

УДК 304.02+37:77

Н. Д. Корчалова

*методист высшей квалификации Центра проблем
развития образования Белорусского государственного университета*

Д. Ю. Король

*методист высшей квалификации Центра проблем
развития образования Белорусского государственного университета*

ОРГАНИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОПЫТА В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ¹

Статья посвящена исследованию того, как посетитель музея конституирует свое восприятие фотографического изображения, а также того, каким образом участвует в подобном акте конституирования сотрудник музея. Анализ конкретного опыта подобного рода у посетителя фотопроекта «Архив свидетеля войны» обнаруживает диспропорцию между работой с визуальным содержанием фотографического изображения (его описания, декомпозиции / рекомпозиции элементов и др.) и работой по его символизации с приоритетом последней. В свою очередь, символизация работает как операция двойственного обобщения: во-первых, и выставка, и Первая мировая война функционируют в ней как целостные события; во-вторых, они оказываются единой фигурой, возникающей в перцептивном акте. Целостное, символическое, квази-онтологическое прочтение фотографического изображения поддерживается куратором выставки, приобретая статус разделяемой реальности.

Organization of visual experience within the museum space

This text deals with the research of how a museum visitor constitutes his/her perception of a photographic image, as well as in what way a museum staff member participates in such act of institutionalization. The analysis of a photo project “Archive of a war witness” visitor’s specific experience of this kind discovers a disproportion between work on a visual content of a photographic image (its description, decomposition / recombination of the components, etc.) and work on its symbolization, with a priority of the latter. In its turn, symbolization is working as an operation of a dubious generalization: first, both the exhibition and the First World War function in it as intact events; second, they turn out to be a single figure that appears in a perceptive act. An intact, symbolic, quasi-ontological reading of a photographic image is supported by the exhibition curator, thus acquiring a status of shared reality.

Визуализация культуры, нарастание которой провозглашено рядом исследователей [1], и ее проникновение в образование ставит исследователей пе-

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного БРФФИ-РГНФ международного научного проекта № Г16Р – 016 «Медиация образовательных событий средствами современной визуальной культуры» (Белорусский государственный университет; Томский государственный университет).

ред необходимостью иметь ответы на вопросы: «Что значит видеть?» и «Что значит учить видеть?». Подкупающая очевидность ответа на первый из них и кажущаяся бессмысленность формулировки второго не должны вводить в заблуждение и пресекать исследовательское усилие по удержанию данного вопрошания.

В данной статье мы обращаемся к визуальному опыту в пространстве музея, и наш интерес к нему не случаен. С одной стороны, как бы тривиально это ни звучало, посетитель приходит в музей с явным намерением посмотреть, а музейное пространство организовано так, чтобы нечто было видимым. С другой стороны, музей с большей или меньшей степенью наблюдаемости сближается в своей культурной производительности с институтами формального образования, в том смысле что он функционирует как одна из форм педагогических практик: «музей становится институтом, целью которого является дисциплинирование, универсализация и унификация идентичности», поскольку «в случае идеальной педагогизации логика идентичности зрителя должна была бы отражать внутреннюю логику музея» [2, с. 48]. Можем ли мы уверенно утверждать, что ответ на вопрос: «Что видит посетитель музейной экспозиции?» — столь уж очевиден? Является ли ее *видимое* относительно свободно проецируемым и устанавливающимся как зримый образ? Не связано ли то, «что» видимо, с тем, «как» видится?

Имея в виду обсуждение и решение круга проблем, связанных с идеей медиации образовательных ситуаций средствами визуальной культуры [1], мы хотим обратиться к описанию того, «как видит» (как конституируется в качестве зрителя) «наивный» экскурсант и «как соучаствует в его видении» «подготовленный» экскурсовод. Материалом для данного описания послужит одна из стенограмм интервью с посетителями, проведенных в рамках проекта «Архив свидетеля войны» (Музей современного искусства, Минск, 2014)².

