

УДК 130.2:111.852

Артюх В. В.

### КРИТИКА ТРАДИЦІЙНОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА У ПРАЦЯХ ЖОРЖА ДІДІ-ЮБЕРМАНА

*Статтю присвячено аналізу праць французького історика та теоретика мистецтва Жоржа Діді-Юбермана. Особливу увагу звернено на те, як цей дослідник розглядає проблему наративних стратегій написання історії мистецтва в Е. Панофського, А. Варбурга та В. Беньяміна.*

**Ключові слова:** історія мистецтва, анахронізм, симптом, іконологія, моделі темпоральності.

Порівняно із політичною чи соціальною історією, історія мистецтва мало досліджувалась з точки зору стратегії свого написання. Описуючи недоліки історії мистецтва, Жорж Діді-Юберман зазначає, що історик мистецтва часто вважає, ніби має справу з об'єктами, а не відношеннями. Але без теоретичної розробки історія та критика мистецтва не можуть зрозуміти самі об'єкти, які зводяться до тривіальної проекції «спонтанної філософії» [5, 54]. Грубо кажучи, історія мистецтва не рефлексивна стосовно своїх процедур, вона не має свого Гайдена Вайта, дослідника, який би розглядав мистецтвознавчий текст як наратив. Тому цікаво дослідити тексти, центром яких є саме наративні та риторичні пресупозиції історії мистецтва.

У розгляді праць французького філософа та історика мистецтва Ж. Діді-Юбермана сфокусуємося на вивченні темпоральних моделей історії мистецтва, тобто тих тропів, які організують історичний наратив як часову послідовність. Прищепивши до історії мистецтва французьку теорію, цей дослідник значну увагу звертає на використані істориками мистецтва метафори, які передбачають невисловлені епістемологічні та метафізичні пресупозиції. У його аналізах відбувається зміщення від традиційних героїв історії мистецтва (Г. Вельфлін, Е. Панофський, Е. Гомбріх) і традиційних тем (іконологія та іконографія, історія й еволюція стилів, художник та епоха) до постатей і тем, які тривалий час перебували в забутті чи на маргінесі. Такими є теми

симптому в репрезентації, методологічний анахронізм в історичному дослідженні, увага до не-вербалізованого в зображеннях, зв'язок естетики та політики. Героями, що децентрують традиційний канон історії мистецтва, для Ж. Діді-Юбермана є Вальтер Беньямін, Жорж Батай, Абі Варбург, Марсель Пруст та ін.

Ця стаття, на жаль, не може мати особливого полемічного характеру, оскільки в нашому гуманітарному просторі немає серйозних текстів про роботи Діді-Юбермана. Також ми не зможемо заглибитись в якісь конкретні проблеми, оскільки для такого конкретного розгляду бракуватиме загальнішого контексту. Тому ми спробуємо висвітлити деякі, на нашу думку, головні епізоди в дослідженнях Діді-Юбермана.

Спочатку розглянемо загальний інституційний та інтелектуальний контекст праць цього дослідника, потім окреслимо їхнє тематичне коло і, нарешті, перейдемо до предмета нашої головної зацікавленості – критики традиційної історії мистецтва.

#### Інституційна належність, цитовані джерела, основні роботи

Викладач у французькій Вищій школі соціальних студій, Діді-Юберман підтримував тісні контакти з німецькими науковими центрами, отримував стипендію Інституту ім. Абі Варбурга. Перша широко відома праця автора присвячена особі та діяльності старшого сучасника Фрейда Жана-Мартена Шарко: «Винайдення

