

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

УДК 77.04

doi: 10.17223/22220836/57/1

### ГЕЛИОГРАФИЧЕСКАЯ МИССИЯ: ИСТОРИЯ И МИФ. ЧАСТЬ 1

**Екатерина Викторовна Васильева**

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,  
ev100500@gmail.com*

**Аннотация.** Проект Гелиографической миссии считается одним из наиболее специфических явлений в истории фотографии. Его оценивают и как систему, связанную с фиксацией и охраной исторических памятников и как материал, соотношенный с развитием новой изобразительной программы. Задача данной статьи – обозначить исторический регламент и содержательные концепты Гелиографической миссии. В статье обозначены три основных вектора исследования. Первый – положение Гелиографической миссии в системе официальных институций по охране памятников и фотографических обществ. Второй – положение Гелиографической миссии в системе архитектурной фотографии. Третий – исследование визуальной практики Гелиографической миссии и связанное с ней формирование идеологического и визуального стандарта. В первой части статьи рассмотрены основные исторические и институциональные аспекты, связанные с формированием Гелиографической миссии.

**Ключевые слова:** Гелиографическая миссия, архитектурная фотография, фотография города, охрана памятников, Гюстав Ле Грей, Ипполит Баярд, Анри Ле Сек, Эдуард Бальдю, Огюст Местраль

**Для цитирования:** Васильева Е.В. Гелиографическая миссия: история и миф. Часть 1 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 5–17. doi: 10.17223/22220836/57/1

## CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

### MISSIONS HÉLIOGRAPHIQUES: HISTORY AND MYTH. PART 1

**Ekaterina V. Vasilyeva**

*St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, ev100500@gmail.com*

**Abstract.** The photographic project of the Missions Héliographiques can be called one of the most specific phenomena in the history of photography. It is customary to evaluate it as a system associated with the fixation and protection of historical monuments and, at the same

time, as a material correlated with the development of a new visual program and a new visual mythology.

Formed on the platform of the Commission for the Protection of Monuments and remaining one of the examples of early photography, the pictorial project of the Missions Héliographiques, at the same time, became a model of a new visual ideology and a marker of a new artistic practice. The project of the Missions Héliographiques articulated the pictorial mythology of photography, indicated the possibility of the manifest and latent existence of the frame. The Missions Héliographiques discovered the paradoxical possibility of the presence in photography of the invisible, illusory and hidden.

The text examines the historical aspects, as well as the main directions that are associated with its activities. The research strategy of this work is focused on two main directions. The first is the presentation of factual material related to the activities of the Missions Héliographiques: despite the apparent abundance of material, its activities have been studied fragmentarily. The second research vector is the visual program and the ideological system of images. The dynamics of the visual practice of the Missions Héliographiques and the ideological and visual standard associated with it are considered. The article considers the history of the development of the pictorial narrative, formed under the influence of the Missions Héliographiques.

The purpose of this article is to identify the main historical regulations and articulate the basic meaningful concepts related to the the Missions Héliographiques. The article identifies three main vectors of research. The first is the position of the Heliographic Mission in the system of official institutions for the protection of monuments and photographic societies. The second is the position of the Heliographic Mission in the system of architectural photography. The third is the study of the visual practice of the Heliographic mission and the formation of an ideological and visual standard associated with it. The first part of the article deals with the main historical and institutional aspects related to the formation of the Heliographic mission.

**Keywords:** Missions Héliographiques, architectural photography, city photography, monument protection, Gustave Le Grey, Hippolyte Bayard, Henri Le Sec, Edouard Baldu, Auguste Mestral

**For citation:** Vasilyeva, E.V. (2025) Missions héliographiques: history and myth. Part 1. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 5–17. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/1

Гелиографическую миссию можно назвать одним из самых интригующих проектов в истории фотографии. Сформировавшись на платформе Комиссии по охране памятников и оставаясь одним из примеров ранней фотографии, изобразительный проект Гелиографической миссии в то же время стал образцом новой визуальной идеологии и маркером новой художественной практики. Фотографический массив снимков Гелиографической миссии принято оценивать, с одной стороны, как исторический документ, иллюстрирующий процесс формирования системы охраны памятников. С другой стороны, снимки Гелиографической миссии – это материал, связанный с формированием новой изобразительной идеологии, визуальной политики и художественной программы – системы, которая продемонстрировала новые концепции видения, представила новые визуальные условия и обозначила новый регламент художественной системы [1. С. 12].