Работа посетителя с фотографией начинается с установления тождества с интервьюером предмета перцепции. Из всего репертуара возможных средств (указательного жеста, порядкового номера фотографии, ее пространственного

² Проект «Архив свидетеля войны» представляет собой фотовыставку, экспонаты которой эквивалентны своим прототипам — это копии фотографий с сохранением их реальных размеров и качества печати. Они размещены в альбомах, страницы которых имеют ту же компоновку, которую им придал фотограф-составитель (И. Стабровский), и сохраняют сделанные им подписи к фотографиям или странице с ними в целом. Интервью с посетителями проводилось после того, как они просматривали альбомы. Им предлагалось выбрать одну из фотографий (ту, которая в наибольшей степени впечатлила) и рассказать, почему был сделан этот выбор и что собой представляет сама фотография (<http://www.wwa.by/ru/project.html>). Мы приняли в работу фрагмент стенограммы интервью с посетительницей Дарьей. В тексте статьи будут использованы следующие обозначения при цитировании стенограммы: П. – посетитель; И. – интервьюер.

расположения на странице, в том числе сорасположения относительно других фотографий, но, что более важно, элементов изображения) для этого используется подпись под фотографией:

П.: Фотография из альбома Стабровского «После боя у деревни Крево Виленской губернии» — мне хочется упомянуть этот снимок.

В целом в работе с фотографией крайне скудно присутствует действие ее описания. Все, что удастся обнаружить в тексте стенограммы, это часть реплики, произнесенной в начале разговора:

П.: На нем — кладбище, разбросанные тела солдат.

Это описание тавтологично по отношению к изображению и производит упрощение его фотографического содержания через сюжетную экспозицию — «кладбище с разбросанными телами солдат». Характер этого описания может быть установлен через отсутствующее в нем: оно не содержит деталей и их сорасположения (иными словами, оно не работает по линии декомпозиции / рекомпозиции фотографических элементов), размера и цвета фотографии, ее положения, и др. Из стенограммы мы практически ничего не можем узнать о том, что собой представляет как конкретное визуальный объект, о котором идет речь в интервью.

Лаконизм визуального описания находится в реципрокных отношениях с действием по реконструкции собственного восприятия:

П.: Мне она врезалась в память как символ, собственно, этой выставки. Здесь на фотографии все показано так, как есть. В каких позах люди умирали. И вы стараетесь проектом донести, как все было. Через свидетельства тех, кто видел Первую мировую своими глазами. Извлекаете правду «наружу». И начинаешь понимать, какой была та война.

Из сказанного следует, что конструкция восприятия посетителя включает в себя следующее. Во-первых, фотографическое изображение берется как символ и в данном символическом качестве не нуждается в детализации; причем отсутствие нужды есть производное от ситуации разворачивающейся здесь-и-сейчас коммуникации. Иными словами, с одной стороны, детальное описание изображения воспринимающему его собеседнику может рассматриваться как коммуникативно избыточное, с другой стороны, его отсутствие может расцениваться как обозначающее тождество перцептивных образов коммуникантов. Символический модус фотографии устанавливается по отношению к двум событиям — событию «этой выставки» и событию «Первой мировой» — и обеспечивает им свойство целого (каждому отдельно) и единого (обоим вместе). Основанием символизации фотографии становится ее буквальное содержание (*на фотографии все показано так, как есть*), которому придается значение всеобщего («... все показано так, как есть. В каких позах умирали люди»); кон-

кретные фотографии в контексте экспозиции образует *складку* — складку *частного и общего, тогда и сейчас, видимого и мыслимого*, что обеспечивает эффектность воспринимаемого посетителем образа.

Символическая структура фотографии представлена двумя элементами: «кладбище» и «тела солдат», т. е. она как бы содержит символ двойной смерти. В эту игру символизации вовлекается, поддерживает ее куратор выставки:

П.: Мне она врезалась в память как символ, собственно, этой выставки. <...> И вы стараетесь проектом донести, как все было. Через свидетельства тех, кто видел Первую мировую своими глазами. Извлекаете правду “наружу”. И начинаешь понимать, какой была та война.

И.: Т.е., на Ваш взгляд, эта война скрыта, условно говоря, каким-то словом неведения, забвения, как на кладбище земель покрыты тела солдат?

П.: Скрыта. Какие-то истории, да. Понимаешь, что кладбище. А вы стараетесь показать, как все было на самом деле. Через свидетельства людей, которые конкретно там были.

Тем самым символическому «прочтению» фотографии придается разделяемое, квазионтологическое свойство: иными словами, фотография как символ — более не плод индивидуальной ассоциации или воображения, она достоверна в своей способности отсылать к существующему.

