

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Царевская Елена Валерьевна

**СОЗДАНИЕ ОНЕЙРОГРАФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В
СОВРЕМЕННОЙ КУРАТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Мазин Виктор Аронович,

кандидат философских наук,

доцент кафедры

междисциплинарных исследований

и практик в области искусства

Факультета свободных искусств и наук

СПбГУ

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИССЛЕДОВАНИЕ ОНЕЙРОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ РУСЛЕ	8
1.1 Психоанализ и искусство. Обоснование подхода	11
1.2. «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда. Ключевые понятия....	19
1.3.Исследования онейрического пространства в свете философских концепций	30
1.3.1Коллективная онейрореальность и капитализм	31
1.3.2 Сновидение и экзистенция (Людвиг Бинсвангер и Мишель Фуко).	35
1.3.3Онейрическое пространство и лингвистическое (Людвиг Витгенштейн и Норман Малькольм)	38
ГЛАВА 2. МУЗЕЙ СНОВИДЕНИЙ ФРЕЙДА –ТОТАЛЬНАЯ ОНЕЙРОГРАФИЧЕСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ	42
2.1. Анализ основной кураторской концепции Музея сновидений Фрейда.	42
2.2 Музей сновидений как работа отрицания, смещения и сгущения	51
2.3 Музей нематериального	58
2.4. Сновидение врывается в сновидение. Временные выставки в Музее сновидений Фрейда	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	74
ПРИЛОЖЕНИЕ	81

ВВЕДЕНИЕ

Тема данного исследования раскрывает стратегии использования тематики сновидений в современном искусстве, связанное с осмыслением и концептуализацией образов сновидений, созданием онейрографического пространства в рамках кураторской практики на примере Музея сновидений Фрейда.

Многозначность концепта «сновидение» обуславливает существование различных способов его описания. Сегодня наметилась явная тенденция к изучению феномена сновидения как междисциплинарного объекта, путем синтеза результатов его исследования представителями как естественнонаучных, так и гуманитарных дисциплин. Именно в момент осмысления сновидения культурой с точки зрения междисциплинарности получает второе рождение термин «онейрология». Онейрографическое пространство мы определяем, как «область, описывающая и исследующая сновидное».

Актуальность

Одной из предпосылок к выбору заявленной темы послужило недостаточное освещение данной проблематики в рамках кураторских исследований. Несмотря на то, что сновидения часто выступают одной из самых часто используемых тем среди художников, осмысление в рамках кураторской практики достаточно редок. Существует достаточно большое количество исследований темы онейрографической реальности в литературе, также вопрос функционирования онейрографической реальности часто поднимается в рамках исследования кино. На настоящий момент раскрытие темы сновидения в современном визуальном искусстве так и не произошло полностью. Само понятие «онейрографическая реальность» до сих пор достаточно редко используется в западном дискурсе. Что касается российских

реалий тема онейрографической реальности активно разрабатывается психоаналитиком Виктором Ароновичем Мазиным, куратором и создателем Музея сновидений Фрейда. Для анализа функционирования онейрографической реальности мы останавливаемся именно на музее Фрейда. Актуальность выбранной темы обосновывается тем, что кураторская концепция Музея сновидений Фрейда уникальна в силу репрезентации идеи психоанализа и их непосредственного функционирования на выставочной площадке, однако она все еще теоретически не осмыслена.

Цель исследования

Настоящая диссертация ставит своей целью анализ кураторских концепций работы с онейрографическим пространством в современном искусстве на примере Музея сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге

Задачи

1. Осмысление функционирования психоаналитического дискурса в современном искусстве, так как термин «онейрографическое пространство» был актуализирован именно в рамках теории психоанализа. Это позволяет выяснить базовые стратегии взаимодействия искусства и психоанализа, и в анализе работы куратора с данной темой часто отталкивать на основании этих стратегий.

2. Рассмотреть философские концепции, осмысляющие работу сновидения в культуре и искусстве

3. Провести анализ кураторских стратегий в работе со сновидениями на примере Музея сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге. Это подразумевает их описание, изучение и систематизацию, а также интерпретация конкретных примеров работы художника и куратора как демонстрация основных моментов предлагаемого ракурса исследования.

Предмет исследования

Предмет настоящего исследования – онейрографическое пространство в современном искусстве, рассматриваемые с точки зрения современной философской и психоаналитической рефлексии, а также методологические проблемы, возникающие в связи с появлением и развитием данной темы.

Объект исследования

Объектом исследования являются современные концепции философии, психоанализа и гуманитарных наук в целом, затрагивающие проблематику онейрографического, а также проясняющие ее материалы культуры.

Структура работы

Представленная диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы.

В первой главе пояснены цели, задачи исследования, дано обоснование выбранных теоретических трудов по данной тематике. Глава посвящена осмыслению феномена онейрического пространства. За основу анализа онейрографической реальности с точки зрения теории был взят труд «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда. Фрейд как «основатель дискурсивности»¹ своими работами спровоцировавший развитие исследования сновидений в русле гуманитарного знания. Также мы рассматриваем философские концепции, в большинстве случаев проблематизирующие

¹ Термин, использованный Мишелем Фуко в отношении Фрейда. См. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М.

Воля к истине. М.: Касталь, 1996. С. 7-46.

сновидения, базируясь на теории психоанализа, либо же наоборот, отрицающие ее.

Во второй главе, служащей практическим полем применения концепций, раскрытых в первой главе, мы избираем интроспективный способ изучения кураторской концепции и останавливается на детальном анализе концепции Музея сновидений Фрейда, особое внимание уделяется кураторской стратегии в создании онейрографического пространства. Мы не вдаемся в проблемы физиологии сна и восприятия сновидений, одной из реперных точек становится проблема репрезентации сновидений в современном искусстве и культуре в целом. Фрейд подчеркивал, что сон, воспринимаясь преимущественно зрительно, легче всего так и выражается.

Теоретическая база

Основные положения теории работы онейрографического пространства:
Зигмунд Фрейд

Искусство и психоанализ: Тьерри де Дюв, Хэл Фостер, Фрэнсис Боудри

Коллективные сновидения и капитализм: Вальтер Беньямин, Ги Дебор

Осмысление сновидения в экзистенциальной философии: Людвиг Бинсвангер, Мишель Фуко

Работа онейрографического пространства и лингвистического: Людвиг Витгенштейн, Норман Малькольм. Соломон Резник

Новые формы музеев: Гейнор Кавана, Шелдон Аннис

Психоанализ и кураторская практика: Виктор Мазин, Лидия Маринелли, Элизабет Рудинеску, Николетта Мислер

Близкие нашему исследованию темы репрезентации феномена онейрографической реальности раскрываются в журнале «Кабинет Ж», созданный на основе серии мероприятий «Искусство сновидений», проведенных Британским Советом и Музеем сновидений Фрейда, «Кабинет Д», приуроченный к открытию Музея сновидений Фрейда, а также авторами сборника «Сон - семиотическое окно», вышедшего по итогам одноименной конференции в Москве. Помимо выше обозначенных работ важнейшим источником для исследования стали фотодокументами выставок, пресс-релизы, статьи в прессе. Также были использованы материалы личных бесед с художниками.

Таким образом, выводы, полученные в настоящей диссертации, могут оказаться полезными для раскрытия и нового осмысления подхода к экспонированию и раскрытию темы сновидений, для разработки более общих вопросов взаимодействия кураторства и психоаналитических теории в рамках современного искусства.

ГЛАВА 1. ИССЛЕДОВАНИЕ ОНЕЙРОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ РУСЛЕ

Важной для нашего исследования идеей является то, что в современном мышлении, основанном на трансформациях, таких как изобретение психоанализа на рубеже XIX и XX веков, радикальные перемены в естественнонаучном знании (в частности идея в области квантовой физики о невозможности не включенного наблюдателя в ходе эксперимента), трансформации в области лингвистики, предопределившие поворот в сторону внимания к языку во всем гуманитарном знании XX века, негация субъект-центрированного разума в философской перспективе, во многом повлиявшая на современное искусство, образующие так называемый, «постмодернистский дискурс», можно иногда в завуалированных, а иногда в очевидных формах обнаружить способы мышления и социальной организации, которые были сформированы предыдущими эпохами. Область онейрологии, несмотря на прямое отношение к психоанализу, отнюдь не является здесь исключением, а даже скорее, напротив, за счет необходимости исследования в междисциплинарном русле и довольно большой степени разброса в осмыслении с теоретической и исторической точки зрения представляет собой квинтэссенцию идей, принадлежащих совершенно разным временам, парадигмам, и формам художественного осмысления.

В этом контексте наше исследование процессов функционирования термина онейрография в современной кураторской практике требует осмысления освоения и репрезентации сновидного пространства прежде всего через призму классического труда Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений». Однако Фрейд в своих трудах неизменно обращается к различным историческим эпохам, прежде всего в эпохе древнегреческой культуры. Что так же говорит о вполне обоснованном обращении и осмыслении термина

«онейрическое» с точки зрения исторического дискурса. Попытка описания сновидений и рассмотрении их в культуре и искусстве предпринимались с древнейших времен. Сновидение в разные эпохи играло разные роли, однако всегда представляло особый интерес, являясь устойчивой формой рефлексии в культуре, реализуемой в категории «иного». Природа и сущность сновидения в различные исторические периоды получают собственную трактовку, определённым образом отражаясь в текстах культуры. Сны культурно обусловлены, а представления о них опосредованы тем культурным языком, которым мы пользуемся. Концепция «культурной модели сновидений», предполагающая, что люди видят сны в пределах заданного культурой образца, может стать методологической основой культурологических исследований феномена сновидений в различных сообществах.

Многозначность концепта «сновидение» обуславливает существование различных способов его описания. Сегодня наметилась явная тенденция к изучению феномена сновидения как междисциплинарного объекта, путем синтеза результатов его исследования представителями как естественнонаучных, так и гуманитарных дисциплин. Именно в момент осмысления сновидения культурой с точки зрения междисциплинарности получает второе рождение термин «онейрология». Этимологию греческого слова «онейрос» установить довольно сложно. Автор самой известной дошедшей до нас античной «Онейрокритики» - греческий ученый Артемидор из Далдиса предлагает следующие ее варианты: во-первых, такое такое имя «дано от первопричины, или исходя из выражения “произносить будущее» («to on eirei»), что означает попросту «говорить»; во-вторых, «онейрос» воздействует на душу, «возбуждая и расшевеливая» («oreinei») ее, иначе говоря, вещий сон, который «действует тем, что ведет нас к осуществлению

предсказания» и после пробуждения «становится толчком к делу», преображает душу².

Трудно установить авторство возникновения самого термина. Однако труд Артемидора - самый ранний из всех сохранившихся. Термин «онейрология» (греч. oneiros - сновидение и logos - слово) актуализирует Фрейд в «Толковании сновидений», изданном в 1899 году. В русскоязычных источниках слово впервые официально встречается в «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» под редакцией А.Н. Чудинова, где термин объясняется как «учение о сновидениях, их происхождении и значении»³, что полностью соответствует современному пониманию термина.

Формирование концепции З. Фрейда стало критическим сдвигом в культурном и теоретическом осмыслении феномена сна, произошедшим вне институциональных рамок философии. Критическим не столько с содержательной стороны, сколько с точки зрения негации определенных аспектов целостного процесса сна. Фрейд меняет ход процесса концептуализации сна как целостного процесса, трансформирует его концептуальный образ, центрируя свой анализ на сновидении. В первой главе «Traumdeutung» (1900 г.), посвященной разбору существовавших на тот момент теорий сна и сновидения, Фрейд весьма решительно исключает сон из своего анализа: «У меня нет оснований заниматься проблемой сна, так как это уже почти чисто физиологическая проблема, хотя и в характеристике сна должно быть налицо изменение условий функционирования душевного аппарата»⁴.

² Цит по. Кузнецова Ю., Культурологические исследования сновидений в системе наук о человеке (теории сновидений в доиндустриальную эпоху)// Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.16, №2 (3), 2014 — С. 747

³ Цит по. Кузнецова Ю., Культурологические исследования сновидений в системе наук о человеке (теории сновидений в доиндустриальную эпоху)// Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.16, №2 (3), 2014 . С. 746

⁴ Фрейд З. Толкование сновидений, пер. с нем. Я. Когана. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 367 С.

1.1 Психоанализ и искусство. Обоснование подхода

Современное искусство – неоднозначное, эклектичное и противоречивое, отстаивало плюралистическое право на собственное индивидуальное, авторское восприятие, толкование и пути воплощения и даже порой перевоплощения многообразия идей, сюжетов и образов. Закономерно возникает и входит в практику многочисленные методы осмысления и изучения процессов (среди которых историко-культурный, иконографический, иконологический, семиотический, компаративный, психоаналитический и другие). Все это приводит к пересечению методов анализа, критики, и путей развития искусства. Во многом этот подход повлиял и на возникновение новых функций в процессе создания произведения. Как один из итогов этого процесса – зарождение в середине XX века новой специальности – кураторства. Кураторская практика, по нашему мнению, во многом способствовала расширению искусствоведческого дискурса, при всей его самодостаточности все же требовавшего все более разностороннего и комплексного подхода.

Так как термин «онейрическое» получил второе рождение именно в рамках психоаналитического дискурса в этой работе мы считаем необходимым обратиться к вопросу взаимодействия искусства и психоанализа, как необходимому условию для дальнейшего размышления в рамках заданной темы – осмысления создания онейрографического пространства в современной кураторской практике. Важно также и то, что мы во многом раскрываем термин «онейрическое» основываясь на работах Зигмунда Фрейда, ставшего главной персоной в переосмыслении феномена сновидений. Очевиден тот факт, что Фрейд часто основывал свои наблюдения именно опираясь на литературные источники. Сама персона Фрейда впервые была признана именно в поле литературного творчества: в 1930 году он получает премию Гете за достижения в литературном творчестве. Фрейд предложил психоаналитическое трактование возникновения, природы и функции искусства. Основные положения

понимания специфики искусства послужили теоретическим базисом и были рассмотрены во многих его трудах, среди которых «Художник и фантазирование» (1906), «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), «Тотем и табу» (1913), «Моисей Микеланджело» (1914) и многие другие. Фрейд впервые поставил на обсуждение и исследовал ряд важнейших для художественного творчества и искусствоведения вопросов, среди которых: сущность воображения и форма сублиматического выражения бессознательных влечений в произведениях искусства; механизм трансформации бессознательных желаний человека в художественные символы, образы и восприятие художественного произведения как выражение внутриспсихических конфликтов художника. Фрейд также придавал значение изучению механизмов эстетического наслаждения, получаемого как в процессе создания произведения искусства, так и в момент его восприятия. Невротические проявления в процессе художественного творчества рассматривался Фрейдом как факт ухода от неудовлетворенности реальной жизнью в ирреальный мир фантазий.

В своем исследовании мы обращаемся к рассуждениям о методе функционирования искусства и психоанализа французского искусствоведа Тьерри Де Дюва. В работе «Живописный номинализм» он описывает метод параллелизма, который он как историк искусства применяет по отношению к анализу произведения искусства (в его случае произведений Марселя Дюшана) и психоанализа. Де Дюв начинает свои размышления с того, что сомневается в достоверности основы заимствование методологии и теории психоанализа для анализа искусства. Метод параллелизма, используемый Тьерри де Дювом порывает с обычаем взаимной деконструкции, объективизации познания. Психоанализ скорее выступает как часть культурной формации присущей определенному месту (Западу) и времени (современность) – так называемой эпистемы, термин который де Дюв неоднократно использует, основываясь на концепциях Фуко.

Де Дюв пишет: «Эпистемологическая общность оправдывает параллель между современным искусством и психоанализом. Однако эпистемологическая общность, оправдывающая параллель, не оправдывает ничего кроме самой параллели. Вопросать и анализировать произведение искусства подобно сновидению, изучать его так же, как изучают сновидение, значило бы уверовать в теорию в отрыве от метода. Сравнить же тот или иной корпус произведений с тем или иным сновидением по частно означает свободно использовать все предоставленные методом возможности, а к теории обращаться лишь в качестве катализатора. По окончании “химической реакции”, сослужив свою службу, она удаляется восвояси». ⁵

Для нас важен и тот факт, что, размышляя о взаимоотношениях искусства и психоанализа, Тьерри Де Дюв первым делом непосредственно обращается к теме искусства и сновидения относительно работ Дюшана мюнхенского периода и делает следующие выводы: необходимо, чтобы сновидение, которое может быть проанализировано и сравнено со произведением или кураторской задумкой, было сновидением Фрейда. Обыденные сны индивидов лишены всякого значения в рамках параллелизма Де Дюва, который с обеих сторон затрагивает «функцию истины»⁶, исполняемую искусством и сновидением в общей для них эпистеме. Этим значением обладают только сны Фрейда и только те из них, которые Фрейд взял на себя труд истолковывать. Автор также склоняется к эвристическому стратегически самое важное, занимаемое в самоанализе Фрейда и в доказательстве важности сновидения из сновидений, как называет его Лакан. Де Дюв начинает анализ работ Дюшана, используя сновидение об инъекции Ирме.

⁵ Дюв Т. Де Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Пер с фр. А. Шестакова . М.: Изд. Института Гайдара, 2012 . С. 17

⁶ Дюв Т. Де Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Пер с фр. А. Шестакова — М.: Изд. Института Гайдара, 2012 . С. 19

Основываясь на размышлениях Де Дюва, можно сделать и тот вывод, что сновидение, которое приходит к слушателю, читателю и рассказчику опосредовано само по себе. Сновидение, с одной стороны нечто, что может существовать в пространстве того или иного размышления только будучи пересказанным, а, значит, уже априори опосредованным. Сам рассказ и описание сновидения отдаляет от самого сновидения как рассказчика, так и слушателя. В итоге ситуация заключается в том, что сновидение не существует без рассказа, проговаривания его, но в сам момент проговаривания, оно перестает быть сновидением, а становится продуктом интерпретации рассказчика-сновидца. Таким образом можно утверждать, что логически проводить аналогию и параллель сновидения и произведения искусства невозможно априори. На место сновидения в привычном его понимании становится теория сновидения. Де Дюв также описывает прочтение сновидения трижды опосредованным. Во-первых, самим Фрейдом, который сообщает о своем сновидении. Во-вторых, толкованием, которое Фрейд дает сновидению и в дальнейшем делая из него теоретические выводы (например, при обосновании сгущения). И, наконец, в-третьих, де Дюв переходит к работам Лакана, упоминая его комментарии к «Сновидению об инъекции Ирме» во второй книге «Семинаров».

То, что де Дюв маркирует как метод параллелизма и причисляет к одной эпистеме согласно Фуко Хэл Фостер в ставшей знаковой книге «Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» называет этот метод анализа взаимоотношений искусства и психоанализа историческим. Психоанализ Фостер предлагает рассматривать как объект идеологического поля, нередко общего для него и для модернистского искусства. В то же время автор предлагает прилагать психоанализ теоретически, как метод выяснения существенных черт искусства, точной разметки поля. «Таким образом можно

критиковать психоанализ, его же применяя»⁷. Стоит отметить, что к этому знаковому для современного искусства труду психоанализ рассматривается первым из пяти основных применимых к современному искусству методов анализа и изучения.

