

- 16 Кант И. Критика способности суждения [и другие тексты]. СПб., 2001. С. 203. Пер. Н.М. Соколова.
- 17 Lyotard J.-Fr. Op. cit. P. 218.
- 18 Ibid. P. 130.
- 19 Ibid. P. 40.
- 20 Ibid. P. 74.
- 21 Ibid. P. 76. “Спазм” — характерный образ Жоржа Батая, которым он обозначал моменты эротико-мистического экстаза, разрыва в деятельности “проектирующего” сознания.
- 22 Кант И. Указ. соч. С. 204. Сразу же после этих слов Кант упоминает об “ужасе и священном трепете”, охватывающих человека при виде возвышенных зрелищ — “горных массивов, глубоких ущелий и бушующих в них вод” и т. д.
- 23 Там же. С. 206.
- 24 Параллельно с Лиотаром Жан-Люк Нанси тоже сопоставлял категорию возвышенного с понятием жертвенного дара — правда, дара одностороннего, дара-“подношения” (offrande). См.: Nancy J.-L. “L’offrande sublime”, dans Du sublime. В., 1988. P. 36—75. В одном сборнике со статьей Нанси был впервые опубликован и фрагмент из “Лекций” Лиотара — тот самый, где говорится о “возвышенном жертвоприношении” у Канта.
- 25 Lyotard J.-Fr. Op. cit. P. 228.
- 26 «“Использование”, “интерес”, “выгода”, “жертва” — в тексте “Критик” их главные предметы, истина, добро и красота, обрабатываются с помощью операторов [...], заимствованных из экономики. Даже Vermögen [нем. “способность”. — С.Э.] тоже напоминает о финансовом или промышленном потенциале. Действительно, существует особая экономика способностей» (Ibid. P. 195).
- 27 Ibid. P. 229. “Уважение” — дистантное отношение, требуемое возвышенным, в отличие от более близких отношений, вызываемых прекрасным: “Отсюда следует, что интеллектуально, само по себе целесообразно (морально) доброе в эстетической оценке должно быть представлено не столько прекрасным, сколько возвышенным, так что оно вызывает в нас скорее чувство уважения (которое пренебрегает [внешними] возбуждениями), чем чувство любви и дружеского благорасположения...” (Кант И. Указ. соч. С. 206).
- 28 Lyotard J.-Fr. Op. cit. P. 229.
- 29 Ibid. P. 230.
- 30 В другом месте своей книги Лиотар уже оценивал возможность “гегельянско-го” толкования “спора” двух способностей: «...абсолютное самоутверждение мышления как разума преодолевает (сохраняет и уничтожает — “снимает”) ее негативность как воображения». Однако он и тут отводит такую интерпретацию, которая “является не критической, а спекулятивной” и неправоммерно «делает “однородными” две конфликтующих способности, чтобы превратить их в моменты фактически целенаправленного процесса» (Ibid. P. 160, 161).

## МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Вяч.Вс. Иванов

### ТЕМА ХРОНОТОПА В КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ предоставляет отдельным связанным с ней частным наукам (искусствоведению, исторической поэтике, истории философии и т. п.) заниматься тем, что в определенную эпоху происходит в каждой из соответствующих областей духовной жизни, но она стремится потом найти в них общее. Из наиболее удачных опытов подобного синтеза можно было бы назвать исследование Э. Панофского<sup>1</sup>, углубившего понимание того, как средневековую архитектуру и схоластику объединяла “души готической рассудочная пропасть” (говоря словами Мандельштама, в стихах и статьях о Виллоне и готике в начале 1910-х годов угадавшего суть этого объединения<sup>2</sup>). По близкому пути шло и начатое еще Е. Трубецким изучение умозрения в красках в византийской и русской иконописи<sup>3</sup>.

Возможным кажется применение сходного подхода и к явлениям, близким к нам по времени. Единство разных сторон всей новейшей культуры может быть установлено благодаря исследованию таких основных ее частей, которые связаны с темой хронотопа (пространства-времени). При сравнении соответствующих главных характеристик культуры, раскрываемых в достижениях авангардного искусства и литературы, обнаруживается разительное их сходство с соответствующими чертами современной науки, прежде всего физики.

Едва ли не наиболее отчетливая формулировка нового понимания пространства, позднее сыгравшего определяющую роль в

возникновении и развитии новых физических теорий, была намечена Риманом еще в середине XIX в. Согласно Риману, возможны два понимания пространства. Оно может быть задано извне как некая абстрактная категория (таково Кантово пространство), независимая от его наполнения предметами (материей). В другом же случае материя, находящаяся в пространстве, и определяет его свойства. Именно эта последняя возможность, теоретически указанная Риманом, и была реализована в общей теории относительности Эйнштейна<sup>4</sup>. Среди немногих, кто оценил идеи Римана еще в позапрошлом веке, был Достоевский, узнавший о них скорее всего из популярной статьи Гельмгольца и претворивший эти мысли в легенде Ивана Карамазова<sup>5</sup>. В те годы, когда к этим новым математическим представлениям, начавшим влиять и на изобразительное искусство<sup>6</sup>, обратился создатель теории относительности, к сопоставлению разных типов неэвклидовых геометрий приходит в черновиках романа Джойс. Он задумывает главу “Улисса” “Итака”, согласно замыслу, изложенному в его письмах, “в форме математического катехизиса”<sup>7</sup>. Ему хотелось в этом катехизисе осуществить “математико-астрономико-физико-механико-геометрико-химическую сублимацию Блума и Стивена”<sup>8</sup>. В рукописных вариантах черновых записей к “Итаке” “сублимация” производится на фоне сопоставления двух этих героев, соотносимых соответственно с геометрией Лобачевского (описывающей “вогнутую” поверхность, имеющую отметку “минус”, или отрицательную) и с геометрией Римана (характеризующую соответственно “выпуклую” или положительную поверхность с меткой “плюс”). Оба эти вида неэвклидовых геометрий в черновике главы противопоставлены эвклидовой геометрии, которая шуточным или пародийным (карнавальным) образом характеризует Милли — дочку Блума<sup>9</sup>:

Euclid[ian] space no total curvature of spine (Milly)  
 Lobatschewsky const[ant] tot[al] curv[ature] neg[ative]  
 Riemann “ “ “ pos[itive]

“Эвклид[ово] пространство [—] нет полной кривизны позвоночника (Милли)  
 [Пространство] Лобачевского [—] пост[оянная] полн[ая] крив[изна] отрицательная  
 [Пространство] Римана “ “ “ пол[ожительная]”

В тексте белой редакции романа в прямом виде эти геометрические понятия отсутствуют, но остались следы характеристики дочки и жены Блума как связанных с эвклидовой геометрией<sup>10</sup>.