істерії. Шарко та фотографічна іконографія Сальпетрієра» [7]. Основними мотивами цієї монографії є описування симптому істерії в клініці та мистецтві, вплив наукового дискурсу на конструювання хвороби. Наступним було дослідження про Фра Анджелико («Фра Анджелико. Несхожість та зображення», *Paris*, 1990), де робиться спроба перечитати роботи ренесансного художника в світлі сучасного мистецтва. Далі, як теоретична рефлексія над цим дослідженням, була написана праця «Перед образом. Питання, поставлене до цілей однієї історії мистецтва» [4]. Практичним розвитком скоригованої історії мистецтва є книга «Те, що ми бачимо, те що дивиться на нас», видана французькою 1992 р. і кілька років тому перекладена російською [2]. Наступна – «Перед часом. Історія мистецтва та анахронізм образів» [5], де ведеться суперечка із синхронічним принципом історії стилів та епох. У 2002 р. вийшла книжка, присвячена окремо Абі Варбургу, «Образ-пережиток. Історія мистецтва та час фантомів за Абі Варбургом» [6]. Одна з останніх праць, присвячена зображенням як артефактам варварства: «Образ попри все» (2003), з якої російською мовою перекладено одну статтю про можливість репрезентації Шоа на прикладі кількох фотографій [1].

### Тематики дослідження

Подвійним хронологічним фокусом праць Ж. Діді-Юбермана є мистецтво ренесансу та повоєнне мистецтво XX ст. (зокрема мистецтво раннього ренесансу, мінімалізму й концептуалізму, а також фотографія та кіно). Показовим прикладом, що зазнав критики з консервативного табору істориків мистецтва Франції [10, 26], є прочитання однієї з картин Фра Анджелико через прийоми «живопису дії» Джексона Поллока. Діді-Юберман згадує, що десь 1985 р. його вразила картина Фра Анджелико «Мадонна тіней» (1440–1450 рр.) в північній галереї монастиря Св. Марка у Флоренції. Внизу картини – червона поле, на якому розбризкана біла фарба. Цікаво, що про неї не згадують в авторитетних монографіях, присвячених цьому художнику. У своїй праці «Перед часом» автор ставить питання: «Чому весь цей живопис Фра Анджелико (а також Джотто, Сімоні Мартіні, Пьетро Лоренцетті, Лоренцо Монако, Пьеро делла Франческа, Андреа дель Кастаньо, А. Мантенья і ще багатьох), тісно пов'язаний із релігійною іконографією, – чому цілий світ досконало видимих образів ніколи не розглядали і не інтерпретували, і навіть не звертали на них уваги в численній науковій літературі про ренесансний живопис?» [5, 10–11]. Виходячи з цього, автор ставить перед

собою завдання «археології» (в сенсі Фуко) мистецтвознавства, умов його написання: як стало можливим, що ця картина була проігнорована? Відповідь у тому, що історія мистецтва базується на евхронії, пошуку джерел тієї ж епохи, що й твір, який має бути пояснений. У традиційному мистецтвознавстві панує впевненість, що «ключ» до розуміння об'єкта із минулого міститься в самому минулому, а саме – в тому самому минулому, що й минуле об'єкта дослідження. Своє звинувачення мистецтвознавству Діді-Юберман формулює таким чином: «Канонічне ставлення історика: пошук узгодження часів, пошук *евхронічного суголося*» [5, 13].

Своєю опозицією проти «евхронії» в історіописанні Діді-Юберман наближається до тієї традиції мистецтвознавства, яку він критикує з інших причин. Можна сказати, що його критика – це модифікація боротьби з історицизмом, який пронизує історію мистецтва від її початків (якщо вбачати ці початки в працях Вінкельмана та Шнаазе). Наприклад, Ернст Гомбріх як учень Карла Поппера був послідовним критиком історицистського мистецтвознавства, тобто фактично всього мистецтвознавства, яке було до нього [8, 24–59]. Його засудження історії культури в сенсі Пітера Берка та соціології мистецтва у виконанні Арнольда Хаузера дуже нагадує описаний вище скептицизм Діді-Юбермана. З іншого боку, в одного з натхненників французького дослідника, Вальтера Беняміна, також можна знайти критику історицизму та, в ширшому плані, історизму.