Хэл Фостер неоднократно отмечает, психоанализ связан с историей искусства модернизма общим историческим фоном и точки пересечения менялись на протяжении всего столетия. В начале своего пути психоанализ служил художникам своими идеями, которому они давали визуальное воплощение, как это часто делал сюрреализм в 20-е и 30-е годы, или чтобы подвергнуть эти идеи критике с теоретических и политических позиций, как феминизм в 70-е-80-е годы. Наконец, немало психоаналитических понятий вошло в базовый словарь искусства и критики XX-XXI веков: среди них — подавление, сублимация, фетишизм, влечение. В статье Хэл Фостер выделяет уровни критики, одним из первых поднимая вопрос о том, кому или чему подобает позиция пациента: произведению, художнику, зрителю, критику или некой комбинации или последовательности их всех⁸. Открывается проблема различных уровней интерпретации искусства в рамках или с точки зрения психоаналитического дискурса, которые Фостер объединяет в три группы: символические прочтения, анализы процесса и риторические аналогии.

Ранние опыты критики, основанной на трудах Фрейда, шли по пути символического прочтения произведений, разыскивая скрытый подтекст: «Это не трубка, а пенис». Этот процесс состоит в том, что художник кодирует некую тайну, а критик ее расшифровывает, таким образом и критик, и художник сосуществуют в одном ключе. Фостер проводит аналогию данного

⁷ Фостер Х., Р., И., Б., Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» — М.: Ад Маргинем, 2016. С.18

⁸ Фостер Х., Р., И., Б., Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» — М.: Ад Маргинем, 2016. С.18

критического подхода с иконографией - традиционным искусствоведческим методом, который ищет в картине символы, опираясь на внешние тексты⁹.

Второй уровень психоаналитической критики сводится к анализу процесса. Фрейд формально был далек от современного ему искусства и формально не имел контакта его представителями. Сюрреалистов, так почитавших его, он называл «жуткими маньяками». Однако он неоднократно касался размышлений о природе искусства в целом, прилагая характерную психоанализу призму - философскую концепцию «эстетической игры» с точки зрения принципа удовольствия, который он определили в статье «Положение о двух принципах психического события» через противопоставление принципу реальности: «Художник, это прежде всего человек, который отвращается от реальности, поскольку он не может смириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений и удовлетворяет свои эротические и честолюбивые желания в воображаемой жизни. Но он находит обратный путь из этого мира фантазий в реальность, благодаря особым талантам преобразуя свои фантазии в особые формы действительности, которые получают признание людей как ценное отображение реальности. Таким образом, он в известной мере действительно становится героем, королем, творцом, любимцем, которым ему хотелось стать, не совершая обходного пути через действительное измерение внешнего мира. Он может достичь этого лишь потому, что другие люди точно также ощущают неудовлетворённость из-за реально необходимого отказа, как и он сам, и эта неудовлетворенность, возникающая при замене принципа удовольствия принципом реальности, сама является частью реальности»¹⁰.

Третий тип психоаналитической критики - анализ риторики художественного произведения по аналогии с визуальными продуктами психики, как сновидения и фантазии. Стоит отметить, что Фостер также

⁹ Фостер Х., Р., И., Б., Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм». М.: Ад Маргинем, 2016, С. 16

¹⁰ Фрейд З. Художник и фантазирование, пер. с нем. К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. 67 С.

обращается к сновидению как к наиболее значимому феномену психоанализа в рамках искусства. Однако в этом состоит сложность: несмотря на то, что сновидения – можно отнести к визуальным продуктам психики, Фрейд подходит к сновидению как к форме письма наряду с оговорками. Упоминается также прочтение Фрейда Лаканом – «воинствующе лингвистическим»¹¹. По мнению Фостера, это делает психоанализ сложноприменимым по отношению к визуальным искусствам.

Американский психоаналитик Френсис Боудри описывает 4 метода анализа произведения искусства с позиции психоаналитической теории, применяя эти методы более к анализу литературного текста.

Первый подход заключается в том, что аналитик относится к роману, театральной постановке, кинофильму и др. как к описанию случая, игнорируя условную природу (как «если бы») и проводит только психоаналитический анализ персонажей или образов. Второй подход связывает произведение искусства с психической жизнью его автора. Оно в данном случае (более всего это применимо к литературе) рассматривается как модифицированная форма свободной ассоциации. Третий подход подвергает произведение искусства тематическому анализу, идентифицируя следы или производные психических содержаний. И, наконец, четвертый подход обращается к исследованию эстетического эффекта или субъективной реакции читателя.¹² Данную классификацию можно смело отнести в поле прикладного психоанализа, который в целом использует более практический аспект психоаналитической теории, часто те или иные интерпретации в психоанализе становятся конечной точкой и принимаются как само собой разумеющееся¹³.

¹¹ Фостер Х., Р., И., Б., Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» М.: Ад Маргинем, 2016, С.20

¹² Боудри Ф., Очерк о методе в прикладном психоанализе/ Ф. Боудри // Russian Imago 2001: Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002. С. 84

¹³ Боудри Ф., Очерк о методе в прикладном психоанализе/ Ф. Боудри // Russian Imago 2001: Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002. С. 85

Можно сделать вывод, что взаимодействие искусства и психоанализа может принимать различный характер. В XX веке терминами психоанализа начинают оперировать не только психоаналитики, но и искусствоведы, философы, критики, и, конечно же, сами художники и кураторы. Психоанализ по отношению к искусству может применяться с разных сторон. Мы видим, во многом прикладной и практический подход со стороны психоаналитиков, одновременно современная критика и теория искусства заимствует идеи и термины психоанализа, применяя их на уровне гипотез. В свою очередь художник и куратор – те персоны, кто непосредственно находятся в рамках практики искусства часто используют поэтику психоанализа и термины для создания художественных образов и концептуальных идей, что мы увидим в данном исследовании, анализируя примеры кураторской работы с онейрографической реальностью. В заключение приведем цитату нескольких авторов. Фрэнсис Боудри описывает выводы взаимодействия поля психоанализа и поля искусства: «Понимаемые нами связи не являются ни истинными, ни ложными; они лишь средство выражения и описания. Они должны быть отправной точкой для научной работы, но не ее целью»¹⁴. Хэл Фостер заканчивает свою статью словами критика-психоаналитика Лео Берсани «моменты теоретического коллапса» в нашем поиске, возможно, неотделимы от моментов «психоаналитической истины»¹⁵. Взаимоотношения искусства и психоанализа заключаются в непрекращающейся процессуальности, здесь нет стабильных аксиом, психоаналитические теории постоянно подвергаются критике и переосмыслению авторами как со стороны искусства, так и со стороны психоанализа, и теории эти могут работать в различные эпохи и в различных культурных формациях по разному.

¹⁴ Боудри Ф., Очерк о методе в прикладном психоанализе/ Ф. Боудри // Russian Imago 2001: Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002. — С. 97

¹⁵ Цит. по Х., Р., И., Б., Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» М.,: Ад Маргинем, 2016, С.21

1.2. «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда. Ключевые понятия.

Формирование концепции З. Фрейда стало критическим сдвигом в культурном и теоретическом осмыслении феномена сновидения, произошедшим вне институциональных рамок философии. Фрейд раскрывает понятие сновидения, анализируя опыт философии, искусства, естественных наук, истории (к историческому аспекту можно отнести многочисленные сонники, имеющиеся в каждой культуре). Учитывая то, что по сей день «Толкование сновидений» является фундаментальной работой в раскрытии работы сновидений, мы обратимся к рассмотрению ключевых понятий работы и применению их по отношению к вопросу создания и функционирования онейропространства в современном искусстве в целом. Помимо непосредственно обращения к работе Фрейда в главе будет рассмотрен подход и других авторов, размышляющих о ключевых понятиях работ Фрейда. Эта глава станет базисом для следующих глав, где мы также обратимся к рассмотрению вопроса, как философская мысль воспринимала и трактовала работу «Толкование сновидений» различными путями, а также предпримем попытку создать рабочую классификацию рассмотрения снов в работе философской мысли XX века.

11 сентября 1899 года закончено монументальное исследование Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений». Первый тираж выходит месяц спустя, однако издатель ставит на обложке 1900 год, наступление XX века, начало новой эры. Многие исследователи трудов Фрейда видят в этом шаге издателя некий символизм, вместе с началом века началась и новая история понимания структуры и развития психического аппарата. Однако на тот момент книга не привлекла особого внимания, лишь спустя 8 лет был продан последний экземпляр того тиража. Официальная наука попросту игнорировала труд

Фрейда.¹⁶ Фрейд и сам не питал особых надежд относительно восприятия своей книги. Однако последующий взлет книги не знает себе равных. Только при жизни Фрейда книга переиздавалась 8 раз на немецком языке, и с каждым новым изданием Фрейд не переставал дорабатывать ее. В 1913 году работа была переведена на английский и русский языки.

Фрейд обращается к изучению сновидений в 1895 году. Эти исследования играют большую роль в развитии системы самоанализа, которая сохранится и в дальнейшем в сочетании с анализом случаев забывчивости, описок, неудачных действий, остроумия. В предисловии ко второму изданию «Толкования сновидений» он подчеркивает эту мысль: «Для меня лично эта книга имеет и другое субъективное значение, которое я сумел понять лишь по ее окончании. Она оказалась частью моего самоанализа, моей реакцией на смерть отца, то есть на самое значимое событие – ведущую к коренным изменениям утрату в жизни мужчины».¹⁷

В семи главах этой работы Фрейд ставит себе задачу изучить сновидение, как в плане образования, так и в плане представления, изучить его связь с психологией видящего сон, а также толкование сна. Главная мысль Фрейда в этой работе: сновидение, несмотря на внешнюю непонятность и бессвязность, обладает смыслами, которые можно раскрыть только с помощью психоанализа.

Эпиграфом к произведению служат две трочки из «Энеиды» Вергилия: «Frektere si negueo superos, Acheronta movebo» (есть несколько вариантов перевода этой строфы: «Если небесных богов не склоню – Ахеронт я подвигну» или «Если мне не удастся тронуть богов, я расшевелю ад»)¹⁸ Таким метафорическим образом выступает Фрейд против богов, не признавая их

¹⁶ Детковская О. Краткая аннотация работ Зигмунда Фрейда: учебно-методическое пособие — СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2009. 65 С.

¹⁷ Фрейд З. Толкование сновидений, пер. с нем. Я. Когана— СПб.: ВАзбука, Азбука-Аттикус, 2014. 9 С.

¹⁸ Лейбин В. Фрейд, психоанализ и современная западная философия.— М.: Политиздат, 1990. 34 С.

авторитет и власть, и ад должен покориться вторжению человека и открыть свои секреты. То, что невозможно познать на верхних этажах психики (*superos*), т.е. на уровне сознания и известных знаний, доступных рациональной науке, можно извлечь из царства теней, из мира сновидений. Толкование же сновидений есть *via regia* (царская дорога) к познанию бессознательного в душевной жизни.

Книга открывается небольшим введением, в котором Фрейд замечает, что, делая попытку толкования сновидений, он не переступает замкнутого круга невропатологических интересов, так как «сновидение в психологическом анализе служит первым звеном в ряду психических феноменов», к которым также относятся истерические фобии, навязчивые мысли и бредовые идеи.

Структура «Толкования сновидений» построены таким образом, что исследовательская часть разбита на семь разделов. Первая глава содержит аналитический обзор научной литературы по вопросу о сновидениях от Аристотеля до работ конца XIX века; в последующем описывается теория сновидений. Здесь Фрейд придает феномену сновидения структуру, различая по категориям, источникам, происхождению, материалы, на которых основываются ночные образы. Здесь же приводится подробный анализ ставшего классическим сновидения самого Фрейда – сон об инъекции Ирме, который приснился ему в 1895 году. В общей сложности на страницах «Толкования сновидения» проанализировано 43 собственных сновидения, а также сновидения, взятые из научной литературы и других источников.

В первом разделе «Толкования сновидений» Фрейд делает тщательный научный обзор произведений по данной проблематике. В том числе именно в этой главе Фрейд упоминает методы снотолкования Артемидора, во многом описывая его метод как открывающий новый подход к вопросу бытования и трактовки сновидений.

Далее в главе «Метод толкования сновидений» Фрейд выдвигает мысль, что интерпретировать сновидение означает выявить его смысл. Обычно люди пытались толковать сновидение двумя разными методами. Одно из этих толкований – символическое «рассматривает содержание сновидения как нечто целое и старается заменить его другим понятным и в некоторых отношениях аналогичным содержанием». Другой метод может быть назван расшифрованием и заключается в том, что сновидение – условный шифр, в котором каждый знак при помощи составленного ранее ключа может быть заменен другим знаком общеизвестного значения и смысла» и человек приписывает сновидению порицательное значение, имеющее отношение к будущему сновидца.

Фрейд отвергает два этих метода из-за их ненаучности. Они не объясняют, почему некоторые образы проявляются в сновидении чаще других. Клинический опыт принудил Фрейда заниматься толкованием сновидений. Сновидение по Фрейду – это ребус, который нужно расшифровать и не нужно рассматривать сновидение как нечто целое. Нужно брать элемент за элементом сновидения и применять правило ассоциаций, посредством которых можно обнаружить то, что скрыто за этой частью сновидения. В слово «Толкование» (Deutung) Фрейд вкладывает новое – психоаналитическое – значение: это обнаружение скрытого смысла речи и поступков человека, заключающегося в бессознательных влечениях.

Фрейд также выдвигает мысль, что сновидение представляет собой исполнение желания, но во сне и желание, и его исполнение могут быть завуалированы. Примером служит сновидение, когда спящий, страдающий от жажды, видит во сне как он пьет, «это сновидение об удобстве». Желания в таких снах «выявляют свое содержание в незамаскированном виде». Далее он описывает желания, проявляющиеся в сновидении в незамаскированном виде.

Разрабатывая главу «Материал и источники сновидений», Фрейд проводит исследование отдельных проблем сновидения, а именно соотношение «сновидения и бодрственной жизни» и особенности памяти в сновидении. Этой проблемы Фрейд касается также в начале первой главы, когда анализирует литературные источники по теме сновидений, но неустанно обращается к ней вновь на протяжении всей книги. После многочисленных анализов сновидений Фрейд утверждает, что сон почти всегда состоит из материалов, названных остатками дня. Кроме того, в сновидении «обнаруживаются и те элементы жизни, к которым видевший сон совершенно безразличен»¹⁹. Тем не менее, в результате анализа Фрейд делает вывод, что «сон отсылает нас к далекому прошлому индивида, к вопросам для него очень важным»²⁰. Фрейд делает заключение, что материал для сновидения всегда происходит из нашей памяти.

Фрейд посвящает работе сновидения самую значительную главу «Толкования сновидений», систематизируя их. Он выделяет три категории сновидений среди которых простые сновидения, без тайн, потому что в них обнаруживаются элементы из жизни. Они не представляют большого интереса. Затем идут разумные сны, часто наделенные определенной связью и логикой. И, наконец, категория мрачных, бессвязных и запутанных, на первый взгляд лишенных смысла снов, представляющих собой нечто вроде издержек воображения. На самом деле они скрывают за своим сценарием истинную мысль, лежащую в основе метафоры, которую нужно интерпретировать.

Именно последний тип сновидения заставил Фрейда различать явное содержание сна, то есть сцену, историю, о которой спавший вспоминает и рассказывает по пробуждении, и скрытое содержание или темную силу, психическую жизнь, которая выражается в форме образов «внутреннего

¹⁹ Фрейд З. Толкование сновидений, пер. с нем. Я. Когана— СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 367 С.

²⁰ Там же, - С.390

театра» во время сна. Критикуя традиционные сонники, имеющие тысячелетнюю историю, Фрейд предлагает давать не общие толкования, а те, которые имеют отношение к данному индивиду, выявляя в его рассказе о сновидении (т.е. в том, что составляет явное содержание) с помощью метода свободных ассоциаций некое «скрытое содержание». Оба этих содержания «предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода. Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем.

Мы также считаем нужным сделать обзор основных положений работы сновидения в концепции Фрейда, среди которых мы даем описываем процесс сгущение, смещение, как основные в работе сновидения. Также уделяем внимание выделенным Фрейдом средствам изображения в сновидении, рассматривая понятие учет образности – как один из механизмов работы сновидения, и понятие вторичной обработки.

Работа сгущения можно кратко охарактеризовать процессом сжатия, который происходит в сновидении. Один персонаж может представлять сразу несколько персон из реальной жизни. Это явление объяснимо, потому что мысль видевшего сон несравнимо богаче сновидения. Другими словами, явное содержание с его краткостью собирает многие элементы в одно целое, смешивает их и складывает сложные образы.

Работа смещения может быть описана в следующем образом: важные мысли индивида могут приобретать в сновидении вид элементов, ничего не значащих, а реальные желания – подстрекатели сновидений – могут там фигурировать в искаженном виде, что их делает часто нераспознаваемыми. Фрейд подчеркивает разницу между тем, что индивид видит во сне, и

реальными мыслями, которые прячутся за сценарием, воспроизведенным во сне. То же происходит и с желаниями, особенно если они не вполне благовидные. Они искажаются, деформируются, чтобы проявиться без помехи, без сопротивления со стороны «я» индивида во время сновидения. Таким образом, происходит смещение между явным содержанием и скрытым содержанием сновидения.

Одним из самых важных аспектов работы сновидения, которые в дальнейшем помогут построить логику размышлений относительно практик современного искусства — средства изображения в сновидении (учет образности – как один из механизмов работы сновидения). Сновидению неизвестны принципы состояния бодрствования. Материал сновидения должен претерпевать превращения для составления сна. Во сне теряются связи, которые существуют между элементами в состоянии бодрствования: мысли превращаются в образы; абстрактные элементы становятся конкретными: «Среди разнообразных ассоциаций с мыслями, лежащими в основе сновидения, избирается та, которая допускает зрительное изображение, и сновидение не останавливается ни перед какими трудностями, чтобы преобразовать какую-либо абстрактную мысль в другую словесную форму, даже самую необычную, лишь бы она облегчила изображение «...». Речь идет о чисто аналогических представлениях лиц и ситуаций: сновидение не предполагает никакой символизирующей деятельности души, а пользуется символикой, имеющейся уже в готовом виде в бессознательном мышлении, так как она в виду своей изобразительности, а зачастую и благодаря свободе от цензуры, наиболее соответствует требованиям образования сновидений»²¹. В более поздних изданиях этой книги Фрейд добавляет Фрагменты, касающиеся символики, которую он признавал с самого начала. Сновидение использует символы, чтобы превратить скрытые мысли в образы. Фрейд набрасывает целый список

²¹ Фрейд З. Толкование сновидений, пер. с нем. Я. Когана— СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С.

символов, которым он придает значение. Для подтверждения этого тезиса Фрейд дает многочисленные примеры сновидений. Но он предостерегает от соблазна объявить, что найдена новая отмычка для отгадывания сновидения, чтобы не допустить ошибку, вводя систематическую дешифровку для раскрытия разгадки сновидения. Как интерпретация, разгадка сновидения имеет смысл только в клинической обстановке, где только видевший сон держит ключ к разгадке, спрятанный в его сознании. Именно аналитическая работа приводит к выявлению загадки в сознании.

Вторичная обработка. Если сновидение продукт бессознательной деятельности, оно также очень близко к умственной деятельности человека в состоянии бодрствования, когда пытается, с помощью вторичной обработки, придать некое подобие логики, правдоподобности ночного театра. Все эти процессы работы сновидения имеют цель придать снам видимость бессвязности, непонятности, главная задача которых спрятать реальный смысл в скрытом содержании.

Идея, чтобы стать частью сновидения, должна превратиться в более или менее ясные сцены. Чем неяснее сновидение, тем сильнее разница между его явным и скрытым содержанием.

