
Жуматина М.-С. Д. Кант, Бергсон, Эйнштейн и ледники : рецензия на книгу Кейт Бретткелли-Чалмерс о философии времени и современном искусстве // Философия. Журнал Высшей школы экономики. — 2022. — Т. 6, № 3. — С. 385–401.

МАЙЯ-СОФИЯ ЖУМАТИНА*

КАНТ, БЕРГСОН, ЭЙНШТЕЙН И ЛЕДНИКИ**

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ КЕЙТ БРЕТТКЕЛЛИ-ЧАЛМЕРС
О ФИЛОСОФИИ ВРЕМЕНИ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*BRETTKELLY-CHALMERS K. TIME, DURATION AND CHANGE IN CONTEMPORARY ART :
BEYOND THE CLOCK. — BRISTOL : INTELLVST BOOKS, 2019.*

DOI: 10.17323/2587-8719-2022-3-385-401.

Вопрос времени в искусстве, а также вопрос изображения временного всегда были одними из фундаментальных. Если в театре, кино или музыке переживание временного подразумевается самим фактом длительности произведения, в классических визуально-пластических искусствах дело обстоит иначе: время и его «течение» как таковые не поддаются никакой визуализации, а сами картины и скульптуры — пространственные и неподвижные. Несмотря на это, классическое визуально-пластическое искусство выработало свои способы говорить о временном при помощи сложного набора символов, ассоциаций и структурно-пространственных отношений внутри произведения. Ситуация кардинально изменилась только в XX в. с появлением новых форм искусства, которых в искусствоведческой практике принято называть «современными». Они отошли от статичности классических медиумов и открыли огромное поле новых способов задействования различных аспектов времени, а также включения разных временных процессов в саму структуру произведений.

Время и разные аспекты временного из-за этого стали очень важной частью современного художественного языка. Например, современная инсталляция может задействовать подвижные пространственные элементы, запускать естественные процессы в природном материале и рукотворных предметах, совершать динамические интервенции в само экспозиционное пространство и даже использовать в качестве частей произведения живых существ, тем самым воздействуя на зрителя

*Жуматина Майя-София Дмитриевна, студентка магистратуры, Факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), mdzhumatina@edu.hse.ru, ms@maiiasofia.com, ORCID: 0000-0002-1516-621X.

**© Жуматина, М.-С. Д. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

так, как классическое искусство не могло, — непосредственно вызывая большую палитру переживаний, связанных со временем, таких как ожидание, предвкушение, ощущение всеобщей изменчивости и даже страх смерти.

В попытке осмыслить этот новый богатый художественный язык теоретикам искусства пришлось обратиться к традиции философствования о времени, которая изначально не была предназначена для трактовки искусства. В последнее время интерес к теме темпоральности вырос в самой художественной практике¹, и этот тренд совпадает с появлением больших исследований на тему времени в современном искусстве, хотя пока они и остаются малочисленными: кроме рецензируемой книги, можно выделить только King, 2015; Ross, 2012; *Time in the History of Art...*, 2018 и *Time*, 2021².

Книга Кейт Бретткелли-Чалмерс «Время, длительность и изменение в современном искусстве: по ту сторону часов» («*Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*»), опубликованная в 2019 г., использует историю философии как методологическую основу для анализа произведений искусства и поэтому представляет наибольший интерес для философов. Из всех перечисленных книг она единственная демонстрирует конструирование серьезного философского каркаса и его использование для трактовки произведений искусства³. Эта попытка писать на стыке философии и современного искусства,

¹Из недавних выставочных проектов, посвященных теме времени, можно выделить «*Unstuck in Time*» (Галерея «TeTuhī», Окленд, Новая Зеландия, 2014) и «*Temporality | The Process of Time*» (Центр современного искусства, Мэн, США, 2019–2020). Среди выставок ведущих музеев своих стран самая знаковая прошла в России — «Служба времени. О природе длительности, преодоления и аффекта» (Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2021–2022). Из отечественных выставок здесь можно добавить и выставку автора этого текста «Исключение объективного времени» (Зверевский центр современного искусства, Москва, 2022), которая является, насколько нам известно, единственной в мире выставкой современного искусства, посвященной феноменологии внутреннего сознания времени Э. Гуссерля.

²Список включает только работы, претендующие на большой и систематизирующий охват художественных произведений, и не содержит многочисленных работ, посвященных отдельным видам искусства, периодам или конкретным художественным произведениям. Довольно большой список новейших исследований можно найти в BrettKelly-Chalmers, 2019: 9–10п1. Бретткелли-Чалмерс не упоминает книгу *Time in the History of Art...*, 2018, вероятно, из-за поздней даты ее публикации.

³Надо отметить, что в книге King, 2015 также используется философия (конкретно Бергсон, Делёз и Агамбен), но анализ касается только «временных» искусств, таких как кино и видео-арт.

сосредоточившись именно на теме времени, — необычное и любопытное событие, дающее повод для рефлексии над результатом. В частности, основной фокус рецензии будет направлен в первую очередь на философские аспекты данной книги.