Проте критика історицизму веде не тільки до заглиблення в мікроісторію окремих сюжетів чи інтелектуальних впливів, а й до реабілітації анахронізму. З цієї точки зору Діді-Юберман критикує Майкла Баксандалла, котрий вказує на Крістофоро Ландіно як на можливе джерело Анджелико. Баксандалл наводить судження Ландіно 1481 р. про цього художника і вважає, що це дає змогу пояснити його творчість. Але, заперечує Діді-Юберман, Фра Анджелико й Ландіно належали до різних контекстів, перший – до схоластичного, другий до гуманістичного, і крім того, висловлювання Ландіно відділяє 30 років від смерті художника [4, 41]. Баксандалл поділяє загальноприйнятну думку, що існує певний набір ментальних інструментів, який обмежує художників певного часу. Натомість у тлумаченні Діді-Юбермана важлива анахронічність. Автор відмовляється від подібної модифікації «духу часу», яку використовує Баксандалл, і наголошує, що люди однієї епохи можуть перебувати в різних «часових пластах» [4, 15]. Справді, у випадку Анджелико, домініканського монаха, краще звернутись до творів домініканців та Діонісія Арео-

пагіта, адже, з одного боку, Фра Анджелико – сучасник ренесансу, а з другого – сучасник середньовічних майстрів. У даному творі Фра Анджелико необхідно виділяти три шари: 1) рамка-«обманка», характерна для новочасного міметизму; 2) мнемонічна функція кольору – розроблена в писаннях домініканців XIII–XIV ст.; 3) несхожість фігур – від візантійського мистецтва, готики та Джотто.

Проте асинхронність у розумінні Діді-Юбермана не тільки занурюється в «інше минуле», а й сягає нашої сучасності. Для нього важлива «мимовільна пам'ять» (в сенсі Беньяміна та Пруста). І саме в цьому місці сходяться теми уважного ставлення до маргінального в живописі (тема *parerga*, що виходить на перший план) та евристики анахронізму.

Отже, Діді-Юберман стверджує «суверенність анахронізму: історик, який сьогодні обмежиться евхронічним минулим – *Zeitgeist*’ом Фра Анджелико – цілковито не зрозуміє головного із його живописного акту» [4, 19]. Для того, щоб подивитися на минуле з іншої перспективи, досліднику необхідно усвідомити свою обумовленість сучасністю. Таким чином, Діді-Юберман розробляє своєрідну *Wirkungsgeschichte*, для нього «анахронізм необхідний; він плідний, коли минулого недостатньо, тобто воно перешкоджає зрозуміти минуле» [4, 19]. Ландіно перебував в іншому часі, ніж Анджелико, і Діді-Юберман – «сучасник» Поллока – розуміє останнього краще, ніж Ландіно – «сучасник» Фра Анджелико.

Який саме зв'язок між дослідженням минулого та рефлексією над сучасністю? Звісно, не йдеться про лінійну історію впливів, Фра Анджелико не був попередником абстрактного експресіонізму. «Щоб здобути доступ до стратифікованих множинних часів, до пережитків, до довгих тривалостей більш-ніж-минулої пам'яті, треба більш-ніж-теперішнє акту згадування: шок, розривання вуалі, вривання чи поява часу, те, що Пруст та Беньямін описували [...] як «мимовільна пам'ять»» [5, 20]. Так, дивлячись на даний шматок стінопису, історик згадується техніка малювання Джексона Поллока. Поштовхи в теперішньому дають змогу по-іншому подивитись на твори минулих епохи, ніж їх бачили навіть сучасники. Діді-Юберман називає це «евристикою анахронізму»: «Саме насилля та незіставність, саме різниця та непідтверджуваність призвела до зняття цензури, появи нового об'єкта та конструювання нової проблеми для історії мистецтва» [5, 23]. Іншими словами, між описом минулого в цілковито сучасних термінах, що означало б заглушення потенціалу самого минулого, та «вжиттям» у минуле, його описом у його власних термінах, що загрожує повторенням самих передсудів минулого, потрібно знайти діа-

лектичний шлях, який би відкрив можливість нового погляду, нової проблематики [4, 39].

Тепер повернімося до основного запитання Діді-Юбермана: «За яких умов історичний об'єкт – або постановка питання – може виринути так пізно в контексті настільки відомому та “задокументованому”, як то кажуть, як флорентійський ренесанс? [...] Що в дисципліні або “порядку дискурсу” історії мистецтва могло підтримувати цей стан сліпоти?» [4, 34].

