

Жуматина М.-С. Д. Времена антигегельянских историй : рецензия на книгу о темпоральности, хронологии и анахронии в современной теории искусства // *Философия. Журнал Высшей школы экономики*. — 2024. — Т. 8, № 1. — С. 257–272.

Майя-София Жуматина*

ВРЕМЕНА АНТИГЕГЕЛЬЯНСКИХ ИСТОРИЙ**

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ О ТЕМПОРАЛЬНОСТИ, ХРОНОЛОГИИ
И АНАХРОНИИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

TIME IN THE HISTORY OF ART : TEMPORALITY, CHRONOLOGY AND ANACHRONY / ED. BY
D. KARLHOLM, K. МОХЕУ. — NEW YORK, LONDON : ROUTLEDGE, 2018.

DOI: 10.17323/2587-8719-2024-1-257-272.

Проблема осмысления истории искусства и связанных с ней вопросов темпоральности искусства¹ как никогда остро стоит в современной теории. Несмотря на то, что теория искусства еще пользуется традиционными искусствоведческими методами, связанными с построением линейной истории искусства², старые рамки и инструментарий становятся слишком узки для нового разрастающегося дискурса, ставящего под вопрос уже классический исследовательский подход. Со второй половины XX в. классическое и современное искусство осмысляются теоретиками в более сложной сетке представлений о темпоральности и истории, а обширный ряд теоретических подходов и моделей все чаще обращается к разного рода философии.

Сборник под редакцией Дэна Карлхолма (профессора истории искусства в Университете Сёдертёрна в Швеции) и Кита Мокси (профессора-эмерита истории искусства в Колледже Барнард в Нью-Йорке, США) «Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony»

* Жуматина Майя-София Дмитриевна, стажер-исследователь Научно-учебной лаборатории трансцендентальной философии; студентка магистратуры, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), mzhumatina@hse.ru, ms@maiasofia.com, ORCID: 0000-0002-1516-621X.

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

Благодарности: исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

¹Под «темпоральностью искусства» мы будем подразумевать широкий спектр вопросов и подходов о том, как что-то в истории искусства времени.

²Под линейной историей искусства имеется в виду изложение его истории как хронологии произведений, стилей или персоналий, которая разворачивается от «зарождения» до «современности».

(«Время в истории искусства: темпоральность, хронология и анахрония»), объединивший ряд специально написанных для издания статей ведущих историков искусства из разных уголков мира, представляет собой одну из реализаций такого околофилософского теоретического подхода в отношении вопроса о времени в искусстве. Набор статей, которые мы скорее могли бы назвать «кейсами», в каждом отдельном случае по-своему, в своей оптике и методике, «исследует историю и природу времени в разнообразных контекстах (*environments*) и медиумах, а также временной потенциал объектов»³ (*Time in the History of Art...*, 2018: аннотация сборника). По словам редакторов, в сборнике анализируются такие темы, как

неравенство приоритетов, отдаваемых одним формам темпоральности над другими, природа временной длительности в разных культурах, время материалов, создание изобразительного повествования и признание анахронии как формы исторического осмысления (*ibid.*: аннотация сборника).

Несмотря на кажущуюся философскую скромность, сборник имеет довольно серьезную фундированность в философии и определенные философские претензии, поэтому предоставляет повод рассмотреть его именно с философской точки зрения — провести «ревизию на его философичность».

Статьи сборника ссылаются на достаточно широкий ряд философов: Августина, Канта, Дильтея, Бергсона, Хайдеггера, Беньямина, Гадамера, Маркузе, Лиотара, Деррида, Фуко, Латура, Рансьера и современных мыслителей, таких как Артур Данто, Мишель Серрес и Франциско Бифо Берарди. Однако главным философом, с которым полемизирует книга, выступает Гегель. Возможно, для неискушенного читателя место Гегеля в сборнике могло бы остаться почти незамеченным: он практически не упоминается в текстах, но его роль артикулируется редакторами и его философская фигура подразумевается как важнейшая для сборника.

Упоминание Гегеля, преподносимое редакторами как практически само собой разумеющееся в контексте вопросов истории и хронологии, отсылает нас к уже укоренившемуся в западной теории искусства мнению о связи Гегеля и традиционной истории искусства. Несмотря на то, что сборник не претендует на какую-либо встроенность в историю мысли и принципиально отказывается сводить отдельные рассматриваемые «кейсы» в единую систему или даже ставить их в артикулированное

³Здесь и далее перевод с английского наш. — М.-С. Ж.

