихотворения «луна», по-видимому, становилась наблюдателем городской жизни, то теперь ночное небо (природа) вступает в коммуникацию с городом (миром людей).

Злы гудки: поднимают окраины, травят просонки городов. — коммуникация ночного неба (природы) с городом (миром людей) предстает одновременно и

как телефонный звонок, и как утренние фабричные гудки, сообщающие о начале рабочего дня. «Окрайны» «подымаются» от «гудков» потому, что жителям «фабричных окраин» пора идти на фабрики. Устаревшие «просонки» («некрепкий сон») в этом контексте предстают живыми существами, на которых можно охотиться (в этой связи можно предположить, что «гудки» здесь могут быть и охотничьими звуками). Вместе с тем в этом высказывании возникает и семантика опасности: «подымать крайны» можно не только в значении «будить», но и в значении «поднимать восстание». Таким образом, в высказывании переплетается тема «пробуждения» и тема «бунта».

Варьете! Фокстерьеры лизжут, лизжут людей гной, рушат рабочие столбы — в этом высказывании все происходящее представляется водевильно-цирковым. «Фокстерьеры», по-видимому, появляются, с одной стороны, за счет фонетической близости к «варьете», с другой — за счет семантики травли в предшествующем высказывании («травят просонки городов»). По всей вероятности, образ «фокстерьеров» лишен какой-либо референциальности. Однако с сильной натяжкой можно сопоставить несколько вытянутые лица этих собак с автомобилями (в таком случае в тексте представлен длинный синонимический ряд: «автомобили» — «ковчеги» — «фокстерьеры»); если же исходить из характерной для авангарда взаимопроницаемости поэзии и визуального ряда, то с той же натяжкой можно высказать предположение, что «фокстерьеры» в данном случае означают нечто вроде рассвета: их черно-рыжевато-белая окраска удачно соотносится с описанием раннего утра, первых лучей солнца и остатков сумерек. «Гной людей» — и общая характеристика людей, и переключка с «убогими» из начала стихотворения. В основе этого образа, по-видимому, коллокация «гнилой человек». Образ «рабочих», которые «рушат столбы», реализует семантику бунта, заданную в предшествующем высказывании: то ли они устраивают революцию, то ли отказываются — в логике текста — от коммуникации с космосом.

Ибездены червоточиной провода в рыжие клочья. Горе, горе господам, им! — В этом высказывании развивается тема бунта. Однако его агенты несколько размываются: хотя «столбы» только что крушили «рабочие», «провода» превратились в «рыжие клочья» как будто под влиянием природных сил (возможно, в данном контексте «рыжие клочья» — метафора огня, см. ниже). При том, что «червоточина» в языке может относиться к человеку, затруднительно в данном случае связать это слово с действиями людей. С некоторой натяжкой можно предположить, что здесь имеется в виду содержание речей «созвездий», обращенных к «земле» («гудки»?). Такое прочтение поддерживает семантику отказа от коммуникации города (людей) с космосом (природой). Вторая часть высказывания поддерживает тему бунта: «горе господам», «горе им» направлено не только в адрес социально привилегированного класса, но и, по-видимому, в адрес «созвездий» (на это работает как и местоимение «им», так и дальнейший смысл текста).

Падают, подстрелены гарью, на тротуары-капканы светила в концах волос с дохлой, дохлой давно луной — происходящее в тексте расширяется до космических пределов и, по-видимому, переходит в апокалиптическую фазу. Последовательное грамматическое прочтение этого высказывания представляется затруднительным, однако его фрагменты транслируют, как кажется, вполне определенные смыслы. Прежде всего, возникает предположение, что «тротуары» и «капканы» семантически связаны, что соседство этих слов образует одну метафору (поэтому в тексте поставлено тире). Метафора «капкана», очевидно, возникла из охотничьей метафоры выше («травят просонки городов»). «Светила падают» — метафора зиждется на другой языковой стертой метафоре с тем же глаголом: «звезды падают». «Концы волос» переключаются с «рыжими волосами» (однако связь с «проводами» здесь уже не актуальна). По-видимому, и этот образ вырастает из языковой логики: светила с волосами семантически связаны со словом «комета», которое этимологически происходит, согласно словарю Фасмера, из лат. *comēta* от греч. *κομήτης* «носящий длинные волосы; комета»; *κόμη* «волосы». Впрочем, текст мог опираться и на другую логику: так

называемая падающая звезда может восприниматься как движущийся объект, шлейф которого может быть назван хвостом, а хвост, в свою очередь, может ассоциироваться с косой и, соответственно, с волосами. В любом случае языковая картина мира допускает подобного рода метафоры.