«Время, длительность и изменение в современном искусстве: по ту сторону часов» — книжная версия докторской диссертации (PhD thesis) автора под названием «По ту сторону часов: эстетика времени в современном искусстве» («Beyond the Clock: The Aesthetics of Time in Contemporary Art»), которую она в 2016 г. защитила в Университете Окленда в Новой Зеландии и которая там же была отмечена престижной наградой (Best Thesis Explores Time..., 2017). Помимо этой работы автор публиковала исключительно кураторские тексты, так что о ее философских взглядах можно судить только на основе рецензируемой книги.

Книга состоит из четырех частей, каждая из которых посвящена одной составляющей, как будет позже раскрыто, авторского подхода к истории философии времени. Основные части, дополненные вводным и заключительным пассажами, разделены на 11 глав: в них автор детально классифицирует и соотносит большое количество произведений искусства и философских, научных и искусствоведческих теорий.

Во вступительном разделе «Искусство и философия времени» («Art and the Philosophy of Time») автор излагает свое видение того, что она считает философским взглядом на время: в ее теоретический перечень вошли классические философии запада (от Аристотеля до Бергсона, Делёза и аналитической философии), индийские веды, арабские философы, а также концепции полинезийских и доколумбовых американских цивилизаций (BrettKelly-Chalmers, 2019: 7–8). Если последние отражают актуальную тенденцию «постколониальных исследований», то включение Аристотеля в подобный список — примечательное событие: «несовременные» философы практически никогда не считались важным источником для конципирования или трактовки современного искусства. Столько же значителен и комментарий автора о том, что искусство «вносит вклад» в философию времени (ibid.: 8). Другими словами, она утверждает то, что мало кем было высказано так откровенно: идеи, заключенные в концептуальном искусстве, находятся на одном уровне с философскими. Нужно отметить, что тренд использования классических философов в подобном ключе продолжается: например, кембриджский «Kantian Review» в декабре 2021 г. посвятил

целый выпуск (Volume 26, Special Issue 4) теме использования философии Канта в трактовке современного искусства («Special Issue on Kant and Contemporary Art»).

В первой части книги, названной «Время» («Time»), Бретткелли-Чалмерс рассматривает теории, согласно которым время — что-то исчисляемое («quantitative number»). Философскими проponentами такого понимания времени автор считает Канта и Ньютона. Аристотеля, несмотря на его утверждение о том, что «„теперь“ [...] служит для счета — оно число»⁴, она не причисляет к этим философам по причине того, что для него время — лишь *мера* движения. В отличие от Аристотеля, у Канта и Ньютона, согласно автору, время «структурирует как человеческий опыт, так и мир за его пределами» (BrettKelly-Chalmers, 2019: 20–21).

Произведения искусства, рассматриваемые в первой части, обращаются к этому пониманию времени и анализируют или отрицают конвенциональные системы исчисления времени, такие как 24-часовой временной стандарт и григорианский календарь (ibid.: 15). В качестве примеров выдающихся концептуальных работ на этом поле Бретткелли-Чалмерс выделяет уже классические произведения Он Кавары и Романа Опалки. Он Кавара посвятил большую часть своей жизни серии живописных работ «Сегодня» («Today», 1966–2013), которые содержали только написанную дату — день, когда художник создал картину. Роман Опалка в своем проекте «1965/1–∞» (1965–2011), которому художник также посвятил несколько десятилетий своей жизни, рисовал на полотнах уходящие в прозрачность ряды натуральных чисел. В ходе работы художник добавлял на холст цифры, пока не заполнит его, а затем брал новый холст и начинал скрупулезно выводить ряды чисел снова. К концу своей жизни художник принял решение делать каждый новый холст на 1% светлее предыдущего, чтобы постепенное растворение ряда натуральных чисел совпадало со старением рисующего тела. В интерпретации Бретткелли-Чалмерс оба этих художника

бросили вызов постулату Просвещения о том, что упорядоченное время чисел должно сохранять холодную абстракцию от более иррациональной и капризной человеческой деятельности, которую оно стремится измерить (ibid.).

В качестве сущностной характеристики таких работ Бретткелли-Чалмерс подчеркивает действия тел самих художников: «...их тела принима-

⁴ *Arist. Phys.* 217b29–218a5; Аристотель, Карпов, 1981: 145–147.

ют механический „такт“ машины: повторяющийся, числовой, в высшей степени рациональный и точный» (BrettKelly-Chalmers, 2019: 22).

Одно из необычных интерпретационных решений автора — поместить в первую часть книги работы Мирле Ладерман Укелес 1970-х гг., посвященные так называемому «maintenance art» (ibid.: 49–52). «Maintenance art» — это авторская концепция художницы, переводящая в статус искусства такие повседневные работы, как уборка, осмотр, охрана, проверка и поддержание оборудования и т. п. Зачастую подобные активности выполняются людьми из рабочего класса и женщинами, поэтому не сильно ценятся в глазах общественности. В серии перформансов, посвященных искусству технического обслуживания («Maintenance Art Performances», 1969–1976), художница участвовала в публичных работах по вытиранию пыли и мытью полов в помещениях музея наравне с его неприметными сотрудниками. В такой художественной стратегии Бретткелли-Чалмерс видит связь теорий количественного времени и дискурса о труде и гендере, проявляющуюся в том, что

современное различие между «рабочим временем» и «нерабочим временем» — между продолжительностью общественной жизни и восстановительной продолжительностью частной домашней работы — сохраняется только в том случае, если домашняя работа остается невидимой и неоплачиваемой (ibid.: 50).

