

Научная статья

УДК 77.04

doi: 10.17223/22220836/58/3

ГЕЛИОГРАФИЧЕСКАЯ МИССИЯ: ИСТОРИЯ И МИФ. ЧАСТЬ 2

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 основные векторы исследования. Первый – положение Гелиографической миссии в системе официальных институций по охране памятников и фотографически обществами. Второй – исследование визуальной практики Гелиографической миссии и связанное с ней формирование идеологического и визуального стандарта. Вторая часть статьи посвящена регламенту Гелиографической миссии в системе архитектурной фотографии.

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

Для цитирования: Васильева Е.В. Гелиографическая миссия: история и миф. Часть 2 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 58. С. 21–32. doi: 10.17223/22220836/58/3

Original article

MISSIONS HÉLIOGRAPHIQUES: HISTORY AND MYTH. PART 2

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 study of the visual practice of the Heliographic mission and the formation of an ideological and visual standard associated with it. The second part of the article is devoted to the regulations of the Heliographic mission in the system of architectural photography.

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 2. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 58. pp. 20–32. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/58/3

Гелиографическая миссия и Гелиографическое общество

Фотографический проект Комиссии по историческим памятникам была обозначена как «Миссия Комитета по историческим памятникам, возложенная на различных членов Гелиографического общества» [1]. Термин «Гелиографическая миссия» возник много позже и был инициирован исследователями, а не администрацией Комитета по историческим памятникам [2. Р. 16]. Ключевую роль в формировании и развитии Гелиографической миссии сыграло Гелиографическое общество, которое, в свою очередь, было основано в 1851 г. [3. С. 69].

Идея создания Гелиографического общества принадлежала издателю и фотографу Бенито де Монфору (1800–1871). Испанец по происхождению, Бенито Раймундо Монфор Бланш принадлежал известной династии печатников и гравюров. Он изучал искусство гравюры в Валенсии, в 1822 г., после смерти своего двоюродного брата, получил большое наследство и в последующие годы жил между Парижем и Валенсией.

Хельмут Гернсхайм называл Гелиографическое общество первым объединением, связанным с изучением фотографии [4]. Общество располагалось по адресу рю дель Аркад, 15, что совпадало с домашним адресом де Монфора и где в просторной квартире, состоящей из пяти комнат, происходили встречи членов созданного общества. Также гелиографическое сообщество издавало газету *La Lumière*, посвященную обсуждению технических вопросов фотографии [5]. *La Lumière* выходила с подзаголовком «Еженедельная аполитичная газета об изящных искусствах, гелиографии и науках» [5]. До 29 октября 1851 г. вышло тридцать восемь номеров. Главным редактором в этот момент был Жюль-Клод Циглер, а секретарем редакции – Франсуа-Август Ренар (1806–1890) [6. Р. 65]. Оба мастера были известны как ученики Ипполита Баяра [6. Р. 67].

В ноябре 1851 года концепция журнала была скорректирована. Он начал выходить с подзаголовком «Обзор фотографии, изящных искусств, гелиографии и науки». Также изменилась периодичность издания: теперь новый номер выходил раз в две недели. Руководство журналом взял на себя Алексис

Годе́н, специалист по стереоскопической фотографии. Постепенно журнал сконцентрировался на темах, интересных братьям Годе́н, и в таком виде просуществовал до 1864 г.

В первом номере журнала был опубликован устав Гелиографического общества. На страницах газеты *La Lumière* в 1851–1852 гг. будут публиковаться и эпизодические статьи, и комментарии, связанные с деятельностью Гелиографической миссии. На протяжении многих лет публикации в *La Lumière* будут единственным публичным представлением миссии. Гелиографическое общество просуществовало до марта 1853 г., а затем стало своеобразным прототипом для создания Французского общества фотографии, основанного в ноябре 1854 г.