«Дохлая луна» в концах волос падающих светил — мертвая луна (текст подчеркивает ее безжизненность). Употребление сниженного прилагательное «дохлый» усиливает экспрессию образа и сообщает о том, что ночное небо (космоса, природы) давно безжизненно; если в начале стихотворения «луна», по-видимому, была активным свидетелем происходящего в городе, то в конце текста она превращается в ненужный безжизненный артефакт.

Здесь же нельзя не отметить, что для читателей, сколь либо знакомых с поэзией русского футуризма, образ «дохлой луны» неизбежно связывается с названием сборника «Дохлая луна» (1913).

Смысл комментируемого высказывания, однако, пока нами не восстановлен. Очевидно, что оно сообщает о том, что светила побеждены: они содержат в себе нечто безжизненное и падают в капканы, откуда, видимо, никогда не смогут выбраться. Смысловой план победы возникает благодаря слову «подстрелены». Хотя, строго говоря, «подстрелить гарью» ничего нельзя, метафорический план текста это допускает. По всей вероятности, бунт людей в городе привел к пожарам, которые как будто и «подстрелили» светила (ср. выше ремарку о том, что «рыжие клочья» могут быть метафорой пожара; если это справедливо, то «гарь» семантически связана и с образом «рыжих клочьев»).

но углится земля, заплатана лохмотьями, под ущербом любви сожжена, сожжена — по всей видимости, в основе этого высказывания лежит языковая игра. Так, в основе выражения «под ущербом любви» лежит выражение «ущерб луны» (когда луна кажется уменьшающейся). При этом устойчивое словосочетание здесь переосмысливается: «под ущербом луны» имеет смысл понимать как «под лунным светом». Итак, ночью, под лунным светом земля была сожжена и сейчас она «углится» (дымитесь?), т. е. не все угли еще погасли. Не до конца погасшие угли визуальнo напоминают лохмотья.

Смерть. Дым. — уточняющие финальные штрихи, картина постапокалипсиса: настала смерть, идет дым.

Некоторые выводы о текстах А и Б.

Представляется, что *стихотворение А* очень плохо поддается концептуализации. Каждая новая строка резко меняет смысловой фокус текста. В стихотворении одновременно слишком много повторов и слишком много недоговоренностей (эллипсисов и семантических пропусков). Восприятие текста мешает постоянная смена агентов, при том что слова практически не меняются — непредсказуемо в тексте действуют то автомобили, то ветер, то волна, то ветерок, то опять волна и т. д. При этом некоторые агенты (как, например, автомобиль) исчезают из текста, едва в нем появившись. Не способствуют пониманию и постоянные указания на топоры текста, которые подчас кажутся скорее непонятными, особенно из-за пространственных операторов «над» и «под», которые употребляются в близких, но, как кажется, все-таки разных контекстах. Небольшое количество глаголов также затрудняет понимание текста, поскольку центральный глагол — «поднять» все время и не всегда полностью выражает действие разных агентов. Однако самое большое затруднение вызывают повторы: слова в тексте постоянно повторяются, однако они не становятся формулами и из-за сдвинутых контекстов все время чуть-чуть меняют свою семантику. Это обилие повторов при сильнейшей детализации происходящего не дает понять, о чем же говорится в тексте. В самом деле, о чем этот текст? О рождении ветра? О заражении весельем? О неких волнах, которые каким-то образом связаны с ветром? Возникает впечатление, что в этом стихотворении сломана линейная структура повествования, хотя текст все время настаивает на последовательности событий (повторы «и вот»), а сами события, о которых повествуется, никак не могут появиться в фокусе высказывания.

Можно было бы сказать, что текст А написан нейронной сетью, однако против этого утверждения выступает ряд факторов. Во-первых, это повышенная лексическая связность текста и его аллитерационное устройство. Во-вторых, как кажется, последовательно реализованный в тексте принцип «эмоционального заражения» объектов и предметов. Вполне может оказаться, что этот текст — крайне радикальное экспериментальное произведение, ставящее своей целью отказаться от всех принятых поэтических приемов или, во всяком случае, их обыграть. Обращаясь к метафоре, можно сказать, что текст А в каком-то смысле пытается реализовать в слове принципы не классической, а квантовой физики.