Сліпота пояснюється методом іконології Ервіна Панофського. Діді-Юберман ставить перед собою позитивне завдання: спробувати написати критичну археологію історії мистецтва, яка зможе підірвати постулат Панофського про «історію мистецтва як гуманістичну дисципліну». Розпочати цей проект потрібно із запитання про «історію» та про «мистецтво». В межах загальної критики історії мистецтва, Діді-Юберман виділяє завдання «критичної археології моделей часу, споживацьких цінностей часу в історичній дисципліні, яка поставила собі за мету зробити образи своїми об'єктами дослідження». Така археологія моделей часу необхідна, оскільки «історія образів – це історія об'єктів, які є темпорально нечистими, складними, наддетермінованими. Тому історія перебуває в полі хронічних, гетерохронічних або анахронічних об'єктів» [5, 30].

### Критика традиційної історії мистецтва

На думку Діді-Юбермана, в сучасній історії мистецтва панує ствердний тон впевненості та наукоподібності, що базується на верифікованості результатів [4, 32]. Крім того, історія мистецтва воліє бачити свій об'єкт мертвим, таким, що не чинить опору аналізу. Звідси поширеність ідей про смерть мистецтва (чи з позитивним, чи з негативним знаком). Ще Пліній Старший в «Природній історії» писав про занепад мистецтва. Подібна риторика історії мистецтва, підхоплена Джорджо Вазарі й доповнена святкуванням кульмінації живопису в особі Мікеланджело, розвивалась прямолінійно до нашого часу [4, 44–45].

Діді-Юберман називає Вазарі «неогегельянцем» до Гегеля, вбачаючи у філософії останнього парадигму, від якої не відступала історія мистецтва. Уже в італійського «батька історії мистецтва» наявні три ознаки гегелівського розуміння історії (мистецтва): 1) історія (мистецтва) урухомлюється зовнішнім джерелом (розумом, рухом до досконалості); 2) артефакти історії зазнають смерті, кожна історична епоха заперечується наступною (три епохи Вазарі); 3) існує абсолютне знання, яке досягається після кінця історії [4, 46–47].

Вазарі ніби засновує нову релігію мистецтва. Суб'єкт історії конститується як той, хто надає вічну славу обраним об'єктам, паралельно надаючи їм привілейоване соціальне становище (дві мети – метафізична та придворна – історії мистецтва як «другої релігії») [4, 33–60]. Для відбору потрібна несуперечлива концепція історії мистецтва, тому Вазарі представляє Ренесанс як зміну трьох станів: дитинство, юність та зрілість.

Діді-Юберман розглядає «Життєписи» Вазарі як нероздільне переплетення фактажу та риторичних зворотів. У «Життєписах» є кілька ключових слів, покликаних зшивати розриви в єдиній тканині історії: насамперед це *rinascita* (відродження), *imitazione* (наслідування), *idea* (ідея), *disegno* (малюнок, задум) [4, 72, 76]. Завдяки цим словам ми отримуємо «захопливу інтригу». З іншого боку, ці слова відкривають розриви в наративі.

Ервін Панофський відіграє роль систематизатора історії мистецтва. Він здійснює перехід від критики позитивістських та психологістських додатків до історії мистецтва до реставрації на міцному фундаменті пізнаваної історії мистецтва. Відмовляючи історичному часові, зокрема історичності мистецтва, в «природній» очевидності, Панофський завдає вирішального удару як по панівному позитивізму, так і по «психологічним» здогадам Вельфліна щодо універсального кореня пластичних стилів; але в той же час він намагався заснувати об'єктивне пізнання художніх явищ на «метафізичних умовах», зрозумілих в дусі Канта. Панофський дорікав Алоїзу Ріглю за «ще психологічні» формулювання, проте, розходячись з ним, перевизначив його ж поняття художньої волі відповідно до апіорних принципів, в яких повинні бути передбачені всі «феноменальні маніфестації» [9].