Идеи Римана были положены в основу исследования пространственности в изобразительном искусстве Флоренского<sup>11</sup>. Он обнаружил те же две возможности понимания геометрии в живописи. Эту мысль можно было бы подтвердить и ссылкой на высказывания одного из основателей кубизма — Брака<sup>12</sup>. Он говорил, что для него основными были соотношения предметов, а из них уже рождалось пространство. В относительно более недавних исследованиях Б.В. Раушенбаха, развивающего геометрический подход к перспективе, показана роль таких предшественников Пикассо и Брака, как Сезанн<sup>13</sup>. Этот вывод математического исследования согласуется с данными истории авангарда: посмертная выставка Сезанна была одним из главных стимулов к возникновению кубизма.

Новое понимание перспективы в современном искусстве в сопоставлении с прошлым, выражающееся в четком противопоставлении двух основных видов этой “символической формы” — прямой и обратной перспективы, было осмыслено в духе истории семиотических категорий Флоренским, Эйзенштейном, Пановским и Франкастелем<sup>14</sup>.

Исследования последних десятилетий позволяют взглянуть на семиотическую роль перспективы (и шире — пространственности в живописи) еще с одной точки зрения — нейропсихологической. Благодаря экспериментальному исследованию функций полушарий головного мозга (с помощью осуществленных нобелевским лауреатом Сперри и его сотрудниками операций, приводящих к созданию “расщепленного мозга” — split brain, функционально отчасти с ними сходных односторонних электродорожных шоков в работах лаборатории Л.Я. Балонина и В.Л. Деглина и вновь используемых неинвазивных методов — позитронно-эмиссионного, магнитно-резонансного и др.) оказалось возможным выяснить, в частности, что у каждого из двух полушарий мозга есть своя особая модель пространства<sup>15</sup>. Обычная прямая перспектива соответствует пространственной логике левого (доминантного или у подавляющего большинства

людей ведающего речью) полушария, тогда как обратная перспектива свойственна правому полушарию, занятому обычно образным восприятием новых явлений (не вошедших еще в словарь или код). Математик С.Ю. Маслов предложил в серии статей и в книге (изданной после его преждевременной гибели) на материале развития архитектурных стилей такую модель развития культуры, которая предполагает циклические смены полушарной ориентации. Образы “барочного” типа, ориентированные на правое полушарие, по этой схеме чередуются с логическими (рационалистическими или классицистическими) схемами, типичными для левого полушария<sup>16</sup>. С этой концепцией согласуется понимание авангарда как нового барокко, предложенное Эйзенштейном, Шкловским и другими теоретиками, продолжавшими идеи формализма. С этой точки зрения отсутствие прямой перспективы и некоторые другие особенности авангардного искусства можно было бы связать с его преимущественно барочной правополушарной направленностью (хотя у таких художников авангарда, как Малевич, в отличие, например, от Филонова, бесспорно и наличие левополушарного рационалистического начала).

Нейропсихологические исследования подводят к выводу, согласно которому в мозге хранятся сведения о “гомункулюсе” — автопортрете человека, в котором каждая часть организма представлена в соответствии с ее функциями и относительной значимостью. Это изображение человека заведомо искажено. Представляется, что ранние и архаичные изображения мужчин (богов) и женщин (богинь) с гипертрофией отдельных частей тела в первобытном искусстве ориентированы на этот внутренний образ гомункулюса. Поэтому признанная роль выставки африканской скульптуры, которая вместе с посмертной выставкой Сезанна столько значила для начала авангардного периода у Пикассо и Модильяни, могла на них повлиять именно из-за ее связи с архаикой. Африканская скульптура привлекла внимание к иным возможностям изображения человека. Оказалось, что наряду с правильной передачей черт лица и фигуры по античным образцам вполне заслуживает внимания нарочито смещенный символ, отбывающий духу древнего обрядового искусства.

С.Ю. Маслов пробовал сочетать предложенную им нейропсихологическую модель развития искусства с социологической картиной. Подобный подход становится возможным и по отношению к русскому искусству и искусствоведению 1920-х годов. В работах теоретиков авангарда, в особенности Эйзенштейна (прежде всего в его напечатанной в год “великого перелома” — 1929-м — статье о традиционном японском кино “За кадром”), содержатся незамаскированные выпады против официальной идеологии этого времени. В своей статье Эйзенштейн писал: «Представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть, конечно, лишь дань ортодоксальной формальной логике, подчиненности нерушимому порядку вещей. И в живопись и скульптуру периодически оно и неизменно возвращается в периоды установления абсолютизма, сменяя экспрессивность архаической диспропорции в регулярную “табель о рангах” казенно устанавливаемой гармонии. Позитивистский реализм отнюдь не есть правильная форма перцепции. Просто — функция определенной формы социального уклада, после государственного единовластия насаждающего государственное единомыслие. Идеологическое униформирование, вырастающее образно в шеренгах униформ гвардейских лейб-полков»<sup>17</sup>. Предпринятый Франкастелем опыт исторического исследования социального фона и исторических причин изменения перспективы представляется возможным дополнить ссылками на эти высказывания Эйзенштейна и отчасти с ними схожие замечания Флоренского (которого, однако, занимал не столько социальный, сколько философский аспект различия двух видов перспективы). При всем решительном несходстве основных мировоззренческих установок Эйзенштейна и Флоренского не подлежит сомнению, что для них противоположение прямой и обратной перспективы было непосредственно соотнесено с отрицанием установившейся к тому времени основной парадигмы официальной идеологии искусства. Оба мыслителя в острой форме ставят проблему социальной обусловленности изображения пространственности в искусстве. Предвосхищая социологические выводы упомянутых исследований Маслова, Эйзенштейн в момент прихода Сталина к абсолютной власти говорил о связи

прямой перспективы с абсолютизмом и насильственным введением единообразия художественных форм. Социологический подтекст можно усмотреть и в том, с какой горячностью выступает Флоренский в 1920-е годы в защиту античного птолемеева понимания пространства от позднейшего коперниковского-кантова (об этом много говорится в недавно изданных частях его второго большого философского сочинения “У водоразделов мысли”). Для Флоренского противопоставление прямой перспективы обратной было выражением того мировоззрения нового времени, которое он отрицал, настаивая на верности традиционному “птолемееву”.

