

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ОБРАЗОВАНИЯ**

**МЕТОДОЛОГИЯ  
И СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ  
СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
посвященной 85-летию  
Национального института образования**

**Минск, 11 декабря 2014 г.**

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ОБРАЗОВАНИЯ**

# **МЕТОДОЛОГИЯ И СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
посвященной 85-летию  
Национального института образования**

**Минск, 11 декабря 2014 г.**

**ЧАСТЬ 3**

**МИНСК 2016**

**Рецензенты:**

доктор философских наук, профессор, академик НАН Беларуси *Е. М. Бабосов*;  
доктор педагогических наук, проректор по научно-методической работе  
Академии последиplomного образования *Г. И. Николаенко*

**Редакционная коллегия:**

**Худенко Л. А.**, д-р пед. наук, доц. (гл. редактор)  
**Русецкий В. Ф.**, д-р пед. наук, доц.  
**Еленский Н. Г.**, д-р пед. наук, проф.  
**Волочко А. М.**, д-р пед. наук, доц.  
**Лаптенко А. С.**, д-р филос. наук, доц.  
**Савельева Т. М.**, д-р психол. наук, проф.  
**Глинский А. А.**, канд. пед. наук, доц.  
**Ковалец И. В.**, канд. пед. наук, доц.  
**Костюкович Н. В.**, канд. пед. наук, доц.  
**Ходонович Л. С.**, канд. пед. наук, доц.  
**Гулецкая Е. А.**, канд. пед. наук  
**Мох Е. Н.**, канд. ист. наук

**А. А. Полонников**

г. Минск

## **ВИЗУАЛЬНОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДИСКУССИИ**

Современная образовательная ситуация может быть описана с помощью обращения к сложному взаимодействию трех типов семиотических посредников, каждый из которых претендует на центральное место в учебном процессе. Речь идет о таких феноменах, как устная речь, письменный текст, визуальное сообщение. В последнем случае гуманитарные исследователи говорят об образовании с помощью таких кате-

горий, как «визуальный поворот», «диктатура глаза», «иконический вызов». Образовательная стратегия, делающая ставку на образ, проявляет себя в стремлении ее сторонников к повсеместному использованию визуальной онтологии [5, с. 38], в призывах к освоению новой эпистемологической формы — визуального знания [6, s. 116], а также прокламации нового типа субъекта, именуемого «дигитальной идентичностью» [2]. К числу первых серьезных завоеваний визуалистов в образовании можно считать учебные программы и курсы визуальных искусств, медиапедагогики и иконологии.

Примером введения визуальных исследований в качестве новой учебной дисциплины может служить курс «Иконология», предложенный «отцом» «иконического поворота» У. Митчеллом. Митчелл, обнаружив определенный разрыв в отношениях между рецептивными процедурами «смотреть» и «видеть», разработал своего рода тренинг, в котором видение становится центральным событием визуального образования. «Видеть» для Митчелла означает, прежде всего, рассматривание артефакта, освобожденное от опыта и культуры. Студенты помещаются в положение этнографов, столкнувшихся с незнакомой культурой, для описания которой у них нет средств. «Они не могут сослаться на то, что осведомлены о таких повседневных понятиях как цвет, линия, визуальный контакт, косметика, одежда, выражение лица, зеркало, стекло, вуайеризм, не говоря уже о фотографии, живописи, скульптуре и других так называемых «визуальных средствах». Визуальная культура, таким образом, представляется как нечто неизвестное, экзотическое и нуждается в пояснении» [3, p. 176]. В результате такого обучения рецепция визуальных артефактов обнаруживает себя как социально сконструированная практика, а сама визуальная культура теряет самоочевидность, отстраняется, разотождествляясь с ее носителем.

В отечественных реалиях визуальная предметность вводится осторожно, чаще всего локально, в виде спецкурсов и спецсеминаров, посвященных, например, визуальному насилию. Педагогическая задача в этом случае заключается в обучении студентов сопротивлению образному принуждению, экспликации устройства его аппарата и критике способов манипуляции зрителем [1, с. 15—16].

Представленное далее исследование (основывающееся на конструкционистских предпосылках) нацелено на изучение образовательных возможностей, связанных с использованием визуальных объектов. Предметом нашего анализа выступает фигура группового субъекта, возникающего и исчезающего в учебных интеракциях. Смена типа коммуникативной организованности этого субъекта означает шаг развития образовательной ситуации и позиций ее участников.

На экспериментальном семинаре, состоявшемся в БГУ, его участникам (преподавателям и научным сотрудникам) предлагалось ознакомиться с фотоальбомом, на страницах которого было запечатлено культурное событие — фестиваль трех народов (белорусского, украинского и русского) на территории одного из приграничных сел. Автор фотоальбома назвал его «Праздник». Участникам эксперимента предстояло рассмотреть фотоснимки, лишённые подписей, и обсудить увиденное.