отношение друг к другу, он, тем не менее, позиционирует себя как ответ, или скорее ряд ответов на вопросы об истории и темпоральности, поставленные в отношении основ традиционной, «гегельянской» истории искусства — линейной, хронологической и телеологической.

Согласно издателю, сборник разделяет цели серии «*Studies in Art Historiography*» — осмысление практик написания истории искусства и ее исторически сложившейся парадигмы (*Time in the History of Art...*, 2018: аннотация серии). В случае рассматриваемого нами сборника, это означает разработку альтернативных подходов к рассмотрению вопросов темпоральности и истории искусства. Традиционное понимание истории в истории искусства здесь связывается с историей самой дисциплины, возникшей в конце XVIII века, когда, под влиянием событий эпохи Просвещения и Французской революции, философы разрабатывали концепции истории, подразумевающие идею прогресса. Как описывают это редакторы,

Гегель, писавший в 1820-х гг., утверждает, что время самодвижимо (*self-motivated*) и что его прохождение совпадает с работой «Духа», когда он проходит через эпохи. Основоположники истории искусства аналогичным образом обрисовали историю развития искусства, где каждый период содержал в себе зачатки того, что должно было наступить. [...] Таким образом, использование гегелевских идей первыми поколениями искусствоведов послужило закреплению эволюционной формы хронологии как модели темпоральности, на которой расцвела дисциплина (Karlholm & Moxey, 2018: 1–2).

В соответствии с этим, редакторы исходят из тезиса о том, что бесспорным допущением дисциплины истории искусства с момента ее создания в конце XIX в. является то, что время разворачивается хронологически и упорядоченным образом куда-то ведёт (*ibid.*: 1).

Когда современная теория искусства и арт-критика начали массово скептически рассматривать и реформировать традиционную «монохронию» истории искусства, они окрестили ее «колониальным нарративом белого мужчины» и «рудиментом» гегелевской системы мышления — системы, просто хронологически совпавшей с зарождением искусствоведения, и потому так сильно на него повлиявшей (Mitter, 2018: 71; Karlholm & Moxey, 2018: 2). Таким образом, история искусства признает роль Гегеля как своего основателя, «отца истории искусства», но стремится вступить с ним в противостояние и реформировать дисциплину⁴.

⁴Идея о гегелевской роли «отца истории искусства» преемственно передается в теоретическом дискурсе, хотя на эту роль претендовал и Винкельман. В итоге гегелевское

Заметим, что борьба с гегельянской историей искусства тесно связана с развитием «постколониальных» и «деколониальных» исследований, а также с фактом все большего появления в искусствovedческой картине искусства, не вписывающегося в единый хронологический таймлайн западной истории искусства. Эта проблематика закономерно выступает еще одним лейтмотивом сборника. Проблемой для современной теории становится «колонизаторская» история искусства, которая в единой и универсальной телеологической парадигме видит колонизированные культуры как «отсталые»⁵. В согласии с этим, в сборнике прослеживается и проблема аксиологизации темпоральных нарративов. Эта аксиологизация, имеющая в том числе и религиозный аспект, рассматривается как форма дискурсивного насилия: «линейное» время соответствует христианской точке зрения, а, например, теории «циклического» времени — «примитивной» или «языческой» перспективе. Как уже отмечалось в академическом дискурсе, эта аксиологизация усиливается связыванием теорий времени с дополнительными ценностями: «„линейное“ время представляет прогресс, человеческую свободу и т. д., тогда как „циклическое“ время представляет застойные общества, фатализм и т. д.» (Raju, 2003: 45–46).

В рассматриваемом нами сборнике вышеперечисленные презумпции современной теории преимущественно разделяются. Из-за этого, на наш взгляд, сборник интересен как собрание ряда исследовательских «кейсов», которые можно рассматривать именно как антигегельянские⁶.

вливание победило, во многом благодаря влиятельной позиции Э. Х. Гомбриха (ср. напр.: Elkins, 1988: 354). Современная теория (условно с середины XX в.) считает влияние Гегеля «рудиментарным» (ср. напр. Karlholm & Moxey, 2018).

⁵Использование слова «отсталость» характеризуют как форму «дискурсивного насилия» (ср. Roberts, 2018: 82, а также знаковый анализ насилия темпоральными понятиями в Fabian, 1983: 37–70).