Из весьма увлекательных проблем изучения пространственности в искусстве, которое стало возможным благодаря новым физическим теориям, следует особо остановиться на изображении пространства в литературе. В то время, когда физики и писатели стали оперировать этими новыми геометрическими представлениями, историки культуры начали находить возможные указания и на гораздо более раннее их использование в поэтических текстах, в частности при описании того света. И здесь снова одним из пионеров или первопроходцев оказывается Флоренский. Небольшая книга Флоренского “Мнимости в геометрии”, вышедшая в самом начале 1920-х годов, завершается главой, где на основе изучения текста поэмы Данте он приходит к выводу, что пространство, описанное в “Божественной комедии”, — эйнштейновское, а не эвклидово. В этом выводе он не одинок. К сходным заключениям независимо от него позднее пришли и другие историки европейских точных знаний. Некоторые исследователи эволюции математики высказывали предположение, что описание чистилища в “Божественной комедии” можно понимать как соответствующее геометрии Римана<sup>18</sup>. Вопрос остается дискуссионным. В одной из последних своих работ, написанных перед смертью, к нему вернулся Ю.М. Лотман. Присоединяясь к интерпретации Данте у Флоренского, Лотман обсуждает и более общий методологический вопрос. Когда мы описываем пространство у какого-либо автора, мы должны доверять его свидетельствам. Заранее не нужно думать, что у всех писателей должно быть одинаковое пространство. Напротив,

для каждого крупного писателя оно может представлять по-особому. Мы должны быть заранее готовы оценить степень его оригинальности.

Из числа сравнительно недавно заново открытых своеобразных русских прозаиков послереволюционного времени, в чьем изображении пространства видят конгениальность современной физике, особого внимания заслуживает Кржижановский<sup>19</sup>. Его фантастическое повествование о человеке, чье личное пространство чудесным образом расширяется в остающейся неизменной комнате, кажется одним из наиболее далеко идущих опытов изображения внутреннего пространства, никак не соотнесенного с пространством других наблюдателей.

Современные исследователи литературы, в особенности новейшей постмодернистской, широко пользуются понятием “хронотоп”<sup>20</sup>, введенным в теорию романа М.М. Бахтиным в работах, завершенных к концу 1930-х годов, но ставших известными значительно позже. Бахтин использовал греческий перевод словосложения, которое в его немецкой (Raum-Zeit) и английской (space-time) формах стало одним из центральных терминов в словаре теории относительности. Этот термин был применен Бахтиным соответственно для обозначения всех пространственно-временных характеристик художественного произведения. Непосредственным источником использования слова для Бахтина была работа его друга — знаменитого физиолога Ухтомского. Бахтин в своих работах о романе показал плодотворность понятия “хронотоп” для разных периодов истории романа начиная с античности.

За двадцать лет до того, как термин, введенный Бахтиным, получил права на гражданство в лексиконе мирового литературоведения, сходные идеи были высказаны замечательным американским исследователем Джозефом Франком (позднее особой известностью стал пользоваться его фундаментальный труд о Достоевском). В оказавшей значительное влияние на американское и мировое литературоведение статье о “пространственной форме в литературе” Франк проанализировал показательный для европейской литературы нового времени способ описания, при котором время как бы застывает, а пространство может быть

показано с разных точек зрения (классическим примером остается рынок, изображенный Флобером)<sup>21</sup>. Разумеется, в некоторых из наиболее известных случаев подобного преимущественно пространственного описания, например в “Улиссе” Джойса, можно обнаружить движение во времени, но оно подчинено пространственному (в этом романе два героя движутся по Дублину в течение одного дня по двум как бы параллельным линиям, с чем и связан рассмотренный выше джойсовский проект их геометрического противопоставления).

В качестве одного из показательных примеров пространственного изображения большого города в прозе раннего русского литературного авангарда можно привести представление геометрической структуры столицы Российской империи в романе Андрея Белого “Петербург”. Город, давший название книге, описывается как состоящий из правильных геометрических форм в отличие от всей остальной страны<sup>22</sup>. “Петербург” Белого представляется существенным шагом в истории философского кантианского романа в русской литературе. В его стихах этого времени (книга “Урна”) кантианская рациональная критика познания выступает как альтернатива естественному, поэтическому и мистическому восприятию:

Взор убегает вдаль весной:  
Лазоревые там высоты...  
Но “Критики” передо мной —  
Их кожаные переплеты...  
Вдали — иного бытия  
Звездоочитые убранства...  
И, вздрогнув, вспоминаю я  
Об иллюзорности пространства.

Противопоставление двух моделей пространства и кантианского ноуменального (постигаемого разумом) мира миру феноменальному (связанному с опытом) лежит в основе всей исходной концепции романа “Петербург”. Город Петербург как средоточие империи знаменует собой то чисто теоретическое начало, которое в романе символизируется геометрическими построениями (вро-

де кубов карет) в отличие от хаоса всего основного русского пространства. Роман — в основе своей кантианский<sup>23</sup>. Многолетние занятия Белого и самим Кантом (его “Критиками” по преимуществу), и продолжениями его философии у неокантианцев (особенно у Рикерта, но и у Когена и Кассирера) преломились в тексте романа многообразными способами. Когда Белый задумывал роман, кантианский взгляд был важен по меньшей мере в двух существенных вопросах. Во-первых, Андрей Белый руководился кантианским пониманием категории пространства и ее иллюзорности, что хорошо видно в его статьях и прозе и сформулировано в стихах, в частности приведенных выше. Во-вторых, главным для структуры романа явилось противопоставление ноуменального Петербурга и феноменального хаоса остальной России, — в первых же главах романа это основное противопоставление реализовано как в визуальных образах — геометрических и цветовых, так и в содержательных оппозициях. На противопоставление Петербурга и России наложена оппозиция власти-революции, сюжетно через мотив взрыва бомбы перекликающаяся с главным сюжетным противопоставлением Аبلеухова-отца и Аبلеухова-сына. Этот пучок оппозиций нельзя истолковывать только рационалистически. Философская концепция наслаивается на комплекс восприятий, представлявших изначально самодовлеющую ценность. Исходя из того, как Белый описывает становление символов в своем сознании начиная с раннего детства, можно думать, что первоначальный импульс мог быть зрительным, а не идеологическим. Так развивается идея геометрического пространственного противопоставления сенатора, заключенного в куб кареты, всей остальной жизни.