Далее приводятся два извлечения из стенограммы дискуссии, темой которых выступает дискуссия о наличии/отсутствии точки зрения фотографа и фотографического замысла.

*Участник 8: Теперь у меня вторая гипотеза — идеологическая... наверняка там такого рода сюжеты и эмоции были, дети радовались... мороженое, тусовки, алко-голики встречались и рассказывали анекдоты, им было весело независимо от происходящего, а здесь все сделано очень избирательно, никто не улыбается, кроме священнослужителей, единственное лицо... которое довольно... в этом смысле здесь*

*есть управление, в идеале... фотографии интересные... притягивают взгляд... мне хотелось бы о них говорить... но меня все время раздражала эта нарочитость... такой подчеркнута несприятельный взгляд... в этом смысле задачи не было события, что там происходило... я даже не понял... что там встреча трех республик, на самом деле ничего этого нет... но ощущение такого карнавала ряженых, оно восстает, точка зрения неуправляемости взгляда, такое ощущение... что ты там... туда посмотрел... сюда... потом следующий кусок... шатер на заднем плане... при чем тут шатер? что это такое? абсолютно бессмысленно... одно из прочтений этого текста... это татары приехали... там все время какие-то татарские ряженые... эти палатки... тюрбаны на головах... какие-то купола... это все не наше... это не радует взгляд... хотя в русских церквях это все замечательно... и это присутствует в кадре... я не знаю, насколько это специально сделано... но ощущение того... что понаехали тут, оно остается... странное какое-то событие... оно не органично....*

*Участник 3: ...я вспоминаю прошлогоднее событие, открытие монумента в Минске... это представляется как праздник... хозяева этого события приглашали коллективы... которые должны были на этом открытии выступать... девочек тренируют специальным образом вести себя на сцене... это зрелищный вид спорта... они должны все время улыбаться... что бы они там ни делали, у них все время должна быть улыбка на лице... и если мы будем фотографировать выступающих... они все будут улыбаться... кто-то будет радостно улыбаться, у кого-то деланная улыбка... но если только их поместить в кадр... то впечатление якобы праздника может возникнуть... но когда находишься в этом событии... и перенести взгляд... они выступают практически перед пустой площадкой... куда пытаются хоть как-то заманить... загнать зрителя... т. е. они улыбаются в пустоту... и для того... чтобы это отсутствующее место зрителя передать и отсутствие праздника... мы камеру направляем не на эти улыбающиеся симпатичные мордашки маленьких девочек... а на ковыряющихся в носу зрителей... которые смотрят куда угодно... только не на эту сцену... где ради них что-то создается... и то... что там происходило, можно было бы снять, как посетитель ругается с директором этого парка... потому что там была совершенно безобразная организация... где скучающие в очереди люди три часа стояли... направляя определенным образом камеру ты этот контекст... в котором эти моменты праздника возможно схватывают... здесь мне кажется это за счет селекции кадров и произошло... может быть там и выступали люди... но серийные микрособытия они вот такие и были.*

В этом фрагменте стенограммы (хронологически первом) можно увидеть, что ее участники склонны рассматривать всю экспозицию в целом и ее отдельные фотографии как запланированное визуальное критическое исследование. В этом согласны между собой коммуникативные позиции 8 и 3. При этом каждый из них придерживается собственной точки зрения на содержание замысла (участник 8 трактует материал экспозиции как «момент истины праздника», отраженный снимками; участник 3 считает «непраздничность» праздника сущностью критического замысла фотографа).

Механизм понимания здесь реализуется посредством приписывания автору определенной интенции и постановки себя на его место. Персонифицированная перспектива обеспечивает символическое присвоение визуального артефакта в горизонте имеющегося у его потребителя опыта. Авторизация ситуации выступает также в качестве коммуникативного ресурса, позволяющего с минимальными энергетическими

затратами поддерживать разговорный процесс. Визуальный артефакт (фотография) в этом употреблении лишен самостоятельной ценности, так как выступает подструктурой деятельности автора замысла. Обращение с фотографией в рассматриваемом случае образовательно неспецифично, подчинено схемам обыденного восприятия.

Представим следующий фрагмент стенограммы дискуссии этого же семинара:

*Участник 6: Да... не знаю как у вас... но у меня ощущение одного и того же кадра... нет ощущения развертки, как широкофокусным объективом.*

*Ведущий: На обсуждении в галерее многие люди говорили о том... что это как один кадр... только мультиплицированный... либо то... что можно назвать панорамой.*

*Участник 6: Ощущение панорамы у меня тоже очень сильное... и в этом смысле здесь нет как бы динамики... нарратив, он предполагает динамику определенную... а здесь какая-то странная вещь... это первое... и мне не удастся найти интерес и источник этого интереса... если приписывать его репортеру... как бы фигура репортера не поддается идентификации... что-то сопротивляется этому... какой-то странный рассказ непонятно кого... т. е. я не могу приписать это видение какому-то конкретному интересанту, и поэтому мне этот репортаж хочется в кавычки взять... какая-то более сложная конфигурация возникает этих образов... панорама... тогда панорама кому принадлежит?... никому.*