Діді-Юберман називає Панофського фокусником, що замінює старі слова-тотемі на нові: «У творчості Панофського за великим рахунком я вбачав неокантіанську адаптацію великих “чарівних слів” вазаріанського академізму: триумфальне відродження перетворене на певне поняття історії мистецтва як раціонального гуманізму; знаменита імітація перероблена у ієрархічну таблицю стосунків між зображенням та значенням; неунікна ідея перетворена в типово ідеалістичний за значенням кантіанський схематизм» [4, XIX]. Також він вбачає в науці Панофського ті ж, хоча й піднесені на методологічний рівень, поєднання експериментального дослідження та найтоншої риторики, за якими ховається розрив між знанням та істиною. Твори Панофського – «інтелектуальний бестселер», де старі концепти одного дискурсивного поля діють як плаваючі означники в іншому.

Найгіршим наслідком неокантіанства Панофського Діді-Юберман вважає те, що воно змінилось автоматичним використанням кантіанського тону, стихійної філософії, в якій сліди самого Канта іноді важко знайти. Спонтанне, інструментальне і некритичне вживання деяких філософських понять приводить історію мистецтва до того, що вона виробляє навіть не еліксири забуття, а просто чарівні слова, не надто стрункі концептуально, вони проте з успіхом розв'язують, тобто розсіюють, всі завдання, знімають світ питань: ведуть йому на зміну – з оптимізмом, схожим на тиранію – якийсь «батальйон відповідей» [3, 248]. Навіть французький структуралізм прийняв метод Панофського, щоб протистояти банальному історизму «антикварної» історії мистецтва. Звідси прив'язаність П'єра Бурдьє та Луї Марені й Юбера Даміша до трансцендентального схематизму, який імпортував до царини зображення Панофський.

Як саме аргументує свою критику іконології Панофського Діді-Юберман? Панофський остерігається образу, небезпеки, яку він із собою несе для об'єктивного знання, небезпеки збурення уявлення (вся ця тематика пов'язана із фундаментальним розділенням на «візуальне» та «видиме», яке Діді-Юберман розвиває зокрема у праці «Перед образом» [4, 17–18]). «Саме цей парадокс ми беремось дослідити: щоб встановити дисципліну іконології як “об'єктивну науку” Панофському було необхідно буквально вигнати (*exorcise*) дещо притаманне самій силі об'єкта, який він намагався описати такою “наукою”» [4, XVII].

Для пояснення ситуації з Панофським Діді-Юберман використовує хасидську притчу про диббук. Диббук – це дух, що оволодіває людьми. За легендою, один хлопець-чорнокнижник хотів за допомогою чар завадити весіллю його коханої Лії з іншим. Але хлопець помер і наречена почала говорити його голосом. Далі цадик Азріель із Меєрополя виганяє духа. Дівчина помирає, щоб поєднатись із духом. У тлумаченні Діді-Юбермана, «треба під Лією розуміти уособлення Історії Мистецтва, а під “святим зібранням” набожних чоловіків – “наукову спільноту” іконологів [...] і Ервіна Панофського в ролі Азріеля, чюдотворця-равина, мудреця, екзорциста» [4, XIX].

Щоб здійснити «справжню» критику історії мистецтва, Діді-Юберман вважає за необхідне вдатися до археології, такої, яку Лакан провів із Фрейдом, Фуко із Бінсвангером, Дельоз з Бергсоном, а Дерріда з Гуссерлем: «Точніше, саме маючи на увазі гамбурзького “вчителя” Панофського, ми задумували дану критику та розробляли її. Звісно, я маю на увазі Абі Варбурга». Абі Варбург – це і є диббук. «Фантом, неспоку-



тувана душа, яка й досі блукає – все менш безшумно – (соціальним) тілом Лії, нашої прекрасної дисципліни під назвою Історія Мистецтва» [4, ХХ]. Контекст, у якому Панофський як послідовник Просвітництва змушений був вдатися до екзорцизму «нечистого розуму»: прихід нацизму та конфіскація ним німецької мови. Він порвав з німецькою мовою та світом німецької філософії. Після 1933 р. він ніколи не цитував Гайдеггера, не посилався на Беняміна чи Блоха.

Але не так змінену особу – Варбурга – хотів вигнати Панофський із власної іконології. Диббук, якого він виганяв, був самою зміною – «змінною, спричиненою самими зображеннями історичному знанню про зображення».

