

Взгляды и образы:

визуальные методы в социальной науке, образовании и практике

Визуальный анализ сегодня занимает уверенные позиции не только в мировой академической науке, но и в образовании и практике работы с людьми. Визуальные источники, разнообразные виды визуальных данных становятся не просто средством оживления представленного материала, но предоставляют оригинальный подход и новый предмет исследования. Визуальные свидетельства, документы и объекты открывают для антропологов, культурологов, социологов и этнографов новые пути к пониманию прошлого и настоящего, обогащая исследовательский дизайн и способы анализа данных. Но вот в сферу профессиональных интересов отечественных социологов визуальные данные входят довольно редко, и социальные представления чаще исследуются с помощью опросов. Между тем визуальные исследования могут привлечь внимание к замалчиваемым социальным проблемам, обнажить скрытые практики нарушения прав человека, эксплуатации, вдохновить понимание и сопереживание при помощи ярких эмоциональных образов и тем самым способствовать социальной солидарности и аккумулировать поддержку. Визуальные репрезентации вносят существенный вклад в образное определение социального порядка; фото- и кинокамера может вскрывать, ставить под сомнение догмы «здравого смысла» или быть фиксатором стереотипов. Использование образов – фото, видео или рисунков – важно и для фасилитации рассказывания о травмирующих, эмоциональных событиях, а также в применении терапевтических техник рефрейминга.

Кроме того, анализ визуальной продукции выходит на широкую область социальных и культурных реалий – вкусов, стилей, предпочтений, ценностей той или иной части населения, которой адресовано визуальное сообщение. Фото, видео, кино, электронные СМИ, другие разнообразные визуальные материалы представляют интерес для исследователя и в качестве культурных текстов, и как репрезентации социального знания, и как контексты культурного производства, социального взаимодействия и индивидуального опыта. А применение партисипаторных визуальных методов, вовлекающих обычных людей в работу с исследовательскими инструментами, не только позволяет получить новые данные, но еще и воздействует на реальность, подвергая пересмотру сложившиеся в той или иной области практики, способствуя пересмотру стереотипных определений социальных проблем и развитию конструктивистской перспективы, а следовательно, возможности переосмысливать и переустраивать социальное пространство отношений.

При этом особенно важно проявлять существующие конвенции, контексты и возможности применения визуального в профессиональной практике, чтобы обучать студентов новым техникам работы, поощряя кри-

тическую рефлексию и этическое осмысление, применяя техники групповой работы и партисипаторные подходы к образованию, исследованию и практике. Знания о визуальных исследованиях были бы полезны организаторам работы с молодежью, преподавателям, социальным работникам, активистам общественных организаций, занимающимся проектами, которые включают дискуссии по фильмам или проведение выставок документальной фотографии, социально ориентированным журналистам. Тем самым можно создать условия для развития критического взгляда на визуальную реальность, повышения так называемой «визуальной грамотности», а следовательно, и общей социальной компетентности и у более широкой аудитории.

Важно помнить, что все визуальные репрезентации производятся и потребляются в социальном контексте [Banks, 2001], и это касается как профессиональных, так и любительских визуальных продуктов. Визуальные артефакты являются историческими источниками, свидетельствующими о формах мировосприятия, характерных для той или иной эпохи, ценностях, жизненных стилях, социально и политически одобряемых моделях поведения. Напечатанная фотография, опубликованная книга или журнал с иллюстрациями, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия.

Фотоисследования как попытки реконструировать или репрезентировать физическое окружение, события или представления людей входят в число методов социальной антропологии, культурологии, истории и социологии. Снятые специально для научных целей или используемые исследователем фотографии в любом случае содержат внутренний нарратив о социальной структуре, отношениях и ценностях той эпохи, когда они были созданы. Фотография не только опосредуют опыт, передавая нам символически закодированную информацию о нем, но сами становятся органичным элементом жизненного опыта людей.

Взгляды и образы: методология, анализ, практика

Первые попытки применения визуальных методов исследования в социологии и антропологии были связаны с попытками остановить время, зафиксировать в памяти увиденное, сохранить эфемерное и исчезающее. Классический антрополог, используя визуальные средства, занимался изучением удаленных в пространстве и времени народов, культуры, образа жизни различных сообществ. Эта важнейшая задача остается на повестке дня и до сих пор: визуальная антропология, развивающаяся в настоящее

время в рамках отечественной этнографической традиции, ставит своей задачей изучение аудиовизуального наследия мировой и отечественной этнографии, фиксацию современной жизни народов, исследование визуальных форм культур и создание аудиовизуальных архивов. Но область современных визуальных исследований расширяется – сегодня это, с одной стороны, интерпретация визуальных артефактов как культурных феноменов, анализ контекстов их производства и использования, а с другой стороны – изучение социальной жизни с применением визуальных методов.

С визуальными источниками – будь то искусство, документальное фото, фильм, плакат – можно работать по-разному и в исследовании, и в преподавании разных дисциплин. К ним можно относиться как к документам, которые содержат и отражают факты. Образ можно использовать, чтобы иллюстрировать чью-либо идею. От фотографий и видео до карт и рисунков – широкий ряд визуальных материалов прибавят жизненность рассказу, сделают лекцию или доклад более живыми, (интер)активными и увлекательными. Визуальные методы и источники играют все более значительную роль в науке, образовании, социальной практике. Они прокладывают новые маршруты к пониманию прошлого, постоянно меняющихся в истории определений социальных отношений, способов конструирования и решения социальных проблем. Визуальные источники часто используются при интервью, чтобы побудить информанта к рассказыванию истории. Это полезно и в практике, и обучении. Фотореминисценции как способ активизировать работу памяти применяются, например, в оккупационной терапии, в гериатрии.

Визуальные источники, будучи проинтерпретированными, помогают развивать образное, творческое мышление, добавляя новые инсайты к осмыслению прошлого и высвечивая сложность социальных процессов в современной реальности. Однако, это не значит, что визуальные методы следует применять отдельно от других. Визуальные и другие традиционные данные (личные нарративы, архивные текстовые источники) дополняют друг друга как разные типы знания, которое может переживаться и репрезентироваться разнообразными текстуальными, визуальными и иными чувственными способами [Pink, 2001].