Очевидно и то, что сновидение для Фрейда представляет не только объект, достойный научного интереса, но еще и средство познать глубже самого себя и других, обнаруживая скрытое содержание, которое прячется за симптомом. Ибо для Фрейда нет сомнения, что сновидение является полноценным психическим актом.

Этот метод толкования основывается на данном в то время Фрейдом описании психического аппарата, состоящего из трех систем: бессознательное, подсознательное и сознания, - так называемая первая топика Фрейда. Эти три инстанции разделены первой цензурой, расположенной между бессознательным и подсознательным (содержания которого остаются в

распоряжении сознания) Другая цензура находится между подсознательным и сознательным, препятствуя доступу к сознанию всего, что может нарушить его спокойствие, откуда и различные изменения, всевозможные трансформации, которые претерпевает желание, жаждущее исполниться.

Язык сна примитивен и универсален; чтобы проявиться, он использует конкретные принципы, правила и законы, которые порождают определенную систему ценностей и специфическая пространственно-временная перспектива: мир снов.

Для Фрейда «чтение» снов возникло из глубокого личного опыта, связанного с его самоанализом, с помощью которого он работал над своими собственными снами, чтобы попытаться воссоздать и понять его отношения со своим мертвым отцом.

Книга американского психоаналитика Соломона Резника по-своему симптоматично называется «Театр снов». Анализируя подход Фрейда, Резник делает сравнение. Для Фрейда сны - это следы, филогенетическая и онтогенетическая память, опыт жизни, образ мышления и олицетворение бессознательной фантазии, в значительной степени завуалированной от сознания. Актеры в сне движутся в «театральном» пространстве-времени. Пространство сновидения выражается исключительно в визуальном образе, который создает сцену сна.

Человек, рассказывающий о сне, становится театральным режиссером, который после пробуждения воссоздает новую версию сна: это еще один этап, другое пространство-время («перенос» в аналитическом опыте). Рассказ о сне - это драматизация, другая интерпретация.

Проблемой, касающейся нас в свете этой работы, более является пересказ сновидения. Искусство, литература и культура в целом – является одним из инструментов пересказа сновидений. Однако, будучи артикулированным, сновидение перестаёт быть тем феноменом, который существовал до этого проговаривания. Образность и зыбкость существования сновидения

заключается в том, что в мире культуры существует лишь рассказ о сновидении, и не может существовать само сновидение.

Однако сновидение воспринимается прежде всего при помощи оптических образов при закрытых глазах. «Видеть сон» — устойчивое выражение в большинстве языков. Сновидение имеет свои законы изображения, способы организации сцены происходящего в нем, существующие не на основе логических законов: подвергнув такое сновидение толкованию, мы увидим, что все это лишь материал сновидения, а не изображение интеллектуальной работы в нем»²².

«То, что мы вспоминаем о сновидении и к чему прилагаем наше искусство толкования, во-первых, исковеркано нашей ненадежной памятью, которая, похоже совершенно непригодна для сохранения сновидений, и, возможно опускает как раз самые важные части этого содержания... Во-вторых, все говорит о том, что наше воспоминание воспроизводит сновидение не только фрагментарно, но также неверно и искажённо»²³.

Фрейд предполагает, что при толковании приходится прибегать к заполнению «пустот», строительству «вспомогательных» конструкций, осуществлению вторичной переработки. Так можно сделать вывод о том, что любая попытка построения онейрографической реальности в художественной практике уже априори подвергается вторичной переработке. «Оригинал» перевода оказывается всегда уже утраченным. Любая попытка работы с онейрографической реальностью в художественной практике уводит все дальше от истинной сути.

В книге Соломон указывает, что интерпретация снов становится истинным лингвистическим анализом повествования: путь, в котором послание было получено и интерпретировано (в этом способе сбора материала снотолкование похоже на этнологию). Другие интерпретации - это часть

²² Цит. по Мазин В. Тропами сновидений, древностей и теорий Зигмунда Фрейда или сто лет «Толкования сновидений»

²³ Фрейд З.

техники («техне» в значении «искусство» в греческом языке), но это еще и часть эпистемологии: собрать и классифицировать повествование - это «искусство», которое имеет тенденцию раскрывать тайны сна, его законы и собственный синтаксис.

Примечателен тот факт, что Фрейд настаивал на невозможности перевода «Толкования сновидений» на другие языки. Невозможным его делают собственно сновидения, ведь они отражают особенности идиоматики конкретного языка. В 1920 году Фрейд пишет переводчику книги на французский Самуэлю Янкелевичу, что переводчик книги просто обязан быть психоаналитиком и должен заново переписать книгу, включив в нее описание собственных сновидений. Фрейда волнует не соответствие перевода оригиналу, его обеспокоенность заключается в вопросе может ли книга стать действенным руководством для сновидца, принадлежащего другой языковой среде. Сновидения так или иначе отображают особенности построения и функционирования каждого конкретного языка.²⁴

Язык сна символичен. Любой ментальный символ - это представление. Фрейд проводит различие между *Repräsentanz*, *Vorstellung* и *Darstellung*. (*Stellung* означает «то, что помещено, которое встает и противостоит нам») Презентация - это то, что предлагается нас, а представление - «новая презентация»; понятие представительского имиджа подразумевает «новую презентацию» в мысли о том, что представлено перед нами (*Vorstellung*)²⁵.

Представление представляет собой преднамеренное впечатление: оно оставляет свой личный след. «Для Спинозы представление - это чувственное восприятие, отличное от концептуального. Для Лейбница это отличной от восприятия, а в Локке и Юме - от идеи идей. Для Канта представление - это интуитивное, концептуальное или идеальное понимание. Это воспроизведение

²⁴ Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. — М.,: Новое литературное обозрение, 2005 — 9 с.

²⁵ Resnik S. *The Theater of the Dream*. L., N.Y.: Tavistock Publications, 1987 — 17 с.

объект, представленный как присутствующий, прошедший «в недрах настоящего» или как «прийти», когда проект, испытанный в настоящем»²⁶.

Искусство переводит язык снов в поле представлений. Таким образом, можно утверждать, что искусство - это посредник. Поле искусства может представлять и ту самую роль снотолкователя, перекладывающего умозрительные образы на язык искусства.

«Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда совершило определенную революцию, основав новое поле для осмысления проблематики сновидения. Сновидения вышли за рамки сонников и значимость их проблематизации было признано на уровне академического дискурса. Вплоть до нынешнего момента Фрейд не теряет статуса «основателя дискурсивности». Практически все современные измышления о психоанализе либо базируются на идеях Зигмунда Фрейда, либо рассматривают их как базис для отрицания. В следующей главе мы увидим, что философская мысль после Фрейда во многом использовала и оперировала смыслами, раскрытыми Фрейдом в «Толкованиях сновидений». Также можно утверждать что взаимодействие искусства и психоанализа во многом проблематизирует работы Фрейда и дает им некий пересмотр. Базовые понятия в теоретизировании Фрейда необходимо оперировать и при проблематизации онейрографического дискурса в современной кураторской практике. Таким образом можно утверждать, что Фрейд основывает новое поле дискурса, который остается актуальным по сей день.

1.3. Исследования онейрического пространства в свете философских концепций

Сновидение, как понятие имеющее неспециализированную, опознаваемую субъектом визуальную и символическую выраженность, за последние сто лет получило многообразные трактовки в гуманитарных дисциплинах. Речь идет, прежде всего, о психоаналитической теории, которая

²⁶ Resnik S. The Theater of the Dream. L., N.Y.: Tavistock Publications, 1987. С.89

стала доминировать в его тематизации и интерпретации. Во многом актуализация темы сновидения Фрейдом дало базу для дальнейшего развития теоретизирования.

В философском и гуманитарном знании сновидение часто связываются с рядом смежных концептов, ключевыми из которых являются понятия сознания и бессознательного. Эти мета-понятия получили различные трактовки в многочисленных направлениях философии и гуманитарных дисциплин - в феноменологии, психоанализе, различных школах психологии и т.д. Мы не ставим задачей воспроизведение этого обширного теоретического контекста. Нас в данном случае интересует не выявление возможностей современного анализа сознания (в котором подчас проблематизируется само это понятие) или же бессознательного, а скорее способы анализа онейрического, сновидного через призму философских идей.

1.3.1 Коллективная онейрореальность и капитализм

Немецкий философ и критик первой половины XX в. Вальтер Беньямин в своей достаточно свободной интерпретации психоанализа схематизировал иную конфигурацию отношений сновидения, часто создавая ситуации смежевания понятия «сна» и «сновидения», учитывая социально-исторический контекст, остающийся на периферии психоанализа. Эти отношения мыслятся как коллективные и диалектические. Представления о коллективном сновидении, как и о коллективном сне, можно обнаружить в одной из редакций знаменитой работы Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Здесь матрицей коллективного сновидения выступает кинематограф. В меньшей степени с помощью представления сновидного мира, в большей - с помощью таких фигур коллективного сновидения, как кружащий над планетой Микки-Маус»²⁷.

²⁷ Menninghaus, W «On the Vital Significance» of Kitch: Walter Benjamin's Politics of «Bad Taste». //Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Ed/ by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009. P.53

Психоаналитическая центрация на сновидении преодолевается Бенямином через введение других элементов, расширяющих поле анализа и вводящих социально-политический контекст измерения «коллективности». Любой момент бодрствующего сознания отягощен «бессознательным», теми сновидениями наяву, которые оно постоянно и скрыто привносит, а также приостановками внимания, подобными засыпанию²⁸. Пробуждение рассматривается не как пустая транзитивная точка, а как синтез, тезисом которого является сновидческое сознание, и антитезисом - бодрствующее. Подобный взгляд позволяет Беньямину выстроить свой знаменитый образ истории, в котором прошлое постоянно пробуждается в настоящем, а также сделать предметом своего исследования те коллективные сновидения, которые несут с собой исторические эпохи, прежде всего XIX век, рассматриваемый как эффект своих «снов наяву». Вальтер Беньямин прогнозируется «макрокосмическое путешествие» человека спящего «который в коллективных сновидениях «...» общается с собственным внутренним миром.»²⁹

Для Беньямина пробуждение все же обладает особым статусом. В момент пробуждения субъект высвобождается из связей бессознательного, и одновременно он еще не пленен ложной тотальностью капиталистического общества. Пробуждение, в свой короткий лучезарный момент, открывает субъекта к той свободе, которой он был лишен в сложной связанности и пассивности сновидческой жизни, и предваряет те сложные и сковывающие узы коллективного бодрствования, в которые он погрузится чуть позже.

Сновидение и сон описываются Бенямином как потенциальности, через фигуры ожидаемого пробуждения: «сновидение тайно ждет пробуждения, спящий отдается смерти только на время, ожидая секунды, чтобы украдкой

²⁸ *Benjamin W. Das Passagen-Werk. Bd. 1. - Frankfurt, 1982. - S. 490-494. – цит. по Gellay A. Benjamin's Passages. Dreaming, Awakening. . New York: Fordham UP, 2014. P.167- перевод наш*

²⁹ Там же. С.4 – перевод наш

развернуть свои знамена»³⁰. Пожалуй, лишь у Бенямина эти образы становятся полностью позитивной фигурой - как ожидание пробуждения, как тайное вызревание новых форм и едва заметных изобретений повседневности, которая охвачена готовым взорваться оцепенением. Впрочем, основной фокус исследования, несмотря на плодотворное введение в анализ социально-исторического элемента, смещен в сторону коллективных «снов наяву».

В неоконченной работе «Пассажи» Бенямин рассматривает общество капитализма как «сон на яву». Состояние сна, в которое погружено общество, - это гипноз, осуществленный при помощи «коммодити», товаров потребления. Товары потребления, предметы китча, массово тиражируемые репродукции, копии популярных песен, образы звездных актеров играют ключевую роль в создании «снов наяву». Их можно назвать актерами, существующими в коллективной онейрореальности. Все они не продукт памяти, но манипуляторы памяти, обесценивающие личные впечатления и возводя на их место образы, связанные с предметами коллективного культа. Каждая эпоха не только видит в сновидениях следующую эпоху, в сновидениях она еще и стремится к пробуждению³¹.

В своей знаменитой книге «Общество спектакля» (более точный перевод - «общество зрелища») французский марксист Ги Дебор также пользуется фигурой сновидения и сна для описания конструкции массмедиализованного общества, перефразируя высказывание Фрейда о сновидении как «страже» сна: «Зрелище есть дурной сон закабаленного современного общества, который, в конечном счете, лишь выражает его желание спать. И зрелище - страж этого сна»³². Итак, политическая пассивность общества выражается в фигуре сна (в контексте всей работы «Сновидения»), который длится благодаря сковывающему его критическое внимание сновидению - зрелищу.

³⁰ Там же. С.230 – перевод наш

³¹ Бенямин В., О фотографии. – М., 2014. – С.29

³² Дебор Г. *Общество спектакля*. - М., 2000. - С. 27.

Искусствовед Екатерина Деготь по своему симптоматично вторит этой точке рассмотрения сновидения в своей статье «Оптика сновидения. Современное искусство в парадигме сна: «В современной культуре – в основной западной, но с определенными оговорками и русской – сон в значительной мере утратит свою уникальность, перестал быть единственной альтернативой реальности перед лицом многочисленных виртуальных, технологических, информационных и иных миров. Философия психоанализа, напротив, стал на Западе и стремительно становится в России общепринятой и самой распространенной идеологией. Подсознание и сновидение также реальны как сознание и явь, и граница между ними тонка. Сферой реализации коллективных желаний вполне откровенно является реклама и кинематограф. Предметом психоаналитической интерпретации становится сама действительность. Что же тем не менее осталось специфическим признаком сновидения?»³³

При таком политическом употреблении терминов вопрос заключается в том, суть ли сон и сновидение лишь случайные метафоры и образы определенного состояния социальной и политической действительности, или же можно говорить об образе сна общества, как особом феномене, структурно идентичном образу сна индивида.

Начиная свои измышления, базируясь на теории психоанализа, философская мысль двигалась дальше. Сновидение становится не только продуктом индивидуальной реальности индивида, как это рассматривал Фрейд, но также продуктом коллективной реальности. Мы видим, как поднимается вопрос о коллективных сновидениях, которыми выражается кинематограф. Сновидение становится некой аллегорией жизни масс в капиталистическом обществе. Также само функционирование понятия сновидное пространство может работать как аллегория социального.

³³

Материалы конференции «Сон – семиотическое окно», XXVI-е Випперовские чтения

1.3.2 Сновидение и экзистенция (Людвиг Бинсвангер и Мишель Фуко)

Интерпретация сновидений как ансамбля симптомов, указывающих на скрытые тенденции и проблемы субъективности и, следовательно, требующих расшифровки, для которой сами эти симптомы как таковые не интересны, редуцирует их собственную «материальность», или даже реальность, онтологию. В целом, ряд современных исследований развиваются в сторону анализа сновидения как некой автономной реальности. Подобный подход стал возможен в рамках философской мысли, представленной в мысли XX в. Людвигом Бинсвангером. В терминах Бинсвангера можно говорить о «мире сновидения» с его особой темпоральностью (всегда прошедшее время), его пространственностью (гетеротопия, топологическая разнородность) и т.д. Как пишет Бинсвангер, погружаясь «в очевидное содержание сновидения — которое, после эпохального постулата Фрейда относительно реконструкции латентных идей сновидения, было оттеснено на задний план - познаешь истинный смысл первичной прямой взаимосвязи ощущения и образа, настроения и образного воплощения»³⁴. Сновидение для Бинсвангера – еще одна форма опыта, переживания наравне с сознательной. Причем переживание онейрического богаче и не сводимо к нему.³⁵ Существование пробуждается, когда засыпает сознание.

Новый подход был развит в ранней работе М. Фуко – предисловию к статье Бинсвангера «Сон и экзистенция»³⁶, которое превосходило по объему статью в 2 раза³⁷. В этой работе Фуко рассматривает сновидение как особую,

³⁴ Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. - М., 1999. - С. 103.

³⁵ Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Издательство «Аспект-Поліграф», 2008 — С. 50

³⁶ Оригинальное название статьи на немецком «Traum und Existenz». В разных источниках название книги переводится по-разному, в данной работе мы используем перевод В.А. Мазина в книге «Онейрография. Призраки и сновидения»

³⁷ Foucault M. Introduction // Binswanger L. Le Reve et l'existence/ Introduction et notes de M. Foucault/ Trad. J/ Verdeaux. P., 1954. P. 9-128 - цит. по Фуко М. Психическая болезнь и личность/ пер. с фр., предисл. И коммент. О. А. Власовой. – Изд. 2-е, стереотип. —СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 210. С. 10

автономную форму опыта, несводимую к манифестациям бессознательного. Он подчеркивает, что путь исследования сновидений Бинсвангером сопоставим с ранее проложенным Фрейдом: «Речь идет не о сновидении и экзистенции, а об экзистенции, обнаруживаемой в сновидении, об экзистенции «в ее способе бытия сновидения [dans ce mode d'être du rêve], в котором она дает о себе знать значительным образом [de manière significative]»³⁸. Фуко отдает привилегию онейрическому, которая ведет к следующему. «Анализ сновидений опирается не на герменевтику символом, а на понимание экзистенциальных структур. Это требует нового определения отношений между смыслом и символом, образом и выражением, «короче говоря, нового способа постижения того, как манифестируются значения [les significations]»³⁹ По Фуко онейрическое пространство заключено в образе , который является пейзажем. Он не разграничен привычным пространством и не живет в его рамках. Это непоследовательное и логически не структурированная «местность». Пейзаж здесь скорее заряжен аффективно. Коллапс далекого/близкого в пейзаже показывает невозможность приложения к сновидению и других классических оппозиций, таких как имманентный/трансцендентный, субъективный/объективный.⁴⁰ Фуко также конструирует собственную оппозицию образ/воображение в рамках сновидения. Образ не существует сам по себе, он всегда возникает на основе чего-то, он «трансформирует аутентичную свободу воображения в фантазию желания»⁴¹.

³⁸ Foucault M. Introduction // Foucault M. Dits et écrits I, 1954-1975. P.: Gallimard, 1994/ P/ 93-137 – цит. по Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008. С. 46-47

³⁹ Foucault M. Introduction // Foucault M. Dits et écrits I, 1954-1975. P.: Gallimard, 1994/ P/ 93-137 – цит. по Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008. С. 46

⁴⁰ Foucault M. Introduction // Foucault M. Dits et écrits I, 1954-1975. P.: Gallimard, 1994/ P/ 93-137 – цит. по Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008. С. 46

⁴¹ Foucault M. Introduction // Foucault M. Dits et écrits I, 1954-1975. P.: Gallimard, 1994/ P/ 93-137 – цит. по Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008. С. 55

Сновидение предстает в образах – важное положение, которое в дальнейшем применимо к конструированию онейрографической реальности в современном искусстве. В процессе самого сновидения образы фрагментированы, они становятся целыми, только когда сон завершен. Память кристаллизует образ, бодрствующее сознание пересказывает его, путем образного мышления. Воображение раскрывается Фуко через осознание диспозиции субъекта: «самое собственное я [moi-meme] всегда то, что я дереализую [j'irrealise] в качестве присутствующего в этом мире». Воображение не останавливается. Оно видит не к остановке, а к распространению движения экзистенции.

Фуко также обозначает, что все объекты сновидения – это идентификация самого сновидца. В этом, говоря в русле психоанализа, сновидение нарциссично. Все пространство, отчужденные персонажи и фигуры, вещи вращаются вокруг видящего сон, который сам в пространстве сновидения парадоксальным образом отсутствует. Сновидение замещает сновидца.⁴²

Однако в конце своей работы Фуко призывает не переоценивать сновидение: «Приоритет сновидения является абсолютным для антропологического познания конкретного человека; однако задачей будущего по отношению к человеку реальному - задачей этической и необходимостью истории - является задача преодоления этого приоритета»⁴³.