Несистематизовані й гетерогенні тексти, що залишилися у спадок від Абі Варбурга слугували джерелом натхнення для власного теоретизування Діди-Юбермана: «Історія мистецтва, винайдена Абі Варбургом, поєднає в своєму фундаментальному понятті *Nachleben* – пережитку – саме можливості *твердо триматись* та *переслідувати*, повертатись, притаманні всім зображенням. На відміну від феномена “відродження” та простого передання через “впливи”, як ми говоримо, зображення-пережиток – це зображення, що, втративши початкову вжиткову вартість та значення, все ж повертається, як привид, в певний історичний момент: момент “кризи”, момент, коли він показує свою латентність, тривалість, життєздатність та так би мовити “антропологічну здатність приклеюватись”» [4, ХХ].

### Проект неіконологічної семіології Діди-Юбермана

Свою позитивну стратегію історії мистецтва Діди-Юберман називає «неіконологічною семіологією», яка не є ані позитивістською (репрезентація як дзеркало), ані структуралістською (репрезентація як система). «Інша історія мистецтва» – це історія неможливих об'єктів та немислимих форм, які несуть в собі долю та критикують зовнішні риси.

Відправну точку своїх досліджень Діди-Юберман характеризує так: «Моїм початковим об'єктом вивчення в царині живопису Від-

родження був об'єкт, що пручається “чистому розумові” Панофського» [4, ХХ]. «Потрібно було або взагалі відмовитись від розуміння, або спроектувати іконологію на епістемологічний режим, що лежить поза нею: режим наддетермінації, в якому детермінація Панофського підлягала суду розуму, який є жакливо “нечистим”: амальгамований, суперечливий, зміщений, анахроністський». Неправильно було б розуміти відступ через Фрейда як спробу постфактум відмовитись від всієї традиції *Kunstgeschichte*.

На противагу словам-тотемам класичної історії мистецтва Діди-Юбермана чотири «слова-наближення» покликані обійти схематизм, ідеалізм, іконографізм разом із тиранією імітації та гуманізм його дисципліни: це розрив, симптом, втілення та смерть. Історія складається в ритмі діад, що борються та співпрацюють: відродження та гуманізм проти смерті; ідея та ідеалізм проти симптому; малюнок та іконографізм проти втілення; імітація та символічна форма проти розриву.

Розрив – це відкритість структури в тому сенсі, що структура, досягаючи повноти свого розвитку, обов'язково виявляється прорваною, враженою, проритою всередині себе. Мислення репрезентативної тканини з урахуванням розриву в ній сягає Фрейда.

Симптом – це вперте повернення сингулярного в регулярне. У творі мистецтва робота симптому може бути описана як втілення.

### Висновки

Той підхід, яким користується Діди-Юберман у вивченні історії мистецтва, видається нам плідним у рамках дослідження темпоральних стратегій історії мистецтва, зокрема таких дослідників, як Алоїз Рігль та Абі Варбург. «Археологія» дисципліни мистецтвознавства дає змогу виділити ті пресупозиції, на яких базується обрана цими дослідниками риторика в описі історичного перебігу та періодів розвитку історії мистецтва. В результаті цього вдається оминати вузьку сциєнтистську перспективу критики історизму та запропонувати контекстуальне історично-конкретне прочитання текстів класиків історії мистецтвознавства.

1. Диди-Юберман Ж. Из книги «Изображения вопреки всему» / Ж. Диди-Юберман // Отечественные записки. – 2008. – № 43 (4). – С. 77–94.
2. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – СПб. : Наука, 2001. – 254 с.
3. Шестаков А. Предписание видеть / А. Шестаков // Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – СПб. : Наука, 2001. – С. 240–251.
4. Didi-Huberman G. Confronting Images / G. Didi-Huberman. – University Park : Pennsylvania State University Press, 2005. – 336 p.
5. Didi-Huberman G. Devant le temps / G. Didi-Huberman. – Paris : Minuit, 2000. – 287 p.