Следуя Маркусу Бэнксу [Banks, 2001], мы можем применить к визуальным данным двойную перспективу анализа: *контент* и *контекст*. С одной стороны, речь идет о содержании любой визуальной репрезентации, и мы задаемся вопросом, в чем состоит «смысл» того или иного элемента дизайна или произведения искусства? Кто этот человек, изображенный на фотоснимке? С другой стороны, они связаны с контекстом любой визуальной репрезентации: кто создал это произведение искусства и для кого? Почему фотограф заснял именно этого человека и почему этот снимок потом кем-то хранился?

Скользя взглядом по поверхности фотографии, мы видим там незнакомых людей, чья внешность и позы вызывают у нас ассоциации с известными нам типажам и ситуациями. Смотреть на человека как на тот или иной тип, значит определять собственные способы поведения и действий по отношению к типу, тем самым задавать рамку, типизировать себя. Разглядывая плакаты, смотря фильмы, вовлекаясь в зрелища, мы становимся объектом чужих взглядов – авторов и их персонажей, которые предлагают нам свои собственные клише зрения, редуцируя наше восприятие до ограниченного набора значений, приучая нас и впредь использовать ставшие знакомыми интерпретации.

Еще Робертом Флаэрти были заложены принципы ответственного отношения к представителям сообществ, попадающих в поле зрения камеры, и со временем на основе этого осознания причастности человека с камерой, а, соответственно, и зрителя, к миру людей, запечатленных объективом, было сформировано понимание визуальной антропологии как деятельности, обеспечивающей диалог культур [Александров, 2003]. Когда представители изучаемых сообществ, обычные горожане или жители сел, представители групп и организаций берут в руки камеру, постепенно меняются конвенции этнографического кино, и оно превращается в инструмент, с помощью которого люди могут обнародовать свои нужды и требования, свои замыслы социального, политического и культурного характера [См.: Христофорова]. Технологический потенциал дигитализации образов, размещения видео в Интернет усиливает доступность, рефлексивность и гибкость обучающих стратегий. При этом особенно важно проявлять существующие конвенции, контексты и возможности применения визуального в профессиональной практике, чтобы обучать студентов новым техникам работы, поощряя критическую рефлексивность и этическое осмысление, применяя техники групповой работы и партисипаторные подходы к образованию, исследованию и практике [Кноблаух, 2009; Пауэлс, 2009].

Визуальные методы могут использоваться с разными целями: как средство «поймать момент», собрать и сохранить данные, а также проанализировать их, показать результаты, обсудив их с другими, а также катализировать изменения, как личные, так и социальные. Сходная идея сформулирована Джуди Вайзер – основателем и директором центра фототерапии в Ванкувере:

«Обычные личные снимки служат нам «зеркалами с памятью», отражая то, что и кто имеет наибольшее значение в жизни людей. Следовательно, эмоциональное значение снимка гораздо важнее, чем то, что оказывает нам визуально его поверхность – и его ценность всегда больше связан с тем, что образ значит в сердцах и умах людей, чем с тем, что видят их глаза» [Weiser, 1999].

Как мы, буквально, можем видеть мир глазами обычных людей, студентов, специалистов или клиентов? Каким образом камера, оказавшись в руках ребенка, человека с инвалидностью, работника местной социальной службы, может помочь нам деконструировать и понять социальные проблемы, социальное неравенство, а также пересмотреть и развить подходы и попытки помочь людям улучшить их жизнь? Как будут смотреться их дворы, улицы и дома глазами живущих там детей? Как видят насилие пострадавшие от него люди? О чем позволяют людям высказываться фотографии и рисунки?

Усомнившись в предположениях взрослого мира о детях и принимая всерьез детские практики использования камеры, исследователи постигают новые методологические перспективы и совершают открытия [Cavin, 1994; Mizen, 2005]. Объединившись со студентами, преподаватели и практики снимают учебные фильмы, тем самым сближая и пересматривая свои точки зрения [Gelman and Tosone, 2006; Hundt et al., 2008; Ellis and Garland, 2000], а также информируя друг друга о том опыте исключения, к которому у многих из них просто нет доступа, и формируя эмпатию к жителям маргинализированных семей или целых районов [Perez, 2007].

Мультипликация – это еще одна визуальная техника, которая может применяться как в обучении, так и в практике и исследованиях в области психологии, психотерапии, медицины, социальной работы, социологии. Различные приемы мультипликации предполагают использование игрушек, бумажных кукол с движущимися и сменными деталями для имитации движений и эмоций, а также рисованные мультфильмы¹. Это коллаборативная практика: в изготовление мультфильмов в зависимости от характера проекта вовлекаются студенты, дети, клиенты.

Вообще, применение партисипаторных визуальных методов, вовлекающих обычных людей в работу с исследовательскими инструментами, как правило, фокусируется не только на сборе и анализе данных, но еще и воздействует на реальность, подвергая пересмотру сложившиеся в той или иной области практики: например, пациенты начинают обучать врачей посредством визуальных нарративов [Chalfen and Rich, 2007], женщины, пострадавшие от домашнего насилия, организуют группы самопомощи в результате серии обсуждений сделанных ими фотографий [Frohmann, 2005], а дети, фотографируя «опасные» и «безопасные» места внутри и вокруг школы, убеждают администрацию и сотрудников ЮНИСЕФ в необходимости реорганизации пространства [Mitchell, 2004]. Выставки работ, сделанных в рамках таких проектов, тоже вносят вклад в переустройство социального пространства: открытые в местах общего доступа – в бесплат-

¹ На кафедре социальной антропологии и социальной работы Саратовского технического университета данная техника активно применяется на занятиях по творческим методам. Хороший пример профессиональной мультипликации, нацеленной на изменение социальных установок, представлен кампанией по смене восприятия и рассуждения об инвалидности: см. Leonard Cheshire Disability <http://www.creaturediscomforts.org/>

ных музеях, местных центрах социального обслуживания или школах – они оказываются доступными для рассматривания, рефлексии и комментирования различными группами зрителей [Mitchell, 2004].

Возможности фотографии как уникального источника свидетельств о социальных проблемах хорошо известны с тех пор, как был сделан важный визуальный поворот от анализа к интервенции в социальные проблемы с целью произвести социальные изменения посредством артикуляции публичного внимания, когда профессиональные фотографы, фотожурналисты включились в столь эмоциональную работу по документированию жизни людей в условиях экстремальной бедности, войны, стихийных бедствий и других экстраординарных ситуациях. Фотографы Якоб Риис, Дьюис Хайн, Доротея Лэнг, издатель Пол Келлог внесли важный вклад в социальную политику США конца XIX – начала XX вв., рассказывая о таких проблемах и показывая убедительно достоверные свидетельства.