Фрейд прекрасно понимал, что смысл сновидений не стоит искать на уровне содержания образов. Для него смысл в работе сновидения, в самих механизмах онейроработы. «...» Цель анализа сновидения, который проводится не иначе как в бодрствующем состоянии, заключается в преодолении границ между образом и воображением. Именно этим и занят,

⁴² Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Издательство «Аспект-Поліграф», 2008 — С. 55

⁴³ Foucault M, Binswanger L., Dream and Existence, Review of Existential Psychology & Psychiatry, 1986 - P.77

согласно Фуко, Бинсвангер в «Сновидении и экзистенции». Он совершает «переход от антропологического анализа сновидения к аналитической антологии воображения. «...» Образ в экзистенциальном анализе перестает указывать на что-то, чем им самим не является. Он «не обозначает что-то, а обращен к кому-то. Теперь он является как модальность выражения, и обретает свое значение в стиле, если под «стилем» понимать изначальное движение воображения, когда оно принимает облик обмена». Текст Бинсвангера важен в антропологическом анализе воображения. В воображении сновидения свершается движение экзистенции»⁴⁴.

1.3.3 Онейрическое пространство и лингвистическое (Людвиг Витгенштейн и Норман Малькольм)

Выраженный интерес к теме сна и сновидения существует в аналитической философии, в которой исследуются логико - гносеологические проблемы сна и сновидения, начиная с «Философских исследований» Л. Витгенштейна. В своем исследовании Витгенштейн ставит проблему рассказа о сновидении как языковой игре: «Люди, пробудившись от сна, рассказывают разные происшествия (они были там-то и т.д.). Я обучаю их пользоваться выражением «мне приснилось», за которым следует их рассказ. Затем я спрашиваю: «приснилось ли тебе что-нибудь сегодня?» и получаю либо утвердительный, либо отрицательный ответ, иногда с рассказом о сновидении, иногда нет. Это языковая игра»⁴⁵. Вопрос о действительности сновидения, согласно Витгенштейну, также имеет смысл в определённых рамках правил употребления языка.

⁴⁴ Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008 — С. 56

⁴⁵ Витгенштейн Л. Философские работы. 4.1. -М., 1994. -С. 268.

Интерес представляет известная работа Нормана Малькольма, ученика Витгенштейна, «Состояние сна» («Dreaming»), где философ анализирует правила и стратегии языковых игр, связанных с употреблением высказываний о сне [sleep] и сновидении [dream]⁴⁶.

В своей работе Малькольм занимается в основном критикой распространенного в науке и философии представления о сновидении как некоем действительном процессе, который припоминается в рассказе видевшего сон, выявляя разнообразные виды алогизмов и путаницы, которые вызывает такое допущение. Объектом анализа может быть только свидетельство о сновидении: «Если бы люди не рассказывали друг другу снов, понятие сновидения вообще не сформировалось бы»⁴⁷. При этом он также делает критические отсылки к экспериментальным выводам нейрофизиологов, которые строят гипотезы о связи определенных моторных состояний отдельных органов (фаза быстрого движения глаз во сне) и предполагаемой сновидческой фазы сна.

Малькольм выступает против всяких попыток объективного анализа процесса сна и объективных оценок феномена сновидения, ставя под сомнение положение, согласно которому, сны являются опытом сознания. Свои аргументы он строит на том факте, что невозможно верифицировать истинность или ложность суждения человека о самом себе, что он спит, поскольку состояние сна является чисто имманентным, внутренним состоянием.⁴⁸ Внутреннее состояние Н. Малкольм трактует в духе Л. Витгенштейна как такое, которое требует внешних критериев для подтверждения того, что оно действительно имело место. То есть, для того, чтобы проверить истинность предложения «Я сплю», нужны какие-то внешние

⁴⁶ Малькольм Н. Состояние сна. - М.,1993. – С. 75.

⁴⁷ Малькольм Н. Состояние сна. - М.,1993. С.23

⁴⁸ Малькольм Н. Состояние сна. - М.,1993. С.48

показатели, убеждающие человека в том, что он спит. Поскольку последнее невозможно, то предложение «Я сплю» бессмысленно.

О сновидениях можно судить только по рассказам сновидцев, поэтому понятие сновидения производно не от самого сновидения, а от рассказов о нем. Но чем же являются сновидения, в таком случае? На этот вопрос ответа нет. Н. Малкольм пишет: «На самом деле я не пытаюсь говорить, чем являются сновидения. Я не понимаю, что это вообще могло бы означать. Я просто исхожу из того, что в нашем повседневном обсуждении сновидений, которое мы определили выше, вопрос о том, что человек видел сон, сводится к тому, что он рассказал сон или сказал, что видел его»⁴⁹. По сути дела, Н. Малкольм следует указанию своего учителя Л. Витгенштейна о том, что «то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать». Но в таком случае проблема сна исчезает не только как философская, но и как естественнонаучная.

Действительно, сновидение становится реальностью для человека лишь в том случае, когда оно запоминается и, так или иначе, интерпретируется. И здесь сразу же встает вопрос о том, где тот критерий, который позволяет отделить истинную интерпретацию сновидений от ложной? Для З. Фрейда, по-видимому, таким критерием была успешность его психотерапевтической практики в лечении неврозов, хотя он осознавал всю сложность этой работы и указывал на то, что никогда нельзя быть уверенным, что интерпретация того или иного сновидения доведена до конца.

Редуцируя сновидения к лингвистическому акту их рассказывания, Малькольм стремится устранить и скептический аргумент, признававший за сновидением некий особый эффект переживания или воображения, который можно спутать с реальностью: если сновидения как некой автономной от языка области просто не существует (оно лишь эффект рассказа), то невозможно

⁴⁹ Малькольм Н. Состояние сна. - М., 1993. С. 46

утверждать, что есть возможность «перепутать» сновидение и реальность бодрствования. Анализ Малькольма представляется своего рода зеркальным по отношению к скептическим аргументам: или «есть только сновидение», «жизнь есть сон»⁵⁰ («вульгарный» скептицизм), или, наоборот, самого сновидения просто «нет».

Также мы выделяем несколько основных подходов в анализе сновидения, одним из которых является лингвистический подход к проблеме. Несмотря на то, что сновидение — продукт оптической деятельности, анализу его можно подвергнуть только в поле языка, когда сновидение может быть проанализировано только будучи рассказанным или описанным. Определенный анализ сновидения имеет смысл в определённых рамках правил употребления языка.

Подводя итог, мы можем утверждать, что размышления в актуальных философских концепциях базируются на психоаналитической проблематизации феномена сновидения. Для нас является важной попытка не останавливаться на осмыслении феномена онейрографической реальности с точки зрения психоанализа, но опыт раскрытия вопроса в поле философии. Это обосновывается тем, что именно философский дискурс является одним из основных материалов, которым оперируют основные герои художественного процесса в современном искусстве – художник, куратор, критик.

Таким образом, философская мысль дает пищу для идей конструирования онейрографической реальности для куратора. Так же важно, что именно оперируя путями философских концепций после Фрейда можно находить новые пути в осмыслении и репрезентации сновидной реальности. Практическое применение этих идей будет раскрыто в дальнейших главах.

⁵⁰ В значении «сновидение». В данном месте необходимо уточнение, связанное с переводом. Часто переводчики английское dream переводят как сон в значении «сновидение»

ГЛАВА 2. МУЗЕЙ СНОВИДЕНИЙ ФРЕЙДА –ТОТАЛЬНАЯ ОНЕЙРОГРАФИЧЕСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ

2.1. Анализ основной кураторской концепции Музея сновидений Фрейда.

В данной главе автор предпринимает попытку рассмотреть кураторский проект музея Фрейда как пример создания онейрографической реальности в современном искусстве. Концепция музея и его идеологическая структура в своем роде уникальна. Музей сновидений Фрейда можно рассматривать как многоплановый феномен. Включенный в музейное сообщество, он все же находится в его авангарде. В главе концепция музея сновидений Фрейда будет рассмотрена с точки зрения различных концепций – как классических культурологических и музееведческих, так и с позиции психоаналитического дискурса. Анализ основной кураторской концепции раскрывает вопрос возможности построения и функционирования онейрографического пространства в поле музейного знания.

Музей сновидений Фрейда – один из небольших музеев Санкт-Петербурга, экспозиция которого занимает две комнаты и коридор Восточно-Европейского института психоанализа. Его открытие состоялось 4 ноября 1999 года и было приурочено к 100-летию с момента выхода в свет «Толкования сновидения» Зигмунда Фрейда. Создатель музея и его куратор Виктор Аронович Мазин – психоаналитик, критик, редактор журнала «Кабинет».

Музей возникает в конце 90-х годов – времени, за которым закрепилось название «лихие 90-е», в ходе которых произошло несколько кризисов, дефолт, расцвета бандитизма, передела собственности, упразднения статуса официального законодательства и установленных кодов общения. В культурной сфере 90-е – время, родившее новых героев артистической сцене обеих столиц. Именно в это десятилетие полным активно формируется новое для страны явление – современное российское искусство, выходящее на мировую сцену. Если конец 80-х - начало 90-х можно охарактеризовать

взрывом капитализации искусства, которое еще несколько лет назад было в подполье, то конец 90-х характеризуется более глубоким осмыслением процессов художественной жизни двух столиц, развитием независимой художественной критики. Процесс осмысленной институционализации сферы искусства только начинает принимать форму, на карте города рождаются и уходят в небытие множество галерей, неофициальных сквотов. Музей сновидений Фрейда – итог нестабильной и яркой эпохи, десятилетия, которое открыло и дало жизнь русскому современному искусству.

Интересен тот факт, что в выпуске журнала Кабинет «Д», посвященному открытию музея название звучит как «Кабинет истории психоанализа и сновидений Зигмунда Фрейда». Однако впоследствии часть «история психоанализа» уходит из официального названия, и формулировка Музей сновидений Фрейда остается основной и по сей день. В самом названии уже раскрывается некое принципиальное уточнение. Именно музей сновидений, но не музей самого Фрейда.

Музей состоит из двух пространств. Первый зал, куда попадает зритель, посвящен жизни Зигмунда Фрейда и истории возникновения и развития психоанализа. Зал стилизован под кабинет начала XX века, построен более по классическому музейному принципу: на стенах фотографии, экспликации, пространство структурировано классической музейной развеской, последовательной хронологией и экспликациями. Однако уже в это стройное историческое построение музейной экспозиции внедряются рисунки Павла Пепперштейна — иллюстрации снов Зигмунда Фрейда с написанным от руки, практически ученическим подчерком. Это является своеобразной затактом, постепенно подводящим зрителя во второй зал – сновидную комнату, которая является смысловым центром музея. В первом зале начинаются и здесь же заканчиваются экскурсии, во втором, сновидном, зале любые объяснения извне находятся под своеобразным запретом: если первый зал исполняет вполне традиционную роль источника знания, то в следующей комнате знание уходит

на второй план, его даже желательно оставить и попробовать войти в сновидную комнату, оставив свой умозрительный опыт. В инструкции, которая выдается зрителю в момент перехода из одного зала в другой, – единственное объяснение работы второго зала, есть рекомендация закрыть глаза на внешнее и погрузиться в мир образов, которые когда-то созерцали глаза Зигмунда Фрейда.

Второй зал представляет собой тотальную онейрографическую инсталляцию, созданную художником Владимиром Кустовым и куратором Виктором Мазиным. С обеих сторон витрины с расположенными в них предметами, на самих витринах отрывки из «Толкования сновидений». Однако в организации сновидного пространства здесь участвуют не только экспонаты в витринах, но и пол и потолок. Все это создает «виртуальное сновидение, т.е. сновидение которое Фрейд мог бы видеть»⁵¹. В витринах иллюстрации из Библии Филлипсона, часто вплетавшиеся в сновидения Фрейда, копии писем Флиссу. Интересно отметить, что если в первом зале изображения несли за собой фактологическую глубину, соответствуя периодам развития психоанализа и жизни Фрейда, то здесь вещи, так или иначе связанные с его жизнью уже не нуждаются в этой функции. Предмет в онейрическом пространстве зала переходит в образ. Экспонат здесь участвует в двойной игре. С одной стороны, посетитель находится в чужом сне, сне Фрейда, где царствуют его образы, существовавшие в психической реальности отца психоанализа. С другой стороны, при должном внимании и при наилучшей ситуации (когда он остается один) зритель забывает где находится, когда стирается грань между тем, где кончается экспозиция и всплывают собственные образы. Интересно и то, что «грамматика выставки» основывается не на привычном языке кураторского дискурса, а существуя в поле психоанализа. Формально Виктор Мазин делит сновидческую часть Музея Фрейда по глубине, выявляя три уровня представлений: поверхностный

⁵¹ Мазин В. «Введение в кабинет д-ра Фрейда» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, с. 8

«сознательный» - где предметные представления соседствуют с представлениями словесными. Второй уровень глубины «предсознательный» - слова и вещи устанавливают относительно свободные связи, и на третьем, «бессознательном» уровне действует логика смещения и сгущения предметных представлений⁵², где предметы практически неразличимы. Экспозиция собирает логику того, что не может быть собранным по законам пространства. Сновидение вневременно и внепространственно. Вспомним Фуко, рассматривавшим онейрическое пространство заключенным в образе, который и является пейзажем – обозначенной местностью, непоследовательной и неструктурированной.

Кроме того, можно утверждать, что в создании онейрографического пространства здесь одну из первых ролей играет нематериальный медиум – звуковое сопровождение инсталляции, что дает основание утверждать, что сновидное пространство организовано не только за счет экспонатов, расположенных по периметру комнаты, но сновидное пронизывает все пространство, что позволяет раскрыть «квазигаллюцинаторную атмосферу сновидения».⁵³ (Мазин).

Интересен и сам набор предметов – экспонатов в витринах. Во второй комнате музея нет подписей и экспликаций, посетителю при входе дается только краткое объяснение изображений в лайт-боксах. В витринах 8 лайтбоксов с изображением статуэток из коллекции Фрейда, служащие здесь аллегорией аспектов душевной жизни, детально разработаны в психоанализе. Богиня Исида с младенцем Гором указывают на первую теорию влечений. Изображение мраморного белого павиана Тота аллегория гармонии чувств и интеллекта, воплощение бога Тота, давшего человеку иероглифическую письменность, с которой Фрейд сравнивал сновидения. Световые боксы в зале

⁵² Мазин В. «Введение в кабинет д-ра Фрейда» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, С. 8

⁵³ Мазин В. «Введение в кабинет д-ра Фрейда» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, С. 7

играют роль реперных точек, позволяющих сохранять ориентиры в концептуальном и смысловом пространстве инсталляции, во многом они служат отправной точкой в осознании онейрографической комнаты.

В статье Виктора Мазина, посвященной открытию музея, он обозначает две задачи. С одной стороны, у музея есть аффективная задача – доставить посетителю удовольствие, пробудить в нем различные чувства, смутные воспоминания, едва уловимые представления. С другой стороны задачу интеллектуально-дидактическую – расширить границы представления о психоаналитическом учении, о жизни и деятельности Зигмунда Фрейда, о взаимосвязи его коллекции древностей, метода толкования сновидений и теории психоанализа в целом.

Так по своим задачам музей Фрейда может смело вписываться в формат музея, но работает ли это на самом деле? Можно ли назвать онейрографическое пространство – музейным? Возможно ли музеефицировать не просто знание о сновидении, но само сновидение? В этот момент стоит кратко обратиться к истории развития музейного дела и к вопросу, какую функцию выполнял музей изначально, и как она модифицировалась к сегодняшнему дню.

В западноевропейской культуре музей не только выполняет функции по собиранию и хранению артефактов, но и является отражением определенной социокультурной ситуации во всем многообразии ее научных, эстетических, идеологических и экономических аспектов. С первых дней своего существования музеи были местом, где можно увидеть собрание избранных фрагментов прошлого. Музей как хранилище знаний и артефактов, музей как библиотека, музей как храм, музей как собрание редкостей - таковы были самые часто используемые границы и функции от момента зарождения подобных институций до их переосмысления в XX веке. Изначально музей служил местом хранения, позднее систематизации и воплощения истории. Следуя изначальной идее, что музей должен заниматься только прошлым,

кураторы тщательно следили за тем, чтобы не включить туда артефакты, слишком тесно связанные с настоящим.⁵⁴ С наступлением XX века и стремлением модернизма к переосмыслению процессов, музейный строй исчерпал себя и требовал изменения построения экспозиции и смены ролей. Во всем мире стали появляться локальные инициативы преобразования музейных экспозиций, следовавшие не только хронологическому или эволюционному принципу, но и ставившие во главу атмосферное построение залов. Именно в последние десятилетия XX века наблюдается резкий рост интереса к музею у широкой публики, получивший название музейного бума, который во многом связан с введением новых форм и принципов работы в повседневную практику музея. XX век поставил перед музеями много вопросов, от разрешения которых зависело успешное существование музея как институции в дальнейшем. С одной стороны, сама необходимость существования традиционных форм музея ставится под сомнение, и он подвергается критике всевозможных авангардных течений в искусстве, так и политическими движениями, обвиняющими его в элитарности. С другой стороны, в последние десятилетия XX века наблюдается резкий рост интереса к музею у широкой публики.⁵⁵ Попытки осмыслить ситуацию стимулируют развитие музейного метадискурса и порождают множество направлений, в рамках которого появляются не только новые точки зрения на феномен музея, но и создаются новые типы музеев. Все это рождает поле развития феномена музея как инстанции дискурса. Музей сновидений, несмотря на свою оригинальность, все же остается включенным в именно в музейное сообщество, однако неизменно находится в его авангарде.

Таким образом, можно сказать, что музей Фрейда находится на пересечении музееведческого и психоаналитического дискурсов. Несмотря на историческую часть, что несет в себе сновидная комната – онейрическое пространство, созданное чтобы познавать, но не через сознательный процесс,

⁵⁴ Беньямин В., статья «Провинциальный музей» <https://syg.ma/@sygma/valtier-bieniamin-provintzialnyi-muziei> (ссылка активна на 10.09.18)

⁵⁵ Философия музея: учеб пособие// под. Ред. М.Б. Пиотровского. М.: ИНФРА-М, 2017. С.125

как это происходит в обычном музее. В онейрическом пространстве музея Фрейда сознательный процесс только затрудняет погружение. Тотальная инсталляция место, где нужно закрыть глаза на внешний мир и погрузиться в «мир образов, что когда-то созерцали глаза отца психоанализа»⁵⁶. Сновидная комната в своем материальном выражении лишь повод погрузиться не в пространство музея, но в пространство себя, чтобы понять или скорее ощутить (та самая аффективная задача) главную идею, царствующую здесь. Пересечение, совмещение, в некоторых метях столкновение типов дискурсов, о которых речь шла ранее, по нашему мнению, рождает основу кураторской концепции.

Образ дается здесь сквозь призму памяти, в модальности памяти. Но самое важное, возможно, наличие вообще какой-то призмы, которая не может не ощущаться как субъективная память: память всегда чья-то и, следовательно, картина становится образом чьего-то сознания или сна. Здесь есть некая граница. Зритель находится внутри сна, но это сон Фрейда; он находится внутри его сознания, видит его глазами. Ситуация вполне банальна для нарратива литературы, но гораздо более необычна для иных видов искусства, искусств визуальных, в которых мы традиционно полагаемся на объективность зрительного образа. Подмена действительности сном обнажила тот факт, что и зрение, как и сновидение, всегда субъективно и принадлежит конкретному субъекту. Вовлеченность в чужое зрение на самом деле столь же парадоксальна, как примеривание на себя чужого сна. Но то, что эти слова – «чужое зрение» - звучат метафорой, лишний раз показывает, насколько наши представления об оптике определяются по прежнему абсолютной моделью объективного, ничейного взгляда.