Фотографически кладбище представляет собой поверхность, которая скрывает уже мертвое [тело], оно являет собой пространство спрятанного мертвого, так же как фотографически тела солдат — это мертвое, которое еще не сокрыто под поверхностью, еще не спрятано, но готово к этому (данный эффект в фотографическом изображении достигается за счет расположения мертвых тел на поверхности кладбища). Символизм фотографии, который разворачивается в ходе интервью, является двойной экспозицией смерти: смерти физической, явленной *кладбищем* и *мертвыми телами*, и ее эквивалентом — смерти социальной, обозначенной через *неведение*, *забвение*, историческое *сокрытие*.

Во-вторых, восприятие посетителя обозначается через собственную способность «видеть себя видящим» [3, с. 14] — «*мне она врезалась в память как символ*» — и то, каким образом она осуществляется. Исходя из сказанного, мы можем предположить, что видеть — это одновременно и помнить или, иными словами, наиболее видимое есть то, что наиболее прочно удерживается нашей памятью. Одновременно с этим видимое обладает собственной активностью, действенностью, поскольку оно может «*врезаться в память*», как если бы последняя обладала специфичной плотностью и материальностью, наподобие *вещи*, на которой *иная вещь* оставляет свои *следы*. Тип связи, который устанавливается между ними, может быть назван *двойной референцией*: образ восприятия в высказывании функционирует как знак, указывающий на фотографию как

обуславливающее его означающее, которая, в свою очередь, есть знак, отсылающий к тому, «как все было», благодаря которой «внешний» по отношению к восприятию мир как бы удваивается. Такого рода удвоение есть операция сближения, но не отождествления референтов.

Благодаря двойной референции устанавливаются отношения перспективы: время становится временем историческим (поляризованным между прошлым и настоящим); у восприятия устанавливаются объект и субъект; фотография не схватывается в своей плоскостности, но приобретает глубину, свойство скрывать нечто «за» изображенным, отсылать к невидимому, как *кладбищенская земля скрывает тела солдат*.

В-третьих, работа с фотографическим изображением выполняется с помощью языковых средств, которые, предоставляя одни возможности, препятствуют другим. «Символ», «выставка», «проект», «война», «правда», «история» — это язык абстракций, отвлеченных понятий, который сам по себе служит препятствием обращения к буквальному содержанию образа и действию по его описанию. Грамматический строй высказывания находит поддержку и в его риторической организации [4]: абстрактный язык, «отвлекающий» от фотографической конкретики образа, но в то же время утверждающий разделение «внутреннего» (схваченного символически) и «внешнего» (в виде удвоенной событийности, о чем шла речь выше) и отождествляющий их, устанавливается в первом по порядку высказывании интервью, задавая репертуар возможных действий для всех участников беседы, делая практически невозможным переход к описательному действию, удерживающему взгляд посетителя на воспринимаемом образе.

В-четвертых, ситуация интервью позволяет посетителю развернуть собственную микротеорию фотографического зрения:

П.: А вы стараетесь показать, как все было на самом деле. Через свидетельства людей, которые конкретно там были. Через фотографии того же Стабровского — он был отравлен газом, потом его спасли, т. е. он непосредственно все это пережил. И, возможно, поэтому к этим фотографиям чувствуешь доверие. Может, из-за того, что альбом сделан конкретным человеком, — словно открываешь альбом бабушки или дедушки? Такое чувство, как будто знаешь этого человека... И оттого веришь, что все реально. Он трогал эти фотографии, альбом своими руками, поэтому все и оживает.

В реконструкции этой микротеории следует обратить внимание на следующие ее ключевые элементы. Видеть фотографию — это устанавливать с ней отношения доверия. Однако доверие как конститутив зрения активизируется в том случае, если фотографическое изображение функционирует в режиме свидетельства («свидетельства людей»), т. е. максимальной пространственно-

временной близости между фотографирующим и фотографируемым («Через свидетельства людей, которые конкретно там были. Через фотографии того же Стабровского <...> Т. е. он непосредственно все это пережил»). Однако столь же необходимой является и близость между фотографирующим и видящим, которая достигается посредством элементов собственной квазиавтобиографии («словно открываешь альбом бабушки или дедушки») и посредством телесности («словно открываешь альбом», «такое чувство»). «Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между осязающим и осязаемым» [3, с. 16].