Документальные журналисты и фотографы действуют не так, как социальные работники или психотерапевты, – в основном информируя и интерпретируя, а не оказывая прямую помощь. Они могут привлечь внимание к замалчиваемым социальным проблемам, обнажить скрытые практики нарушения прав человека, эксплуатации, вдохновить понимание и сопереживание при помощи ярких эмоциональных образов и тем самым проложить путь помощи. Одна из современных инициатив – «Проект документальной фотографии» поддерживается фондом Сороса. Организуя выставки, мастерские, конкурсы грантов, публичные презентации, проект позволяет фотографии не только оформлять публичное восприятие, но и влиять на социальные изменения. Наиболее известная деятельность в рамках этого проекта – выставка Moving Walls, начатая в 1998 году, это художественная интерпретация таких преград в жизни человека, как политические репрессии, экономическая нестабильность и расизм, – и усилий по разрушению этих барьеров. Этот новый феномен – социологические выставки [см. Воронкова, 2009] – позволяет соединять потенциал социальных наук, визуальных исследований, эстетику и социальное действие. Вот лишь несколько примеров с выставки Moving Walls:

Moving Walls 10

<http://www.soros.org/initiatives/photography/movingwalls/10>

Пожар внутри. На снимках Джона Рэнарда – российские и украинские подростки и взрослые, использующие внутривенные наркотики. Фотограф призывает обратить внимание на растущую ВИЧ-эпидемию в регионе, где сделано слишком мало, чтобы остановить ее.

Их обработка. Юджин Ричардс показывает, как жестоко обращаются в государственных учреждениях с людьми, получившими диагноз умственной отсталости и психического расстройства.

Отцы. Стефен Шэймс опровергает стереотип никчемности в отношении отцов с низким доходом. Участвуя в программах для родителей,

которые помогают получить трудовые навыки и повысить самооценку, мужчины, изображенные на этих фотографиях, играют активную роль в жизни их детей.

Moving Walls 12

<http://www.soros.org/initiatives/photography/movingwalls/12>

Поделиться секретами: портреты детей раскрывают стигму. Портреты Донны ДеЧезаре документируют жизнь детей Центральной Америки и Колумбии, имеющих диагноз ВИЧ, занятых в коммерческом сексе или получивших травму на войне. Они несут на себе груз страха и стигмы, который заставляет их искать более безопасное окружение, где они могли бы открыть свои тайны.

Выжившие: домашнее насилие в Южной Африке. Используя сильное внимание к деталям, триптихи Джоди Бибер – это беспощадные картины сцен, оружия и лиц домашнего насилия. Но за пределами свидетельств южно-африканских женщин, переживших годы избиений их партнерами, снимки говорят нам о культуре насилия против женщин – той, что сохраняется в Южной Африке – и во всем мире.

Фотографы сталкиваются с этическими трудностями, документируя истории о сообществах или индивидах, прошедших через травматичные испытания. Особый вызов для студийной фотографии – снимать семью ребенка-инвалида. Дети с инвалидностью и их семьи нередко ощущают на себе предрассудки и враждебные установки окружающих. Вдохновленные идеей некоммерческой организации «Фотография особых детей Америки»², мы провели фотосессию в местном реабилитационном центре для детей с ограниченными возможностями. Это был действительно настоящий вызов как для детей и родителей, так и для нас самих, и фотографа, сотрудников реабилитационного центра, студентов-волонтеров проекта. Мальчик, недавно перенесший операцию на губе, поначалу очень стеснялся, но вскоре увлекся, изображая вождя индейского племени. И другие дети, и их родители вдохновлялись, с гордостью и увлеченно позируя фотографу в разных ролях и костюмах. Все участники получили в подарок прекрасные портреты. Эти снимки затем экспонировались на выставке в местном художественном музее. Показывая красивые портреты детей с особыми нуждами и инвалидностью в публичных пространствах, мы можем позволить миру узнать, что они такие же, как любой другой ребенок.

Использование образов – фото, видео или рисунков – важно и для фасилитации рассказывания о травмирующих, эмоциональных событиях, а также в применении терапевтических техник рефрейминга. Практически одновременно в 1970е годы появилось несколько подходов фототерапии, представленных такими известными женщинами, как Джуди Вайзер, Джо Спенс и Роза Мартин. Джо Спенс – британский фотограф, она известна

² См.: www.special-kids-photography.com

своими феминистскими вызовами ортодоксальной медицине на знаменитых фотовыставках, начиная с экспозиции «Картина здоровья?» в ранних 1970х. Репрезентация тела, в особенности женского, в состоянии здоровья и болезни представляла главный ракурс ее работ как пациентки и феминистки. По ее словам:

«Фототерапия – это использование фотографии для того, чтобы лечить самих себя. Вся эта техника построена на том, что фотографии побуждают задавать вопросы, а не предоставляют готовые ответы. Это меняет наше воображение о мире, помогая в усилиях по его изменению – как социальному, так и экономическому» [Jo Spence, 1986].

Рози Мартин – британская художница, фотограф, писательница и терапевт, она работала с Дж.Спенс с начала 1980х годов. В ее выставках поднимаются вопросы гендера, сексуальности, старения, неравенства, желания, памяти, стыда, власти и бессилия, здоровья и болезни, утраты и скорби, а также восстановления [Martin, 1986].

Джуди Вайзер [см. например: Weiser, 1999] – психолог, арт-терапевт из Канады, она использует обычные снимки, в том числе фотографии из семейных альбомов, а вернее, взаимодействия людей с этими снимками в качестве невербальных вспомогательных средств терапевтической коммуникации, направленной на помощь клиентам осуществить связи с теми чувствами и воспоминаниями, к которым невозможно добраться, пользуясь только словами. Фотография здесь понимается как символическая коммуникация, а не искусство. Дж.Вайзер показывает, как работа с памятью или воображением при помощи фотографий, сделанных во время сессии или до нее, помогает людям улучшить их жизнь [см.Вайзер, 2009].