Однако в формулировке «мир образов, что когда-то созерцали глаза отца психоанализа» также созвучна некая мемориальность. Если в классических музеях-мемориалах, к которым относятся венский и лондонский музеи Фрейда,

⁵⁶ Текст брошюры, выдаваемой при входе в сновидную комнату Музея Фрейда

где исторически значимая персона провела какое то время, зритель автоматически наделяет предмет символической принадлежностью. Здесь эта на первый взгляд принадлежность переходит на метауровень. Да, предметы и образы принадлежали Фрейду, но не фактически, а обосновавшись в поле психической деятельности, нематериального, в пространстве психоаналитического знания. Возникает вопрос: может ли процесс мемориализации формально затрагивать нематериальное? Может ли возникать тот особый дух места, там, где фактически ничего не происходило.

Здесь можно провести аналогию исторического музея и художественного. О последнем Теодор Адорно в своей статье «Музей Валери-Пруста» говорит следующее: «Слово *museal* — «музейный» — носит в немецком языке несколько неприятный оттенок. Оно обозначает предметы, в отношении которых у зрителя утрачена живая реакция и которые умирают, если предоставить их самим себе. Их сохраняют не столько из потребности сегодняшнего дня, сколько из исторического пиетета. Музей и мавзолей объединяет не только фонетическое сходство. Музеи — фамильные усыпальницы произведений искусства»⁵⁷. Симптоматично, что статья Дагласа Кримпа «На руинах музея», о которой мы упоминаем в этой главе» начинается именно этими словами в эпиграфе. В традиционном историческом музее предметы во многом нагружены символической ценностью принадлежностью человеку или времени. Mignon Nixon, рассуждая о судьбе музеев-квартир, в том числе Музея Фрейда в Хэмпстед, в статье в журнале October описывает: «Обитатели дома мертвы, но жизнь идет своим странным путем. «...» в библиотеке книга открыта на нужной странице, а ручка и бумага приготовлены для письма. Дверной звонок звонит, чтобы принять посетителей, пришедших к умершим. Музей-квартира — то, что Фрейд не без презрения называл *unheimlich*, что в переводе можно назвать «дом с призраками». Здесь мертвые живы через свои

⁵⁷ Адорно Т. Музей Валери-Пруста Источник: сайт «Художественного журнала» <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (ссылка активна на 20.05.18)

владения»⁵⁸. Но может ли здесь жить призраком того, кто никогда не умирал в этом месте. В отличие от венского и лондонского музеев здесь призрак Фрейда не обитает. Персона Фрейда имеет в этих музейных стенах в Санкт-Петербурге символическое значение, он посредник между бодрствующим и сновидным.

Концепция Музея сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге через образы и символы, материализованные в предметах, запечатлеют работу сновидения – то, что было и будет всегда. В книге «Онейрография» Виктор Мазин пишет: « В статье «Фрейд и сцена письма» Деррида обращает внимание на то, что Фрейд настойчиво описывает (живую) психическую реальность через (мертвый) аппарат письма»⁵⁹. По аналогии куратор создает, «пишет» вечно живое онейрическое пространство через мертвые, неодушевленные, предметы. Фрейд здесь не призрак умершего, Фрейд здесь – символ знания.

Стоит обратить внимание на так называемые экспонаты музея. В нем есть только копии и нет ни одного подлинника, причем отсутствие вещей, как бы то ни было, связанных с судьбой Фрейда обыгрывается здесь особым образом, так что сама материальность предметов в привычном ее смысле редуцируется. Не стоит забывать и то, что все же Фрейд здесь – тот чьими глазами мы видим, его персона становится посредником между зрителем и экспонатами в витринах. В центральном месте всегда находится сновидение – нематериальное, то, что невозможно засвидетельствовать обычным путем. Музейные же стены в привычном понимании требуют свидетельства. Само помещение предмета в музей меняет его функцию. Согласно Вальтеру Бенъямину предмет теряет свою ауру именно в процессе музеефикации. Музей уже изъял его из оригинального места его создания в историческом «здесь и сейчас». Так, для Бенъямина артефакты, выставленные в музее, оказываются собственными копиями, лишенными изначальной ауры подлинности. Однако работает ли эта теория в

⁵⁸ Nixon M. Dream Dust OCTOBER 116, Spring 2006, P.70

⁵⁹ Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения – Нежин: ООО «Издательство «Аспект-Поліграф», 2008. С.60

онейрографическом пространстве музея Фрейда? Что происходит в том случае, если музей как институция не нуждается в подлинности предмета, как происходит в случае музей сновидений?

2.2 Музей сновидений как работа отрицания, смещения и сгущения

Основываясь на том, что создание и существование онейрографической реальности следует прежде всего путями логики психоаналитического дискурса и начинает работать именно за счет процессов его осмысления, необходимо оперировать терминами этого дискурса. Возможность раскрытия кураторской тактики в создании сновидной комнаты и структуры Музея сновидений Фрейда в целом полностью открывается только при понимании процессов и терминов психоанализа

Одной из задач, которая помогает точнее раскрыть функционирование онейроидного пространства в поле кураторского знания и восприятия кураторской тактики зрителем - определить границу между музеем и экспонатом, избавить их от повседневных понятий. Мазин использует несколько приемов для анализа самого понятия «музей сновидений». Приемы эти отнюдь не из музееведческих практик. На вооружение куратора исключительно психоаналитические феномены: смещение, отрицание, память. Смещение дискурсов, попадание понятия «музей» в поле психоанализа рождает множество значений и пересматривает функцию институции как таковую. Теперь это не храм и не библиотека, теперь музей – это психическое пространство посетителя, переступив порог, которого, он попадает не в хранилище ценностей, но в поле собственных процессов.

Экспонирование психоанализ – одна из тем, которой Виктор Мазин уделяет много внимания в своих очерках и статьях. Это становится как целью, так и подходом. Само определение психоанализа сложнодиагностируемо и

трудноуловимо. Что есть психоанализ, и как он выглядит? Музей в привычном своем понимании требует визуальных свидетельств. В таком случае как выглядит психоанализ? Как выглядит сновидение после пробуждения? И возможно ли визуально изобразить психоаналитический сеанс?

Психоанализ – «набор идеи, воплощенных в психоаналитическом сеансе»⁶⁰. И если психическая реальность, находящаяся под прицелом психоанализа, становится главным экспонатом, то как этот экспонат показывать? Психоаналитический сеанс невозможно зафиксировать – это работа в моменте, в состоянии «здесь и сейчас». Сновидение же теряет свою суть в момент пробуждения, не существует в момент бодрствования. Сон, высказанный или описанный, уже потерял свою первоначальную природу, так как в момент высказывания он подвергся преломлению сознанием бодрствующего. В итоге художник и куратор остаются в поле дискурса, который сложно проговорить с точки зрения музеефикации. В этот момент рождается определенный, весьма логичный ход: непроговариваемое и непредставимое, неподдающееся логике и систематизации переходит в область мифа. Психоаналитический миф – то, что занимает место экспоната в музее сновидений Фрейда. Миф становится аллегорией психоаналитического свидетеля.

«Психоаналитическая дидактика, с одной стороны, гомологична психоаналитическому сеансу, с другой, - дисциплине, подобной дзен-буддизму»⁶¹, - слова Мазина в его статье «Manifesta journal». Все это ведет к ситуации, что зритель оказывается в поле неопределенности, научного, но все же непредставимого знания.

⁶⁰ Мазин В. «Пробуждение музея сновидений Фрейда» Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству – СПб., Издательство «Арка», 2014

⁶¹ Мазин В. «Пробуждение музея сновидений Фрейда» Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству – СПб., Издательство «Арка», 2014

«Музей отрицания»⁶² - так называется статья Лидии Маринелли, куратора венского Музея Фрейда, посвященная открытию Музея сновидений Фрейда в Санкт-Петербурге. Музей сновидений – побратим с двумя Музеями Фрейда, о сем сообщает табличка при входе в музей — первое, с чем встречается посетитель. Входя в музей-кабинет зритель, возможно, и начнет исследовать его как типичный мемориальный музей, несущий историческое знание.

Однако Фрейд никогда не был в Петербурге, ни личная, ни профессиональная история отца психоанализа никак напрямую не связана с этим городом, если не брать в расчёт его пациентов, многие из которых имели русские корни. Однако музей носит имя Фрейда, одновременно логически отрицая его присутствие здесь. Отрицание – как способ защититься, отвергнув то или иное понятие, отказ принять что-либо. Однако музей Фрейда в Петербурге, нося его имя, не ставит Фрейда в центр происходящего. Сновидение – вот что является смыслообразующей точкой происходящего. В музее Фрейда предмет – лишь повод начать разговор со зрителем. Лайт-боксы с изображением статуэток из коллекции Фрейда исполняют здесь не историческую роль как продукт творения прошлых эпох. Исторический контекст переносится здесь в символическое поле. Статуэтка 1-2 века н.э бронзовой римской Афины с медузой гаргоной на груди в витринах музея Фрейда служит здесь аллегорией тех аспектов душевной жизни, которые детально разработаны психоанализом. Принадлежность к коллекции Фрейда по-своему идет по пути отрицания: важно не материальное присутствие этих предметов в коллекции Фрейда, как документальное свидетельство жизни и интересов персоны. Важно то, что эти образы существовали в психической реальности самого Фрейда. Многие из них он описывает в своих снах. Предмет здесь служит линзой через которую посетитель может увидеть происходящее

⁶² Маринелли Л. «Музей отрицания» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, 20-24 С.

глазами Фрейда. Так процесс отрицания ведет к размыванию смыслов предметов в сновидной комнате, тем самым расширяя поля их значений. Подразумеваемое значение любого объекта в онейрическом пространстве дополняется отрицанием значения⁶³, более того предмет в музее Фрейда раскрывается через отрицание своего значения. Видимое здесь не является конечным смыслом. Само отсутствие фактической связи между персоной и местом рождает новое пространство субъективное и многоплановое. Через процесс отрицания музей переходит в психоаналитическое пространство. Лидия Маринелли проводит аналогии между процессом отвержения музеем значений объектов и понятием «патогена» у Фрейда, называя их «патогеном музея».

Одновременно одним из атрибутов и условий функционирования онейрической реальности в залах музея являются механизмы сгущения и смещения. Сгущение – механизм благодаря которому отдельные элементы, связи и отношения бессознательных процессов воспроизводятся в сжатой, концентрированной форме, что способствует формированию единого представления. Под сгущением обычно понимается сновидно измененное совмещение времени, места и происходящих событий

Смещение – процесс отделения и перемещения энергии с одного представления на другое. Механизм, благодаря которому осуществляется сама работа сновидения – перевод скрытых мыслей сновидения в его явное содержание отдельных элементов и событий в реальной жизни несовместимых и несуществующих. Сгущение - процесс, связанный с собственной работой бессознательного, который определяет «крупный план» сновидения, когда малозначительная деталь становится центральной фигурой сюжета, играющей главную или ведущую роль. Процессы сгущения и смещения раскрывают

⁶³ Маринелли Л. «Музей отрицания» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, 22 С.

онейрографическую реальность музея не просто за счет пересмотра и наращивания новых смыслов экспонатов музея. В данном случае в пространстве музея объекты вторичны, важны образы, спровоцированные ими. Экспонатов нет еще и в том смысле, что дело не предметах, а в отношениях между ними. Нет никаких экспонатов – есть инсталляция экономически воспроизводимой онейросреды⁶⁴. Проще говоря, есть представленные между ними отношения. Принципы смещения и сгущения начинают работать именно в отношениях между экспонатами и взглядом посетителя. С этой точки зрения, Музей сновидений постоянно изменчив. Взгляд зрителя каждый раз смотрит по-новому на экспонаты, бессознательно смещая акценты в сотворении онейрореальности этого места. Метафизика этого пространства нестабильна, как и изменчиво психическое пространство. Стоит вспомнить вопрос о своеобразной, пусть и не столько очевидной тоталитарности музея в воспроизведении смыслов. Сновидная реальность в музее Фрейда позволяет смыслам меняться в зависимости от взгляда и точки зрения посетителя. Таким образом, царящая субъективность музея вторит философской мысли, которая рассматривала сновидение как форму существования, противопоставленную общественному строю.

Смещение дискурсов, попадание понятия «музей» в поле психоанализа рождает множество значений и пересматривает функцию институции как таковую. Теперь музей – это не хранилище и не собрание коллекции, здесь это психическое пространство посетителя, переступив порог которого, он попадает в поле собственных процессов. В этот момент из поля психоанализа мы можем вернуться в область классических музееведческих практик. В описанной выше теории Sheldon Annis о воплощенных в музее трех типах символического пространства, где помимо доминирующих когнитивного и социального поля существует некое третье, называемое автором «Пространством мечты»,

⁶⁴ Мазин В. «Пробуждение музея сновидений Фрейда» Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству – СПб., Издательство «Арка», 2014—С.34

достижение которого может произойти только за счет активации особого глубоко личного образа, где музей может существовать как «место памяти» только в случае эмоциональной реакции посетителя.

Свою роль в этом сыграл центральный объект музея – белый экран, своеобразный алтарь пространства. Белый экран стал экраном сновидения – понятие, используемое в психоанализе для описания желания человека спать и тех образов, которые проецируются в его психике и отражают стремление нарушить сон. При чутком и внимательном нахождении в пространстве экран может “заработать” и на него начнут проецироваться сновидения и образы из подсознания. Как Мона Лиза в Лувре, так и белый экран стал своеобразной визитной карточкой музея⁶⁵.

На первый взгляд, перенос музейного дискурса в психоаналитический, рассмотрение музейного поля с точки зрения смещения, отрицания выглядит странно. Однако в результате это оборачивается олицетворением границ территории современного искусства и эстетики – междисциплинарности и состояния вечного пограничья. Мазин описывает процесс, опираясь на отрицание «гарантии мнемотехники, наделяющей место историческим дискурсом»⁶⁶, и в этом процессе «самым ярким и живым оказывается ощущение, что здесь ничего не произошло»⁶⁷. «Ничего не произошло» вызывает своеобразную непривязанность сознания зрителя к реальности фактов. В музее сновидений нет табличек с названиями экспонатов, нет пояснений. Отрицание в его психоаналитическом понимании рождает описание музея через то, чего нет: нет экспликаций, нет экспонатов, нет подлинников, в принципе, нет обоснованной причины для возникновения музея. Легче

⁶⁵ Мазин В. «Пробуждение музея сновидений Фрейда» Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству – СПб., Издательство «Арка», 2014—С.34

⁶⁶ Лидия Маринелли. Музей отрицания// Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, с. 22

⁶⁷ Маринелли Л. «Музей отрицания» // Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, 22 С.

перечислить то, чему музей не посвящен, чем осознать то, что в нем есть. В этом плане музей сновидений не несет фактического, маркированного знания. В большинстве своем зритель в пространстве музея сталкивается с объемом незнакомых экспонатов, узнавать что-либо о которых нет смысла. Знание рушит онейрическое пространство места.

Психоанализ стоит на стыке наук – философии, лингвистики, медицины, искусства. Психоанализ искусства – это анализ искусства восприятия. Восприятие рождает впечатление. Впечатление рождается из ассоциаций, ассоциации из прошлого опыта. Воспоминание опыта – удел памяти. Память в Музее сновидений рассматривается под иным ракурсом. В привычном понимании в музее зафиксированы объекты памяти – исторической, этнографической, культурной. В музее заключена память индивидуальная. Тотальная онейрическая инсталляция со всей ее многослойностью, неопределенностью вскрывает забвение и отражает память. Таким образом, искусство так или иначе психоаналитично по своей сути. Произведение искусства рождает впечатление, основанное на памяти. Что рождает непредставимое?

Однако принцип психоаналитического толкования - это не только кульминационный кабинет с витринами сновидений. Стоит вспомнить и про галерею. Музей сновидений Фрейда совершил определенную апроприацию пространства, то и дело занимая коридор Восточно-Европейского института психоанализа, ведущий в клиническое отделение, все новыми выставками современных художников. И ход становится уже не коридором, но и не полноценной галереей в привычном понимании. Это проходное место, пространство, двигаясь через которое можно прожить определенный опыт - как и в любом психоаналитическом сеансе. Учитывая специфику современного искусства, то в коридоре проходящий сталкивается с эстетикой жуткого –

современное искусство в подавляющей массе непонятно, недостижимо в первого взгляда, травматично, особенно размещаясь в неожиданной местности – коридоре, ведущем к психоаналитику.

Подводя итог, можно сказать, что онейрографическая реальность в Музее Фрейда существует по законам психоанализа. Это не просто набор концепций, а работа сновидения в пространстве сновидения. Обращаясь к первой главе, в которой рассматривались базисные понятия в работе сновидений, можно утверждать, что эти же понятия логично использовать и для анализа концепций Музея сновидений Фрейда. Более того, для полноценного раскрытия и концептуального функционирования понятия «онейрографическая реальность» необходимо применение терминов психоанализа. Понимание кураторской концепции относительно создания онейрической реальности и необходимость осмысления психоаналитической дидактики обоснована в современной кураторской практике. Это не противоречит кураторскому дискурсу, а наоборот такой путь оказывается логически интериоризирован в теорию кураторства с ее имманентной междисциплинарностью.⁶⁸

2.3 Музей нематериального

В попытке детальнее рассмотреть роль предмета в онейрографическом пространстве Музея Фрейда мы обратимся к новейшим теориям музееведческого дискурса. В XX веке статус музейного предмета подвергается радикальному пересмотру. Большее значение, нежели научная репрезентативность, приобретает эмоциональная нагруженность предмета, его способность вызывать переживания особого рода, т.е. предмет рассматривается не как носитель однозначного смысла, но как то, что дает возможность множественных интерпретаций. Музейный куратор и профессор Leicester University (Великобритания) Geynor Kavanagh в статье “Making Histories,

⁶⁸ O’Neill P. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol: Intellect Ltd, 2007. P. 13-28, а также глава “The Emergence of Curatorial Discourse from the Late 1960s to the Present” в O’Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). Cambridge: The MIT Press, 2012.

Making Memories” констатирует эти изменения. Она высказывает следующие мысли, представляющиеся важными для современного осмысления музея: музей не является местом воплощения репрезентации исторического знания. Музей - это пространство, в котором история производится. Следует упомянуть и то, что в самом названии работы употребляется именно множественное число слова “история”, т.е. понятие истории отрицается автором и переводится в значение возможности бесконечных интерпретаций, с другой стороны, само смысловое значение слова переводится в более личный аспект. Истории могут подразумевать и личное пространство. В процессе создания историй в музее задействованы как музейные работники - кураторы, хранители, научные сотрудники, так и сами посетители. Музейное сообщество конструирует производство историй, производя отбор объектов, смысловую и концептуальную организацию экспозиций. Посетители в свою очередь, являясь перцептивной стороной, приходят в музей со своими установками, жизненным опытом и убеждениями, через призму которых конструируется особый смысл. Таким образом музей превращается в место встречи официального подхода к истории, предлагая вниманию публики экспозицию, и той части индивидуального или коллективного опыта, которую можно было бы обозначить как воспоминания (memories). Феномен музея сновидений Фрейда заключается в том, что создание онейрографической реальности не нуждается в подлинности объектов. Имея отношение исключительно к нематериальной сфере, репрезентация сновидного пространства более нуждается в образах, которые вызывают те или иные предметы. Так, следуя терминам Бенямина, можно рассуждать о том, что являясь включенным в сновидное пространство музейным предмет теряет свою привычную суть – ауру, но музей наделяет артефакт символическим смыслом, из предметного мира, переводя его в мир образом и тем самым наделяя его тем, что в рамках философии Бенямина можно назвать аурой. В онейрографической реальности музея происходит процесс редуцирования старого и надления новым смыслом.