⁶Мы в тезисах редакторов сборника и способе рассуждения авторов статей скорее видим *антигегельянскую* позицию, нежели *негегельянскую* или *постгегельянскую*, потому что их усилия направлены именно на «свержение» гегельянской истории искусства и зачастую игнорируют возможность использования или переосмысления ее сильных сторон. Уточнение наименования возможных отношений к Гегелю находим в Стрелков, 2014: 37, 41: «Для „постмодерниста“, таким образом, Гегель оказывается ключевой фигурой, с которой необходимо как-то „рассчитаться“, т. е. которую надо преодолеть. Преодолеть, но как? В смысле забыть, окончательно оставить позади, как нечто сугубо ложное и несуществующее для настоящего? Или забыть, включив в свой собственный состав, в список своих безусловных приоритетов? Забыть, но в смысле гегелевского же *Aufhebung*, т. е. как раз в преодолении без забвения?». Постгегельянская позиция «преодолевает горизонт гегелевской мысли, но и сохраняет его, включает его в себя».

Другими словами, собранные в сборнике статьи предлагают антигегельянские подходы к осмыслению вопросов истории и темпоральности искусства самых разных эпох, культур и контекстов⁷.

Несмотря на то, что вопросы темпоральности очень широки, сборник концентрируется в первую очередь на вопросах разного рода хронологии и антихронологии, синхронности и анахронии, а его отдельные теоретические поиски посвящены преимущественно исследованию антихронологического или гетерохронного. В введении, редакторы сборника озвучивают важнейшие вопросы о временной структуре истории искусства:

Что происходит с «историей» истории искусства? [...] Можно ли спасти историю от объятий историцизма? Можем ли мы иметь хронологию без телеологии? [...] Является ли хронология универсальным явлением? Течет ли время с одинаковой скоростью во всех местах? [...] Можно ли найти единую систему координат для различных свойств времени, которые оставили отпечаток на мировых культурах? Если времена должны быть соизмеримы, по какому стандарту их следует переводить? (Karlholm & Moxey, 2018: 2–3)

Все статьи сборника, работающие с этими вопросами, сгруппированы в шесть разделов, в соответствии со сформулированными редакторами шестью «типами времени»: (1) «Историческое время», (2) «Постколониальное время», (3) «Время художника», (4) «Нарративное время», (5) «Онтологическое время», (6) «Фотографическое время».

Первый раздел, «Историческое время», поднимает самые общие вопросы в отношении традиционной истории искусства. Концепция гегельянской истории искусства проблематизируется через «политемпоральности» и «гетерохронности» участников художественного процесса — темпоральности, которые постоянно меняются в течение времени, как сами по себе, так и благодаря столкновению друг с другом. Освещается проблема всеобщности линейного нарратива истории искусства, принимающего в традиционных учебниках и энциклопедиях форму ряда произведений, событий, эпох. Такая история искусства критикуется как «*catalogue raisonné* [фр.: аргументированный каталог. — М.-С. Ж.]»,

⁷Как отмечают редакторы в отношении состава авторов статей, собранных «из разных уголков мира», сборнику «особенно повезло», что они «смогли включить эссе, которые глубоко размышляют о незападных темпоральностях и о том, как они могут пересекаться с гегемонистским временем, распространяемым колониализмом и поддерживаемым капитализмом» (Karlholm & Moxey, 2018: 4).

который берет за основу артефакты и цель которого состоит в том, чтобы «проследить, нанести на карту и прокомментировать дальнейшее развитие произведения, в принципе вплоть до открытого, таким образом отсроченного, конца его пути» (Karlholm, 2018: 21). На наш взгляд, самыми заметными рассматриваемыми авторами проблемами этого метода являются игнорирование (1) неоднородной временной природы самих артефактов (яркими примерами гетерохронности выступают «транскультурные» произведения искусства: Мохеу, 2018: 35) и (2) динамичности временных аспектов произведения в отношении воспринимающего (из-за чего, например, произведения обладают способностью «увлекать зрителей за пределы их собственного временного горизонта»: *ibid.*: 27). Согласно редактору, эти проблемы традиционной истории искусства — истории артефактов, — возникают не только из-за привычек классической методологии, но и из-за привычек способа говорить о временных аспектах искусства:

Сам понятийно-терминологический аппарат является частью проблемы; похоже, мы коллективно неспособны мыслить нестандартно, увы, о западном новом и новейшем времени [modernity] с его прогрессивной концепцией истории и его телеологической философией истории (Karlholm, 2018: 13).

Раздел «Постколониальное время», развивая идею отказа от монохронии, задается вопросом о том, как гетерохронные процессы могут быть согласованы, и выносит на обсуждение любопытную с нашей точки зрения проблему (не)соизмеримости различных временных структур. Также рассматриваются такие явления, как «актуальное» и «новаторское» искусство в контексте «мирового», традиционно «европоцентричного» искусства, диктующего какое искусство относится к «прогрессивному» или «запоздалому» (в отношении развития медиумов, жанров, стилей, школ и т. п.). Критически рассматривается и сама мировая система счисления времени⁸ как форма дискурсивного насилия Запада над остальной частью мира.