Принцип работы с изображением, обозначенный Гелиографической миссией, определил стратегию визуальной системы на многие десятилетия вперед. Дело не только в том, что Гелиографическая миссия оказалась первым систематическим государственным проектом, обращенным к фотографии. Она стала прототипом для многих фотографических программ, поддержанных государственными институтами – от деятельности Фотодепартамента

Администрации по защите фермерских хозяйств до французских архитектурно-фотографических проектов 1980-х гг. [2. Р. 15]. Проект Гелиографической миссии артикулировал изобразительную мифологию фотографии, обозначил возможность явленного и латентного существования кадра. Гелиографическая миссия обнаружила парадоксальную возможность присутствия в фотографии невидимого, иллюзорного и сокрытого. Она утвердила саму возможность существования скрытого изображения и сделала несуществующий кадр одной из мифологических основ фотографии.

Цель данной статьи – обратиться к проблематике Гелиографической миссии. Текст рассматривает исторические аспекты, а также основные направления, которые связаны с ее деятельностью. Исследовательская стратегия данной работы ориентирована на два основных направления. Первое – представление фактического материала, связанного с деятельностью Гелиографической миссии: несмотря на мнимое изобилие материала, ее деятельность изучена отрывочно. Второй исследовательский вектор – изобразительная программа и идеологическая система снимка, сформированная деятельностью Гелиографической миссии. На сегодняшний момент этот вопрос так и остался открытым. Многие эксперты, от Розалинды Краусс [3] до Андре Руйе [4], высказывали суждения, обращенные к отдельным аспектам изобразительной специфики проекта [5. С. 67]. Задача статьи заключается в том, чтобы систематизировать эти наблюдения, представить основные содержательные аспекты и ключевые элементы изобразительной мифологии Гелиографической миссии.

### **Гелиографическая миссия: специфика термина**

Термин «Гелиографическая миссия» соотносится с развитием архитектурных фотографических проектов во Франции середины XIX в. [2. Р. 5]. Гелиографическую миссию представляют как феномен, связанный с историческим ландшафтом XIX столетия. В 1997 г. французский исследователь Анна де Монденар обратила внимание, что принятое сегодня название появилось достаточно поздно – только во второй половине XX в. [2. С. 12]. Анна де Монденар замечает, что до второй половины XX в. в определении деятельности таких фотографов, как Эдуард Бальдю, Анри ле Сек, Гюстав ле Грей и т.д., использовалась другая терминология [6].

Вероятнее всего, широко распространенный сегодня термин «Гелиографическая миссия» впервые был использован только в 1979 г. Как устойчивая языковая и смысловая конструкция это понятие возникло в тексте французского историка Бернара Марбо [7. Р. 5]. Термин был использован в проекте, подготовленном совместно с Национальной библиотекой Франции. Годом позже название было поддержано в рамках выставочного проекта музея Метрополитан (Нью-Йорк), инициированного Уэстоном Нефом, в организации которого Марбо также принимал участие [8. Р. 10]. Повторимся еще раз: используемый сегодня термин появился исключительно поздно. Известное и очевидное сегодня понятие было предложено историками, а не инициаторами проекта: изначально его следует оценивать как искусственный, а не аутентичный термин.

Другая проблема и другой вопрос – массовое признание как самого проекта, так и связанных с ним изображений. Несмотря на распространенное заблуждение о массовой известности Гелиографической миссии, до второй

половины XX столетия это явление было практически незаметным. В 1945 г. Раймонд Лекьюе в своей истории фотографии, опубликованной в Париже, лишь упоминает о гелиографах, которые принимали участие в фотографической миссии [9. Р. 127]. Он говорит о том, что изображения, созданные операторами-гелиографами, практически неизвестны и недоступны. Все последующие публикации и суждения о Гелиографической миссии вплоть до второй половины 1970-х гг. будут основываться на этом пассаже.

В ранних изданиях и монографиях 1950-х гг., посвященных фотографии, не было изображений, связанных с Гелиографической миссией. Ни в упомянутой работе Раймонда Лекьюе (1945) [9], ни в монографии Хельмута и Элисон Гернсхайм (1955) [10], ни в книге Бомона Ньюэла (1937) [11] не было ни одной фотографии, связанной с этим проектом. В тексте Бомона Ньюэла французской фотографии было уделено крайне эпизодическое внимание, а Гелиографическая миссия не упоминалась вовсе. До второй половины 1970-х гг. этот проект был практически неизвестен ни визуально, ни содержательно.