Сходство описания у Андрея Белого с приемами кубистической живописи разительное. Недаром Бердяев в своем удивительно пронизательном эссе времени середины первой мировой войны писал: “А. Белого можно назвать кубистом в литературе. Формально его можно сопоставить с Пикассо в живописи. Кубистический метод — метод аналитического, а не синтетического восприятия вещей. В живописи кубизм ищет геометрического скелета вещей, он срывает обманные покровы плоти и стремится проникнуть во внутреннее строение космоса. В кубистической

живописи Пикассо гибнет красота воплощенного мира, все разлагается и расслояется. В точном смысле кубизма в литературе нет. Но там возможно нечто аналогичное и параллельное живописному кубизму. Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равный живописному кубизму Пикассо. И у А. Белого срываются цельные покровы мировой плоти, и для него нет уже цельных органических образов. Кубистический метод расплостования всякого органического бытия применяет он к литературе... Кубизм его есть его собственное, самобытное восприятие мира, столь характерное для нашей переходной эпохи. В известном смысле А. Белый — единственный настоящий, значительный футурист в русской литературе. В нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и порождается новый мир, в котором нет еще красоты. В художественной манере А. Белого все так же смещается с своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов. Он не пишет футуристических агитационных манифестов, он пишет другие, символические манифесты, но своим существом и своим творчеством разрушает все старые Формы и создает новые”<sup>24</sup>. Бердяев завершает свое рассуждение пророческим замечанием о том, что дальше подобными приемами будут пользоваться не писатели и художники, а политические деятели, устраивающие революции и мировые войны.

По словам Хлебникова, “странная ломка миров живописных” — революция в изображении пространства, произведенная кубистами, была предтечей аналогичных преобразований в словесном искусстве. Для него особую роль сыграла перемена представлений о времени.

Понимание времени как четвертой координаты пространственно-временного континуума было впервые намечено математиками — предшественниками Эйнштейна, в частности Пуанкаре и Минковским. В России эти новые идеи популяризировались авторами, близкими к литературному и художественному авангарду. Особенно интересен Кульбин. Он был по основной профессии врачом, но отличался широтой образования. На первых шагах футуризма он много говорил о четвертом измерении. Потом в кафе “Бродячая собака”, одним из главных деятелей которого он был, Кульбин прочитал доклад, где отстаивал необходи-

мость многих измерений для современной науки<sup>25</sup>. После создания общей теории относительности в математически строгой форме отчасти похожие мысли были вскоре развиты Калуцей и Клейном. На протяжении последних десятилетий идея 10 (или 11) измерений становится чрезвычайно существенной в теории (супер)струн, представляющей собой последний опыт создания единой унифицированной физической теории. Было бы преувеличением сказать, что эта пользующаяся заслуженным всеобщим вниманием новейшая теория была предвосхищена Кульбиным, говорившим о пяти или семи измерениях. Но он предчувствовал приход подобной теории, которую многие признают началом новой науки XXI в. (хотя некоторые следующие из нее выводы столь головокружительны, что далеко не все ученые готовы ее принять).

Среди возможных выводов этой новой теории есть и такие, которые достаточно близки к фантазиям, развивавшимся в сочинениях о четвертом измерении мистически настроенных русских писателей начала века, в частности П.Д. Успенского. Позднее, уже в то время, когда Успенский сблизился с Гурджиевым, их воззрения оказали влияние на многих видных художников и писателей сперва в России<sup>26</sup>, потом в Англии и в США<sup>27</sup>.

Из писателей, чьи представления о времени в большой степени сформировались под влиянием П.Д. Успенского, едва ли не самым характерным примером может служить драматург и романист Пристли, в годы второй мировой войны и сразу после нее бывший чрезвычайно популярным в России (недаром в написанных в это время первых частях поэмы Пастернака он рядом с Хемингуэем назван как образец настоящего писателя). В предисловии к своей пьесе “Время и семья Конвей” (“Time and the Copways”), написанной в 1937 г., но не сходящей со сцен английских и американских театров, Пристли говорит о влиянии, которое на его понимание времени оказала книга Успенского “Новая модель мира” (“New Model of the Universe”). Эта книга была закончена (и отдельными главами, но не целиком, напечатана) еще до эмиграции Успенского (в окончательном виде она вышла по-английски, а в Россию вернулась только 15 лет назад уже в переводе). В ней повторены его предшествующие публикации на то-

гда крайне популярную тему четвертого измерения. Отдельная глава, кроме того, посвящена вечному возвращению и другим концепциям, относящимся к повторению во времени, перевоплощению и мистическому пониманию “Вечного Теперь”<sup>28</sup>. Более подробно о понимании времени в мистических сочинениях Гурджиева и Успенского и о своих разногласиях с последним Пристли говорит в особой части своей прекрасной популярной книги о времени и человеке<sup>29</sup>. Многие пьесы Пристли отражают его интерес к экспериментированию со временем, которое вообще становится все более характерным для новейшего искусства. В пьесе “Музыка вечером” (“Music at Night”) люди, вместе слушающие новое музыкальное произведение, успевают за это время побыть в своем будущем и прошлом (при желании найти подтверждение гипотезе о правополушарном характере подобных представлений о пространстве-времени можно было бы здесь вспомнить о преимущественно правополушарной ориентированности европейской музыки и о ее особых отношениях со временем, замеченных еще Моцартом). В другой пьесе Пристли танкисты из английского отряда в Ливийской пустыне во время второй мировой войны переносятся во времена Римской империи (не меняя своего географического положения — случай экспериментально-го разъединения пространства и времени).