Этнография как исследовательская методология во многом основывается на включенном, или участвующем наблюдении, и возможности для сбора данных благодаря применению визуальных техник существенно расширяются. А поскольку визуальные техники распространяются среди населения, особенно городского, это ставит перед исследователями новые интересные вопросы и создает новые этические вызовы. «Изучая визуальные репрезентации, созданные другими, - говорит М. Бэнкс, - мы довольно легко можем отследить двойную нить контента и контекста и исследовать их в тандеме» [Banks, 1995; см.также: Banks, 2001]. Однако, об этой двойственности столь же легко забыть, когда визуальные репрезентации производятся самим исследователем, и поэтому особенно важно рефлексировать не только то, что мы снимаем, но и где, как, зачем и почему [См. напр. Бойцова, 2009; Печурина, 2009].

Напечатанная фотография, опубликованная книга или журнал с иллюстрациями, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому следует говорить не только о

различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия. Медиа и популярный дискурс – это важный материал для анализа социальной политики и визуальной культуры.

Поскольку отправитель и получатель текста не всегда используют один и тот же код, чтобы зашифровать и читать сообщение, становится возможным зазор между авторским видением и зрительским восприятием фильма, происходит его интерпретация и реинтерпретация. Тем самым предметная область кинокритики пересекается с социологией кино и социокультурным анализом репрезентаций, поскольку простирается за пределы текста, до отношений фильма и зрителя в контексте культуры. В целом, можно рассмотреть несколько основных направлений современных социальных исследований фильмов, которые представляют кино как: 1) социальный институт, 2) способ производства, 3) текст, 4) чтение текста. Такое прочтение фильма выявляет способы конструирования «женщин», «мужчин», «инвалидов», «этнических Других» в кинообразах или нарративной структуре, помещая сюжет в конкретные социальные практики властных отношений, учитывая контекст производства фильма, типов социальных отношений, политики [см. напр. Хазан, 2009; Ярская-Смирнова, Романов, 2009].

В социологии процесс, где одновременно участвуют институты массовой медиа, текст и аудитория, называется «культурным соглашением» [Gledhill, p. 64–79]. Имеется в виду, что кодирование информации знаками и художественными образами происходит в соответствии с системой смыслов и ценностей, характерных для данной культуры, повседневных символических взаимодействий между людьми, группами и субкультурами. Так, смысл кинообраза всегда будет продуктом диалога между устойчивой структурой художественного повествования и читателем, находящимся в определенной социальной позиции и уже усвоившим соответствующие эстетические и культурные коды. Создавая образы своих героев, режиссер отбирает фрагменты реальности, заворачивает их в свои представления, фантазии и идеи, придавая им форму с помощью кинематографических и социальных стереотипов. Поэтому социальные, в том числе, гендерные роли, представленные в кинотексте, могут быть рассмотрены в их более широком социальном контексте. Речь идет, например, об анализе нормативных образцов мужественности и женственности, распространенных в конкретный период времени в данном обществе, откуда их заимствуют в качестве сырого материала для своих кино-образов режиссер и актеры.

Городские карты памяти

Надо сказать, что визуальные аспекты в исследовании положения городской бедноты были традиционной чертой городской социологии и со-

циальной работы, т.к. довольно часто данные опросов, статистика подкреплялись визуальными свидетельствами. Например, результаты работы Джейн Адамс и ее коллег по описанию жизненных условий бедных мигрантов в Чикаго были представлены в графическом формате – в виде карт и фотоальбомов [Holbrook, 1895]. Британский филантроп Чарльз Бут осуществил крупномасштабный проект, составив карты бедности со статистическими данными о жизни и труде бедных в Лондоне (1886–1903) [См.: Charles Booth]. Большое внимание производству, применению и анализу визуальных форм уделялось в Чикагской социологической школе: исследователи прибегали к этнографическому наблюдению, а для теоретической интерпретации данных использовали категории социального пространства, границ и дистанции, ареала и зон.

В основании этнографических исследований различных районов Чикаго в бурный период 20–30-х годов, в фокусе которых были банды, бродяги, элиты и этнические сообщества, находились теория Чужого, или «постороннего», разработанная Георгом Зиммелем, и концепция маргинального человека, сформулированная Робертом Парком. Посторонний и маргинал – это, по сути, визуальные метафоры нарушения социального порядка. Проблема маргинальности раскрывается и через зримое соотношение «центра» и «периферии» в социокультурном пространстве города. С одной стороны, на периферии городского пространства маргинальность соседствует с безвластием, бедностью и политическим вакуумом. С другой стороны, здесь происходит перераспределение власти, и формируются новые формы контроля над городской жизнью и территорией. Та степень, до которой городской образ жизни предполагает взаимодействие между посторонними, отличается от города к городу и от ареала к ареалу [Fox, 1977].

Впоследствии эта визуальная составляющая была развита Кевином Линчем, написавшим в книге «Образ города» о ментальных картах, создаваемых людьми как внутренне связанных и предсказуемых способах понимания окружающего их мира. По мысли Линча, мы отмечаем в памяти пути, границы, ареалы, фокальные, или доминантные, точки и опознаваемые объекты. Город можно читать как текст, и структура его приближается в каком-то смысле к художественному произведению. Это становится возможным благодаря хорошо читаемым – видимым, заметным, опознаваемым – объектам, которые способны вызвать сильный образ в сознании любого наблюдателя и «навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно» [Линч, 1982. С. 22].

Именно на этой концепции основывается визуальная техника картографирования или картирования (*mapping*), используемая как в исследованиях, так и на практике – в социальной работе и городском планировании, образовании. Анализ карт, фотографий, рисунков, сделанных обычными людьми, позволяет изучить особенности их восприятия и освоения жизненного пространства, вскрывая, например, проблемы доступности тех или

иных элементов городского пространства (в том числе, социальных услуг, транспорта, занятости), социальной уязвимости отдельных групп городских жителей. Прием фотоэтнографии в городских исследованиях социальных проблем был задействован в одном из проектов в Калифорнии, когда сделанные детьми фотообразы и их комментарии позволили проявить те способы, какими социальный класс, гендер, этничность, миграция и раса оформляют детский опыт жизни в городе, и высвечивают важность социальных отношений в тех смыслах, которые дети приписывают осваиваемым ими городским ландшафтам [Orellana, 1999]. Картографирование применялось, например, в исследовании восприятия психосоциальных услуг в секторе здоровья и психического здоровья беременными несовершеннолетними и юными матерями: оперируя понятиями барьеров и пространственной доступности услуг, ученые продемонстрировали то, что подростки, находившиеся в наиболее уязвимой социальной ситуации, испытывали наименьшую доступность провайдеров услуг [Han and Stone, 2007; см. Семенова, 2009; Сорокина, 2009].