Такая ситуация была продиктована не только скудностью информации или равнодушием к материалам Гелиографической миссии, но и непониманием границ этого проекта. В частности, Анна де Монденар отмечает, что оставалось неясным, какие именно изображения были созданы в рамках этого проекта [6]. Поэтому вопрос о составе Гелиографической миссии и характере изображений долгое время оставался открытым. Эта неясность касалась как отпечатков, так и негативов: оставалось непонятным, какие именно снимки были сделаны для Гелиографической миссии и были ли они визуализированы (хотя бы в виде контрольных отпечатков) в рамках проекта [2. Р. 15].

Поворотным моментом в изучении Гелиографической миссии стали два проекта начала 1980-х гг. Первым эпизодом можно считать передвижную выставку 1980 г., организованную департаментом музеев Франции [12]. Фактически эта экспозиция стала первым систематическим обращением к материалам Гелиографической миссии и первой попыткой систематизации этого материала. Выставка 1980 г. стала моментом признания Гелиографической миссии как феномена, дав начало многим исследовательским стратегиям в данной области [13].

Другим ключевым моментом следует считать появление в 1982 г. текста Розалинды Краусс «Дискурсивные пространства фотографии» [3]. Этот текст не столько артикулировал обстоятельства действия Гелиографической миссии, сколько сформировал ее мифологию, представив миссию одним из наиболее закрытых проектов в истории фотографии. Текст Розалинды Краусс дал начало тому идеологическому мифу, который позволил рассматривать деятельность Гелиографической миссии основой проблематики видимого и сокрытого, заключенного в фотографии.

Выставка 1980 г. оказалась первым проектом, посвященным систематическому исследованию Гелиографической миссии [12]. При этом следует отметить, что на выставке были представлены не только и не столько оригинальные фотографии, сколько более поздние отпечатки с оригинальных негативов. Выставка обозначила факт исчезновения уникального материала, который на протяжении XIX столетия так и не был по-настоящему распечатан и опубликован. Изучение снимков Гелиографической миссии обозначило вопрос невидимого в фотографии как аналитическую проблему [14].

## **Охрана исторического наследия и Комиссия по охране памятников**

Гелиографическая миссия сегодня известна как первый государственный проект в области фотографии, связанный с охраной и фотофиксацией архитектурных памятников. Летом 1851 г. Комиссия по историческим памятникам [15, 16] поручила пяти фотографам – Гюставу Ле Грею, Ипполиту Баярду, Анри Ле Секу, Эдуарду Бальдю и Огюсту Местрало «собрать фотографические рисунки определенного количества исторических зданий» [2]. Инициатива создания этого проекта принадлежала Комиссии по историческим памятникам, которая была учреждена под началом Проспера Мериме [2] и которая, в свою очередь, пришла на смену революционному Комитету по делам искусств.

Традиция охраны памятников во Франции – и это хорошо известный факт – восходит к XVIII столетию и связана с событиями Великой французской революции [15. Р. 18]. По инициативе Шарля Мориса де Тайлерана в 1790 г. французское правительство приняло декрет о создании Комиссии по охране памятников [15. Р. 21]. Задачей Комиссии было изучение памятников, искусства и наук [17. Р. 25].

Условным итогом деятельности Тайлерана стало не только создание формальной системы охраны исторического наследия (Комиссии и сопутствующих ей институций), но и формирование концепции сохранения памятников как таковой. Здесь представляются важными два аспекта. Первый – возникновение самой идеи защиты исторического наследия. Второй – формирование концепции исторического памятника – и как особого государственного статуса, и как специфической идеологии, связанной с категориями произведения и авторства.

Идея охраны исторического наследия подразумевала признание ценности как исторического прошлого, так и связанных с ним артефактов. Сентиментальный взгляд на исторический ландшафт не был открытием XVIII столетия. Прошлое было окружено идеалистическим мифом, самое позднее со времен античности, и приобрело специфический статус в эпоху Романтизма. В условиях революционной Франции интерес к историческому наследию имел особое значение: в силу сопротивления новому и привилегии старого, романтический историзм рубежа XVIII и XIX вв. был скорее формой сопротивления идеологии революционного времени, нежели формой его поддержки. Романтизм прошлого не только подразумевал революционную доктрину сопротивления буржуазным нормам, но и формировал идеальный образ минувшего: консервативный миф о старых добрых временах. Обращение к утраченному подразумевало сопротивление времени и обстоятельствам.

Другой аспект внимания к историческому наследию – смещение идеологических приоритетов. Идея спасения исторических памятников подразумевала интерес к древности как таковой. Это означало смещение смысловых акцентов: если до второй половины XVIII столетия смысловой ценностью обладала, прежде всего, классическая культура, то концепция исторического памятника подразумевала интерес к древности как таковой. В поле зрения попадали как архаические памятники, так и средневековое наследие Франции, которое до этого момента оставалось на периферии или за пределами внимания как профессионалов, так и общественного мнения.