Раздел «Время художника» особенно примечателен анализом, «казалось бы, ничем не выдающейся голландской картины, зарисовки

⁸Мохеу, 2018: 30. Один из главных примеров — Гринвич: «...экономическое и техническое развитие привело, в 1884 году, к знаменательной конференции в Вашингтоне, на которой была установлена первоначальная долгота (в соответствии с которой время во всех других местах либо впереди, либо позади), прошедшая через Гринвич, пригород Лондона, в сердце Британской империи. Таким образом, само время было дисциплинировано и организовано в соответствии с капиталистическим и колониальным критерием».

повседневной жизни» (Karlholm & Moxey, 2018: 5), полотна Якоба Вреля «Женщина у очага» (ок. 1655). Эта картина — которая, к слову, находится в собрании Эрмитажа в Санкт-Петербурге, — рассматривается автором с целью «послушать, что она может „сказать“» (ibid.). Выделяющийся среди остальных, текст последовательно дискутирует напрямую с Гегелем, однако, по неожиданному для сборника вопросу: дискуссия ведется со «взглядом Гегеля на голландское искусство, чтобы глубже изучить временные модусы и разрывы в творчестве Вреля» (Grootenboer, 2018: 12).

Раздел «Нарративное время» вводит в дискуссию вопрос отношения теоретического осмысления темпоральностей и их непосредственного переживания. На этом поле отмечается проблема подмены непосредственного переживания произведения теоретической сеткой заданных координат истории искусства, дающей иллюзию понимания:

Точно так же, как в наших музеях ярлыки, идентифицирующие художника, служат успокоительным средством, история искусства предоставляет классификационную рамку, позволяющую этой анестезирующей мере действовать (Caregi, 2018: 151).

Раздел с самым философским названием — «Онтологическое время» — поднимает вопрос о возможности применения одной онтологии искусства ко всему множеству произведений искусства и возможности самого определения чего-либо как произведения искусства, а не как простого артефакта (Bahrami, 2018: 172). Помимо этого, затрагивается необычная тема онтологии произведения, как чего-то, закладываемого в произведение создателем в момент его создания. В этом отношении, показательны примеры сакральных «вневременных» объектов: имеем ли мы право навязывать таким произведениям какую-либо иную онтологию помимо «аутентичной», в особенности когда она сущностно отрицает возможность какого-либо человекосоразмерного темпорального анализа (ibid.: 173). В том же контексте рассматривается вопрос «вневременных» художественных материалов и их аксиология, возникшая благодаря стремлению традиционного искусства к неподверженности времени⁹ (например, набор «благородных» материалов — золото, драгоценные камни,

⁹Описание зарождения этой аксиологии в другом ключе изложил в т. ч. и сам Гегель. Согласно ему, древние стремились выбирать из природы то, что «уже в себе в качестве внешнего явления представляется прекрасным: чистые яркие цвета, как, например, зеркальный блеск металла, благоухающие деревья, мрамор и т. д.» (Гегель, Столпнер, 1938: 268).

горный хрусталь и мрамор — связывался с представлениями о вечном¹⁰ и, соответственно, прекрасном и божественном). Еще одна важная тема раздела — поиск способа выхода из антропоцентрической перспективы и человекоцентричного времени. Такой способ находится авторами в художественных практиках «остранения» и удивления — удивление чуждому рассматривается как способ увидеть обычное как необычное, и тем самым вырваться из предзаданной перспективы¹¹.

Последний раздел, «Фотографическое время», объединяет тексты, посвященные времени экспозиции фотокамеры и времени экспозиции выставки, как темпоральностям, которые часто остаются «за скобками». Поднимается вопрос о времени «мира искусства»: если мир искусства — это особый мир, то каково его время¹²? Время экспозиции фотокамеры рассматривается, вопреки традиционной точки зрения, не как запечатление «решающего момента»¹³, а как особая, определяющая произведение темпоральность — как что-то большее, чем простой инструмент. Время выставочной экспозиции произведения также освещается как нуждающееся в теоретическом и практическом переосмыслении: сборник выдвигает забавный призыв — перестать осуществлять процесс «музеефикации» как процесс «мумификации». Помимо этого, раздел поднимает важные вопросы отношения времени зрителя с временем произведения, а также возможности их «совпадения».

Вернемся теперь к нашей изначальной цели установить философский статус сборника. Чтобы это сделать, нужно рассмотреть следующее:

¹⁰Shalem, 2018: 185: «...артефакты, сделанные из материалов, которые „хотя“ сопротивляются времени [...], кажется, яростно отвергают природу, отрекаясь от теории о том, что время торжествует над материалом».