При определении мест и пространств в качестве маргинальных объектов, практикам, идеям и способам социального взаимодействия приписываются атрибуты «низкой культуры» [Schiels, 1991. P. 5], и это делается, в том числе, и визуальными способами. Политика такого символического исключения основана на стратегии, которую Эдвард Саид назвал «позиционное превосходство». Высокое помещается в целую серию возможных отношений с Низким, никогда не отменяя своего высокого места. Так порождается серия амбивалентных репрезентаций и двусмысленных отношений к Низкому или Маргинальному. Как показывает Роб Шилдс, социальные, политические, экономические отношения, которые привязывают периферию к центру, удерживают их вместе в сериях бинарных связей, не допускают их полное разъединение [Schiels, 1991. P. 276]. Таким образом «края» становятся означающими всего того, что отрицают или репрессировывают «центры»; края, как «Другое», становятся условием возможности всех социальных и культурных целостностей. По этой причине то, что обыденно на периферии, так часто символически важно в центре. Низкое-Другое отвергается на всех уровнях социальной организации, но в то же время является инструментальной составляющей образных репертуаров доминантной культуры. Мир маргиналов оказывается социальной «периферией», необходимой «центру» для поддержания собственного статуса. Такова своеобразная карта, на которой отражены когнитивные, моральные и эстетические элементы нашего восприятия [Bauman, 1993. P. 165, 167-168].

Пристально взглядываясь в городские ареалы и миры, исследователи обращают внимание на разнообразные универсумы жизненных стилей, рассматривают их семиотику, социальную организацию и культурные практики, проблемы мультикультурализма [Krase, 2009], трансформации городского пространства посредством социальной и культурной политики

[Викери, 2009]. Одни интерпретируют образы, формы, артефакты. Другие изучают повседневные практики, ритуалы, динамику коллективных представлений горожан. Новые страницы визуальных городских путеводителей открываются не только исследователями, но и фотографами и журналистами [см. напр. Сагомоян, 2009]. Городское пространство приобретает новые очертания в практиках культурного потребления [Возьянов, 2009; Романов, 2009]; аудиовизуальность и телесность методологически заостряют темы идентичности и выбора, власти, статуса и различий. Путеводитель зрения бесконечно расширяет границы времени и пространства, представляя множественность оптик, или модусов восприятия. Городские тропы – это символическая организация дискурса о путешествии, рассматривании и других модусах освоения и ощущения пространства, поэтика повседневности городов [Трубина, 2009; Запорожец, Лавриненц, 2009].

Визуальные городские антропологи не только проводят исследования, но и занимаются производством визуальных форм и репрезентацией социокультурных явлений городской жизни посредством фото- и киносъемки, организации выставок и фестивалей. Яркой фигурой в развитии направления стал американский антрополог Джон Маршалл, который спустя годы работы в Африке занялся исследованием субкультур индустриального общества в США, где в 1960-е годы снял фильм о психиатрической клинике и несколько фильмов о полицейских. Эти документальные работы, представляющие хронику жизни организаций, режиссер – а благодаря ему и зрители – смотрят на мир глазами его героев. В России сегодня проходят кинофестивали по визуальной антропологии, где демонстрируются, в том числе, и фильмы о современных горожанах, об их повседневной жизни, взаимоотношениях в семьях, о способах преодоления жизненных проблем [См.: Христофорова]. А городские антропологи все увереннее выступают на поле производства визуальных данных и перформансов³.

Особое место в визуальных исследованиях занимает анализ репрезентаций городских жизненных стилей и культурных практик, меняющихся городских культурных форм – архитектурных сооружений, всевозможных артефактов массовой культуры и объектов массового потребления, произведений искусства, фотографий и фильмов: кто кого репрезентирует, как и почему? Как меняющиеся социокультурный, политико-экономический контексты влияют на производство образов? Как производятся и распространяются эти репрезентации, и как они влияют на общество, меняя его социальную структуру? Это интерпретативная исследовательская практика, впечатленная исследованиями в области архитектуры, истории, литературы и искусства, кино и медиа. Социологи и антропологи, историки и культурологи обсуждают городские образы, зафиксированные в застывших или текущих формах, ставшие предметом ностальгии и возможностью

³ См., напр., проект И. Утехина «Коммунальная квартира. Виртуальный музей советского быта» // <http://kommunalka.colgate.edu/>.

путешествия во времени и пространстве благодаря культурному производству [Абрамов, 2009]. История городов – это исследование семиотических факторов, которые могут способствовать сохранению устойчивых сообществ или их трансформации [Иванов, 2005. С. 165], и исторические экскурсии переносят нас на сложную визуальную территорию воплощенной памяти о прошлом [Степанов, 2009; Малышева, Сальникова, 2009].

Метафора «карты памяти» в названии этого раздела статьи содержит не только коннотации с буквальными географическими картами и проложенными на них символическими маршрутами. Это одновременно и *memory cards*, и *mental maps*. Карты памяти представляют нам возможность исторических экскурсов, а также когнитивную реконструкцию повседневного опыта. Подобно цифровой карте памяти в фотоаппарате, мобильном телефоне, наша собственная память представляет собой хранилище информации с определенным порядком вещей, который в современной постоянно ускоряющейся городской жизни подразумевает новый тип личности. Тогда мы выносим наши информационные хранилища в публичное виртуальное пространство, в дневники, дискуссии, располагая там фотоальбомы, фильмы и наши впечатления, разнообразные сведения о жизненном потоке, о стилях и меняющихся вкусах, а потом достаем и используем или стираем, уничтожаем, стараясь больше уже не возвращаться к тому, что посчитали пройденным и не актуальным [Ярская-Смирнова, Карпова, Ворона].

«Город затейный: что ни шаг, то съестной да питейный», – говаривали в старину. Визуальные исследования города – это шаг в лабиринт живой калейдоскопической текстуры социальных практик (где иногда нужно «потеряться, чтобы увидеть»), с обманчиво знакомыми и постоянно меняющимися стилями, многими возможностями и границами, их образами, бросающимися в глаза и скрытыми в структуре потребления, в статусной иерархии городского пространства. Это возможность исторических экскурсов и когнитивная реконструкция повседневного опыта в исследованиях символической организации городского пространства, анализ способов восприятия и освоения людьми городских контекстов, очертаний городов, меняющихся под влиянием политики, с использованием методологии картирования городской среды, анализа репрезентаций в массовой культуре и дискурсов о городских путешествиях.