Деятельность Комиссии и появление категории исторического памятника подразумевали идентификацию Средневековья как ценности. Миф античного наследия был дополнен и поддержан сентиментальным началом Средневекового романтизма. Основной перечень эпизодов, связанных с охраной памятников рубежа XVIII и XIX вв., – это, прежде всего, включение в охранный пантеон объектов Средневековья и раннего Возрождения. Здесь перечень будет пространным и разнообразным: от попытки спасения галереи Королей парижского Нотр-Дама до реставрации аббатства Клюни в 1832 г. и затянувшихся до конца XIX в. переговоров по поводу музейного хранения цикла шпалер «Дама с единорогом» (вторая половина XV в.). Знаменитый цикл шпалер был передан в музей только в 1882 г.

### **Исторический памятник как концепция**

Смена ориентиров была связана не только с инверсией идеологического вектора, когда в центре внимания оказались и античные, и средневековые монументы. Идея исторического наследия и исторического памятника подразумевала ценность древности как таковой. Прошлое обладало привилегией перед настоящим, было его утопическим идеалом [18. С. 115]. Деятельность Комиссии и концепция исторического памятника представляли прошлое идеальным прототипом настоящего. Традиционное было обозначено феноменом, обладающим абсолютной ценностью и преимуществом перед настоящим. Концепция исторического памятника подразумевала представление прошлого как ностальгического идеала и утопии.

Для Франции это смещение акцентов означало, прежде всего, интерес к романской архитектуре, готике и раннему Ренессансу. Это, в свою очередь, обозначило последовательный интерес к национальной культуре. Несмотря на обилие и относительно неплохую сохранность античности во Франции, количество памятников и их сохранность на фоне объектов более позднего времени были относительно невелики. Основной исторический ландшафт французских древностей формировали готика и романская архитектура. Интерес к историческим памятникам, провозглашенный в последние годы XVIII в., по умолчанию подразумевал обращение к средневековой архитектуре.

Средневековая архитектура составляла основной массив исторического наследия. Она сохранилась лучше, нежели античные древности, и была частью повседневного ландшафта многих французских территорий. Требующие реставрации утраты средневековых памятников были заметнее в реалиях французского городского пространства. Охрана исторических памятников подразумевала не только интерес к древнему или антикварному, но и интерес к французскому. Идея исторического памятника оставалась обращением не только к условному прошлому или к абстрактной древности. Она была связана с национальной традицией и оказалась ревизией концепции национального.

Рубеж XVIII–XIX вв. стал итоговым периодом формирования концепции национальных культур. Этот процесс, связанный с формированием национальных государств, в XVIII в. оказался поддержан созданием пантеона национальных культур. Период со второй половины XVIII по первые десятилетия XX в. можно считать как временем сложения национальных идентичностей [19. С. 59], так и временем первых попыток осмысления этого феномена. (Здесь в качестве примера можно привести концепцию английского

искусства, сформированную Джоном Рескиным, или идею немецкого чувства формы, обозначенную Вильгельмом Ворингером). Для Франции этот процесс во многом был связан с утверждением абсолютизма и классицизма. Обращение к средневековой традиции было частью формирования программы национального мифа и частью новой мифологии национальной культуры.

Охрана памятников, идея исторического монумента занимали в этом процессе не последнюю роль. Исторические памятники были частью национальной культуры. И если античные постройки могли быть соотнесены с универсальной традицией Римской империи, то готика выглядела формой противостояния внешнему влиянию и могла быть представлена как квинтэссенция национальной культуры. Концепция исторического памятника, связанная в большей степени с готическим ландшафтом, стала одним из инструментов поддержки французского национального мифа, способом обозначения национальной идентичности. Концепция исторического монумента была одним из критериев определения границ национальной культуры.

Наконец, идея сохранения исторического наследия в том виде, в котором она была инспирирована революционной комиссией, предполагала еще один важный аспект. Последовательная охрана памятников подразумевала интерес к серийному материалу и к сооружениям, которые были частью повседневного ландшафта. Идея исторического монумента была ориентирована на поддержание сохранившихся объектов. В данном случае важна не только принадлежность этих памятников средневековой (прежде всего) архитектуре. Важно, что объектами охраны становились памятники, включенные в городской ландшафт, в систему повседневной жизни: средневековые объекты, оставшиеся обыденной частью больших и малых населенных пунктов.