Фрейд никогда не был в Петербурге, и его имя никак не связано с этим городом. Однако, музей есть, и он стоит в одном ранге с музеями Фрейда в Вене и Лондоне – непосредственными местами, где психоаналитик провел определенное количество лет. Музей сновидений Фрейда – место, носящее имя психоаналитика, но не ставящее в центр его имя. Музей не имеет исторической связи с именем, он не связан историческими фактами. места, эмоционально нагруженного, музей не является местом воплощения репрезентации исторического знания. Музей - это пространство, в котором история производится. В данном случае история производится путем личного опыта: путем воспроизводства личных историй в сновидном пространстве музея. В этом плане музей Фрейда в некоторой мере преодолевает институциональные границы. Примечателен случай, о котором Виктор Мазин рассказывает в статье, посвященной пятилетию Музей сновидений Зигмунда Фрейда: «Один посетитель, оказавшийся бургомистром города Граца, сказал: «Это самый антитоталитарный музей, среди тех, что мне довелось видеть!» Тоталитаризм – единая точка зрения. В музее же господствует субъективная точка зрения. Музей сновидений Фрейда – Музей субъективации». Субъективация, о которой говорит Виктор Мазин, возникает именно в онейрическом пространстве, начинающем в свою очередь работать по законам психики – за счет смещения и сгущения. Таким образом психоаналитический дискурс, входя в стены условно именующиеся «музеем», а значит исполняющие определенную роль, становится критикой институциональности музея. На наших глазах происходит «трансформация знания». Даглас Кримп в статье «На руинах музея» размышляет, ссылаясь на Фуко, что музей в процессе рождения нового знания и нового дискурса (к которым мы можем причислить прежде всего кураторский дискурс), постепенно становится в ряд «институтов заточения»⁶⁹. Онейрографическая реальность становится разрушителем дисциплинарности

⁶⁹ Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015 – 74-75 С.

музея именно за счет того, что дивет по другим законам, но все же существует в поле музейного и кураторского знания.

В уже упоминавшейся нами выше работе Geynor Kavanagh ссылается на концепцию Sheldon Annis, утверждающего, что музей является воплощением трех типов символического пространства. Во-первых, это когнитивное пространство - сама экспозиция, материал которой предлагается для восприятия и интерпретации. Когнитивное пространство является доминирующей и наиболее очевидной частью “производства истории” в музее.

Вторым видом пространства является социальное пространство, в которое вовлекается посетитель независимо от характера экспозиции. С осознанием необходимости музейного образования возрастает важность музея, как места обмена опытом и воспоминаниями. При этом предметом обсуждения может стать вовсе не экспозиция, а любые предметы проблемы повседневной жизни.

И, наконец, согласно Sheldon Annis музей также может быть пространством мечты, что и позволяет функционировать ему в качестве места памяти в том случае, если посетитель реагирует на увиденное особым, все еще достаточно редким, по мнению автора, глубоко личным образом. Стоит отметить, что музей сновидений с его взывания к личному и аффективному, вписывается именно в последний вид символического пространства.

Таким образом, мы видим, как создание онейрографического пространства куратором требует, а вместе с тем создает множество подходов как к его восприятию, так и анализа самой кураторской концепции. Музей сновидений Фрейда можно считать в своем роде уникальным местом именно за счет подхода к музеефикации нематериального явления – каким является сновидное пространство. Чтобы наиболее полно раскрыть проблематику репрезентации онейрографического пространства в кураторской практике требуется именно междисциплинарный подход. В кураторской концепции

конструирования онейрической реальности в Музее сновидений Фрейда мы прослеживаем ее функционирования, начиная от уровня внешних образов вплоть до работы сновидения на практике в стенах музея. Музей сновидений Фрейда пересматривает функцию музейного объекта и реконструирует классическую логику построения экспозиции. Формально будучи вписанным в музейное сообщество, он остается в авангарде музейного подхода, что можно даже назвать критикой традиционных форматов музейной экспозиции. Музей сновидений Фрейда, включая в свою экспозицию

2.4. Сновидение врывается в сновидение. Временные выставки в Музее сновидений Фрейда

Временные выставки - достаточно важная часть экспозиции Музея сновидений Фрейда. Практически за 20 лет существования в Музее отметились знаковые личности российского и зарубежного арт-мира.

Не будем забывать, что сама онейрографическая инсталляция – плод труда художника Владимира Кустова. Однако артефакты в витринах, связанные с жизнью Фрейда и толкованием сновидений, - также произведения искусства художников Павла Пепперштейна, Сергея Бугаева Африки, Ольги Тобрелутс и многих других. Сновидная комната, если пойти против концепции онейроидного, может стать музеем современного искусства. Однако работы здесь не маркированы, имена художников не выделяются, художники по своему отреклись от своих произведений, чтобы они стали частью онейрографической реальности, работающей по своим законам, исключая маркирование и формальную функцию официального авторства

Музей Фрейда не заканчивается сновидной комнатой. Часто происходит процесс, когда в сновидение врываются сны других персонажей –художников. Временные выставки политематичны и не всегда посвящены сновидениям. В стенах Музея в свое время проходили выставки Баби Бадалова, Евгений Юфит,

В 2001 году в рамках цикла мероприятий «Искусство сновидений» прошли несколько выставок. Одной из них стал проект Ивана Разумова «Техники низкого полета над землей». Иван Разумов – московский график, носящий звание «самого острого карандаша обеих столиц»⁷⁰, иллюстрировавший большинство книг психоаналитика Виктора Мазина.

Выставка состояла из иллюстраций сновидений. Каждая рисунок – сон самого Разумова или его знакомых, к которому художник дает комментарий. Важной, во многом смыслообразующей частью, стали так называемые «комментарии к комментариям» Олеси Туркиной, Виктора Мазина и Анастасии Николаевой.

Рассказать сновидение означает перевести его из личного в публичное, то, что будет доступно многим. Разумов выступает как всесторонний фиксатор нематериального сновидения – используя не только визуальное, но и обращая образы в язык. Так же он дает интерпретации каждому сну, становясь снотолкователем. Несмотря на то, что формально имя куратора не указано – кураторами этого процесса становятся 3 комментатора снов художника, что также становится во многом смыслообразующим элементом серии.

Выставка прошла не только в стенах музеев, но и была опубликована в журнале «Кабинет Ж: искусство сновидений», что стало с одной стороны документацией серии, с другой, сделало из этих рисунков альбом – жанр, так любимый в свое время московскими концептуалистами и незаслуженно утративший актуальность в современном искусстве. Сама форма альбома – как символ некоторого пограничья между приватным и общественным, то, что не

⁷⁰ Художник Иван Разумов. Биография [Электронный ресурс] Сайт галереи «Риджина», URL <https://www.reginagallery.com/ru/artists/ivanrazumov/> (дата обращения 11.05.18)

занимает общественное проходное пространство музея, а то, что нужно открыть, что невидимо с первого взгляда, где страница покрывает следующую во многом создает особую нарративность и даже вторит форме рассказа сновидения. Своеобразный дневник, куда Субъект записывает свои сновидения.

Отношения куратор-художник во многом переходят в парадигму анализант – анализируемый. Когда теоретика искусства интересуют не только художественная или концептуальная составляющая самого искусства, но составляющая сновидения, его работу, которую он вдруг берется анализировать опять же с целью художественного процесса. Визуальные коды, задаваемые художником декодируются толкованием критика. Психоанатилические приемы используются в художественном ракурсе. Повествование в серии получается многослойным, существующем на грани искусства и психоанализа. Невидимое присутствие персон помимо художника и его героев задают ритмику происходящего, колеблющуюся между

«Техника низкого полета над землей» - название из сна Олеси Туркиной, давшего заглавие всей серии рисунков и одновременно идейные рамки, создавая определенную темпоральность рассказу. Название выставки – имя книги из сна куратора. Сновидения объединяются в некий нарративный ряд. Визуальное создает повествование – прием их комиксов, эстетика которых близка Разумову.

Одна из самых близких проблем взаимоотношения сна и искусства – проблема сновидной репрезентации. Фрейд постоянно подчеркивал, что сон, воспринимаясь преимущественно зрительно, легче всего именно так и выражается. Во «Введении в психоанализ он утверждает, что затруднения при передаче сновидения происходят именно потому, что зрительные образы нужно перевести в слова: «я мог бы это нарисовать, часто говорит видевший сон, но я не знаю, как это выразить словами»⁷¹. Разумов же использует все возможные

⁷¹ Зигмунд Фрейд Введение в психоанализ. Лекции. М. Наука С 54

виды оптик: он и фиксирует сны визуально, и проговаривает их. Выстраивая нарратив и через визуальные образы, и через язык и письмо.

В одном из комментариев к сновидениям Иван Разумов пишет: «Мы сталкивается с множественной трансформацией-интерпретацией: сначала я вижу сновидение, потом его пересказываю, составляю новые визуальные образы, потом рисую его, и уже в процессе рисования те образы, которые есть в изобразительном искусстве, в культурном обиходе, они как бы натягивают сновидение на себя. Может быть, в самом сновидении и не было подчеркивания того или иного образа, но впоследствии, чтобы сделать его общественно доступным, мы автоматически передаем его неким готовым образом».

Иллюстрация рождается, будучи пропущенной через призму памяти, припоминания. Картина – образ сновидения, пропущенный через фильтр сознания художника. Примешивая к своим сновидениям чужие сны Разумов создает своеобразный продукт воображения, продукт смешения образов. Запечатление снов в визуальном есть как раз способ работы сознания, группирующего оптику сновидения, «зрение сна»⁷² в художественный образ. Сновидное переходит в художественное, что, например, категорически может быть противопоставлено работе сюрреалистов, которые возвели сновидение в культ, пытаясь удалить сознательный элемент. В художественной фиксации сновидения здесь можно увидеть преодоление, деконструкцию оппозиции сознательное/бессознательное. Сновидение художника, будучи облеченным в визуальное все же проходит фильтр сознания.

Онейрическая реальность сновидений вполне соответствует духу эпохи. В одном из комментариев художник пишет: «Формально этот сон напоминал кинофильм в стиле гангстерского боевика». Сновидение принимает рамки жанра кинематографа. Гриб ядерного взрыва на фоне

⁷² «Оптика сновидения. Современное искусство в парадигме сна» //Деготь Е./ «Сон – семиотическое окно» / XXVI-е Випперовские чтения М.: Акад. проект, 2001. С.76

сталинок. Мы видим, как символы эпохи внедряются в сновидное пространство. Медийное пространство, публичное, внедряется в личное. Виктор Мазин в одной из своих статей дает подобным вещам характеристику «культурные онейроагенты». Для Разумова характерен этот ход.

8 лет спустя, в 2008 году, он откроет выставку «7 лет сновидений» — следующую серию сновидных рисунков, своеобразную коллекцию снов, которую художник собрал к 2008 году. Название этой выставки непосредственно отсылает к «Технике низкого полета над землей». Между двумя выставками прошло «7 лет сна». Сновидение здесь уже не как попытка исследования личного. Конструируемая художником онейрореальность — культурный феномен, благодаря которому мы можем составить себе представление о переменах в обществе, произошедших за последнее время. Выставку можно рассматривать как эстетическое и как социальное, и как сравнительно-сновидческое явление. Упавшая на Красную площадь голова статуи свободы, девочка, практически из диснеевских мультиков, изогнутая в истерическую дугу. Сновидение здесь и есть тот символ массмедиаизированного общества по Ги Дебору — погруженное в радостные мифы, курсирующие на грани хоррора и комедии.

Часто Иван Разумов прибегает в своих работах к эстетике советского искусства, где граница между снами и реальностью, желанием и существующим значительно смазана. Разумов стилизует свои работы в духе соцреализма — классической иллюзорной реализации коллективных желаний⁷³. Соцреализм иллюстрирует скорее коллективное сновидение, но не осознает этого, вычеркивая, запрещая поэтику сна. Таким образом сновидение достигает в художественной реальности своего апогея, своей тотальности, и Иван Разумов полностью осознает это и именно эстетику советского искусства

⁷³ «Оптика сновидения. Современное искусство в парадигме сна» // Деготь Е./ «Сон — семиотическое окно» / XXVI-е Випперовские чтения М.: Акад. проект, 2001. С.76

выбирает как наиболее передающую сновидную реальность, доведенную до абсурда. Памятник Пушкину, задушенный и оплеванный воздушными шарами, поднимающихся из радующихся людских масс. Священники, нашедшие обломки советского спутника — великодержавной гордости. Культурные коды смешиваются.

Среди выставок, конструирующих сновидную реальность, одной из самых ярких можно выделить серию Павла Пепперштейна «Сновидения и галлюцинации». Пепперштейн – давний друг музея сновидений Фрейда, некоторые его работы изначально были включены в сновидные витрины, также иллюстрации к «Толкованию сновидений» Фрейда, о которых мы вели речь в первой главе, служат своеобразным переходом, пограничной зоной между исторической и сновидной комнатой музея. Пепперштейн – художник, глубоко погружившийся в тему сновидений. В рамках арт-группы «Инспекция «Медицинская герменевтика» тема сновидения и капиталистической эпохи часто поднималась, сам художник совместно с Виктором Мазиным написал книгу «Толкование сновидений».

Художник, прозаик и поэт Павел Пепперштейн всегда выделялся подчеркнутым интересом к психоанализу, психоаналитической проблематике субъекта. Помимо того, что сама художественная проза писателя наполнена разнообразным сновидческим содержанием, открытой направленностью на бессознательную, трансгрессивную, иррациональную сферу человеческого опыта, Пепперштейну также принадлежит ряд исследований, в которых с позиций психоаналитического дискурса он обращается к истолкованию не только собственных сновидений, но и реалий капиталистического «общества потребления» на современной стадии его развития. Книга «Толкование сновидений» Виктора Мазина и Павла Пепперштейна определяется авторами как «онейроповествование» «о сновидениях человека в эпоху сновидений, представляемых телевидением и виртуальной реальностью, радио и кино,

рекламой и Интернетом»⁷⁴. Во многих аспектах проблематика этой книги отсылает не только к краеугольному одноименному сочинению Фрейда. Авторы предпринимают попытку своеобразной деконструкции «Толкования сновидений», выходя за рамки классического толкования сновидений и бессознательного психоанализом.

Желание, работающее в сновидении, раскрывается не в классических взаимоотношениях, а в контексте широкого поля «машин желаний» современного информационного общества, во многом базируется на постструктуралистском опыте прочтения модели психоанализа Фрейда. «Исполнение всех желаний и инсценировки всех страхов – те функции, которые психоанализ зарезервировал за сновидением, они теперь выполняются высоко технологизированной массовой культурой, и таким образом именно из сновидения и из его «подачи» в бодрствующий мир и рождается глобальный эртертейнмент. Действуя в этом обезличенном, но и мистическом режиме индустрии развлечений, сновидение перестает быть сновидением в классическом понимании этого слова: оно уже на пути к галлюцинации. И сновидение идет по этому пути быстрыми шагами»⁷⁵, констатирует Пепперштейн. Один из разделов книги называется «Критика сновидений (сновидения и капитализм)»

«Сновидения и галлюцинации» – серия портретов, сопровождающихся кратким повествованием о сновидениях вымышленных персонажей. Пепперштейн конструирует героев, смешивая порою абсурдные описания характеристик и сновидных сюжетов. Таким образом, в духе привычного ему концептуализма, художник строит систему умозрительных и абстрагированных

⁷⁴ Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. — М.,: Новое литературное обозрение, 2005 — 712 с.

⁷⁵ Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. — М.,: Новое литературное обозрение, 2005 — 712 с.

от материальной формы отношений и понятий, через которые и конструируется онейрическая реальность в данном случае.

Связь между изображением и подписью весьма условная, сложно сказать, что играет первостепенную роль в данном случае. Изображения здесь являются лишь зацепкой к раскрытию онейрической реальности. В данном случае поднимается тот же вопрос взаимоотношений визуальной оптики сновидений и лингвистического поля, именно в рамках которого сновидение является в какой бы то ни было понимаемой окружающими форме. Пепперштейн сознательно редуцирует визуальное и делает ставку на словесное выражение сновидения. Однако изображение остается и таким путем конструируется не форма рассказа (которая бы могла получиться, не будь портретов), но именно визуальная серия. Смешивая разные эпохи, реальных и вымышленных персонажей художник следует галлюцинаторной логике – не имеющей ни временных, ни пространственных рамок. С одной стороны, включая этот процесс в рамки психоаналитического дискурса и оперируя психоаналитическими определениями, возможно отнести эффект, которого добился художник за счет размывания логических границ к олицетворению работы сновидения, маркированию этого принципа. Однако в бодрствующем состоянии смещение и сгущение, правилами онейрического пространства, которым следует художник в бодрственной реальности, конструируется галлюцинаторная реальность, то что нормально во вне – показывает алогичность и даже некую патологичность в реальности.

Во многих аспектах проблематика онейроповествования и построения онейропространства в визуальном искусстве Павла Пепперштейна отсылает, на наш взгляд, к работе Вальтера Бенямина, одним из первых проблематизировавших тему сновидений и капитализма. Некоторые исследователи сам метод деконструирования, которым идет Пепперштейн, отсылает к труду «Капитализм и шизофрения» Жюль Делеза и Феликса

Гваттари.⁷⁶ Подчеркивает также метод работы, которому следует художник – взаимодействию визуального и лингвистического повествования для раскрытия онейрографической реальности. Во многом именно этот путь со сновидным избирается художниками.

В качестве практической части данной выпускной квалификационной работы автором был подготовлен персональный проект художницы Дарьи Правда «Видимым о невидимом» в Музее сновидений Фрейда. Одной из его целей было внедрение временной выставки в витрины сновидной комнаты музея.

Новый проект художницы поднимает вопрос о взаимоотношениях воспринимаемого и воспринимающего, границах видимого и невидимого и способах преодоления этих фундаментальных оппозиций. За теоретическую основу выставки взят труд Мориса Мерло-Понти «Видимое и невидимое (1961). Дарья Правда – художник-алхимик, исследователь не существующих в привычном понимании феноменов. Результат ее работы – карта незримого и неосязаемого, помещенная в сновидную комнату Музея Фрейда. Кирлианография и объекты документируют особую визуализацию свечения живой материи: того, что невозможно зафиксировать глазом, но оно существует.

Своеобразные художественные средства, использованные в проекте — трансформатор Теслы, кирлиан аппарат, зеркала становятся медиумами, преломляющими обыденный опыт видения для субъекта. Они достраивают привычный образ, обнажая невидимое, или же наоборот одевая его в видимость. Кирлиан аппарат становится своеобразным фильтром, медиумом, объективизирующим мир, но по другую сторону бытия. Тела, касающегося кирлиан поверхности, не видно. Единственное свидетельство его присутствия

⁷⁶ В.А. Моржухин Психоаналитическая проблематика Жака Лакана в прозе Павла Пепперштейна// материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского; Под редакцией М.Ю. Егорова. 2013. С. 175

– свечение на снимках – след электрического поля, которое принципиально недоступно обычному зрительному восприятию.