Иными словами, воспринимать фотографию — это оживлять увиденное («все и оживает»), происходившее в действительности («все было на самом деле»), с помощью сближения с непосредственным ее участником («он непосредственно все это пережил»). В целом тема непосредственности как организующей зрение звучит лейтмотивом на протяжении всего интервью:

П.: на фотографиях военных конфликтов как раз все запечатлено так...

П.: здесь все было иначе.

П.: Вот что здесь происходит...

П.: Ты выполняешь свой долг и все.

П.: Такой текст — это большое уважение к смерти.

И.: Думаете, Стабровский сам сделал эту подпись к фотографии? — П.:

Да.

И.: То, как позируют офицеры, вам не кажется наивным? — П.: Нет.

П.: Здесь видно, что все очень все серьезно относятся.

П.: Люди на фотографии воспринимают все как-то... и торжественно, и ответственно.

С чем как *непосредственным* работает восприятие посетителя? С фотографическим изображением как с непосредственным отпечатком событий; с непосредственностью различий между событиями; с актуальным как схватываемым самым по себе; с непосредственной связью между мотивом и действием; с текстом как непосредственным самовыражением; с речью, имеющей единый и единственный источник — индивида; с непосредственным пантомимическим самовыражением; с непосредственностью самого события. В восприятии посетителя мир дан как таковой (непосредственность не следует понимать как наивность, это такого рода работа восприятия, которая непрерывно исключает, удаляет, скрывает действие посредников); он представлен воспринимающему в своих атрибутах (пред-стоит пространственно и временно) и выразим им.

Вместе с тем зрителем удерживается искусственность фотографического объекта, согласно которой он присутствует в восприятии как визуальная реплика реального события: *«Здесь на фотографии все показано так, как есть»*; с ее же помощью производится расщепление непосредственности и символизации в акте восприятия — *«показано»*, *«запечатлено»*, внутри которого одно не устраняет другое, но поддерживает его. Операция расщепления выполняет для воспринимающего важную функцию — обеспечивает возможность различения подлинных и неподлинных событий и их селективного помещения в память.

П.: По-моему, сейчас как раз все наоборот... Войны идут постоянно, и на фотографиях военных конфликтов как раз все запечатлено так, что этим изображениям совсем не хочется верить. К тому же подобные изображения демонстрируются повсюду, чрезмерно. <...> А глядя на эти фотографии — столетней давности, видишь, что здесь все было иначе. <...> Сейчас наоборот — все это отброшено. Мундиры сняты, все друг друга режут, убивают. А потом и показывают эти убийства по youtube, телевизору, — и никто на это уже не обращает внимания. Никого это не повергает в шок, стресс... Как-то так. Телевизор даже больше отстраняет, чем вот эти фотографии.

Выразительный план фотографии есть указатель на подлинное событие (событие-оригинал) и событие-симулякр (то, которое стремится выглядеть оригиналом) и служит опорой для контроля над собственным восприятием-памятью: *«На фотографиях военных конфликтов как раз все запечатлено так, что этим изображениям совсем не хочется верить. А глядя на эти фотографии столетней давности видишь, что здесь все было иначе. Телевизор даже больше отстраняет, чем вот эти фотографии»*.

Итак, в нескольких дискурсивных ходах посетитель демонстрирует, как действует его восприятие в отношении воспринимаемого, каков его механизм и как оно контролируется, что служит опорой для удостоверения произошедшего с ней как подлинного и случившегося.

Список основных источников

1. Полонников, А. А. Визуальная медиация образовательных событий. Микроэтнографические аспекты / А. А. Полонников, Д. Ю. Король. Н. Д. Корчалова. — Минск : БГУ, 2017. — 217 с. [Вернуться к статье](#)
2. Мелосик, З. Культура, идентичность и образование: мерцание значений / З. Мелосик, Т. Шкудлярек. — Томск : Изд-во Томс. ун-та, 2015. — 170 с. [Вернуться к статье](#)
3. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. — М. : Искусство, 1992. — 63 с. [Вернуться к статье](#)

4. Ман де, П. Аллегии чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / П. де Ман ; пер. с англ. примеч., послесл. С. А. Никитина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 368 с. [Вернуться к статье](#)