Одновременно возникает предположение, что текст мог быть сочинен ребенком, который еще не вполне освоился с нормами нарратива (но уже полюбил язык и его созвучия).

Стихотворение Б представляется предельно апокалиптическим. Его смысловое развитие движется от ужасов города, от смертей в городском пространстве до всеобщего восстания людей, победивших светила (звездное небо, космос), и эта победа привела к катастрофе. Такое смысловое развитие основано на разных модернистских мифологемах космоса, миропорядка и преображения мира.

Тот факт, что стихотворение по своей сути модернистское, не вызывает никаких сомнений. Обыгрывание названия футуристического сборника 1913 года, влияние стилистики Маяковского, а также описание то ли чаемой, то ли уже случившейся революции заставляет датировать его 1913 — 1920 годами. Диапазон авторов, как кажется, не так широк. Учитывая ряд фрагментов со сложной языковой игрой, можно заподозрить, что автор был интеллектуалом, а учитывая искусственность и некоторую вторичность текста (стоит признать, что, несмотря на семантическую сложность, текст кажется очень несамостоятельным) — еще и не вполне ярким поэтом. Кандидатами на авторство тут могут быть И. Аксенов, В. Шершеневич и, конечно, Д. Бурлюк. Впрочем, учитывая мотив победы над светилами, можно предположить, что это и А. Крученых.

Таким образом, если необходимо категорически ответить на вопрос, какой из текстов написан компьютером, то напрашивающийся кандидат — это текст А.

Стоит подчеркнуть, что это решение отчасти продиктовано логикой от противного: поскольку текст Б, несмотря на сложные языковые метафоры, в каком-то смысле оказался проще и «прочитался» как связный и последовательный (при этом не все его элементы получили глубокое и до конца логичное обоснование), а текст А, в свою очередь, остался загадочным, то логично было предположить, что именно первый текст — компьютерный. По всей видимости, в какой-то момент произошел эффект узнавания: текст Б стал ассоциироваться с общим представлением о футуристической поэзии, а потому возникла гипотеза, что он авторский. При этом гипотеза о крайне экспериментальном характере текста А субъективно не потеряла своей значимости.

*

Раскроем карты. Компьютеру принадлежит именно текст А. Стихотворение Б в 1917 году написал авангардист И. Зданевич, в оригинале оно называется «Ущерб любви». Таким образом, несмотря на неуверенность исследователя в атрибуции текстов, выстроенная в ходе анализа гипотеза подтвердилась. По крайней мере в ситуации бинарного противопоставления «человеческий текст — машинный текст» их принадлежность идентифицируется правильно именно благодаря отсутствию внятного содержательного плана, покрывающего все компьютерное произведение целиком. Действительно, рекуррентная сеть уже хорошо умеет воспроизводить поэтические образцы на коротких отрезках текста, но пока не справляется с имитацией целого стихотворения. Это особенно заметно на примерах нарративов: в отличие от лирических произведений, с их построением нейронные сети справляются гораздо хуже³².

³² См. подробнее об этом: Орехов Б. В. Искусственные нейронные сети как особый тип distant reading, стр. 32 — 43.

В то же время очевидно, что если мы спустимся на уровень ниже, то отдельные текстовые фрагменты будут хорошо поддаваться концептуализации: скажем, читатель находит естественным, что в действительности случайные слова «автомобиль» и «ветер» оказываются рядом, потому что их совместная встречаемость легко рационализируется: оба могут поднимать пыль. Исследователь способен обнаружить обыгрывание приемов и даже библейские цитаты там, где их заведомо быть не может. Самой соблазнительной возможностью при работе с текстом оказывается его нарративизация, то есть помещение изолированных образов-высказываний во временную и каузальную последовательность: отдельные строки видятся читателю элементами последовательного рассказа, где предшествующие события обуславливают совершение последующих³³.

Напротив, в авторском произведении не все получило интерпретацию, как, например, «подстреленные гарью светила». Установленные читателем для себя ограничения не допускают произвольной трактовки образного ряда, комбинации элементов делятся на очевидные, допустимые и маловероятные.