Воспринимающее – внутреннее, то, что невидимо, воспринимаемое – внешнее, а значит, подвластное привычной оптике глаза. Этот процесс динамичен, видимое и невидимое меняются местами непрерывно. Внутренний процесс восприятия переходит во внешнее, поскольку накладывает отпечаток на реальность, трансформируя ее. Для художницы фиксация момента перехода, ускользающего, но от этого не менее реального – способ удерживать взаимопереплетение воспринимаемого и воспринимающего.

Таким образом, размышление о фундаментальных оппозициях видимое-невидимое, внешнее-внутреннее актуализируется и раскрывается именно, функционируя в онейрографическом пространстве Музея сновидений. Сама проблематика сновидного поднимает данный вопрос – что означает привычная оптика глаза и каковы возможности визуального и то, что невидимо без дополнительных методов.

Подводя итог данного раздела, можно отметить разницу подходов художника и роли куратора в создании и раскрытии онейрографической реальности. В проблематизации сновидной тематики часто используется текстовая составляющая, а порой она становится доминантой. Внедрение временных проектов в музей открывает новые стороны создания и функционирования онейрографической реальности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство переводит язык снов в поле представлений. Таким образом, можно утверждать, что искусство - это посредник. Поле искусства может представлять и ту самую роль снотолкователя, перекладывающего умозрительные образы на язык искусства. Куратор в данном случае выступает своеобразным переводчиком языка сновидений в поле лингвистического, а затем визуального

Взаимодействие искусства и психоанализа может принимать различный характер. Мы можем утверждать, что размышления в актуальных философских концепциях базируются на психоаналитической проблематизации феномена сновидения. «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда совершило определенную революцию, основав новое поле для осмысления проблематики сновидения. Сновидения вышли за рамки сонников и значимость их проблематизации было признано на уровне академического дискурса. Вплоть до нынешнего момента Фрейд не теряет статуса «основателя дискурсивности». Практически все современные измышления о психоанализе либо базируются на идеях Зигмунда Фрейда, либо рассматривают как базис для отрицания. Однако философская мысль пошла дальше и проблематизировала понятие онейрографического с разных сторон – индивидуальной и коллективной реальности, взаимоотношений между оптикой сновидений и лингвистическом полем.

Таким образом, мы видим, как создание онейрографического пространства куратором требует, а вместе с тем создает множество подходов как к его восприятию, так и анализа самой кураторской концепции. Музей сновидений Фрейда можно считать в своем роде уникальным местом именно за счет подхода к музеефикации нематериального явления – каким является сновидное пространство. Чтобы наиболее полно раскрыть проблематику репрезентации онейрографического пространства в кураторской практике

требуется именно междисциплинарный подход. В кураторской концепции конструирования онейрической реальности в Музее сновидений Фрейда мы прослеживаем ее функционирования, начиная от уровня внешних образов вплоть до работы сновидения на практике в стенах музея. Музей сновидений Фрейда пересматривает функцию музейного объекта и реконструирует классическую логику построения экспозиции. Формально будучи вписанным в музейное сообщество, он остается в авангарде музейного подхода, что можно даже назвать критикой традиционных форматов музейной экспозиции. Музей сновидений Фрейда, включая в свою экспозицию

Подводя итог, можно сказать, что онейрографическая реальность в Музее Фрейда существует по законам психоанализа. Это не просто набор концепций, а работа сновидения в пространстве сновидения. Обращаясь к первой главе, в которой рассматривались базисные понятия в работе сновидений, можно утверждать, что эти же понятия логично использовать и для анализа концепций Музея сновидений Фрейда. Более того, для полноценного раскрытия и концептуального функционирования понятия «онейрографическая реальность» необходимо применение терминов психоанализа. Понимание кураторской концепции относительно создания онейрической реальности и необходимость осмысления психоаналитической дидактики обоснована в современной кураторской практике. Это не противоречит кураторскому дискурсу, а наоборот такой путь оказывается логически интериоризирован в теорию кураторства с ее имманентной междисциплинарностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Музей Валери-Пруста //Художественный журнал [Электронный ресурс] URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения 11.05.18)
2. Беньямин В. Автор как производитель // Логос № 4, 2010 [Электронный ресурс] URL:<http://www.intelros.ru/readroom/logos/logos-4-77-2010/9542-avtor-kakproizvoditel.html> (дата обращения 11.05.18)
3. Беньямин В. Провинциальный музей [Электронный ресурс] URL: <https://syg.ma/@sygma/valtier-bieniamin-provintsialnyi-muziei> (дата обращения 11.05.18)
4. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. с немецкого С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996.239 с.
5. Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М.,1999.
6. Боудри Ф., Очерк о методе в прикладном психоанализе/ Ф. Боудри // Russian Imago 2001: Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Алетейя, 2002. 367 с.
7. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. / Пер. с немецкого М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. - М.: Гнозис, 1994. - 612 с.
8. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с французского С. Офертас и М. Якубович. - М.: Логос, 2000. - 184 с.
9. Детковская О. Краткая аннотация работ Зигмунда Фрейда: учебно-методическое пособие// СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2009. 65 С.
10. Деготь Е., Сон - семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения (Москва, 1993г.). Милан, 1994. – 65-74 с.
11. Дюв Т. Де Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. Пер с фр. А. Шестакова — М.: Изд. Института Гайдара, 2012 — 368 С.

12. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 192 с.
13. Жижек С. Вещь из внутреннего пространства // Художественный журнал № 32. [Электронный ресурс] URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx32/xx3225.htm> (дата обращения 11.05.18)
14. Кабинет сновидений доктора Фрейда : [Сборник] / Под ред. В. Мазина. - СПб. : ИНАПресс : Музей сновидений доктора Фрейда, 1999. - 201 с. : ил. (Кабинет: Серия Д).
15. Кабинет глубоких переживаний / В. Мазин, П. Пепперштейн. СПб. : ИНАПресс, 2000. - 141 с. : ил. (Кабинет: Серия Е) (Психо / Техно). Библиогр.: с.136-139
16. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.
17. Кузнецова Ю., Культурологические исследования сновидений в системе наук о человеке (теории сновидений в доиндустриальную эпоху) Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.16, №2 (3), 2014. с.746 -757
18. Краус Р., «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.
19. Лакан Ж. Тревога (Семинар, Книга X (1962/63) М.: Логос/Гнозис, 2010. 424 с
20. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: кн. XI) / пер. с французского А. Черноглазова. М.: Логос, 2004. 304 с.
21. Лейбин В. Фрейд, психоанализ и современная западная философия.— М.: Политиздат, 1990. — 397 с.
22. Лиотар Ж-Ф. Состояние Пост-модерна. СПб.: Алетейя, 2015. 160 с.
23. Лотман Ю.М. Сон - семиотическое окно // Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992.-С. 157-178

24. Мислер Н. «Два несуществующих музея Лос-Анджелес – Санкт-Петербург. Близнецы-Химеры»//материалы конференции «Музей и общество», М.: 2007
25. Мазин В. Введение в Лакана // гл.ред. С.Г. Уварова, ред.Т.С.Ромашова. – 2-е изд., дополн. Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф»»,2010
26. Мазин В, Онейрография: Призраки и Сновидения. Нежин: ООО «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2008. 304 с.
27. Мазин В.А, Онейрокритика Лакана. СПб.: Алетейа, 2013 — 148 с. — (Лакановские тетради)
28. Мазин В., Пробуждение музея сновидений Фрейда // Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству//СПб., Издательство «Арка», 2014 — 37 -69 с.
29. Мазин В. Экспонировать психоанализ// Кабинет Ж, СПб.: Скифия, 2002. 295 – 321 с.
30. Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. — М.,: Новое литературное обозрение, 2005 .712 с.
31. Малькольм Н. Состояние сна. М.,1993
32. Маринелли Л. Музей отрицания// Кабинет сновидений доктора Фрейда, СПб.: Инапресс, 1999, с. 20-27
33. В.А. Моржухин Психоаналитическая проблематика Жака Лакана в прозе Павла Пепперштейна// материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского; Под редакцией М.Ю. Егорова. 2013. С. 175-185
34. Ромашко С. Три родовые травмы новоевропейского музея // Художественный журнал .2014. № 4 (88). С. 17-22
35. Робертс Дж. Куратор как производитель: эстетический разум, неэстетический разум и безграничная идеация // The Manifesta Journal Reader:

избранные статьи по кураторству. СПб.: Издательство «Арка», 2014. С. 174-182.

36. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

37. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. «Искусство с 1990 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм» М.: Ад Маргинем, 2016. 816 с.

38. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. - М.: «Наука», 1900. - 456 с.

39. Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб., "Алетейя", 1998. / Фрейд З. Положение о двух принципах психической деятельности. С 98 - 107.

40. Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений/ Сос., М.Г. Ярошевский. —М.: Просвещение, 1989. — 448 с.

41. Фрейд З. Толкование сновидений, пер. с нем. Я. Когана— СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 9

42. Фрейд З. Художник и фантазирование, пер. с нем. К. М. Долгова — М.: Республика, 1995.

43. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем, 2015. 416 с.

44. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М.: Касталь, 1996.

45. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с французского В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. СПб.: А-сac1, 1994. 406 С.

46. Фуко М. Психическая болезнь и личность / пер. с французского О.А. Власовой.— Изд.2-е, стереотип.— СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2010. - 406 С.

47. Художник Иван Разумов. Биография [Электронный ресурс] Сайт галереи «Риджина», URL <https://www.reginagallery.com/ru/artists/ivanrazumov/> (дата обращения 11.05.18)
48. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней// М.: АдМаргинем Пресс, 2016. (Garage Pro). 224 с.
49. Юран А., Лакан и Космос //Айтен Юран, Владимир Рисков, Виктор Мазин, Александр Черноглазов; под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна.172 с. (Серия «Лакановские тетради»)
50. Alexander E. P., Alexander M. Museum in Motion -2nd edition//New York: AltaMira Press, 2008. — 352 p/
51. Annis S.The museum as starting ground for symbolic action // Museum/ № 151
52. Benjamin W. The Arcades Project [Электронный ресурс] URL https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf (дата обращения 11.06.18)
53. Benjamin W. Das Passagen-Werk. Bd. 1. - Frankfurt, 1982. - S. 507
54. Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West// Massachusetts: The MIT Press, 2002. 386 p.
55. Buck-Morss S. The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and The Frankfurt Institute. New York, 1977. [Электронный ресурс] URL https://monoskop.org/images/8/81/Buck-Morss_Susan_The_Origin_of_Negative_Dialectics_Theodor_W_Adorno_Walter_Benjamin_and_The_Frankfurt_Institute.pdf (дата обращения 11.06.18)
56. Dreisbach C., «Dreams in the History of Philosophy» [Электронный ресурс] URL: <https://link.springer.com/article/10.1023/A:1009451707067> (дата обращения 11.05.18)
57. Gelley A. Benjamin's Passages. Dreaming, Awakening. New York: Fordham UP, 2014. 232 pp.

57. International Dictionary of Psychoanalysis// Edit. Alan de Mijola New York: Macmilan Reference USA2005. 2196 p.
58. Kavanagh G. Dream Spases: Memory and the Museum. //Leicester Univ. Press, 2000
59. Kavanagh G. Making Histories, Making Memories// Making Histories in Museums. Ed. by G. Kavanagh. — Leicester Univ. Press, 2000
60. Lacan, J. The Split between the Eye and the Gaze, 1964//In The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978
61. Malcolm, Norman Dreaming and Skepticism //The *Philosophical Review* 65: 14-37. [Электронный ресурс] URL: <https://philpapers.org/rec/MALDAS> (дата обращения 11.05.18)
62. Malcolm, N. Ludwig Wittgenstein: Purity and Passion, *The Horizon Book of Makers of Modern Thought*, New York: American Heritage (1972) [Электронный ресурс] URL: <http://www.iep.utm.edu/malcolm/> (дата обращения 11.05.18)
63. Menninghaus W., On the Vital Significance of Kitch: Walter Benjamin's Politics of «Bad Taste». //Walter Benjamin and the Architwcture of Modernity. Ed. by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne, 2009. P.53
64. Mitchell W.J.T. The Are No Visual Media, [Электронный ресурс] URL: <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/mitchell.pdf> (дата обращения 11.05.18)
65. Nixon M. Dream Dust OCTOBER 116, Spring 2006, p 63-86
66. O'Neill P. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Bristol: Intellect Ltd, 2007. P. 13-28
67. Perkins M.,The Meaning of Dream Books History Workshop Journal, No. 48 (Autumn, 1999), pp. 102-113 Oxford University Press [Электронный ресурс] URL: <http://www.jstor.org/stable/4289636> (дата обращения 17.10.17)
68. Resnik S. The Theater of the Dream. L., N.Y.: Travistock Publications

69. Foucault M, Binswanger L., Dream and Existence, Review of Existential Psychology & Psychiatry, 1986

ПРИЛОЖЕНИЕ



1. Иван Разумов Бассейн-библиотека. Серия "Техники низкого полета над землей"

2. [бассейн-библиотека]

В этом сновидении в одной комнате соединяются обычно несовместимые в жизни пространства — библиотека и бассейн. Во сне меня очень обрадовало, что я обнаружил её у себя дома.

Это сновидение находится в ряду других, связанных с книгами. В нём символически как бы интерьеризируется структура самой психики. Верхняя часть её заполнена каким-то содержимым, почерпнутым из книг и других носителей информации. Нижняя — плохо просматриваемыми темными водами, в которых плавают какие-то живые существа.

Это сновидение напоминает мне о моем дяде, библиофиле. Дядя иногда кричал во сне, и мы с братом представляли себе, что он видит сновидение, в котором горят его книги. В моем сне соединяются не книги и огонь, а книги и вода.

Сновидение в целом носило позитивно-эротический характер. Бассейн в доме ассоциируется у меня с комфортом, возможностью эротического приключения. Я с радостью бросился с книжных полок в воду к этим прекрасным девушкам.

О.Т.: Здесь представлена распространенная дихотомия: верх — голова, низ — сексуальность. Книги — визуальный архив обложек, под которыми таится знание. Среди книг, кстати, есть бюст, и фигурка парнокопытного, и антикварные часики.

2. [swimming pool-library]

In this dream, spaces that usually are impossible to combine — a library and a swimming pool — are united in one room. In the dream I was very glad to discover this at my home.

This dream is in a series of others related to books. In the dream is as though the structure of the very psyche is interiorising itself. The upper part of it is filled with some kind of content, gleaned from books and other sources of information. The lower part is filled with dark waters, hard to see through, in which some kind of living creatures are swimming.

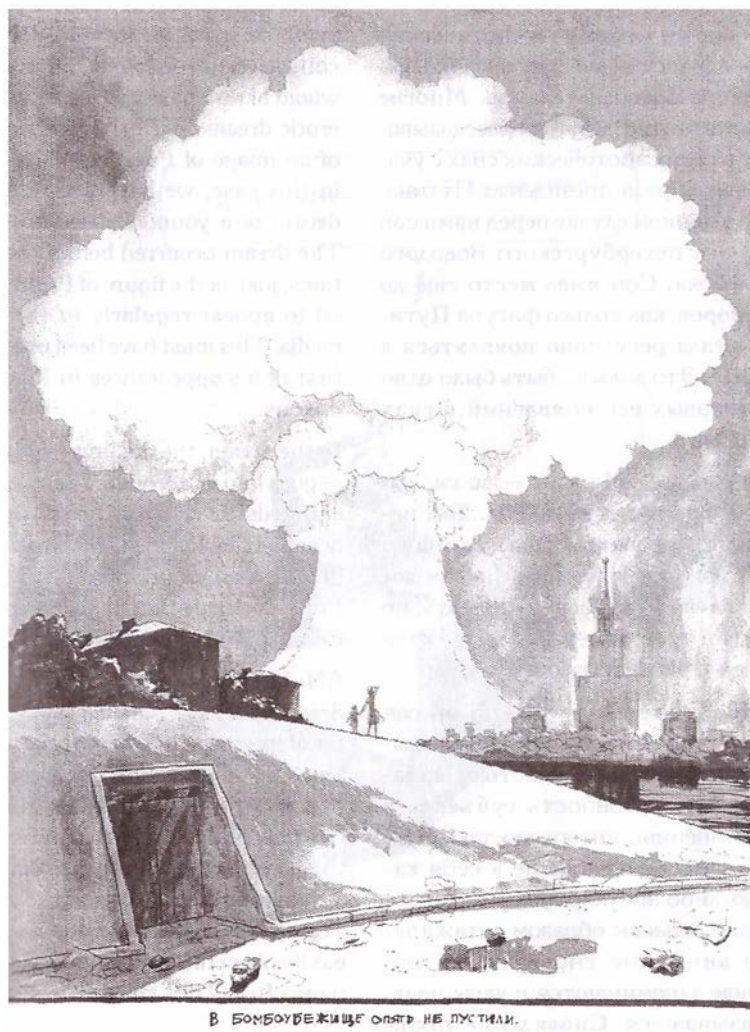
This dream reminds me of my uncle, a bibliophile. My uncle sometimes cried out in his sleep, and my brother and I imagined that he was having a dream in which his books were being burned. In my dream it is not books and fire that are being combined, but books and water.

The dream as a whole had a positive erotic character. I associate the swimming at home with comfort, the opportunity for an erotic adventure. With joy I hurled myself from the bookshelves into the water, to these beautiful girls.

OT: Here a spatial, extended dichotomy is presented: above is the head, below is sexuality. The books are a visual archive of covers, under which knowledge is hidden. Among the books, by the way, there is also a bust and a small figure of an antelope and small antique timepieces.

— 266 —

2. Комментарий к сну "Бассейн-библиотека". Серия "Техника низкого полета над землей", журнал Кабинет Ж



3. Иван Разумов [ядерный взрыв], серия "Техника низкого полета над землей", 2001

6. [про ядерный взрыв]

Это сновидение состоит из нескольких картин. Сон про ядерный взрыв связан с риторикой «холодной войны». Я как ребенок, выросший в 70-80-ые годы, видел этот впечатляющий сон многократно.