Во второй части под названием «Длительность» («Duration») рассматриваются философские теории, согласно которым время по сути неисчислимо и представляет собой «качественную длительность» (qualitative duration). Пропоненты такой трактовки времени — Бергсон и Гуссерль. В работе «Время и свобода воли» Бергсон ввел понятие «durée» — неделимого, «темпорального качества, несводимого ко времени чисел, его четко разделенным единицам и строгой хронологической последовательности». Феноменологическое же движение, по мнению автора, вносит важный вклад, «рассматривая человеческий *опыт* как основной источник философских прозрений» (ibid.: 61; курсив мой — М.-С. Ж.).

В интерпретации Бретткелли-Чалмерс к таким теориям времени относятся «современные произведения искусства и художественные средства, которые целенаправленно вызывают у зрителя восприятие времени и длительности различными способами» (ibid.). Приводимое автором разнообразие таких работ велико. Бергсоновское отрицание концепции памяти как хронологически устроенного «архива» можно увидеть, например, в мультимедийных работах Джона Томсона и Элисон Крейгхед (ibid.: 41, 61): они отвергают классическую хронологическую

структуру привычных процессов, таких как историческое повествование. В работах «Короткие фильмы о полетах» («Short Films about Flying», 2002) и «Короткометражный фильм о войне» («A Short Film about War», 2009) художники работают с различными фото-, видео-, традиционными текстуальными и цифровыми свидетельствами, относящимися к зонам боевых действий того времени. Собирая их вместе и перемешивая, художники противопоставляют темпоральные качества классического архива новым формам цифровой организации информации (Brettkelly-Chalmers, 2019: 65).

Бретткелли-Чалмерс в уже другом ключе рассматривает влияние гуссерлевской феноменологии, которая понимает человеческое восприятие времени не как определенное внешними мерами, а как заложенное в механизмах самого сознания (ibid.: 62). Одни из самых ярких, по мнению автора, художественных практик, раскрывающих феноменологическое переживание времени, — перформансы Марины Абрамович, в особенности в ее поздний период, когда она целенаправленно обращалась к теме времени (ibid.: 82). В перформансе «В присутствии художника» («The Artist is Present», 2010) художница провела 376 часов 30 минут в Нью-Йоркском музее современного искусства, неподвижно сидя за столом. Она предлагала посетителям музея сесть напротив и провести неограниченное время в совместном перформансе, смотря друг другу в глаза. Таким образом, художница внутри и так разворачивающегося во времени перформанса создавала разновалентные промежутки времени, феноменологически различные внутренне переживаемые длительности как для автора, так и для зрителя (ibid.: 83).

Также раскрытие гуссерлевской идеи восприятия настоящего (парадоксально мгновенного), согласно которой «непосредственный опыт настоящего содержит как остаток прошлого, так и предвосхищение будущего» (ibid.: 92), Бретткелли-Чалмерс находит в работе Мартина Крида «Включение и выключение света» («The Lights Going On and Off», 2000). В этой масштабной инсталляции зрителю предлагалось пройти по пустой галерее, в которой свет включался и выключался с интервалом в пять секунд, что неизбежно переводило все внимание зрителя из переживания настоящего в область предвосхищения и ожидания. Нужно сказать, что такая интерпретация Бретткелли-Чалмерс противопоставляется сатирическому допущению самого художника о том, «что сознательный визуальный опыт зрителя можно рассматривать как „выключатель“ — механизированное понимание восприятия, кото-

рое не может надеяться охватить сложные оттенки всех человеческих переживаний» (BrettKelly-Chalmers, 2019: 92).

В третьей части книги под названием «Относительность» («Relativity») автор делает необычный шаг и трактует специальную теорию относительности Эйнштейна как мыслительный концепт, который выходит за рамки и количественных, и качественных теорий времени, описанных в первых двух частях. Бретткелли-Чалмерс разрушает основы всех понятий предыдущих глав (ibid.: 8) и ставит под вопрос все старые идеи о том, в каком смысле время «есть» (ibid.: 119), предлагая вместо классических пространства и времени концепцию единого, странного и податливого изменения пространства-времени. Автор считает, что эта теория отражается в тех произведениях современного искусства, которые подчеркивают «такой же дестабилизирующий опыт времени и пространства», хотя сам Эйнштейн считал, что его теория не имеет никаких социокультурных импликаций (ibid.: 119–120).