¹¹Любопытно, в этой формулировке прослеживается корреляция с «философией удивления», например с «непонятностью самопонятного» и «феноменологической приостановкой» Гуссерля.

¹²«Мир» и «мир искусства» здесь используются со ссылкой на Гадамера и Данто: «С этой точки зрения построение имманентного и самореферентного мира — объединение того, что принято называть „миром искусства“, — осуществляется посредством топографического исключения внешнего, контекста или, говоря словами Гадамера, „мира“. В некотором отношении именно этот „мир произведения искусства“ со всей его социально-исторической укорененностью и должен быть заключен в скобки, чтобы допустить появление совершенно другого „мира“, который Артур К. Данто теоретизировал как „мир искусства“» (Алоа, 2018: 224).

¹³Ibid.: 226: «Фотография традиционно характеризуется как искусство запечатления мимолетного мгновения, „решающего момента“, как Картье-Брессон описал этот фотографический кайрос».

(1) Какие философские вопросы действительно поднимаются в сборнике и каким образом они разрабатываются? (2) Каким образом эти вопросы соотносятся с проблематикой гегелевской философии?

(1) С нашей точки зрения, ряд озвученных редакторами философских вопросов — вопросов, сводимых в конечном счете к вопросам онтологии искусства и философии времени — не раскрывается дословно в текстах сборника. Несмотря на то, что каждая глава подразумевает определенную философскую проблематику, философская разработка любой темы или кейса по большей части избегается¹⁴. Таким образом, все интересные и разнообразные философские вопросы остаются открытыми, частично рассмотренными, освещенными в околофилософской манере или и вовсе только заданными. По этой причине, статьи сборника часто выглядят как диалоги теории искусства с выдержками из отдельных философских теорий, или как монологи теории искусства, держащей философию «в уме». Конечно, это само по себе не является проблемой; более того, это зачастую сделано в блестящей манере современной художественной критики. Однако, для полноценной философичности, которую призывает столь интенсивное ссылание на философские теории, не хватает перехода на более фундаментальный уровень — чисто философский, который подразумевает постановку сущностных вопросов о природе времени, онтологии и истории.

(2) Что касается соотношения сборника с гегелевской философией, заметна вытекающая из вышесказанного сложность: бороться с гегельянством без философского арсенала достаточно проблематично, в т. ч. без достаточной философской критики тезисов самого Гегеля. Тем не менее, подобный антигегельянский подход в теории искусства, в котором практически не рассматривается непосредственно Гегель — не единичный случай, а скорее тенденция¹⁵. В том же проблемном ключе сборник работает и с другими упоминаемыми философами, чей обширный список мы приводили ранее: они зачастую выступают мимолетными оппонентами или

¹⁴Например, даже в главе с самым философским названием «Онтологическое время» не рассматривается никакая онтология времени или искусства.

¹⁵Эта проблема как тенденция уже довольно давно отмечалась в академической литературе (ср., напр., Elkins, 1988: 355): «...обсуждение теоретических вопросов не имеет определённого места в работах по истории искусства. Устойчивые теоретические аргументы в основных искусствоведческих текстах стали редкостью!».

пропонентами, без проведения серьезной философской работы с их учениями¹⁶.

Исходя из вышесказанного, мы можем сформулировать три проблемных пункта философской состоятельности сборника «Время в истории искусства»: (а) скудная работа с философскими текстами; (б) (не?)намеренное уплощение философских позиций; (в) отказ от единой теоретической системы для осмысления темпоральных аспектов искусства. Эти пункты нуждаются в нескольких комментариях.

- (а) Отсутствие должного анализа первоисточников видно и в отсутствии описания философской позиции Гегеля, которую как оппонирующую подразумевают редакторы: до рассмотрения самого Гегеля в текстах сборника дело не доходит. Эта проблема давно отмечена в академической литературе, и эта формулировка актуальна и по отношению рассматриваемого сборника: «то, что часто называют „гегелевской“ теорией — но что, точнее, является набором расплывчатых утверждений, свободно именуемых „гегелевскими“ — стало центральной темой нескольких дисциплин»¹⁷. Так и гегелевская «линейная телеологичная история» превратилась в теории искусства в миф и предание, чуть ли не передаваемое из уст в уста.