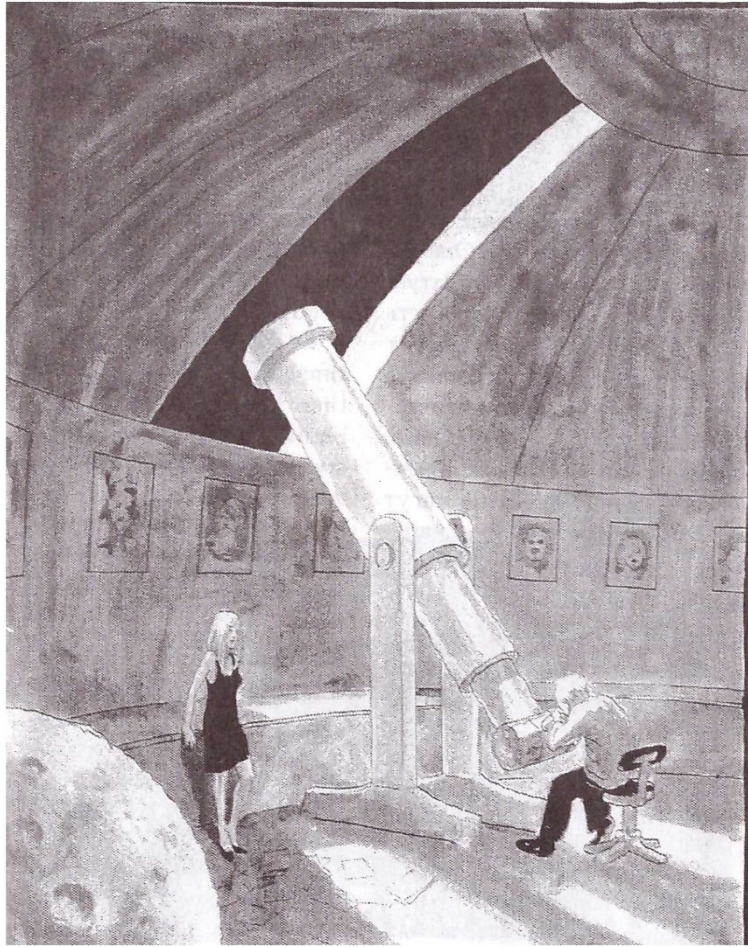
Объявляют воздушную тревогу. Кто-то мне сообщает, что на нас летят ракеты. Я подхожу к окну и вижу толпу, бегущую к бомбоубежищу, (реальное бомбоубежище было в тот период построено во дворе моего дома). Мы с мамой выбегаем на улицу. Я бегу за ней в толпе ко входу в бомбоубежище. Как только мы подбегаем, двери закрываются перед самым нашим носом. Мы — первые, кого туда не пускают. Эта дверь, кстати, в реальности всегда была закрыта. Поднимаемся наверх, на холм над бомбоубежищем, откуда наблюдаем атомный гриб. Я радуюсь красоте увиденного. Гриб выглядит так, как его показывают по телевидению или в кино. Нам он не причиняет ни какого вреда.

6. [about a nuclear explosion]

This dream consists of several pictures. The dream about an atomic blast is related to the rhetoric of the "cold war". As a child that grew up in the 1970s and 1980s, I saw this imposing dream repeatedly.

An air raid alarm is announced. Someone informs me that rockets are flying toward us. I go up to the window and see a crowd running to the bomb shelter (a real bomb shelter was built in the courtyard of my building at that time). My mother and I run outside. I run after her in the crowd to the entrance of the bomb shelter. Just as we reach it, the doors are shut in our faces. We are the first ones not to be admitted inside. This door, incidentally, was always closed in reality. We climb up on the mound above the bomb shelter, from where we observe the mushroom cloud. I rejoice over the beauty of what I see. The mushroom looks the way it is shown on television or in the cinema. It does us no harm.

Комментарий к сновидению



4. Иван Разумов [обсерватория], серия "Техники низкого полета над землей", 2001

11. [обсерватория]

Сновидение в духе Фрейда. Традиционное, романтическое, наполненное символами прошлого века. Созвучие звезды и пизды. Фаллический символ и щель в космос.

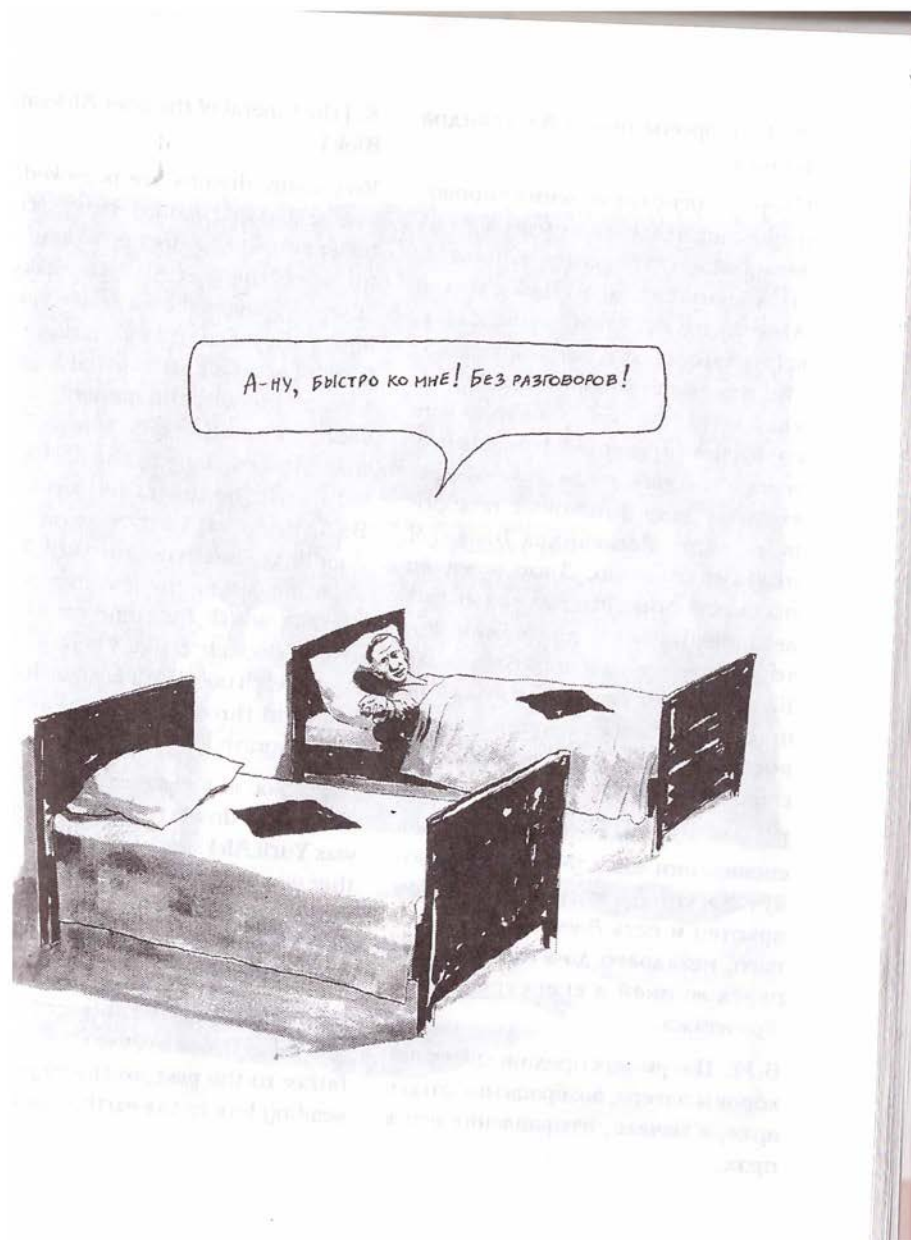
В.М.: Говоря о Фрейде, нужно подчеркнуть не столько фаллический характер телескопа, сколько оптический. Фрейду важно моделирование психического аппарата на основе аналогии с оптическими приборами. Сновидение также отличается своей оптикой. Мы, вслед за сновидцем, видим то, чего не видит герой сновидения. Он смотрит в проникающий в щель обсерватории телескоп и не обращает внимания на стоящую рядом девушку, которую видим мы. Сновидение иллюстрирует мысль Фрейда о сублимации.

11. [the observatory]

A dream in the spirit of Freud. Traditional, romantic, filled with symbols of the last century. Stars and cunt sound in Russian very similar. A phallic symbol and a crack in the cosmos.

VM: Speaking of Freud, it is necessary to emphasise not so much the phallic character of the telescope as the optical. To Freud it was important to model the psychic apparatus on the basis of analogy with optical instruments. Dream also is distinguished by its optics. After a dream we see what the hero of the dream didn't see. He looks at the telescope projecting through the aperture of the observatory and does not pay attention to the girl standing next to him, whom we see. The dream illustrates Freud's ideas about sublimation.

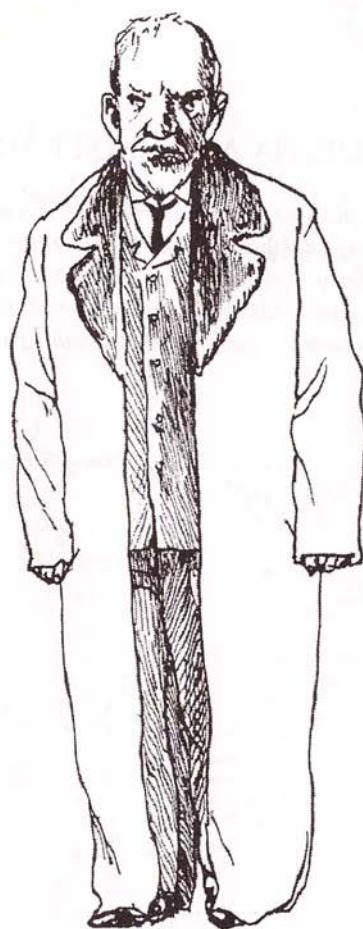
5. Комментарий к сновидению, серия "Техники низкого полета над землей", КабинетЖ, 2001



6. Иван Разумов [про Путина], серия "Техника низкого полета над землей", 2001



7. Иван Разумов [качели], серия "Техники низкого полета над Землей", 2001



П.Ф. 98.

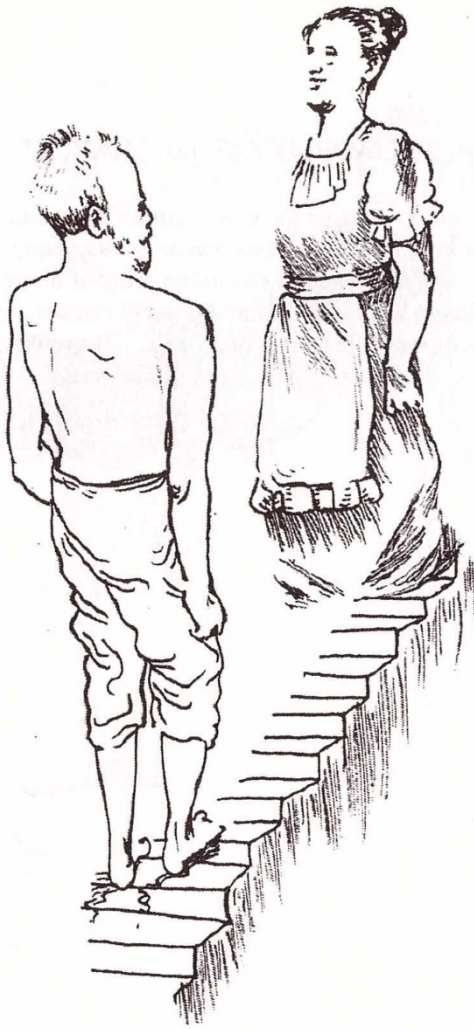
Сок о длинной маме.

8. Павел Пепперштейн, серия "Сновидения Фрейда"



Сон об инъекции Ирме.

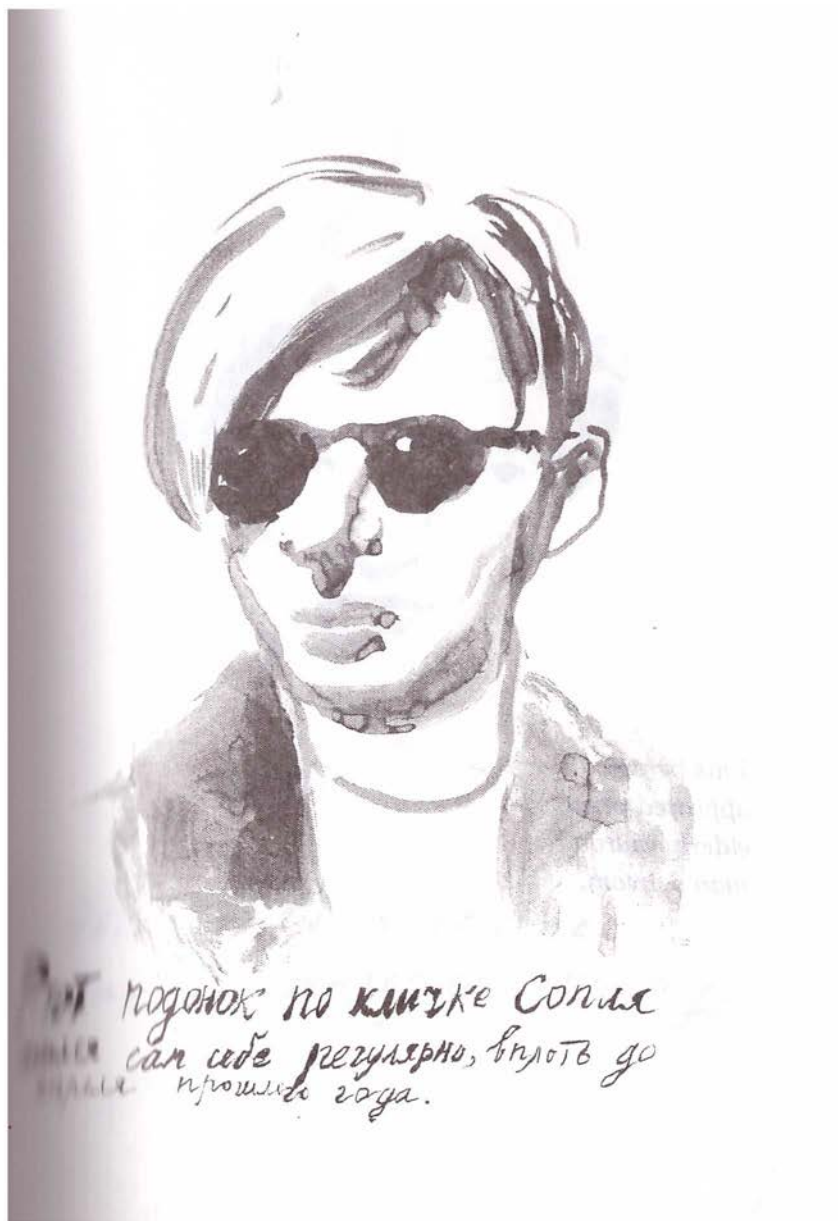
9. Павел Пепперштейн, серия "Сновienia Фрейда"



В. П. 98.

Сон о встрече с горничной на лестнице.

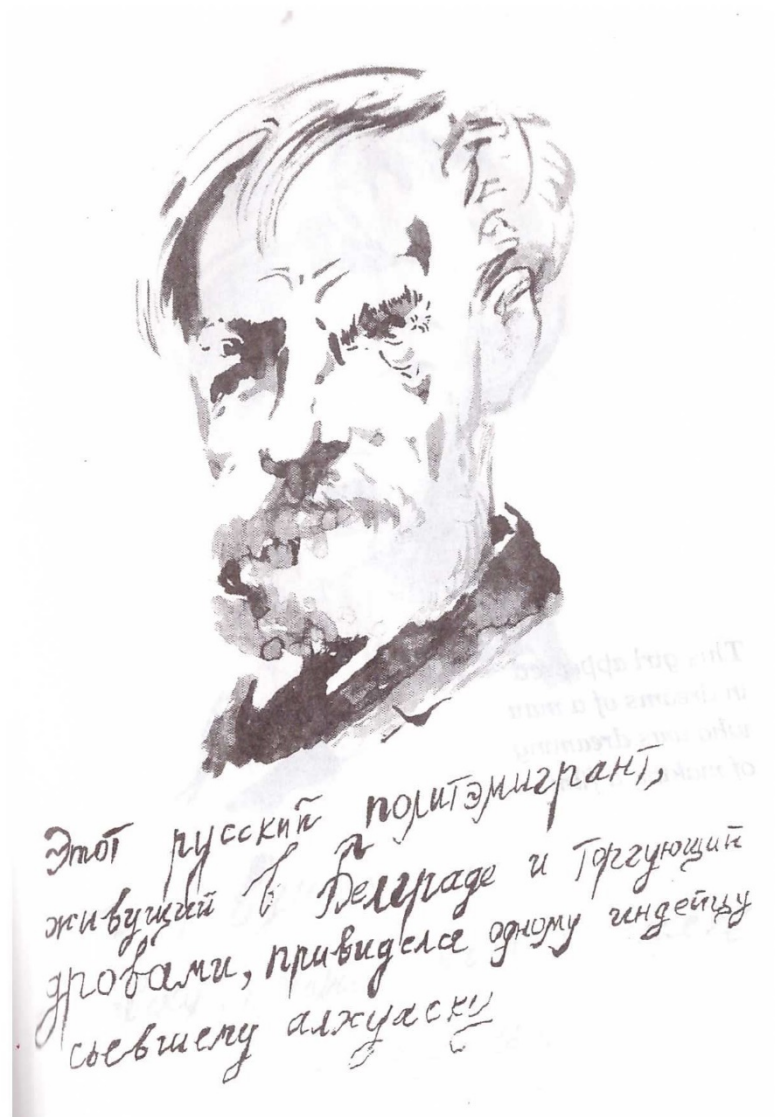
10. Павел Пепперштейн, серия «Сновидения Фрейда»



11. Павел Пепперштейн. Серия "Сновидение и галлюцинации". Кабинет Ж. 2001



12. Павел Пепперштейн. Серия "Сновидения и галлюцинации". Кабинет Ж. 2001

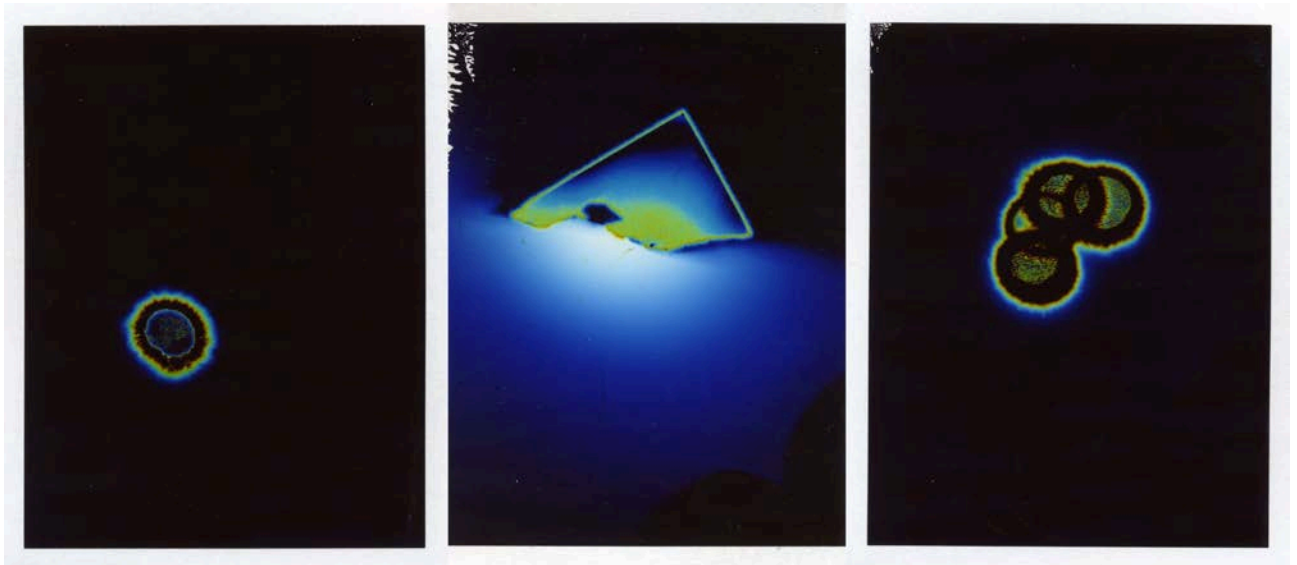


13. Павел Пепперштейн. Серия "Сновидения и галлюцинации". Журнал Кабинет Ж.
2001



— 131 —

14. Павел Пепперштейн. Серия "Сновидения и галлюцинации". Журнал Кабинет Ж.
2001



15. Дарья Правда. Кирлианография "Видимым о невидимом". 2018