Визуальная история

В своей книге, опубликованной в середине 1960-х годов, Маршалл Маклюэн написал, что устные традиции русских объясняют широкое использование ими телефона для коммуникации, а также то, что в Москве прибегают к прослушиванию комнат при помощи шпионских жучков, тогда как визуальная разведка характерна для Вашингтона [Маклюэн, 2003

(1964). С. 41–42]⁴. Доводы Маклюэна, подкрепленные понятными в разгар холодной войны примерами, состояли в том, что зрение оформляется в письменной культуре, которую он отождествляет с Западом, а «племенная культура уха» характерна для отсталых регионов Востока, где, впрочем, как он пишет, уже всюду идет вестернизация, сопровождаемая так называемым «взрывом глаза». В свою очередь, поскольку «визуальный, или глазной» (по образному выражению социолога) западный человек теперь живет «в теснейшем повседневном соседстве со всеми древними устными культурами мира», это способствует его обратному переводу в «племенную и устную конфигурацию с ее цельносплетенной паутиной родства и взаимозависимости» [Маклюэн, 2003 (1964). С. 59–60].

Действительно, содержание советского проекта модернизации как раз во многом и отражало намерение по расширению визуального в культуре. Зрение, а точнее, позиция наблюдателя, т.е. человека, имеющего визуальный опыт, как показывает Галина Орлова, играет важнейшую роль в производстве советского современного субъекта [Орлова, 2009]. Зрительское восприятие политизируется в определенном культурном и историческом контексте, советская зрелищность упорядочивает визуальные объекты, предназначенные для рассматривания. Тем самым в результате целенаправленной культурной политики возникает специфический визуальный «лексикон» эпохи, воплощаемый в изобразительном искусстве, образном строе и стилистике киноязыка, плаката. Нормативность зримого канона поддерживалась и экономическими рычагами этого политико-эстетического проекта [Янковская, 2009].

Первые попытки применения визуальных методов исследования в социологии и антропологии были связаны с изучением «примитивных» народов, культуры, образа жизни различных сообществ, тем самым происходило визуальное конструирование Других посредством антропологии. Исследовать сообщество изнутри, понять его культуру с помощью наблюдения, «увидев своими глазами», – такова значительная роль зрения в практиках познания и доказательства в антропологии, но те же аналогии усматриваются и в практиках надзора в советском обществе (Ил. 1). Советское око – власть, дополнительно к модернистскому принципу тотальной прозрачности и просматриваемости, полагает Николай Ссорин-Чайков, – активизировало кибернетические способы познания, предполагающие закрытый для обозрения, внутренний «черный ящик» субъектности [Ссорин-Чайков, 2009]. А предположение дуализма внешнего Я и его скрытой реальности вело к попыткам обнаружить и искоренить эту внутреннюю инаковость.

⁴ Отметим, что и в советской, и в американской разведке применение радиотехнических средств значительно расширилось еще с начала 1950-х годов, а визуальные способы контроля и управления, в том числе, и в военном деле, и в разведке уходят корнями в широко распространенные в повседневном опыте практики, когда один человек *подозревает* другого. Визуальный анализатор, как известно, является одним из ключевых каналов восприятия человеком окружающего мира [Розин, 2009].

Личное в этом случае становилось политически неблагонадежным и подлежало выявлению и контролю.



Ил. 1. Плакат «Смотри мне в глаза» (1930-е годы), автор неизвестен. Из коллекции Государственного областного архива политических репрессий, Пермь.

В свою очередь, визуальные артефакты, перемещаясь из сферы публичной в частную жизнь, могут служить доказательствами вины попавшего под подозрение. Визуальным объектам приписывалась особенная символическая власть, как и процессу их созерцания и манипуляциям с ними, – словно бы изображения становились активным элементом, влияющим на жизнь реальных людей (это имеет определенное сходство с мистическими практиками и манипуляциями). Возможно, поэтому найденные в личном архиве советского гражданина изображения царя, обнаруженные повреждения портретов или скульптур вождей влекли суровые наказания. Светлана Быкова рассматривает такие дела не только в категориях противозаконности, а в контексте традиций архаических культурных практик сакрализации образов. Заметим, что, следуя логике Маклюэна, архаическое говорение-слушание в иконографии советского плаката вполне совмещается с модернистским смотрением – особенно ярко это проявляется в изображении образа врага и / или неблагонадежного элемента (Ил. 2).



Ил. 2. «Болтать – врагу помогать!» Плакат (1954), художник В.Б. Карецкий.

Исследователи фольклора, материальной культуры, истории моды, вещей и развлечений обнаружили то, как вопросы производства и потребления связываются с телесным и чувственным опытом, сексуальностью, фантазией и самовыражением [Соколов, 2005]. Разные формы визуального искусства входили составной частью в политический дискурс социалистического государства, при этом старая и новая образная система привлекалась для классификации советских граждан в конкретные исторические периоды. Плакаты и кино предоставляли большевикам эффективный движитель пропаганды собственной интерпретации прошлого, настоящего и будущего, в распространении среди населения новых категорий гражданства. Сам же М. Маклюэн признавал высокую роль визуальных средств пропаганды и контроля: по его словам, русским достаточно было «адаптировать свои традиции восточной иконы и построения образа к новым электрическим средствам коммуникации, чтобы быть агрессивно эффективными в современном мире информации» [Маклюэн, 2003. С. 394].





Ил. 3. Плакаты «С каждым днем» (1952), «Сбылись мечты» (1950).

Потребителям пропагандистского зрелища (а таковым являлось подавляющее большинство публичных визуальных продуктов в СССР) предлагалось стать со-участниками коллективного процесса рассматривания, в ходе которого формировались устойчивые модели правильного мировосприятия свидетельств успехов и прогресса, воплощенных в кодах индустриального прогресса и социальных достижений (Ил. 3).