*Участник 8: Но это можно приписать в заслугу фотографу... он как бы сам скрывается... он себя не навязывает.*

*Участник 6: Или мы не видим этой авторской проработки планов.*

В данной части обсуждения намечается тенденция, связанная с переопределением ситуации в неавторизованных категориях: «*фигура репортера не поддается идентификации*». Авторизирующие вопросы: кто говорит?, кому?, что? теряют в этой редакции визуального объекта зону своей релевантности, блокируя понимание, реализуемое через идентификацию с автором фотографического замысла. Статус инстанции высказывания начинает связываться с самим изображением, побуждая участников дискуссии к смене способа обсуждения.

Изменение обсуждения касается, прежде всего, общей диспозиции предмета. Визуальный артефакт — фотография — перестав быть проводником чужого голоса, сам становится субъектом высказывания, к которому применим теперь подход У. Митчелла, в котором визуальные объекты рассматриваются как «*витальные образования, обладающие не только семиотической природой, но и функциями живого*» [4, р. 7]. Живой — в смысле Митчелла — обладающий желанием. При этом, считает Митчелл, трактовка образа как «*“живого” может быть применена и к таким вторичным рефлексивным изображениям (метаизображениям), как вербальные и визуальные тропы, фигуры речи, графический дизайн, хотя пределы ассоциирования здесь, несомненно, есть*» [там же, р. 11]. Аналогом отношения к изображению как к живому может служить известный культурологам феномен анимизма.

В плане интерпретации витального визуального артефакта происходит, как полагает Митчелл, несколько стратегических сдвигов:

- во-первых, возникает необходимость различения интенции изображения с интенцией его автора или зрителя;
- во-вторых, исчезает граница между высокой и низкой культурой;
- в-третьих, визуальность определяется не только как продукт социальной реальности, но и как фактор ее учреждения;
- и, наконец, в-четвертых, утверждается паритетность языка и образа [там же, р. 46—49].

Реализация второй стратегии обращения с визуальным артефактом, признаки которой обнаруживаются в рассмотренном выше фрагменте стенограммы, предполагает реорганизацию позиций взаимодействующих индивидов, реализацию практик понимания и их выражения. Интенциональная атрибуция изображения связана с выходом индивида за пределы сложившегося у него опыта визуального восприятия, а его отношение с другим (партнером по обсуждению) нуждается теперь в новом соглашении по поводу витальности предмета перцепции. Финал второй части стенограммы в этой связи может быть трактован как символический конфликт предметного переопределения:

*Участник 8: Но это можно приписать в заслугу фотографу... он как бы сам скрывается... он себя не навязывает.*

*Участник 6: Или мы не видим этой авторской проработки планов.*

Для нашего исследования особое значение имеют образовательные рамки первого и второго способа использования визуального артефакта. Если первый, создающий персонифицированную установку, представляет собой одну из форм личностно ориентированной педагогической практики, апеллирующей к единству и целостности индивида, то второй — базирующийся на трансценденции изображения, может быть увиден как культуроцентрированная педагогическая практика, позволяющая индивиду стать в отношении к самому себе в качестве продукта актуальной культуры и действующих коммуникативных обстоятельств. В когнитивном плане это означает возникновение условий для разотождествления индивида с самим собой и ограничения антропоцентристской установки.

«Визуальный вызов», фиксируемый гуманитарными науками, не должен трактоваться в качестве некоей фатальности, требующей от педагогического персонала реактивного реагирования. «Иконический поворот», являясь интерпретативной реальностью, представляет собой уникальную возможность практического самоопределения участников образовательного процесса, в основе которого лежит выбор способа отношения с визуальным артефактом.

### *Литература*

1. Усманова, А. Р. Насилие как культурная метафора. Вместо введения / А. Р. Усманова // Визуальное (как) насилие : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Р. Усманова. — Вильнюс : ЕГУ, 2007. — С. 5—36.
2. Clarke, R. The digital persona and its application to data surveillance / R. Clarke [Electronic resource]. — 2014. — Mode of access : <http://www.anu.edu.au/people/Roger.Clarke/DV/DigPersona.html>. — Date of access : 12.11.2014.
3. Mitchell, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture / W. J. T. Mitchell // Journal of Visual Culture. — 2002. — Vol 1(2). — P. 165—181.
4. Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images / W. J. T. Mitchell. — Chicago, IL : U of Chicago, 2005. — 380 p.
5. Ruckriem, G. Digital technology and Mediation — a Challenge to Activity Theory / G. Ruckriem // Культурно-историческая психология. — 2010. — № 4. — С. 30—38.
6. Schnettler, B. W stronę socjologii wiedzy wizualnej / B. Schnettler // Przegląd Socjologii Jakościowej. — 2008. — Tom IV, Numer 3. — S. 116—142.