¹⁶Например: по случаю упоминания привычного деления времени на настоящее, прошлое и будущее, вспоминается, без дальнейшей разработки, вклад Августина, который описывается как «сведение» трех темпоральных измерений на вариации внутрисубъективной ориентированности (Clark, 2018: 46); во время рассказа о фотографиях Стамбула, другой автор внезапно приводит хорошо резонирующее определение Беньямина о «хорошем тексте» и переводе, ставя после него свои новые размышления, в которых Беньямин не участвует (Аксап, 2018: 113). Или, например, учение Хайдеггера об истине как несокрытости мимолетно приводится как пример, которому следует автор, который «больше заинтересован в „раскрытии“ истины произведенным произведением искусства, чем в так называемых „истинах“ о произведении, основанных на обстоятельствах его создания» (Karlholm & Moxey, 2018: 4). Такая трактовка Хайдеггера вызывает вопросы, потому что неизвестно, что имеется авторами в виду под «обстоятельствами», и потому что сам Хайдеггер не был против привлечения многих аспектов создания произведений искусства, которые бы могли попасть под это понятие.

¹⁷Автор приводит старое вдохновение подобных практик в виде слов Буркхардта: «Мы не будем пытаться создать систему и не будем претендовать на „исторические принципы“. Наоборот, мы ограничимся наблюдением. [...] Прежде всего, мы не имеем ничего общего с философией истории». Он комментирует последствия следующим образом: «Когда Якоб Буркхардт высказал это утверждение, он имел в виду Гегеля, которого он описал в образе кентавра „на опушке леса истории“. Сегодня мы, возможно, не решимся утверждать, что кентавр не вторгается в наши владения, или что такое предупреждение может его оттолкнуть» (Elkins, 1988: 354).

- (б) «Уплощение» философских позиций также касается не только Гегеля и не только рассматриваемого сборника. Так, например, в книге Кейт Бретткелли-Чалмерс «Время, длительность и изменение в современном искусстве: по ту сторону часов», несмотря на гораздо более глубокую философскую проработанность, гуссерлевское понятие «внутреннего» может быть расценено как сводимое к простой идее субъективного переживания, а концепция памяти Бергсона к чему-то «нелинейному»¹⁸. Во всех описанных нами случаях, философия попадает в опасность упрощения и уплощения до какого-то уже нефилософского тезиса, который потом рассматривается как тезис самого философа. Однако, стоит отметить, что это опасность, с которой неминуемо сталкиваются все авторы междисциплинарных текстов.
- (в) Антигегельянские поиски в сборнике наслаиваются на принципиальный отказ от построения единой теоретической системы для осмысления темпоральных аспектов искусства. С одной стороны, книга предлагает альтернативы единой линейной хронологии как традиционному способу мыслить время: она рассуждает о различных случаях гетерохронии, асинхронности и т. п. С другой стороны, этот отход происходит не только в отношении расширения перечня рассматриваемых темпоральных измерений, но и в отношении методик и подходов по работе с ними. Некоторые статьи даже предлагают свои авторские классификации темпоральных аспектов каких-то изолированных явлений из мира искусства. Так, в азиатском искусстве предлагается усмотреть три «картины времени» — «эпистемически разорванную», «обыденную» и «сверхцикличную» (Clark, 2018: 47); эти «картины» используются для

¹⁸В отношении Гуссерля, например, возникает любопытная ситуация не в самом изложении, а в его «применении к ряду произведений искусства». Если звание «гуссерлевских» произведений отдается перформативным практикам на основании их сосредоточенности на темпоральных переживаниях перформером или зрителем (BrettKelly-Chalmers, 2019: 75–87), то чем это отличается, например, от идеи простого переживания времени «в душе» Августина, и чем, следовательно, эти произведения не «августиновские»? Недостаточная детализация философии Гуссерля делает его философский образ слишком размытым. В случае с Бергсоном, Бретткелли-Чалмерс пишет, что «один из ключевых контрхронологических постулатов Бергсона состоит в том, что человеческая память и способности восприятия функционируют не так, как если бы они „записывали“ линейную последовательность событий или действий, чтобы надежно хранить их в „архиве“ мозга» (ibid.: 63ff). Однако, делает ли это «бергсоновскими» все произведения искусства, разрушающие линейную репрезентацию памяти? См. также Жуматина, 2022: 389–391.

нужд только одной конкретной статьи¹⁹ и не претендуют ни на какую применимость за пределами рассматриваемого «кейса».