Перенос из одного времени в другое, начиная с уэллсовской машины времени, становится одним из излюбленных мотивов искусства XX в.<sup>30</sup> Физика продолжает обсуждать теоретическую возможность такого переноса, отмечая парадоксы и трудности, с ним связанные. В последние годы этот вопрос стал одним из весьма популярных в свете той концепции вращательной Вселенной, которую разработал великий логик Гёдель, изучавший следствия из уравнений теории относительности своего близкого друга Эйнштейна. По поводу времени в этой Вселенной и подобных ей мирах он писал: “Совершив путешествие в оба конца на ракетном корабле по достаточно широкой кривой, можно в этих мирах приезжать в любую область прошлого, настоящего и будущего, точно так же, как в других мирах можно приезжать в отдаленные области пространства”<sup>31</sup>. Если предположить вытекающее из идеи Гёделя отсутствие глобального (общемирового) времени

(при наличии локального времени в каждом отдельном случае), то перемещения во времени оказываются возможными. Именно новые пути понимания времени в теории относительности с самого начала ее возникновения привлекли внимание людей искусства. В своем отклике на самоубийство Маяковского — статье “О поколении, растратившем своих поэтов”<sup>32</sup> его друг Роман Якобсон вспоминал о своем разговоре с великим поэтом в самом начале 1920-х годов. Только что кончилась гражданская война. Якобсон первым из футуристической группы смог поехать за границу, и, когда он вернулся, Маяковский с жадностью набросился на него с расспросами о новостях. Главной новостью была общая теория относительности и вытекавшие из нее теоретические возможности движения с такой скоростью, которая могла бы преодолеть время. К этой теме Маяковский возвращается и в финале поэмы “Про это”, где усматривают вероятный след его знакомства с учением Федорова о научном физическом воскрешении мертвых (с последователем Федорова гениальным художником Чекрыгиным Маяковский вместе учился). В обычном для Маяковского смеховом (карнавальном) ключе та же тема преодоления времени и возникающих при этом парадоксов обнаруживается в комедии Маяковского “Клоп”. Из других русских драматических сочинений этого времени популярная тема машины времени возникает в комедийной форме и в пьесе Булгакова, где изобретатель с помощью этого устройства переносится во времена Ивана Грозного (М. Чудакова в своем исследовании архива Булгакова обнаружила след подобного сюжета и в сохранившихся фрагментах первоначального варианта романа “Мастер и Маргарита”). В какой степени подобные сюжеты носились в воздухе, были характерной чертой начала 1930-х годов в России (и вообще в Европе), можно обнаружить, сравнив соединение и смешение разных эпох в “Мастере и Маргарите” Булгакова, где дьявол-Воланд со своей свитой полудемонических, полукарнавальных персонажей, частично навеянных средневековой “низовой” мифологией, играет роль знатного иностранца в Москве в начале сталинского периода, и в сценарии фильма Эйзенштейна “МММ”<sup>33</sup>. В предполагавшемся фильме Эйзенштейна (который не был реализован, но был звеном в цепочке его про-

изведений на тему времени) в Москве того же времени (начало 1930-годов) появляется древнерусский патриарх в сопровождении мифологических древнерусских птиц — Алконоста и Сирина. Сценарий Эйзенштейна отличается более игровым характером. Он сам ссылается на пьесу Пиранделло как на модель своей игры с персонажами или игры в персонажей, которые ищут автора.

Подобные сюжеты с переносом героев из одного периода русской истории (например, современного) в другой (например, в Смутное время) в это время сочинялись несколькими русскими писателями. К замыслу пьесы Булгакова об Иване Васильевиче достаточно близок сюжет написанной в те же годы пьесы Вс. Иванова “Вдохновение” (первоначальное название “Кесарь и комедианты”, скорее всего замененное по цензурным соображениям<sup>34</sup>). Ставшую популярной в зарубежной и русской литературе XX в. тему движения во времени или перескока из одного времени в другое, с одной стороны, у Вс. Иванова, как и у Эйзенштейна, можно связать с традицией, идущей от романа Марка Твена “Янки при дворе короля Артура”<sup>35</sup>, с другой, — эта тема получила новое осмысление в свете открытий современной физики. Последними Иванов интересовался, в его библиотеке сохранились как издания времени его юности, когда соответствующие дискуссии только начинались (книга П.Д. Успенского “Четвертое измерение” и другие ранние работы этого автора), так и основные труды по теории относительности (русский перевод книги Эддингтона “Теория относительности”). Привлечение построений современной науки характерно для собственно научно-фантастических сочинений Вс. Иванова, в которых герои из одной эпохи переходят в другую. У Иванова в начале 1930-х годов — это рассказ “Случай в Теплом переулке”, к которому есть постскрипtum в архиве писателя.

Возвращаясь позднее к этой продолжавшей его занимать теме, Вс. Иванов вспоминает о популярных в период после конца гражданской войны научных проектах, связанных с использованием вечной мерзлоты как способа сохранения давно умершего организма. Эта мотивировка соединения разных времен использовалась Ивановым в рассказе “Генералиссимус”<sup>36</sup>. Вместе с тем, кроме задач фантастического и научно-фантастического

плана, в рассказе ставится и проблема сопоставления разных периодов в жизни России. Совпадение титулов Меншикова — любимца Петра Великого и Сталина служит как бы способом сравнить эти две эпохи.

В одном из последних разговоров со мной весной 1959 г. (за год до смерти) Борис Пастернак рассказывал мне о замысле будущей книги, которую он не успел не только написать, но и начать. Ее темой должно было стать соединение разных исторических эпох. А героями соответственно должны были стать археологи. Пастернак только что перед тем вернулся из поездки в Тбилиси, где во время прогулок по городу его снова поразило существование разных времен, запечатленных в особенностях зданий. За 30 лет до того это впечатление от современного Тбилиси, в котором продолжено и время Тамерлана, было выражено в стихотворении “Вечерело. Повсюду ретиво Рос орешник...”.

Можно было бы сказать, что тема времени объединяла разные виды искусств минувшего века, его литературу и философию. Одни произведения искусства и литературы XX в. прямо обращены к основной теме (утраченного и в конце концов обретенного) времени, как многотомная эпопея Марселя Пруста, другие при преобладании “пространственной формы” отвечают традиционному принципу единства времени в обновленном виде, существенном для строения всего текста (как, например, любимый роман Эйзенштейна — “Улисс” Джойса).