Подглава «Великий раскол» («The Great Divide», ibid.: 132ff) дает самую важную информацию о философских взглядах автора. В ней она объясняет, что ее понимание философии времени основано на идеях Бери Дейнтонга, изложенных в книге «Время и пространство» (Dainton, 2010). Бретткелли-Чалмерс вслед за Дейнтонгом утверждает, что разрыв между бергсоновским и эйнштейновским пониманиями времени продолжает древний «раскол» между Гераклитом и Парменидом: согласно Гераклиту, время — «динамическое и изменчивое» (позиция «презентизма»), утверждающая, «что настоящее — это уникальный и эфемерный момент, который постоянно смещается и меняется» и что «ничто не может существовать вне настоящего момента»), а согласно Пармениду — «бесконечное и неизменяемое» (позиция «этернализма»; ср. BrettKelly-Chalmers, 2019: 123, 132). Бергсона с его концепцией «длительности» автор считает наследником Гераклита, а Эйнштейна — наследником Парменида из-за того, что его теория фиксирует скорость света и делает ее независимой от каких-либо точек зрения или проявлений физического мира (ibid.: 123–124):

Теория Эйнштейна утверждает, что скорость света — единственная абсолютная величина, которая может выходить за пределы различных систем отсчета. Это требует, чтобы время и пространство стали податливыми и относительными

— и тогда невозможна, например, привычная концептуализация «формы» объекта (ibid.: 124–125). Помимо прочего, автор дает и ценный

анализ малоизвестной дискуссии Бергсона и Эйнштейна о времени, которая состоялась в 1922 г. (см. BrettKelly-Chalmers, 2019: 136–137n31, 189).

Примером произведения искусства, воплощающего такое понимание времени, Бретткелли-Чалмерс видит, например, «На пространственно-временной пене» Томаса Сарацено («On Space Time Foam», 2012). Его иммерсивная инсталляция состоит из подвешенных высоко над землей и наполненных воздухом прозрачных пластиковых мембран. «Плаву-честь» инсталляции регулируется путем изменения силы накачивания мембран воздухом, которая, в свою очередь, зависит от передвижения посетителей по пластичной поверхности инсталляции. Благодаря этому посетители непосредственно переживают эффекты теории хаоса, такие как «эффект бабочки», поскольку даже их дыхание может изменить пространственные структуры парящей инсталляции. Таким образом, как утверждает Бретткелли-Чалмерс, в наше «феноменологическое взаимодействие с миром» проникает идея Эйнштейна (ibid.: 126–128).

Важно отметить, что приводимые в главе художественные работы Бретткелли-Чалмерс предлагает не «рассматривать как эстетические примеры научных принципов Эйнштейна», а скорее отмечать их «художественную близость» (ibid.: 120). Так, например, в видеоработе Дэниела Крукса «Поезд № 1» («Train No. 1», 2005) художник старается воплотить «полиокулярный взгляд» на время и пространство, где единая перспектива рассредоточена по множеству фреймов визуальной информации (ibid.: 133). Он реконструирует отдельные пиксели видео, снятого как один фиксированный вид из движущегося вагона поезда. В результате манипуляции художником достигается эффект заикания видеоряда во времени, где движущийся объект «визуально „рассредоточен“ по всей последовательности, так что кажется, что он растворяется в прошлом по мере продвижения к будущему» (ibid.).

В согласии со своим представлением об истории философии времени Бретткелли-Чалмерс не ограничивает круг импликаций теории относительности Эйнштейна только феноменологией восприятия зрителя: по ее словам, теория Эйнштейна о множестве перспектив имеет важные политические последствия для тех, чьи «культурные перспективы существовали вне западных художественных и научных традиций» (ibid.: 141). В качестве примера художественной работы автор приводит «Отказ от времени» («The Refusal of Time», 2012) Уильяма Кентриджа. Его работа представляет собой масштабную инсталляцию с пятиканальной видеопроекцией, транслирующей кинематографические и анимационные сцены, относящиеся к «историческому изобретению механических

часов, промышленной стандартизации времени, специальной теории относительности Эйнштейна, колонизации Африки и порабощению ее народов» (BrettKelly-Chalmers, 2019: 144). Основной видеоряд Кентридж сопровождает какофонией из звуков тикающих часов и настоящей деревянной «дыхательной машиной» с механическими руками и мехами, которая периодически оживает. Бретткелли-Чалмерс отмечает, что «пространственно-экспансивный и иммерсивный характер его работы означает, что зритель никогда не достигает мастерской перспективы или общего понимания ее расходящихся сюжетных линий и множества движущихся частей», хотя в то же время «его инсталляция использует специальную теорию относительности как средство отказа от доминирующей колониальной структуры власти, инструментом контроля которой является время» (ibid.).

В четвертой и последней части книги «Изменение» («Change») автор обращается к произведениям искусства, которые, как она утверждает, полностью выходят за рамки человеческого опыта (ibid.: 153). Пример такого опыта — невозможность человека пережить и осмыслить геологическое время или «динамическую силу энтропических изменений» («dynamic force of entropic change») (ibid.: 8).

В качестве мыслительной основы в четвертой части книги задействованы идеи второго закона термодинамики, энтропии, теории хаоса и антропоцена (через уже классическую работу Пригожина и Стенгерс «Порядок из хаоса»; ibid.: 167), но главная философская опора здесь — учение Квентина Мейясу о корреляционизме. Мейясу объясняет, почему человеческая мысль постоянно оказывается заточена в «антропоцентрической перспективе»: человек никогда не мог ни получить полного доступа к вещам-в-себе, ни полностью отступить назад в идеалистическую идею, из-за чего он вынужден находиться в состоянии постоянной «корреляции» между ними. Однако, согласно Мейясу, «абсолютный» мир, мир по ту сторону человеческой мысли, доступен через концепт Времени. Это Время указывает на «первобытное существование» мира, и до, и после конечного существования человечества оно дает возможность рефлексировать мир в отсутствии нашего сознания. Время Мейясу — не время физики, метафизики или даже Гераклита: оно способно без причины и основания разрушить всякий физический закон, любое сущее (включая бога) и даже само становление, порождая, быть может навсегда, неподвижность, застой и смерть; это время без становления — время, абсолютное в своей случайности (ibid.: 176–177).