6. Didi-Huberman G. L'Image survivante / G. Didi-Huberman. – Paris : Minuit, 2002. – 592 p.
7. Didi-Huberman G. Invention of Hysteria / G. Didi-Huberman. – Cambridge, London : MIT Press, 2003. – 373 p.
8. Gombrich E. Ideals and Idols. Essays on Values in History and Art / E. Gombrich. – Oxford : Phaidon Press, 1979. – 224 p.
9. Panofsky E. The Concept of Artistic Volition / E. Panofsky // Critical Inquiry. – Vol. 8. – No. 1. – P. 17–33.
10. Sourgrins C. Les mirages de l'Art contemporain / C. Sourgrins. – Paris : La Table ronde, 2005. – 261 p.

V. Artiukh

## CRITICAL ASSESSMENT OF TRADITIONAL ART HISTORY IN TEXTS OF GEORGE DIDI-HUBERMAN

*The article analyses texts of French historian and theoretician of art George Didi-Huberman. Particular attention is paid to the way in which this scholar examines the problem of narrative strategies in art history writing of E. Panofsky, A. Warburg and W. Benjamin.*

**Keywords:** art history, anachronism, symptom, iconology, models of temporality.

УДК 791.43.01+159.964.2

Брюховецька О. В.

## КОНЦЕПЦІЯ «ШВА» В ПСИХОАНАЛІЗІ Й ТЕОРІЇ КІНО

У теорії кіно «шов» переважно ідентифікується із фігурою «план/зворотний план», тоді як його оригінальне психоаналітичне розуміння передбачає певну позицію суб'єкта – відсутності, займання-місця-чогось – стосовно до ланцюга свого дискурсу. У статті відстежується генеалогія концепції «шва» від лаканівської логіки означника до кінематографічної артикуляції («кіно шва») та ідеології («система шва»); розкриваються невідрефлексовані суперечності в концепції «шва», які виникли внаслідок її концептуальних трансформацій; ставиться питання матеріалістичної теорії кіно та її співвідношення із психоаналізом.

**Ключові слова:** суб'єкт, психоаналіз, теорія кіно після 1968, шов, артикуляція, план/зворотний план, Ж.-А. Міллер, Ж.-П. Одар, Д. Даян.

Концепція «шва» вперше з'являється в XI Семінарі Жака Лакана «Чотири фундаментальні поняття психоаналізу» (1964). Жак-Аллен Міллер присвятив шву лекцію, прочитану 24 лютого 1965 р. в рамках лаканівського Семінару XII «Вирішальні проблеми психоаналізу». Текст лекції під назвою «Шов (елементи логіки означника)» було опубліковано в «Кайє пур Аналіз» (1966). Англійською його вперше перекладено в 1978 р. в спеціальному випуску журналу «Скрін», в якому було представлено «Дос'є на шов». Усі посилання у статті подано за цим виданням. [7]

У теорію кіно концепцію «шва» ввів Жан-П'єр Одар у своїх коротких «екстремістських» (як він їх сам назвав) виступах «Шов І» і «Шов ІІ», опублікованих в квітневому і травневому номерах «Кайє дю Сінема» за 1969 р. [8] В англomовну теорію кіно одарівське поняття «шва» прийшло у викладі Деніела Даяна. Його стаття «Тьюторський код класичного кіно», опублікована 1974 р. в американському журналі «Фільм квотерлі», і досі є надзвичайно впливовою, увій-

шовши (на відміну від тексту Одара) в дві авторитетні антології з теорії кіно.

Даян поміщає концепцію шва в контекст французького структуралізму. Незважаючи на тодішню моду на «французьку теорію» в американській академічній спільноті, більшість текстів ще не були перекладені англійською. Тому значну частину статті Даяна займає дещо плутаний реферативний виклад Альтюссера, Лакана, Фуко і Бадью. У тій частині статті, яка стосується власне теорії кіно, Даян намагається перенести критику системи репрезентації класичного живопису на фільм, у чому, крім Одара, спирається також на книгу Жана-Луї Шефера «Сценографія картини» (1969) [11].

Після публікації цієї статті почався справжній похід проти «системи шва». З різкою критикою «сценарія Одара/Даяна» на сторінках «Фільм квотерлі» виступили Вільям Ротман (1975) і Барі Солт (1976) [9, 10]. Зоряний час концепції «шва» пов'язаний із випуском спеціального дос'є в журналі «Скрін» (1977/78), яке включало англійський переклад текстів Одара