Вместо выработки одной системы классифицирования временного, сборник объединяет разные интересные оптики на различные темпоральные аспекты искусства в конкретных «кейсах». Сама группировка текстов по шести рубрикам, на первый взгляд, достаточно произвольная, отражает идею неоднородной классификации, где пункты явно не принадлежат к одному измерению или системе. Такое устройство книги может быть расценено нами и как преимущество, и как недостаток. Если посмотреть на книгу с точки зрения аккумуляции разных необычных подмеченных аспектов временного и способов работы с ними, то там можно найти немало любопытных наблюдений и новых прочтений, а организация рубрик превращается в еще одну авторскую оптику. Наверное, именно эта точка зрения на книгу и была у редакторов, и, нужно признать, она «в тренде»: в теории искусства, как и в философии, наша современность не является временем больших теоретических систем, а скорее эпохой симпатий к множественности прочтений, неподчинению единой системе (как авторитарному аппарату), нелинейности и своеобразной турбулентности. Это, собственно, и является модным образом антигегельянского подхода: «нет» единой системе, «нет» единой методике, «нет» единой темпоральной шкале и телеологичности. Отказ от системы «белого колонизатора» превращается в отказ от системы как таковой.

С нашей точки зрения, явным минусом этого подхода становится сложность выстраивания отношений между разными теоретическими позициями и методами. Мы предполагаем, что отказ от единой системы, которая видится как «одномерная», не означает невозможность построения новой сложной «многомерной» системы осмысления истории искусства ее темпоральных измерений. Такая модель разрешила бы внутренние противоречия самих подходов — не только к осмыслению временного, но и по отношению к разнящимся взглядам на онтологию искусства.

Все же вопрос о том, является ли описанный подход достоинством или недостатком сборника, остается открытым, как и вопрос о его философичности. Несмотря на достаточно слабую философскую основу, сборник все же предлагает ценную и любопытную подборку идей,

¹⁹При этом, автор берет перечень из более широкого ряда «картин времени» (Raju, 2003: 291–292).

выступающих скорее почвой для выведения из нее серьезной философской разработки. Одно из главных достоинств сборника — обширный горизонт вопросов на стыке теории искусства и философии, некоторые из которых артикулированы впервые. Именно в этом проявляется огромный философский потенциал сборника, и мы надеемся, что он станет вдохновением для дальнейшего философского поиска. Из-за этого «Time in the History of Art» можно назвать обязательным для всех, занимающихся философией искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. В 14 т. Т. 12. Ч. 1. Лекции по эстетике. Книга первая / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. — М. : Политиздат, 1938.
- 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.
- Стрелков В. И.* Антигегельянство или постгегельянство : дилемма французской постклассической мысли // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. — 2014. — № 10. — С. 36–45.
- Akcan E.* The Time of Translation : Victor Burgin and Sedad Eldem in Virtual Conversation // *Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony* / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 101–116.
- Alloa E.* Showtime and Exposure Time : The Contradictions of Social Photography and the Critical Role of Sensitive Plates for Rethinking the Temporality of Artworks // *Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony* / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 223–239.
- Bahrani Z.* The Phenomenal Sublime : Time, Matter, Image in Mesopotamian Antiquity // *Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony* / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 171–183.
- BrettKelly-Chalmers K.* Time, Duration and Change in Contemporary Art : Beyond the Clock. — Bristol : Intellect Books, 2019.
- Careri G.* Heterochronies : The Gospel According to Caravaggio // *Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony* / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 149–168.
- Clark J.* Time Processes in the History of the Asian Modern // *Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony* / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 45–61.
- Elkins J.* Art History without Theory // *Critical Inquiry*. — 1988. — Vol. 14, no. 2. — P. 354–378.

- Fabian J.* Time and the Other : How Anthropology Makes Its Object. — New York : Columbia University Press, 1983.
- Grootenboer H.* Arresting What Would Otherwise Slip Away : The Waiting Images of Jacob Vrel // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 119–132.
- Karlholm D.* Is History to Be Closed, Saved, or Restarted? Considering Efficient Art History // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 13–25.
- Karlholm D., Moxey K.* Introduction : Telling Art's Time // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 1–25.
- Mitter P.* Colonial Modern : A Clash of Colonial and Indigenous Chronologies. The Case of India // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 62–78.
- Moxey K.* What Time is it in the History of Art? // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 26–42.
- Raju C. K.* The Eleven Pictures of Time : The Physics, Philosophy, and Politics of Time Beliefs. — New Delhi : Sage Publications, 2003.
- Roberts M.* Artists, Amateurs, and the Pleated Time of Ottoman Modernity // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 79–100.
- Shalem A.* Resisting Time : On How Temporality Shaped Medieval Choice of Materials // Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018. — P. 184–204.
- Time in the History of Art : Temporality, Chronology and Anachrony / ed. by D. Karlholm, K. Moxey. — New York, London : Routledge, 2018.