Что касается отдельных образных фрагментов и оркестровки, которые выглядят естественно и затрудняют для исследователя тест Тьюринга, то тут уместно вспомнить о еще одной популярной в компьютерных науках концепции — концепции китайской комнаты. В этом мысленном эксперименте человек, обладающий инструкцией, в какой последовательности он должен комбинировать китайские иероглифы, значения которых не знает, способен создавать иллюзию осмысленных ответов для того, кто умеет читать по-китайски. Эта ситуация вскрывает разницу между синтаксисом (возможностью манипулировать элементами, например, словами или звуками) и семантикой (собственно смыслами), то, что получить второе из первого простым способом невозможно. Компьютеры научились имитировать поэтический язык, расставлять слова неожиданно и эффектно, но поэтического сообщения в генерируемых текстах по-прежнему нет и читать его в такие произведения оказывается труднее. Таким образом, текст без автора оказывается одновременно текстом без смысла, а вот эпоха при имманентном анализе, напротив, проявляет себя крайне выпукло и легко восстанавливается.

Быть может, самое занятное в интерпретации стихов А и Б заключается в следующем: субъективного ощущения, что у текста Б возникла общая смысловая рамка, было достаточно для того, чтобы предложить прочтение всего стихотворения, хотя не все фрагменты и образы при этом получают развернутое последовательное объяснение. Текст А, напротив, объяснен, как кажется, более последовательно, однако у исследователя не возникло ощущения, что такая общая для всего текста смысловая рамка существует³⁴ (осмысляя результат проделанной работы, исследователь вынужден был признать, что в целом текст А будто сводил его с ума, причем чем больше текст перечитывался, тем сильнее было это впечатление).

Здесь интересно обратить внимание на слово «ощущение»: возникает ли оно в результате вложенной автором смысловой интенции или это — озарение, связанное с мозговой деятельностью читателя? Переформулируем: в самом ли деле текст содержит общую смысловую рамку и она угадывается читателем или же текст сам по себе лишен какого-либо «запакованного» фрейма,

³³ Занятно, что в принципиально нарративных текстах, имеющих, однако, номинативную структуру, читательское сознание XIX века видело как раз бессвязный набор фактов. См., например, многочисленные пародии на «Шепот, робкое дыханье...» А. А. Фета.

³⁴ Разумеется, мы не настаиваем, что это — единственный вариант прочтения текста. У одного из читателей первоначального варианта нашей статьи смысловая рамка текста А почти не вызвала затруднений: «автомобиль едет через поле овса (в полумгле молодой овес практически синий) — и поле колеблется, примерно, как „волнуется желтеющая нива“». <...> При сильном (веселом) ветре поле выглядит практически как море. Если дорога то опускается в низину, то поднимается на взгорok — поле оказывается то выше линии взгляда, то ниже, а машина как бы ныряет в море («под» и «над»). Вот только строчка про город никак в картинку не укладывается».

а читательское сознание в каждом конкретном случае создает его, исходя из текста? Мы склоняемся ко второму ответу, хотя это и может показаться парадоксальным при разговоре о нейронных стихах. И полярные научные интерпретации классических текстов, и разноголосица прочтений целого ряда произведений в среде обычных читателей свидетельствуют, что общая смысловая рамка не предзадана, а возникает в сознании читателей и ее контуры в каждый конкретный момент регулируются доминирующими культурными практиками. Тот факт, что смысловые рамки во многом предзаданы и существуют в нашем сознании *до* восприятия текста, схематично, но базово иллюстрируется экспериментом Ф. Хайдера и М. Зиммель. В 1944 года ученые создали короткий экспериментальный фильм: на экране перемещались геометрические фигуры — два треугольника и небольшой круг. Зрители (группа испытуемых) увидели в фигурах живых существ, причем многие интерпретировали перемещение фигур как связную историю человеческих отношений³⁵. Необходимо, впрочем, отметить, что просмотр этого фильма сейчас оставляет ощущение (быть может, навеянное как раз обсуждаемыми смысловыми рамками), что такой эффект подразумевался экспериментаторами: пластические композиции и динамика движения фигур не хаотичны, а воспроизводят пластику живых существ. В итоге фильм оказался абстрактной вариацией активно развивающейся в то время мультипликации, в которой, правда, вместо говорящих мышей и уток предлагалось поверить в живые треугольники. В этом смысле наш эксперимент чище: нейронная сеть совершенно точно не имела предзаданных смысловых интенций.

Если мы являемся носителями целого набора смысловых рамок безотносительно к текстам, неудивительно, что во всяком тексте мы так или иначе видим его фрейм. Неслучайно, думая о тексте А (безотносительно к тексту Б), исследователь на самом деле нашел для него общую смысловую рамку — это экспериментальный текст, который, возможно, пытается имитировать в слове законы квантовой физики. На фоне текста Б эта рамка будто лишается смысла, однако не стоит ее недооценивать — она соединяет воедино все элементы текста и не в меньшей мере говорит о нем, нежели фрейм «текст о городе» или «текст о любви».