Это означало, что статус исторического монумента приобретали, во-первых, привычные объекты повседневного быта, а во-вторых – памятники, чье происхождение не было связано с первыми именами художественного мира. Деятельность Комиссии подразумевала, что статусом памятника могут обладать не только художественные раритеты или единичные столичные объекты. Понятие исторического памятника распространялось на объекты, которые в представлении обывателя были частью заурядной городской застройки. Типичны для своего региона и времени, соединенные с городским ландшафтом, иногда неотличимые от соседних построек здания были оценены как уникальные охранные единицы. Концепция, обозначенная системой охраны памятников, отдаленно напоминала интерес к серийному, заявленный Вальтером Бенямином. Этот принцип будет артикулирован в его работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» в 1936 г. [20]. И, если говорить о тиражном характере охранного материала не представляется возможным, то попытка освоения типического как уникального в концепции исторического памятника, вне всякого сомнения, имела место. Гелиографическая миссия поддержала эту фотографическую концепцию повторяемости, равно как и идею исторического памятника как серийного материала.

Концепция исторического памятника позволила включить в художественный ландшафт материал, не всегда обладающий безусловной художественной ценностью. Статус исторического монумента подчеркивал культурную значимость объектов, важность которых не всегда была очевидной. Идея

исторического памятника подразумевала присвоение уникальной ценности привычным, повседневным и, с точки зрения обывателя, заурядным объектам. Статус исторического монумента, как и фотография, был одним из способов обращения к типическому, одной из возможностей обращения к неочевидному и периферийному.

### **Исторический памятник и концепция произведения**

Пересмотр статуса исторического объекта косвенно был ревизией концепции художественного произведения. На протяжении XVII–XVIII вв. т.е., в течение того периода, который принято называть классицизмом [21. С. 19], идея произведения искусства была связана с единичным объектом. Понятие произведения искусства распространялось на живопись, скульптуру и рисунок. В любом случае речь шла о локальном объекте, который можно было идентифицировать как законченную художественную форму. Такое понимание произведения отчасти было унаследовано от системы кабинета редкостей, положенной в основу современной системы музеев. Каждый объект представлял собой специфическую единицу, смысл которой заключался в ее уникальности или отклонении от нормы [22. С. 47].

Этот принцип классического понимания произведения искусства, в частности, приводит Мишель Фуко [23]. В своем хорошо известном тексте «Что такое автор?» Фуко говорит о том, что произведение принято представлять законченным монолитом, обладающим безусловной цельностью. Канонические представления о произведении, как правило, связаны с локальным хронологическим отрезком и ограниченным кругом авторов. Фуко иронично называет произведение «любопытным единством» [23. Р. 10], а также говорит о том, что произведение и целостность, которое оно обозначает, являются проблематичными [23. Р. 11].

Это сомнение, связанное с пониманием произведения как единства, было сформулировано во второй половине XX в. Фуко представил это наблюдение в рамках доклада 22 февраля 1969 г. в Колледж де Франс. В 1982 г. схожую идею сформулировала Розалинда Краусс в работе «Дискурсивные пространства фотографии» [3]. Она обратила внимание на тот факт, что концепция произведения (а также корпуса произведений автора) является крайне проблематичной для фотографии. Размышления о том, что является произведением, например, применительно к архиву Атже – один снимок или весь корпус изображений, обозначили проблематику произведения в фотографии.

Проблема произведения и его границ была артикулирована во второй половине XX в. Тем не менее концепция художественного произведения и проблематика его границ обсуждались и на протяжении XIX столетия. В частности, в первой половине XIX столетия была артикулирована идея Гезамткунстверк или единого произведения искусства. Обозначенная в работах Карла Фридриха Трандорфа [24], она была поддержана в творческой концепции Рихарда Вагнера и Годфрида Земпера. Идея синтетического произведения искусства возникала в творчестве Готхольда Эфраима Лессинга, Людвиг Тика и Новалиса [25. Р. 129].

Утопическая концепция Гезамткунстверк подразумевала специфическую концепцию произведения. Художественное произведение представлялось не отдельным изолированным объектом, а системной формой, которая объеди-

няла не только различные виды искусств, но и различные изобразительные компоненты. Гезамткунстверк использовал возможность объединения различных художественных категорий и форм. Ориентируясь на утопический фантом идеального произведения [26. Р. 29], Гезамткунстверк представлял категорию произведения как механизм соединения различных художественных форм.

Идея «единого произведения искусства» отчасти противостояла концепции изолированного начала или объекта. Гезамткунстверк подразумевал многослойность художественной формы, перспективу ее осознания как синтетического, а не монологического начала [27. Р. 16]. Систему исторического памятника было бы неверно рассматривать как прямой аналог единого произведения искусства. Тем не менее представление о художественном памятнике как о комплексе элементов находит свои параллели в концепции Гезамткунстверк.