В начале XX столетия Хлебников выдвинул изучение времени как одну из главных задач<sup>37</sup>. Хлебников был одним из тех многочисленных авторов первой четверти XX в., которые обратили внимание на неизученность проблем времени и необходимость нового к нему подхода. В его понимании времени была черта, отделяющая его от многих писателей и ученых, почти одновременно с ним или несколько позднее писавших на эту тему. Его время занимало прежде всего в связи с регулярной повторяемостью событий. Он сам по этому поводу говорил о сходстве понимания цикличности времени у него и в таких восточных представлениях, как буддийские. В этом отношении наиболее близким оказывается сопоставление его работ, прежде всего стихов и прозы “Досок судьбы” (1920—1922), с написанными поч-

ти тогда же (в 1917–1925 гг.) главами прозаической книги “Vision” (“Видение”) великого англо-ирландского поэта Йейтса<sup>38</sup>. Как и Хлебников, Йейтс думает о противоположности (у Хлебникова символизируемой математическим знаком) двух начал — по Йейтсу Согласия (Concord) и Разногласия (Discord). При далеко идущей значимости совпадений нельзя не отметить и одного главного различия: Йейтс опирается не столько на аналогии между упоминаемыми в книге современными ему историками точного знания и описываемыми ими древнеиндийскими представлениями и своими историко-религиозными построениями, сколько на полученные его беременной женой и им самим мистические сведения о ходе человеческой истории. Хлебников, напротив, целиком в сфере математических вычислений и стремится к созданию науки о времени, он подчеркивал (в частности, обыгрывая созвучие *мера — вера*) ее отличие от суеверия и религии. Как формулировал Хлебников в начале “Досок судьбы”: “лице времени писалось словами на старых холстах Корана, Вед, Добра Вести и других учений. Здесь, в чистых законах времени, то же великое лице набрасывается кистью числа, и таким образом применен другой подход к делу предшественников. На полотне ложится не слово, а точное число, в качестве художественного мазка, живописующего лице времени. Таким образом, в древнем занятии времямаза произошел некоторый сдвиг. Откинув огулы слов, время держит в руках точный аршин”<sup>39</sup>.

Для Хлебникова вместе с тем существует личная сторона этой проблемы, неожиданно приближающая его к некоторым традиционным формам мистики. Думая о циклах и закономерных повторах в биографии одного человека (в том числе и своей собственной), он приходил к выводу о том, что он сам — повторение живших до него поэтов (как Пушкин — об этом стихи “Как голубь, если налетается”) или мыслителей, занятых числами (первый из них в его стихотворении — фараон Эхнатон, введший поклонение Солнцу). Поэтому (в прозаической повести “Ка”) его занимает движение во времени, которое может совершать его двойник, подобный древнеегипетскому. Именно это, с одной стороны, позволяет говорить о возможной интуитивной составляющей этих построений, с другой — делает его взгляды

на время созвучными математической концепции вращательной Вселенной Гёделя. В “Досках судьбы” Хлебников писал: “Нужно опровергнуть мнение о единстве времени. Уравнения времени часто состоят из частей разного возраста — есть времена в самом времени”<sup>40</sup>.

В своем раннем сочинении “Бытие и время” (“Sein und Zeit”), написанном еще до его нацистского грехопадения, Хейдеггер писал о необходимости поставить вопрос о смысле времени. В то время философов, специально занимавшихся проблемой времени, как в России Аскольдов, было всего несколько. Хлебников, много сделавший для измерения исторического времени и связанных с этим предсказаний<sup>41</sup>, мог сетовать на скудость литературы о времени.

Решительное изменение ситуации происходит на рубеже веков. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на сайт Московского института по изучению времени (кафедра экологии биологического факультета МГУ). Можно обнаружить обилие сочинений, охватывающих и наследие ученых предыдущих десятилетий (Козырева, Пименова), всерьез занимавшихся естественнонаучной проблематикой времени, и опыты построения новых его моделей.

Эйзенштейн в своих автобиографических записках говорит, что поиски времени являются “центральной драмой персонажей XX столетия”<sup>42</sup>. Это недаром сказано кинорежиссером. Кино, как и телевидение, целиком основано на использовании времени как конструктивного фактора (об этом в своей ранней статье о кино писал великий театральный режиссер Мейерхольд). Роль времени была подчеркнута приемом монтажа в таких классических фильмах, оказавших большое влияние на русское кино 1920-х годов, как “Нетерпимость” Гриффита<sup>43</sup>. В этом фильме раннего немого кино короткий монтаж был использован для соединения нескольких разных эпох. Кинематографическая комбинация разных эпох становится одной из основных целей Эйзенштейна в проектах незаконченных фильмов о Москве и Фергане и в им предшествовавшем фильме “¡Qué viva México!”, который не был смонтирован по вине Сталина, приславшего телеграмму, содержащую угрозу Эйзенштейну.

Постепенный отход от преобладания короткого монтажа в фильмах последнего полувека приводит к постановке интересных проблем, касающихся восприятия времени в кино. Для понимания нейропсихологических механизмов восприятия времени в связи с испытываемыми человеком эмоциями большое значение имеют исследования, проведенные в последние годы А. Дамасио. Он показал связь ускорения и замедления времени с характером эмоциональной включенности. В частности, значительный интерес представляет осуществленное в лаборатории Дамасио исследование фильма Хичкока “Веревка” (“The Rope”)<sup>44</sup>. Примененный Хичкоком прием движения камеры без монтажа (все-го с шестью склейками на весь фильм) изучен в лаборатории Дамасио с точки зрения тех способов, которые используются в фильме для достижения замедления времени. Можно отметить роль отдельных приемов, в частности повторяющихся крупных планов. Некоторые из примененных Хичкоком приемов касаются лишь определенных жанров типа детективного. Выявление более общих черт восприятия времени потребует сравнения с фильмами других жанров. Целесообразно провести сопоставление результатов анализа Дамасио с теми, которые получены при использовании аналогичного приема сплошного движения камеры без монтажа в фильме Сокурова “Русский ковчег”, где перед зрительским восприятием ставится принципиально другая задача — замедленного рассмотрения залов Эрмитажа и картин, в них находящихся.

Решаемая А. Дамасио проблема эмоциональной доминанты восприятия времени представляет значительный интерес и для экспериментального продолжения того как бы кинематографического осмысления картины, которое было предложено в работах Флоренского о пространственности. Его предположение о “швах”, которые делят картину на части при ее восприятии<sup>45</sup>, может быть проверено опытным путем. Эти исследования могут привести к более общей психофизиологической теории восприятия хронотопа в искусстве.