Произведения искусства, примыкающие к таким идеям, обращаются ко времени не как к «системе мер или сознательного опыта», а как к «динамическому процессу изменений». Они приводят геологическое или астрономическое время в «головокружительную близость» с человеческим опытом (BrettKelly-Chalmers, 2019: 159).

Фундаментальные для Бретткелли-Чалмерс примеры таких работ можно найти в инсталляциях Олафура Элиассона (ibid.: 168). Для создания работы «Ваша пустая трата времени» («Your Waste of Time», 2006) Элиассон изъясил несколько глыб льда из самого большого ледника Исландии, который, как считается, был образован в 1200 г. н. э., после чего представил их в качестве инсталляции в охлаждаемом выставочном помещении. Каждое прикосновение зрителя ко льду — это «наносекунда» в жизни ледника и его растворении, но на это мгновение зритель получает возможность приблизиться к пониманию несоизмерных человеку временных масштабов при помощи органов чувств. Другая работа Элиассона «Моховая стена» («Moss Wall», 1994) состоит из сотен маленьких фрагментов скандинавского мха, найденного за полярным кругом, а после прикрепленного к стене галереи. По мере высыхания лишайник сморщивается и тускнеет; при поливе инсталляции мох расширяется, снова меняет цвет и наполняет пространство своим ароматом; однако эти изменения нельзя увидеть. В данном случае время — это то, что «уводит произведение искусства от феноменальных возможностей зрительского опыта» (ibid.: 180).

Самый радикальный пример художественной работы четвертой части — «Последние картины» Тренора Паглена («Last Pictures», 2012): это фотографии на золотых пластинках, которые кружат вокруг Земли в одном из ее искусственных спутников на высоте 36.000 км. Они, согласно инженерным расчетам, продолжают свое движение вокруг Земли миллиарды лет, даже после того, как исчезнет человечество. Бретткелли-Чалмерс ссылается на утверждение художника о том, что речь не идет о «капсуле времени» — это «маленькие кусочки застывшего человечества», которые «будут наблюдать, как Земля трансформируется, развивается и в конечном счете исчезает»; это «небольшие следы человечества, которые будут смотреть на Землю, когда нас не станет» (ibid.: 154–155, 183–184, 200).

Если теперь посмотреть на книгу как на целостность, на наш взгляд, самая ее ценная и одновременно с этим спорная сторона — ее фило-

софский каркас. Бретткелли-Чалмерс строит очень серьезную теорию отношения философии времени и многообразия опыта, которое предлагает зрителю современное искусство. Чтобы реализовать такое намерение, нужна, по сути, своя *философия философии времени*: автор должен выбрать и объяснить, проявления каких идей философских учений и на каком основании можно *найти* в современном искусстве. Как мы увидели, книга «Время, длительность, изменение...» такую философию философии времени предлагает, и она уже сама по себе — серьезный философский проект: связать античных философов, Канта, Бергсона, Эйнштейна и Мейясу подобным образом — оригинальная и заслуживающая отдельного внимания концепция⁵. Однако эта философия философии времени разбросана по всем главам книги и зачастую недостаточно разработана, в особенности в самых интересных и одновременно важных и спорных местах, как, например, там, где утверждается, что дебаты Бергсона и Эйнштейна имеют античное происхождение.

Помимо отмеченного, упомянутую философскую конструкцию можно критиковать и со многих других сторон, рассмотрим некоторые из них.

- (1) Автор не уделяет внимания факту (как, впрочем, и Дейнтон, на которого она ссылается: ср. Dainton, 2010: 8, 99), что основной темпоральный термин у Гераклита (αἰών) использован Платоном в «Тимее»⁶ как раз для того, чтобы подчеркнуть разницу между «временем» (χρόνος) и «вечностью» (αἰών). Может быть, концепция «времени по ту сторону человеческого опыта» появилась еще у Платона и не без влияния «презентиста» Гераклита?
- (2) Чтобы обосновать позицию о парменидовском «этернализме» времени, автор использует стихи DK 28 В 8, 3–67 (Brett Kelly-Chalmers,

⁵Например, в книге *Time in the History of Art...*, 2018, также претендующей на определенную «философичность» и даже ссылающейся на Гегеля (см. *ibid.*: 1–8), согласно редакторской классификации, время рассматривается как «историческое», «постколониальное», «принадлежащее художнику», «нарративное», «онтологическое» и «фотографическое». Это разделение не претендует на какую-либо встроенность в историю мысли и является, по сути, сугубо дескриптивным.

⁶*Plat. Tim.* 37e6–38a6; Платон, Аверинцев, 1994: 439–440: «Поэтому он [демиург — *М.-С. Ж.*] замыслил сотворить некое движущееся подобие вечности; устроив небо, он вместе с ним творит для вечности, пребывающей в едином, вечный же образ, движущийся от числа к числу, который мы называли временем»; см. и там же: 615 сн. 54.