Система исторического памятника подразумевает провозглашение синтетического объекта. Во-первых, он может быть сложным по своей структуре (т.е. состоять из нескольких условных предметов), во-вторых, объединять элементы, связанные с разными историческими периодами и хронологическими системами, и, в-третьих, связывать элементы разных категорий (от живописи и архитектурных деталей до топографии ландшафта). В любом случае речь идет о представлении многоуровневой системы, где принцип изолированного объекта заменен программой синтетического формата. Концепция исторического памятника представила произведение не автономным феноменом, связанным с локальной идентификацией объекта и авторства, а многозначной системой условных художественных единичностей.

Формат исторического памятника была неотделим от идеи художественного разнообразия и полифонии. Исторический памятник крайне редко мог быть понят как автономный локальный предмет, вещь, объект. Он всегда представлял собой комплекс зданий, элементов, форматов и как следствие – изобразительных идентичностей и художественных программ. Концепт исторического памятника утверждал художественную значимость как комплексную систему. Произведение в этом контексте переставало быть утвержденной законченной формой и представлялась как подвижная система, находящаяся в процессе постоянного развития и становления.

Идея исторического памятника подразумевала единство хронологических наслоений. Исторический памятник состоял из различных исторических образований, которые позволяли говорить о единстве изначальной концепции и замысла с большим трудом. Понимание этой неустойчивости или аморфности хорошо заметно в стремлении Проспера Мериме и Виолле-ле-Дюка очистить памятник от более поздних наслоений, или, напротив, акцентировать мифологию его изначальной формы [28]. Многократно подвергавшаяся критике концепция «реставрации», предложенная Виолле-ле-Дюком, была частью и условным отражением этой ситуации.

Виолле-ле-Дюк понимал реконструкцию исторического памятника как устранение поздних наслоений и артикуляцию аутентичного стиля. Подлинность этого стиля была не так важна (сегодня мы знаем, что многие элементы, предложенные Виолле-ле-Дюком, не приближали памятник к его первоначальному виду, а удаляли от него). Принципиально важными были два

момента. Во-первых, важной была идея устранения поздних изменений, сам факт которых говорит о понимании проблемы «многослойности» и аморфности исторического памятника как системы. Во-вторых, артикуляция стилистических элементов была своеобразной попыткой приведения объекта к единой художественной программе, что также говорит о понимании всех смысловых и художественных противоречий такой концепции, как «исторический памятник».

Проект Гелиографической миссии лишь усилил этот формат. Снятый на камеру в своем естественном состоянии памятник не позволял с легкостью провести умозрительное разделение ранних и поздних наслоений. А кроме того, миссия обозначила один из важных вопросов: понимание произведения применительно к фотографии и невозможность разделить кадр и объект. Гелиографическая миссия формировала произведение, основой которого был исторический памятник, и разграничить художественные акценты в этой системе было крайне тяжело или невозможно.

### **Комиссия по историческим памятникам: Проспер Мериме**

В 1795 г. был создан Музей французских монументов, в котором его основатель, историк Александр Лемуан, собирал спасенные от разрушения в годы революции скульптуры и архитектурные фрагменты [29]. В 1816 г. указом Людовика XVIII музей был закрыт, а коллекция расформирована, вернувшись в старые соборы и церкви или пополнив собрания таких музеев, как Лувр (в 1824 г.), Версаль (1836).

В том же 1816 г. Александром де Лабордом была предпринята одна из первых попыток создать каталог французских памятников. Тогда был составлен один из первых перечней французских монументов. В 1830 г. была учреждена должность инспектора исторических памятников. Эту должность занял историк, профессор Сорбонны Франсуа Гизо [30]. Его заместителем и вторым инспектором был назначен Проспер Мериме, который оставался на этой должности на протяжении двадцати семи лет [31]. 27 мая 1833 г. Адольф Тьер, занимавший тогда должность министра внутренних дел, назначил Проспера Мериме генеральным инспектором Комиссии по историческим памятникам [31]. В 1837 г. Мериме возглавил Комиссию по историческим памятникам [6].

Должность генерального инспектора Мериме будет занимать до 1860 г., когда на этом посту его сменит Эмиль Бесвильвальд. Мериме продолжит участвовать в Комиссии по историческим памятникам вплоть до 1868 г. В 1840 г. Проспер Мериме опубликовал официальный список исторических памятников Франции [31], который содержал 934 записи. К 1848 г. перечень был увеличен и состоял из 2 800 наименований.