Воплощенные в плакате, кинофильме, фотографии понятия мужественности и женственности, бедности и несправедливости, нужды и порядка, заботы и контроля формально и содержательно связаны с той исторической эпохой, когда создаются изображения. Идеологическая, или ценностная, база этих понятий зачастую не рефлексирована зрителем, воспринимается как должное или не распознается вовсе (особенно в том случае, когда контексты производства и восприятия визуального сообщения слишком разнятся). Причем, это касается как профессиональных, так и любительских визуальных продуктов. Анализ жизни простых людей с помощью оставленных ими личных документов, в том числе фотографий, – еще одна линия визуальных исследований, проводимых в рамках социальной истории [Соколов, 2005]. Но прочитывать их стоит как сообщения в более широком идеологическом и культурном контекстах, отражающих профессиональный медиадискурс [Власова, 2007; Романов, Ярская-Смирнова, 2007; см. также: Стигнеев, 2005]. Ведь любой источник, в том числе и визуальный, представляет собой не прямое отображение реального события, а лишь его следы, созданные кем-либо интерпретации. Поэтому и для изучения нам доступна именно созданная, т.е. виртуальная, реальность. И тем не менее визуальные артефакты являются историческими источниками, свидетельствующими о формах мировосприятия, характерных для той или иной эпохи, ценностях, жизненных стилях, социально и политически одобряемых моделях поведения [см. о фильме как об историческом документе: Ферро, 1993].

Каковы доминирующие в публичном пространстве зримые коды социализма, образы нормативной и отклоняющейся от нормы мужественности, правильной и дефектной, опасной женственности, на что указывает фигура инвалида, как трактуется сиротство, и как меняются эти образы с годами в истории страны, в коллективном воображаемом о ее социальной политике? Важно помнить, что все визуальные репрезентации производятся и потребляются в социальном контексте [Banks, 2001]. Это ярко показывает в своем анализе советских политических плакатов Виктория Боннелл, которая рассматривает пропагандистские образы женщины и рабочего как часть визуального дискурса о власти в Советской России. Исследование плакатов, посвященных половому просвещению, в работе Фрэнсис Бернстейн, прослеживает то, как «читалось» это пропагандистское искусство его аудиторией, полагавшейся на привычные способы понимания фольклорного, религиозного, экономического, политического и иных визуальных языков. Мария Минина рассматривает репрезентации сиротства в контексте усилий режима по выращиванию «новых советских мужчин и женщин».

Процессы модернизации экономики и общества изображаются при помощи метафоры «возвращения к жизни» инвалидов; плакатная и кинематографическая символика создает тот самый зримый социализм, который настолько же далек от реальности, насколько близкими и понятными были его образы «визуальному советскому человеку» (работы Елены Ярской-Смирновой и Павла Романова, Екатерины Сальниковой). Политико-эстетический проект сталинского соцреализма – это не «приукрашивание» и не «лакировка», а замена реальности на новую» [Добренко, 2007. С. 29]. Такие замены являются важнейшей социальной функцией культуры как «фабрики грез», чья советская специфика состоит «в том, что замене подлежит здесь и сейчас протекающее настоящее. Речь идет об особом рода модальности: это не замена настоящего будущим, но попытка представить будущее настоящим» [Там же. С. 28].

Артур Бергер, автор известной книги «Видеть – значит верить», задает себе вопрос об одном из постмодернистских фильмов⁵, является ли тот «зеркалом, отражающим общество в состоянии распада, или же некой лампой, проецирующий подобный взгляд на мир. В последнем случае он отображает только мнение автора фильма, а не действительное положение вещей» [Бергер, 2005. С. 140]. Однако нам представляется возможным принять за исторический документ собственно взгляд создателя фильма, сформированный в контексте социокультурных и политико-экономических дозволений и санкций, взгляд, за которым есть своя история, «со своей сетью личных взаимоотношений, своим хорошо установленным положением вещей и людей, с огромным разрывом между слиянием одних и незаметностью других» [Ферро, 1993. С. 48]. Метафора «Советский экран» подразумевает не только объект для проекции фильма. В соответствии с подходом

⁵ Речь идет о фильме Годфри Режжио «Коянискащи» (1983).

киноведения screen-theory, поверхность, на которой показывается фильм, еще и экранирует, делая зрителя объектом кинозрения. С экрана на зрителей взирают дети, родители и воспитатели, предлагая нормативные модели педагогики – эти репрезентации в документальном кино Юлия Градскова рассматривает как часть советского дискурса государственной заботы в отношении матерей и детей дошкольного возраста [Градскова, 2009].

И документальный, и художественный фильмы – это продукт культуры и общества, которое этот фильм производит и потребляет, одобряет и осуждает. Но фильм – это еще и продукт конкурентной борьбы за влияние, плод конфликтов между художником и государством, актерами, сценаристами и иными акторами кинопроизводства [Ферро, 1993. С. 48], результат работы зрения создателей фильма и их усилий по воспитанию и перевоспитанию советского визуального человека. Исследователь рассматривает метафоры перестроечного кино, которые передают настроения художников, высвобожденные чувства гнева и разоблачения, романтизма и разочарования [Карл, 2009; Суслов, 2009].

Смыслы, изначально заложенные в произведения их создателями, трансформируются, модулируются разными пользователями, акценты оптического восприятия, обусловленные контекстом, ускользают и сменяются новыми. Востребованные другими людьми и иными поколениями, образы (и запечатленные на них люди и объекты) получают новую жизнь, их культурная биография продолжается, они становятся средствами постижения и конструирования мира, важной частью знания человека о себе по отношению к другим и социальной реальности. Поэтому фотоснимки и эпизоды из фильмов, плакаты и карикатуры, содержащие образы родителей и детей, учителей, работников соцобеспечения, медсестер, выступают не только иллюстрациями или репрезентациями, но и столь же важными элементами изучаемого контекста, как официальные документы или личные нарративы.

Визуальные исследования имеют длительную историю в зарубежных социальных науках, они институционализированы в рамках научных центров, периодических и продолжающихся изданий, читаемых курсов и учебных специализаций. Авторитет таких работ в академическом сообществе растет в связи с увеличивающимся социальным запросом. Этот запрос связан с объемом визуальной информации в повседневной жизни жителей современного индустриализованного мира и возрастанием роли этой информации. Речь идет о графических интерфейсах современного электронного оборудования, масштабами распространения электронных медиа, включая Интернет. Российская ситуация характеризуется разобщенностью академического сообщества, слабыми агломерациями ориентированных на международное партнерство ученых, особенно тех, кто мотивирован на

применение новых, немейнстримных технологий. Развитие визуального направления в социологии и антропологии, вероятно, будет связано, с одной стороны, с преодолением местечковой изолированности ученых и исследовательских групп и усилением интегративных процессов, ростом корпоративной идентичности, повышением качества антропологического образования и статуса наших дисциплин в обществе, с другой стороны.