⁷В переводе А. В. Лебедева (Фрагменты..., Лебедев, 1989: 290): «На нем [мысленном пути — *М.-С. Ж.*] — очень много знаков, что сущее нерожденным, оно и не подвержено гибели, // Целокупное, однородное, бездрожное и законченное. // Оно не „было“ некогда и не „будет“⁴, так как оно „ест“ сейчас — все вместе [~одновременно], // Одно, непрерывное».

2019: 138) — но достаточно ли этого, именно ли это говорит Парменид в своей поэме? В отличие от подробного анализа бергсоновской философии времени подобного подхода к античным теориям нет. Может быть, для целей книги это не так существенно, но, учитывая позицию Бретткелли-Чалмерс по отношению к Бергсону, можно предположить, что альтернативное чтение античных философов могло бы повлиять и на трактовку новых философий времени.

- (3) Проблематично утверждение о том, что кантовское понимание времени можно отнести исключительно к ряду теорий «исчисляемого времени», и эта проблема уже отмечена (см. Hughes, 2021: 600b). Кажется, что в «количественном» подходе к интерпретации времени Канта упускается важная часть его учения, касающаяся времени, — схематизм. Согласно Канту, связь априорных конструкций разума и конкретных содержаний опыта осуществляется через разворачивающиеся во времени «алгоритмы» применения доопытных синтетических правил, называемых схемами⁸. Само их наличие подрывает кажущуюся одномерность кантовского времени. Как замечал Хайдеггер, сам Кант мыслил схемы как «потаенное искусство в глубинах человеческой души»⁹.
- (4) В книге вообще не рассмотрена философия времени Хайдеггера, что проблематично само по себе из-за избытия новых темпоральных понятий, введенных этим философом.
- (5) Довольно любопытно, что автор не анализирует серьезно само понятие «современного» в современном искусстве, хотя оно тоже связано с темой времени и многие ее рассуждения, относящиеся к рассматриваемым ею произведениям искусства, могут быть применены к самой области исследования. Однако автор использует это понятие в некритическом хронологическом смысле¹⁰.

⁸Ср. Кант, Фохт, 1964: 135–140, 221–226.

⁹Хайдеггер считал, что именно Кант развил дискурс о времени шире простой привязанности к изменению: Хайдеггер, Бибихин, 1997: 23–24 (курив в цитате мой — М.-С. Ж.). Это было бы невозможно, если бы время было просто чем-то количественным.

¹⁰Знаковой в этом вопросе является работа Agamben, 2009. Что именно Бретткелли-Чалмерс подразумевает под «современным искусством», сложно узнать из самой книги, кроме как по короткому высказыванию, что оно, может быть, ограничивается 1960-ми (Brett Kelly-Chalmers, 2019: 5); при этом в одном из интервью автор говорит: «С конца 1950-х годов в искусстве используются удивительно разнообразные медиумы и модальности, которые позволяют нам пережить время удивительно разными способами» (Best Thesis

- (6) Складывается впечатление, что Бретткелли-Чалмерс, проанализировав все многообразие опыта временного, описанного в ее книге, считает, что оно, в первую очередь, на стороне зрителя. Вопрос о возможной «онтологичности» этого многообразия (т. е. о его «реальном присутствии» в произведениях искусства или в действиях художников) она систематически не раскрывает. Однако в некоторых местах (например BrettKelly-Chalmers, 2019: 22), которые, впрочем, также нельзя назвать разработанными, она утверждает, что именно *действия* Он Кавары и Романа Опалки отражают такт «холодной машины» количественного времени, которое должны испытать зрители. Но здесь возникает вопрос: так ли этот регулярный внешний ритм чужд человеку, действительно ли это «машинный ритм»? Ведь самому человеческому телу присущи биологические ритмы. И так ли механичны и точны Кавара или Опалка? Все-таки их работы — рукотворные, и технически от этой рукотворности они никак не отходят.

Обращает на себя внимание и метод Бретткелли-Чалмерс, с помощью которого она соотносит философию и искусство. Чтобы обозначить отношение какой-либо философии времени и произведения искусства, автор использует богатую и внимательно выбранную палитру понятий: «expands upon» (ibid.: 66), «could equally be a description of» (ibid.: 133), «proximity» (ibid.: 159), «‘visible analogue’» (у нее в кавычках: ibid.: 159, 166). Однако она не рассматривает эти понятия критически и не пытается дать им философское обоснование; также нет и теории, которая бы их всех связала вместе. В одном из интервью сама автор говорит:

Современное искусство интересно не потому, что оно «визуализирует» время, а потому, что оно использует различные медиа — от живописи до кино и инсталляции — таким образом, что позволяет нам на самом деле испытать его различные качества (University of Auckland Recognises..., 2017).

Ясно, что упомянутые понятия описывают разные модусы этого «поволения испытать», однако разработки тезиса в книге нет¹¹.

Explores Time..., 2017). Короткий перечень литературы на тему «современного» можно найти в BrettKelly-Chalmers, 2019: 101б.