Zhumatina, M.-S. D. 2024. "Vremena antigegegel'yanskikh istoriy [Times of Anti-Hegelian (Hi)stories]: retsenziya na knigu o temporal'nosti, khronologii i anakhronii v sovremennoy teorii iskusstva [Review of the Book on Temporality, Chronology and Anachrony in Contemporary Art Theory]" [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 8 (1), 257–272.

МАИИА-СОФИИА ЗЖУМАТИНА

RESEARCH ASSISTANT AT THE LABORATORY OF TRANSCENDENTAL PHILOSOPHY

MA STUDENT

FACULTY OF HUMANITIES, HSE UNIVERSITY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0000-0002-1516-621X

TIMES OF ANTI-HEGELIAN (HI)STORIES

REVIEW OF THE BOOK ON TEMPORALITY, CHRONOLOGY AND ANACHRONY IN CONTEMPORARY ART THEORY

KARLHOLM, D., AND K. MOXEY, EDS. 2018. *TIME IN THE HISTORY OF ART: TEMPORALITY, CHRONOLOGY AND ANACHRONY*. NEW YORK AND LONDON: ROUTLEDGE

DOI: 10.17323/2587-8719-2024-1-257-272.

REFERENCES

- Akcan, E. 2018. "The Time of Translation: Victor Burgin and Sedad Eldem in Virtual Conversation." In Karlholm and Moxey 2018b, 101–116.
- Alloa, E. 2018. "Showtime and Exposure Time: The Contradictions of Social Photography and the Critical Role of Sensitive Plates for Rethinking the Temporality of Artworks." In Karlholm and Moxey 2018b, 223–239.
- Bahrani, Z. 2018. "The Phenomenal Sublime: Time, Matter, Image in Mesopotamian Antiquity." In Karlholm and Moxey 2018b, 171–183.
- Brettkelly-Chalmers, K. 2019. *Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Bristol: Intellect Books.
- Careri, G. 2018. "Heterochronies: The Gospel According to Caravaggio." In Karlholm and Moxey 2018b, 149–168.
- Clark, J. 2018. "Time Processes in the History of the Asian Modern." In Karlholm and Moxey 2018b, 45–61.
- Elkins, J. 1988. "Art History without Theory." *Critical Inquiry* 14 (2): 354–378.
- Fabian, J. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Grootenboer, H. 2018. "Arresting What Would Otherwise Slip Away: The Waiting Images of Jacob Vrel." In Karlholm and Moxey 2018b, 119–132.
- Hegel, G. W. F. 1938. *Lektsii po estetike. Kniga pervaya [Vorlesungen über die Ästhetik]* [in Russian]. Vol. 12, bk. 1 of *Sochineniya [Works]*, trans. from the German by B. G. Stolpner. 14 vols. Moskva [Moscow]: Politizdat.
- Karlholm, D. 2018. "Is History to Be Closed, Saved, or Restarted? Considering Efficient Art History." In Karlholm and Moxey 2018b, 13–25.
- Karlholm, D., and K. Moxey. 2018a. "Introduction: Telling Art's Time." In Karlholm and Moxey 2018b, 1–25.
- , eds. 2018b. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*. New York and London: Routledge.

- Mitter, P. 2018. "Colonial Modern: A Clash of Colonial and Indigenous Chronologies. The Case of India." In Karlholm and Moxey 2018b, 62–78.
- Moxey, K. 2018. "What Time is it in the History of Art?" In Karlholm and Moxey 2018b, 26–42.
- Raju, C. K. 2003. *The Eleven Pictures of Time: The Physics, Philosophy, and Politics of Time Beliefs*. New Delhi: Sage Publications.
- Roberts, M. 2018. "Artists, Amateurs, and the Pleated Time of Ottoman Modernity." In Karlholm and Moxey 2018b, 79–100.
- Shalem, A. 2018. "Resisting Time: On How Temporality Shaped Medieval Choice of Materials." In Karlholm and Moxey 2018b, 184–204.
- Strelkov, V. I. 2014. "Antigegel'yanstvo ili postgegel'yanstvo [Anti-Hegelianism or Post-Hegelianism]: dilemma frantsuzskoy postklassicheskoy mysli [The Dilemma of French Post-classical Thought]" [in Russian]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye"* [RSUH/RGGU Bulletin. Series "Philosophy. Sociology. Art History"], no. 10, 36–45.
- Zhumatina, M.-S. D. 2022. "Kant, Bergson, Eynshteyn i ledniki [Kant, Bergson, Einstein and Glaciers]: retsenziya na knigu Keyt Brettkelli-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 [Philosophy]: Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Journal of the Higher School of Economics]* 6 (3): 385–401.