Одной из черт, общих для науки и культуры новейшего времени, в особенности последних десятилетий, можно считать устремление к реконструкции начальных периодов. На роль рекон-

струкции в разных науках обращал внимание еще в начале своей кипучей деятельности Выготский, в качестве одного из самых характерных примеров приводивший воссоздание детства человека всегда по косвенным данным<sup>46</sup>. Воссоздание детства и особенно детских травм и комплексов оказалось одной из характерных черт века, начавшегося выходом книги Фрейда о толковании снов и продолжившегося во многих лучших произведениях литературы, нацеленных на реконструкцию ранних комплексов (в русской прозе достаточно назвать “Котик Летаев” Андрея Белого и “Перед восходом солнца” М. Зощенко). В своей вульгаризированной форме психоанализ оказал существенное влияние и на массовую американскую культуру. В Европе можно указать примеры, стоящие на грани образцов такого “ширпотреба”, например, в некоторых фильмах Феллини (“Восемь с половиной”).

Художественное воссоздание детства становится едва ли не главным содержанием многих произведений кино (Феллини, Бергман, Тарковский), поэзии и прозы (Пруст, Рильке, Пастернак, много раз писавший в своих эссе о роли детства). Но применение методов восстановления прошлого становится и основным стержнем целых наук, прежде всего астрофизики и космологии, где с этим связано выдвигание антропного принципа (в двух его формах). Согласно этому принципу с самого начала возникновения Вселенной параметры основных ее свойств (таких как температура и плотность вещества) благоприятствовали пути развития, который привел к возникновению разумных форм жизни. Возможна такая интерпретация этого принципа, которая бы предполагала гипотезу направленной эволюции Вселенной в сторону эволюции разума. В настоящее время широко обсуждаются доводы в пользу такой инфляционной теории эволюции Вселенной, которая допускает наличие периодической инфляции, меняющей характер пространства-времени. Наглядным способом представления инфляции один из главных создателей теории, Андрей Линде, предложил считать зрительные образы, которые он назвал именем Кандинского — провозвестника абстрактного искусства, которое при таком его использовании получает конкретную семантическую нагрузку и в этом смысле перестает быть абстрактным.

Отчасти сходный с антропным принцип, названный по имени американского геолога позапрошлого века Дана, был предположен В.И. Вернадским: предполагается, что мозг после его возникновения постоянно увеличивается. Иначе говоря, если в духе номогенеза Л.С. Берга можно говорить о направленности биологической эволюции, она тоже ведет в сторону разума. Следующая по времени закономерность усматривается в движении образовавшейся на геосфере биосферы в направлении ноосферы — сферы разума (детали этого развития толкуются по-разному Тейяр де Шарденом, Вернадским и их последователями).

Эти выводы современного знания могут быть соотнесены с направлением поисков авангардной литературы и искусства.

- 1 Панофский Э. Перспектива как “символическая форма”. Готическая архитектура и схоластика / Пер с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. СПб., 2004. Ср. уже: Тэн И. Философия искусства. Л., 1933.
- 2 Манделштам О. Камень / Изд. подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л., 1990. С. 39, 186, 189.
- 3 Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991; Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989; Флоренский П.А. Иконогностас. М., 1994; Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996; Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995; Вагнер Г.К. От символа к реальности: развитие пластического образа в древнерусском искусстве. М., 1980; Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология / Сост., ред. Н.К. Гаврюшин. М., 1993; Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.
- 4 Флоренский П. Физическое значение кривизны пространства. Из лекций 1923—1924 гг. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях // Математическое образование. 1928. № 8. С. 333—336; Тамм И.Е. Эйнштейн и современная физика // Эйнштейн и современная физика. М., 1956.
- 5 Кийко Е.И. Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии // Достоевский Ф.М. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридендера. Л., 1985. Т. VI. С. 120—128 (со ссылкой на наблюдения тогда считавшегося политически неблагонадежным выдающегося специалиста в области математических основ теории относительности, математика Р.И. Пименова, впервые это обнаружившего; его имя, к сожалению, отсутствовало в пересказе идеи работы Кийко в ст.: Клэпп Л. The Fourth Dimension of the Non-Euclidean

- Mind: Time in Brothers Karamazov or Why Ivan Karamazov’s Devil Does not Carry a Watch // Dostoevsky Studies. 1987. N 8. P. 105—120).
- 6 Golding J. Cubism A History And An Analysis 1907—1914. Boston, 1968; Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art. Princeton, 1983; Vargish T., Mook Delo E. Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative. New Haven, 1999.
  - 7 Tindal W.F. A Reader’s Guide to James Joyce. L., 1971. P. 226; Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса и В. Хоружего. М., 1993. С. 659.
  - 8 Там же; ср. подробно о математизации в этой главе романа: Michaud G. Joyce, ou l’infini en fiction // Études françaises. 1994. Vol. 30. N 1. P. 81—117.
  - 9 Herring P.F., ed. Joyce’s “Ulysses” Notesheets in the British Museum. L., 1972. P. 86—88; Baker H.D. Rite of passage: “Ithaca”, Style, and the Structure of Ulysses // James Joyce Quarterly. 1986. Vol. 23. N 3, Spring. P. 294—297.
  - 10 Иванов Вяч.Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. I. С. 190—191.
  - 11 Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-образовательных произведениях. М., 1993. О возможных сближениях некоторых выводов Флоренского с идеями исследования Эйнштейна о “линии Родена” и “линии Рильке” в изобразительном искусстве ср.: Иванов Вяч.Вс. Указ. соч. С. 187—189.
  - 12 Vargish T., Mook Delo E. Op. cit. P. 113, fn. 60.
  - 13 Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980; Егза же. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М., 1986.
  - 14 Панофский Э. Указ. соч.; Francastel P. La réalité figurative. P., 1965.
  - 15 Иванов Вяч.Вс. Указ. соч. С. 418—422. Богатое собрание новых материалов и библиографии, относящейся к важным для истории культуры работам этого направления, содержится в кн.: Kodrys J. Kategorie antropologiczne i tożsamość państwa. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury. Kraków, 2006.
  - 16 Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика. 1983. Вып. 20; Егза же. Теория дедуктивных систем и ее приложения. М., 1986.
  - 17 Эйнштейн С.М. За кадром // С.М. Эйнштейн. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 288.
  - 18 Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1991; ср.: Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах: Статьи по семиотике и по типологии культуры. Таллин, 1992. Т. 1. С. 407—463; Иванов Вяч.Вс. Указ. соч. С. 191, 726—733; Speiser A. Klassische Stücke der Mathematik. Zürich; Leipzig, 1925; Callahan J.J. The Curvature of space in a Finite Universe // Scientific American. 1976. Vol. 235. N 2. P. 99. Эта идея разделяется не всеми математиками из числа дилетантски знакомившихся с гуманитарными приложениями их науки: мне доводилось слышать весьма насмешливые суждения по поводу гипотезы Флоренского от И.Р. Шафаревича.