¹¹Примечательно, что диалог современного искусства и темы времени начался в том числе и с идеи о том, что время нельзя изобразить визуально, манифестированной в работе Марселя Дюшана «Большое стекло» («Le Grand Verre», 1915–1923). Ср. McClain, 1985: 53–54.

Напоследок определенные вопросы вызывает выбор произведений современного искусства, задействованных в книге, в отношении как наличия одних работ в исследовании, так и отсутствия других. Например, с нашей точки зрения, спорным является тезис о том, что ледники Элиассона соответствуют философии «мира без сознания» Мейясу, потому что, сколько бы геологическое время ни было длительным, оно все-таки исчисляемое и конечное: достаточно ли *много* (пусть и много миллиардов) лет, чтобы их счет ушел за пределы человеческого понимания¹²? Конечно, целью книги не может быть охват всех произведений современного искусства, касающихся вопроса времени. Однако есть некоторые работы, не упомянутые в книге, которые явно говорят о времени необычным способом, и не факт, что они могли бы вписаться в классификацию Бретткелли-Чалмерс: например, «Augenblick» Джека Стеннера (2014), «Последний сад» Сары Сзе («The Last Garden», 2015) или «Инфракрасная комната» Карстен Хёллер («Infrared Room», 2004).

Тем не менее положительные стороны книги «Время, длительность, изменение...» во много раз превышают все возможные спорные места. Даже если конкретные философские положения или художественные интерпретации могут быть опровергнуты, Бретткелли-Чалмерс сделала то, что раньше никто не делал: она выстроила свою собственную интерпретацию истории философии времени и использовала ее как инструмент для поиска большого количества оттенков переживания временного, которые предлагает современное искусство, задействовав и систематизировав при этом огромное количество конкретных работ. Ее книга показывает связи, которые исследователи раньше не видели. Книга также дает понять, что философский подход к вопросу времени в современном искусстве — редкая и пока практически не освоенная область. Особенно ценно обращение автора к античным текстам, через которое она показывает, что одной новой философии недостаточно, чтобы полностью понять современное искусство.

Работа Бретткелли-Чалмерс блестяще демонстрирует, что только через обращение к истории философии и настоящий междисциплинарный подход можно увидеть по-новому внутреннюю структуру какой бы то

¹²Связь Элиассона и Бергсона отмечена в недавней статье Лола и Александрова, 2021: 158–159; по словам авторов, «Элиассон развивает идею Анри Бергсона о „движении, которое есть сама реальность“: если движение — это сама реальность, все, что мы думаем о пространстве, оказывается срезом разнообразных траекторий движения, одновременно незавершенных историй».

ни было творческой области¹³. Из-за этого книга «Время, длительность и изменение: по ту сторону часов», на наш взгляд, обязательна не только для тех, кто занимается ее непосредственной темой, но и для всех, кто интересуется философией искусства и современным искусством вообще.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель*. Физика / пер. с древнегреч. В. П. Карпова // Сочинения. В 4 т. Т. 3. — М. : Мысль, 1981. — С. 59—262.
- Кант И.* Критика чистого разума / пер. с нем. Б. А. Фохта // Сочинения. В 6 т. Т. 3 / под ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. — М. : Мысль, 1964.
- Лола Г. Н., Александрова Т. И.* Код времени в современном искусстве : дискурсивный анализ темпоральных арт-проектов // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2021. — Т. 11, вып. 1. — С. 150—166.
- Платон*. Тимей / пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3 / под ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. — М. : Мысль, 1994. — С. 421—500.
- Фрагменты ранних греческих философов : от эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Т. I / пер. и сост. А. В. Лебедева. — М. : Наука, 1989.
- Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Библихина. — М. : Ad Marginem, 1997.
- Agamben G.* What is the Contemporary? // What is an Apparatus? and Other Essays / trans. by D. Kishik, S. Pedatella. — Stanford, CA : Stanford University Press, 2009. — P. 39–54.
- Best Thesis Explores Time in Contemporary Art / University of Auckland. — 2017. — URL: <https://www.auckland.ac.nz/en/news/2017/04/03/best-thesis-explores-time-in-contemporary-art.html> (visited on Aug. 31, 2022).
- Brettkelly-Chalmers K.* Time, Duration and Change in Contemporary Art : Beyond the Clock. — Bristol : Intellect Books, 2019.
- Dainton B.* Time and Space. — 2nd ed. — Montreal, Ithaca (NY) : McGill-Queen's University Press, 2010.
- Huges F.* The Temporality of Contemporaneity and Contemporary Art : Kant, Kentridge and Cave Art as Elective Contemporaries // Kantian Review. — 2021. — Vol. 26. — P. 583–602.
- King H.* Virtual Memory : Time-based Art and the Dream of Digitality. — Durham (NC), London : Duke University Press, 2015.

¹³Как отметил научный руководитель докторской диссертации (PhD thesis), на основе которой написана книга «Время, длительность, изменение...», Грег Минисейл, «тема времени лучше всего понимается через междисциплинарный подход» (Best Thesis Explores Time..., 2017).