Вопрос об использовании фотографии в работе Комиссии по охране памятников возник практически сразу после формального изобретения фотографического процесса – т.е., после получения Дагером патента в 1839 г. Полагают, что в 1843 г. французский архитектор и реставратор Феликс Дюбан обратился к Ипполиту Баяру (1801–1887) и Франсуа Августу Ренару (1806–1890) с просьбой сделать дагерротип замка Блуа до реставрации. Кадры Гелиографической миссии были сосредоточены на изображении предмета как вещи [31].

Высокая стоимость создания дагерротипа и технологическая сложность процесса не позволили массово использовать фотографическое изображение на ранней стадии существования фотографии или говорить о применении фотографических техник в государственных проектах. Тем не менее фотографические техники были обозначены как рекомендуемые – об этом свидетельствует циркуляр, составленный в декабре 1848 г. Проспером Мериме и Виолле-ле-Дюком и принятый к использованию в 1849 г. Развитие позитивно-негативного процесса и распространение бумажной фотографии облегчили процесс обращения к фотографическим техникам в процессе охраны памятников. В 1851 г. Комиссией по историческим памятникам была создана фотографическая группа, целью которой стала фиксация архитектурных памятников в разных регионах Франции [1. P. 71].

#### Список источников

1. *Васильева Е.* Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX–XX веков. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2013. 280 с.
2. *Mondenard A.* La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851. Paris : Monum, Éditions du patrimoine, 2002. 320 p.
3. *Krauss R.* Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // *Art Journal*. 1982. Vol. 42, № 4. The Crisis in the Discipline (Winter). P. 311–319.
4. *Rouillé A.* La Photographie: entre document et art contemporain. Paris : Gallimard, 2005. 704 p.
5. *Васильева Е.* Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1 (37). С. 65–86.
6. *Mondenard A.* La Mission héliographique : mythe et histoire // *Études photographiques*. 2 Mai 1997. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (accessed: 10.07.2023).
7. *Marbot B.* À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent. Paris : Bibliothèque nationale, 1979.
8. *Marbot B.* After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliothèque Nationale. New York : MOMA, 1980. 187 p.
9. *Lécuyer R.* Histoire de la photographie. Paris : SNEP-Illustration, 1945. 455 p.
10. *Gernsheim A., Gernsheim H.* The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914. Londres ; New York ; Toronto : Oxford University Press, 1955. 395 p.
11. *Newhall B.* The History of Photography: From 1839 to the Present. New York : The Museum of Modern Art, 1937. 240 p.
12. *Christ Y., Néagu P. et al.* La Mission héliographique, photographies de 1851. Paris : Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980. 220 p.
13. *Васильева Е.* 36 эссе о фотографах. СПб. : Пальмира, 2022. 255 с.
14. *Степанов М.* Воображение фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 148–151.
15. *Bercé F.* Des monuments historiques au patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours, ou «Les égarements du cœur et de l'esprit». Paris : Flammarion, 2000. 225 p.
16. *Auduc A.* Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection // *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 1er semestre. 2002. № 3. P. 75–102.
17. *Choay F.* L'Allégorie du patrimoine. Paris : Éd. du Seuil, 1992. 273 p.
18. *Гройс Б.* О Новом // Утопия и обмен. М. : Знак, 1993. С. 113–244.
19. *Васильева Е.* Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // *Человек. Культура. Образование*. 2020. № 3 (37). С. 57–72.
20. *Benjamin W.* L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) // *Zeitschrift für Sozialforschung*. 1936. № 5, Heft 1. S. 40–66.
21. *Даниэль С.* Картина классической эпохи (Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века). М. : Искусство, 1986. 220 p.

22. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
23. Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris : Éditions Gallimard, 1969. 288 p.
24. Trahdorff K.F.E. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. 2 Bde. Berlin : Maurer, 1827.
25. Bergande W. The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond // The death and life of the total work of art / eds. C. Ruhl, C. Dähne, H. Rixt. Berlin : Jovis, 2014. P. 128–145.
26. Krejci H., Arco A., Steinbrügge B. Utopia Gesamtkunstwerk. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012. 242 p.
27. Szeemann H. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungs-Katalog. Zürich : Kunsthaus, 1983. 511 p.
28. Plata M. de la, Diaz A., Cruz F. Between Le Duc and Mérimée. Talking about Vézelay // Structures and Architecture: Concepts, Applications and Challenges. London : Taylor & Francis Group, 2013. P. 1972–1979.
29. Bresc-Bautier G., Chancel-Bardelot B. Un musée révolutionnaire: le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. Paris : Louvre editions, 2016. 384 p.
30. Richter M. Tocqueville and Guizot on democracy: from a type of society to a political regime // History of European Ideas. 2004. № 30. P. 61–82.
31. Darcos X. Prosper Mérimée. Paris : Flammarion, 1998. 544 p.
32. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.