Список источников

Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М.: Изд-во «Пенаты», 2003. – 97 с.

Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 93-100

Бергер А. Видеть – значит верить: Введение в зрительную коммуникацию. 2-е изд. М.: Издательский дом «Вильямс», 2005.

Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина, П. Романова. Саратов: Научная книга: ЦСПГИ, 2007.

Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина, П. Романова. Саратов: Научная книга, ЦСПГИ, 2007.

Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, ЦСПГИ, 2007.

Власова Т. Рассматривание, рассказывание, припоминание: нарративизация содержания семейных фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга: ЦСПГИ, 2007. С. 98–107.

Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 165-179.

Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982.

Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003 (1964).

Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992

Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. Изд. 4, доп. М.: URSS, 2009.

Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга: ЦСПГИ, 2007. С. 146–168.

Сагомоян М. Люди в будках // Большой город. № 7 (228). 27.04.2009 // <http://www.bg.ru/article/8078/>.

Соколов А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии // Материалы круглого стола 28.02.2005 «Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации». М.: Институт всеобщей истории РАН, 2005 // http://www.igh.ru/conf/28_02_05.html.

Список источников

Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005.

Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.

Филиппов А.Ф. Обоснование теоретической социологии: введение в концепцию Георга Зиммеля // Социологический журнал. 1994. № 2. С. 80.

Христофорова О.Б. Антрополог на поле документалистики http://visant.etnos.ru/library/antropolog_na_pole_doc.php.

Христофорова О.Б. От этнографического фильма к индейскому кино. Деятельность Мексиканского Национального Института исследований индейских культур (по материалам XVIII международной конференции по визуальной антропологии) // http://visant.etnos.ru/library/ind_khrist.pdf

Banks M. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.

Banks M. Visual Research Methods // Social Research Update. № 11. Winter 1995 // <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>; See also Banks, 2001

Bauman Z. Postmodern Ethics. Oxford, UK, Cambridge, Mass: Blackwell, 1993.

Boissevain J. Friends of friends: networks, manipulators and coalitions. New York: St. Martin's, 1974.

Bonnell V.E. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1997

Cavin E. In search of the viewfinder: A study of a child's perspective // Visual Studies. Vol. 9. №. 1. Spring 1994. P. 27–41

Chalfen R. and Rich M. Combining the Applied, the Visual and the Medical: Patients Teaching Physicians with Visual Narratives // Visual Interventions/ Ed. by Sarah Pink. Oxford – New York: Berghahn, 2007. P. 53–70.

Charles Booth. Online Archive // <http://booth.lse.ac.uk/>.

Ellis G. Garland M. The making of 'Home Improvements' - tools for working with families in Aotearoa/ New Zealand'. Reflections on creating a video resource for teaching purposes // Social Work Education. Vol. 19. № 4. 2000. P. 403–408

Fox R. Urban anthropology: cities in their cultural setting. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1977.

Frohmann L. The Framing Safety Project. Photographs and Narratives by Battered Women // Violence Against Women. Vol. 11. № 11. 2005. P. 1396–1419

Gelman C. R. and Tosone C. Making It Real: Enhancing Curriculum Delivery Through the Use of Student-Generated Training Videos // Journal of Technology in Human Services. Vol. 24. № 1. 2006 P. 37–52

Gmelch G., Zenner W. Urban life: readings in urban anthropology [3rd rev. ed.]. Prospect Heights, IL: Waveland, 1995.

Han M. and Stone S. Access to Psycho-Social Services Among Pregnant and Parenting Teens: Generating Questions Using Youth Reports and GIS Mapping Techniques // Child Youth Care Forum. Vol. 36. 2007. P. 213–224.

Holbrook A.S. Map Notes and Comments // Hull-House Maps and Papers: A Presentation of Nationalities and Wages in a Congested District of Chicago, Together with Comments and Essays on Problems Growing Out of the Social Conditions. New York: Thomas Y. Crowell, 1895. P. 3–23 // Urban experience in Chicago: Hull-house and its neighborhoods: <http://www.uic.edu/jadams/hull/urbanexp>.

Hundt G., Blaxter L., Blackburn C., Jackson A., Bryanston C., Tanner D. Learning from the Voices of Experience - Increasing the centrality of 'voices of experience' in teaching and learning // Education Innovation Fund - Audio-Visual Project. Warwick, 2008 // International Visual Methodology for Social Change Project http://www.ivmproject.ca/resource_bibliography.php

Jo Spence // Sparerib No. 163 February 1986 // hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/jotext2.htm

Krase J. A visual approach to multiculturalism // Beyond Multiculturalism. Views from Anthropology. Ed. by Giuliana B. Prato. Londres: Ashgate, 2009.

Martin R. Phototherapy: The School Photograph (Happy Days Are Here Again) // Photography/ politics: Two. Ed. by Patricia Holland, Jo Spence and Simon Watney. London: Comedia Photography Workshop, 1986. P. 40-42.

Merry S.E. Urban Anthropology // The Dictionary of Anthropology. Ed. by Thomas Barfield. Oxford: Blackwell publishers, 1997. P. 479-480.

Mitchell C. Visual Studies and Democratic Spaces: Textual Evidence and Educational Research. Opening of Photography Exhibition // The Role of Education in a Decade of Democracy Conference. Johannesburg, May 13-14, 2004 // www.ivmproject.ca/images/photo_voice/KZN.pdf

Mizen P. A little 'light work'? Children's images of their labour // Visual Studies. Vol. 20. № 2. 2005. P. 12–139

Mulvey L. Visual and Other Pleasures. London: Macmillan, 1989

Orellana M.F. Space and place in an Urban Landscape: Learning from children's views of their social worlds // Visual Studies. Vol. 14. 1999. № 1. P. 73–89.

Perez A. M. The Rhythm of Our Dreams: A Proposal for an Applied Visual Anthropology // Visual Interventions / Ed. by Sarah Pink. Oxford - New York: Berghahn, 2007. P. 227-246

Pink S. Doing Visual Ethnography Images, Media and Representation in Research. London: Sage Publications, 2001.

Schiels R. Places on the Margin. Alternative geographies of modernity. London and New York: Routledge, 1991.

Weiser J. PhotoTherapy Techniques – Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums, 2nd Edition. Vancouver: PhotoTherapy Centre Press, 1999, available at <http://www.phototherapy-centre.com/bookvid.htm>.