- McClain J. *Time in the Visual Arts : Lessing and Modern Criticism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. — 1985. — Vol. 44, no. 1. — P. 41–58.
- Ross C. *The Past is the Present; It's the Future Too : The Temporal Turn in Contemporary Art*. — New York : Continuum, 2012.
- Time (Documents of Contemporary Art) / ed. by A. Groom*. — London, Cambridge (MA) : Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2021.
- Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey*. — New York, London : Routledge, 2018.
- University of Auckland Recognises Best PhD Research / Scoop Education. — 2017. — URL: <https://www.scoop.co.nz/stories/ED1705/S00055/university-of-auckland-recognises-best-phd-research.htm> (visited on Sept. 1, 2022).

Zhumatina, M.-S. D. 2022. “Kant, Bergson, Eynshteyn i ledniki [Kant, Bergson, Einstein and Glaciers]: retsenziya na knigu Keyt BrettKelly-Chalmers o filosofii vremeni i sovremennom iskusstve [Review of the Book by Kate BrettKelly-Chalmers about Philosophy of Time and Contemporary Art]” [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vyshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 6 (3), 385–401.

МАИЯ-СОФИЯ ЖУМАТИНА
 MA STUDENT, FACULTY OF HUMANITIES
 NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY “HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS” (MOSCOW, RUSSIA);
 ORCID: 0000-0002-1516-621X

KANT, BERGSON, EINSTEIN AND GLACIERS
 REVIEW OF THE BOOK BY KATE BRETTKELLY-CHALMERS
 ABOUT PHILOSOPHY OF TIME AND CONTEMPORARY ART

BRETTKELLY-CHALMERS, K. 2019. *TIME, DURATION AND CHANGE IN CONTEMPORARY ART: BEYOND THE CLOCK*. BRISTOL: INTELLECT BOOKS

DOI: 10.17323/2587-8719-2022-3-385-401.

REFERENCES

- Agamben, G. 2009. “What is the Contemporary?” In *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. by D. Kishik and S. Pedatella, 39–54. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Aristotel' [Aristotle]. 1981. *Fizika* [in Russian]. In vol. 3 of *Sochineniya [Collected Works]*, trans. from the Ancient Greek by V. P. Karpov, 59–262. 4 vols. Moskva [Moscow]: Mysl'.
- “Best Thesis Explores Time in Contemporary Art.” 2017. University of Auckland. Accessed Aug. 31, 2022. <https://www.auckland.ac.nz/en/news/2017/04/03/best-thesis-explores-time-in-contemporary-art.html>.
- BrettKelly-Chalmers, K. 2019. *Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Bristol: Intellect Books.
- Dainton, B. 2010. *Time and Space*. 2nd ed. Montreal and Ithaca (NY): McGill-Queen's University Press.

- Groom, A., ed. 2021. *Time (Documents of Contemporary Art)*. London and Cambridge (MA): Whitechapel Gallery / The MIT Press.
- Heidegger, M. 1997. *Bytiye i vremya [Sein und Zeit]* [in Russian]. Trans. from the German by V. V. Bibikhin. Moskva [Moscow]: Ad Marginem.
- Huges, F. 2021. "The Temporality of Contemporaneity and Contemporary Art: Kant, Ken-tridge and Cave Art as Elective Contemporaries." *Kantian Review* 26:583–602.
- Kant, I. 1964. *Kritika chistogo razuma [Kritik der reinen Vernunft]* [in Russian]. In vol. 3 of *Sochineniya [Collected Works]*, ed. by V. F. Asmusa, A. V. Gulygi, and T. I. Oyzermana, trans. from the German by B. A. Fokht. 6 vols. M.: Mysl'.
- Karlholm, D., and K. Moxey, eds. 2018. *Time in the History of Art: Temporality, Chronol-ogy and Anachrony*. New York and London: Routledge.
- King, H. *Virtual Memory: Time-based Art and the Dream of Digitality*. Durham (NC) and London: Duke University Press.
- Lebedev, A. V., comp. 1989. *Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov [The Fragments of the Early Greek Philosophers]: ot epicheskikh teokosmogoniy do vznikhoveniya atomistiki [From the Epic Theocosmogonies to the Birth of the Atomistics]* [in Russian]. Trans. by A. V. Lebedev. Vol. 1. Moskva [Moscow]: Nauka.
- Lola, G. N., and T. I. Aleksandrova. 2021. "Kod vremeni v sovremennom iskusstve [Time Code in Modern Art]: diskursivnyy analiz temporal'nykh art-proyektov [Discourse Analysis of Temporal Art-Projects]" [in Russian]. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedeniye [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]* 11 (1): 150–166.
- McClain, J. 1985. "Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1): 41–58.
- Plato. 1994. *Timey [Timaeus]* [in Russian]. In vol. 3 of *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*, ed. by A. F. Losev, V. F. Asmus, and A. A. Takho-Godi, trans. from the Ancient Greek by S. C. Averintsev, 421–500. 4 vols. Moskva [Moscow]: Mysl'.
- Ross, Ch. 2012. *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Con-temporary Art*. New York.
- "University of Auckland Recognises Best PhD Research." 2017. Scoop Education. Accessed Sept. 1, 2022. <https://www.scoop.co.nz/stories/ED1705/S00055/university-of-auckland-r-ecognises-best-phd-research.htm>.