### References

1. Vasilieva, E. (2013) *Gorod i Ten'. Obraz goroda v khudozhestvennoy fotografii XIX–XX vekov* [City and Shadow. The image of the city in artistic photography of the 19th – 20th centuries]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
2. Mondenard, A. (2002) *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
3. Krauss, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*. 42(4). pp. 311–319.
4. Rouillé, A. (2005) *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
5. Vasilieva, E. (2019) Rannyya gorodskaya fotografiya: k probleme ikonografii prostranstva [Early City Photography: On the Iconography of Space]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 4[37]. pp. 65–86. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00052
6. Mondenard, A. (1997) La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études photographiques*. 2nd May. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (Accessed: 10th July 2023).
7. Marbot, B. (1979) *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris: Bibliothèque nationale.
8. Marbot, B. (1980) *After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliothèque Nationale*. New York: MOMA.
9. Lécuyer, R. (1945) *Histoire de la photographie*. Paris: SNEP-Illustration.
10. Gernsheim, A. & Gernsheim, H. (1955) *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*. London; New York; Toronto: Oxford University Press.
11. Newhall, B. (1937) *The History of Photography: From 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art.
12. Christ, Y., Néagu, P. et al. (1980) *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Paris: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.
13. Vasilieva, E. (2022) *36 esse o fotografakh* [36 essays about photographers]. St. Petersburg: Palmira.
14. Stepanov, M. (2022) Vobrazhenie fotografii [Imagination of photography]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 4(49). pp. 148–151.
15. Bercé, F. (2000) *Des monuments historiques au patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours, ou "Les égarements du cœur et de l'esprit."* Paris: Flammarion.
16. Auduc, A. (2022) Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection. *Livraisons d'histoire de l'architecture, 1er semestre*. 3. pp. 75–102.
17. Choay, F. (1992) *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Éd. du Seuil.

18. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znak. pp. 113–244.
19. Vasilieva, E. (2020) Natsional'naya romantika i internatsional'nyy stil': k probleme identichnosti v sisteme finskogo dizayna [National romance and international style: On the identity in the Finnish design system]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*. 3(37). pp. 57–72.
20. Benjamin, W. (1936) L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit). *Zeitschrift für Sozialforschung*. 5(1). pp. 40–66.
21. Daniel, S.M. (1986) *Kartina klassicheskoy epokhi (Problema kompozitsii v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII veka)* [Painting of the classical era (The problem of composition in Western European painting of the 17th century)]. Moscow: Iskusstvo.
22. Vasilieva, E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-Logical Form]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
23. Foucault, M. (1969) *L'Archéologie du savoir*. Paris, Éditions Gallimard.
24. Trahdorff, K.F.E. (1827) *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*. 2 Bde. Berlin: Maurer.
25. Bergande, W. (2014) The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond. In: Ruhl, C., Dähne, C., Rixt, H. (eds) *The Death and Life of the Total Work of Art*. Berlin: Jovis. pp. 128–145.
26. Krejci, H., Arco, A. & Steinbrügge, B. (2012) *Utopia Gesamtkunstwerk*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
27. Szeemann, H. (1983) *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungs-Katalog*. Zürich: Kunsthaus.
28. Plata, M. de la, Diaz, A. & Cruz, F. (2013) Between Le Duc and Mérimée. Talking about Vézelay. *Structures and Architecture: Concepts, Applications and Challenges*. London: Taylor & Francis Group. pp. 1972–1979.
29. Bresc-Bautier, G. & Chancel-Bardelot, B. (2016) *Un musée révolutionnaire: le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Paris: Louvre éditions.
30. Richter, M. (2004) Tocqueville and Guizot on democracy: from a type of society to a political regime. *History of European Ideas*. 30. pp. 61–82.
31. Darcos, X. (1998) *Prosper Mérimée*. Paris: Flammarion.
32. Vasilieva, E. (2022). Fotografiya: k probleme veshchi [Photo: On the thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 12(2). pp. 275–294.

**Сведения об авторе:**

**Васильева Е.В.** – канд. искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ev100500@gmail.com

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

**Vasilyeva E.V.** – Ph.D. in Arts, associate professor of St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ev100500@gmail.com

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья поступила в редакцию 19.07.2023;  
одобрена после рецензирования 01.12.2023; принята к публикации 15.02.2025.  
The article was submitted 19.07.2023;  
approved after reviewing 01.12.2023; accepted for publication 15.02.2025.*