- 19 Топоров В.Н. “Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1993. С. 476–574.
- 20 Smethurst P. The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction // Postmodern Studies. 2000. N 30.
- 21 Frank J. Spatial form // J. Frank. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature / Foreword by A. Tate. New Brunswick, 1963.
- 22 Попытка соотнести анализ структуры “Петербурга” А. Белого с описанием модернистского изображения пространства в духе статьи Франка предпринята в монографии: *Langen T. The Stony Dance: Unity and gesture in Andrey Bely’s “Petersburg”*. Evanstone, 2005.
- 23 Ср. отдельные замечания вокруг этого и литературу вопроса: *Лавров А.В.* Вслед Тименчику // Шиповник. К 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005; *Ахутин А.В.* София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // А.В. Ахутин. Поворотные времена. Статьи и наброски. СПб., 2006. С. 451–452.
- 24 Бердяев Н.А. Астральный роман // Н.А. Бердяев. Собр. соч. Париж, 1989. Т. III. С. 385.
- 25 См. о Кульбине: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы “Бродячей собаки” // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник – 1983. Л., 1985. С. 160–257; *Шульц С.С., Склярский В.А.* “Бродячая собака”: Век нынешний – век минувший. СПб., 2003.
- 26 Применительно к русскому авангардному изобразительному искусству этот вопрос детально разобран в специальном исследовании: *Henderson L.D.* Op. cit.
- 27 В коллекции редких книг библиотеки Йэйльского университета я имел возможность в 1988 г. познакомиться с собранием писем американок, входивших в число почитательниц Гурджиева в годы его предвоенной эмиграции в Париже.
- 28 *Успенский П.Д.* Новая модель Вселенной. СПб., 1993. С. 475–526.
- 29 *Priestley J.B.* Map and Time. N.Y., 1989 (1-е изд. – 1964).
- 30 См. подробно: *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. М., 2007. Т. IV. С. 189–226.
- 31 “By making a round trip on a rocket ship in a sufficiently wide curve, it is possible in these worlds to travel into any region of the past, present, and future, and back again, exactly as it is possible in other worlds to travel to distant parts of space” (*Gödel K. Collected Works.* Oxford, 2001. Vol. III). О возможном продолжении идеи Гёделя см.: *Yourgrau P.* A world without time: The forgotten legacy of Gödel and Einstein. Perseus Publishing, 2006.
- Критические замечания см. в рецензии на последнюю книгу: *Stachel J.* Review of Yourgrau 2006 // Notices of the American Mathematical Society (AMS). August 2007. Vol. 54. N 7. P. 861–868.
- 32 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов [1931] // R. Jakobson. Selected Writings. The Hague, 1975. Vol. III.
- 33 *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 6.

- 34 *Иванов Вяч.Вс.* Пьесы. М., 1979. См. об этой пьесе: *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. М., 2000. Т. II. С. 532, 539, примеч. 60.
- 35 Значительный интерес представляет предложенный Фейхтвангером резко критический разбор романа Твена в связи с общей характеристикой жанра исторического художественного сочинения: *Feuchtwanger L.* Das Haus der Desdemona oder die Grösse und Grenzen des historischen Dichtung (The House of Desdemona or the Laurels and Limitations of Historical Fiction). Detroit, 1963. P. 102–105.
- 36 Вяч. Иванов не раз рассказывал содержание писавшегося (но тогда еще не доведенного до окончательной письменной формы) рассказа своим друзьям. Рассказ произвел в этом устном исполнении сильное впечатление на К.Г. Паустовского, который много раз потом об этом говорил. Издание вариантов текста готовится в томе “Литературного наследства”, посвященном неизвестным и неизвестным произведениям Вяч. Иванова.
- 37 *Григорьев В.П.* Будетлянин. М., 2000; *Григорьев В.П.* Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М., 2006; *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. Т. II. С. 346–352; *Hacker A.* Mathematical Poetics in Velimir Khlebnikov’s Doski Sud’by // Вестник Общества Велимира Хлебникова / Сост. Е.Р. Арензон, Г.Г. Глинин. М., 2002. Вып. III. С. 127–132; *Idem.* Novalis’ Fragments and Velimir Khlebnikov’s Doski sud’by // Russian Literature. Amsterdam, 2004. Vol. 55. N 1. P. 217–227.
- 38 *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. Т. I. С. 256. Подробное обсуждение сходств в циклическом понимании времени у Йейтса и Хлебникова составило тему одной из глав содержательной книги: *Perloff M.* Poetic Licence: Studies in Modernist and Postmodernist Lyric. Evanston, 1990. P. 71–98.
- 39 *Хлебников В.* Доски судьбы. Бабков. Василий. Контексты Досок судьбы. М., 2000. Л. 1.
- 40 Там же. Л. 5.
- 41 *Бёмиг М.* Время в пространстве: Хлебников и “философия гиперпространства” // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. Вып. I. С. 179–194.
- 42 *Эйзенштейн С.М.* Автобиографические записки // С.М. Эйзенштейн. Избр. произведения. Т. 1. С. 213; ср.: *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. Т. IV. С. 208.
- 43 Ср. о Гриффите и его роли: *Эйзенштейн С.М.* Метод: В 2 т. М., 2002. Т. 2: Тайны мастеров. С. 9–130.
- 44 См. отдельную вставку “How Hitchcock’s Rope Stretches Time” в статье А. Дамасио: *Damasio A.R.* Remembering When // Scientific American. 2002. September. P. 70–71.
- 45 *Флоренский П.А.* Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. Т. IV. С. 218–219.
- 46 *Иванов Вяч.Вс.* Указ. соч. Т. III. С. 11–12, 134–139.