В этой связи можно предположить, что, как только в сознании возникает смысловая рамка для любого текста, читатель психологически отстраняется от нее и приписывает эту рамку автору, считая, что именно таков был авторский замысел, который только что был разгадан. Как кажется, этот психологический механизм позволяет оттенить неизбежность фигуры автора в культуре, а также вспомнить бартовскую «смерть автора», имеющую в виду, по сути, возможность множественной интерпретации любого текста. В этом свете, быть может, стоит признать, что обсуждаемое «ощущение» — это и есть ключевое переживание восприятия, а кто его сумел организовать — реальный писатель, некая высшая сила или же нейронные рекуррентные сети, — не так важно.

Интересно, что имплицитная интенция эксперимента, описанного выше, заключается еще и в том, чтобы точно установить, какой текст написан человеком, а какой — компьютером. Эта почти зудящая необходимость выявить в потоке текстов «авторское», «наделенное человеческим смыслом», как кажется, отражает характерное для элитарного сегмента культуры стремление защитить все уникальные высказывания от высказываний «банальных» и «лишенных ценности» (неслучайно в начале статьи мы вспоминали об исследовании, согласно которому на изображения, о которых известно, что они сгенерированы компьютером, мозг человека реагирует менее активно). Нейронные стихи в таком свете воспринимаются едва ли не как угроза, во всяком случае, как попытка размыть демаркационную линию между настоящим искусством и чем-то

³⁵ Heider F., Simmel M. An Experimental Study of Apparent Behavior. — «The American Journal of Psychology», 1944, No 57 (2). См. также описание сходного эксперимента в: Фрит К. Мозг и душа. Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. М., «АСТ: Corpus», 2015, стр. 217 — 220.

страшным и пугающим, поскольку *это* сказано не человеком, поскольку под *этим* нет подписи даже самого скромного мастера.

Мы привыкли к тому, что стихи — это «ручная работа», часто плод больших интеллектуальных усилий (вспомним о количестве отвергнутых вариантов, которые мы находим в черновиках Пушкина). Но компьютеры способны создавать свою текстовую продукцию практически в неограниченном масштабе, уничтожая всякое представление об элитарности поэзии. Вместо «восстания машин» мы рискуем столкнуться с эффектом, аналогичным описанному Х. Ортегой-и-Гассетом «восстанию масс», когда объем компьютерных произведений приведет к инфляции поэтического и к изменению статуса автора, как изменился статус краснодеревщика после появления мебельных фабрик.

Сложно без волнения думать, что, например, строка «Будет тут темный язык встретится роза» — это не фрагмент еще не переведенного стихотворения П. Целана о Мандельштаме, а текст, сгенерированный нейронной сетью, текст, который у иного любителя стихов может вызывать сильное эстетическое переживание. Несомненно, что развитие современных технологий в какой-то момент приведет к тому, что компьютер научится порождать не только строки, но и цельные произведения, способные составить конкуренцию современной поэзии. И фигура автора, и презумпция осмысленного высказывания человека — своего рода последние бастионы читательского сознания. Они субъективно переживаются как незыблемые, хотя и большая история человеческой культуры, и современность знает формы безавторского³⁶ бытования текстов — от классического фольклора до современного постфольклора и интернетлора. Возможно, в скором времени эта форма станет в культуре доминирующей. В любом случае небесполезно задаться вопросом, что на самом деле важнее — воспринимаемые и переживаемые читателем смыслы или призрачная фигура автора.

Была такая дзенская притча: учитель Хогэн однажды услышал спор четырех странствующих монахов о субъективности и объективности. Он спросил: «Вот большой камень. Как вы считаете, он внутри или снаружи вашего ума?» Один из монахов ответил: «С точки зрения буддизма, все есть воплощение ума, поэтому я бы сказал, что камень внутри моего ума».

— Как же тяжело должно быть твоей голове, — заметил Хогэн, — если ты носишь в уме такой большой камень.

Едва ли мы ошибемся, если, рассказывая эту притчу сейчас, на место слова «камень» поставим слово «автор».



³⁶ К слову, фольклорные тексты, как правило, осмысленные, допускают наличие фрагментов, лишенных смысла (считалки, заговоры), хотя прагматика этих фрагментов всегда понятна носителям.