Гелиографическое общество возглавил дагеротипист и дипломат барон Жан-Батист Луи Гро. Сообщество объединило художников, писателей, ученых и меценатов, проявлявших интерес к развитию фотографии. Гелиографическое общество насчитывало более ста участников. Членами первого совета стали Ипполит Баярд, Эдмон Беккерель, Бенжамен-Делессер, Эжен Дюрье, Леон де Лаборд, Огюст Местраль, Бенито Р. де Монфор, Абель Ньепс де Сен-Виктор и Жюль-Клод Циглер. Чуть позже к ним присоединились художник Эжен Делакруа, оптик Шарль Шевалье и фотографы Эдуард Бальдус, Гюстав Ле Грей и Анри Ле Сек.

Гелиографическая миссия: начало проекта

В 1851 г. на участников Гелиографического общества была возложена миссия по фотографической фиксации исторических памятников. Не вполне понятно, кому именно принадлежала инициатива проекта: Комиссии по историческим памятникам или Гелиографическому обществу. Очевидно, что и одно, и другое сообщества были заинтересованы в использовании идеологических акцентов, которые складывались вокруг фотографии [7. С. 174]. Комиссия по историческим памятникам, очевидно, видела в фотографии и функциональный инструмент фиксации памятников, и маркер технологической революции, позволяющий использовать новые научные инструменты для защиты исторического наследия.

Для Гелиографического общества проект, в свою очередь, был фактом его признания как важной институции и знаком включенности в профессиональную государственную систему. Участие в государственных проектах поддерживало статус как самого Гелиографического общества, так и фотографии как особого направления деятельности. Учитывая, что во Франции, в силу государственной поддержки, фотография обладала особой репутацией национального достояния (Дагер был единственным изобретателем фотографического процесса, получившим последовательную государственную поддержку), участие в фотографическом проекте было способом поддержки этого статуса. В определении положения Гелиографического общества важен тот факт, что фотография во Франции оценивалась не только как научное или техническое новшество, но и обладала значением проекта, находящегося под покровительством государства [8. Р. 68]. В частности, фотографию использовали в качестве дипломатических подарков.

Первые попытки использования фотографических техник для фиксации исторических памятников относятся, по-видимому, к 1850 г., когда Анри Ле

Секу была заказана съемка Амьенского собора перед началом реставрации Виолле-ле-Дюком [9]. В данном случае речь идет о ранних формах съемки, предваряющей реставрационные работы и отчасти ориентированной на задачи прикладного толка. Равновесие между утилитарным и художественным будет одной из специфических характеристик снимков будущей Гелиографической миссии [10].

Начало проекта Гелиографической миссии, насколько можно судить по архивным документам, относилось к первым месяцам 1851 г. [11. Р. 34]. Из протоколов следует, что Анри Ле Сек был выбран первым фотографом миссии – это произошло 10 января 1851 г. Приглашение Эдуарда Бальдюса и Августа Местралья состоялось 17 января. 28 февраля Местраль был уволен, а затем снова восстановлен 9 мая и приглашен в проект вместе с Гюставом Ле Греем. 28 февраля 1851 г. вместо уволенного Августа Местралья был приглашен Ипполит Байар. Из всех участников Гелиографической миссии только фотографии Бальдюса [12], Байара и Ле Сека были впоследствии частично опубликованы на страницах журнала *La Lumière* [1].

Также на страницах *La Lumière* публиковались небольшие отчеты о прохождении проекта [3. С. 29]. Один из первых отзывов был опубликован 29 июня. Он описывал общее направление и цели проекта. В релизе, опубликованном 6 июля 1851 г., был представлен маршрут Ипполита Байара и Анри Ле Сека. Наконец, 20 июля 1851 г. был опубликован последний отчет, где был представлен маршрут Эдуарда Бальдюса. Этот скудный материал создавал крайне ограниченное представление о проекте, не давая понимания целого перечня вопросов, связанных с проектом. Из коротких текстовых фрагментов, опубликованных в журнале *La Lumière*, непонятно, ни каким образом происходил отбор фотографов, ни какие именно фотографии были выполнены. Эти и последующие материалы свидетельствовали лишь о том, что материалы Гелиографической миссии не публиковались систематически на протяжении XIX столетия [13. Р. 100], а возможные отдельные случаи публикации избранных фотографий, как полагают, для частных коллекций [5. Р. 55], не меняют общей картины: изображения Гелиографической миссии долгое время хранились как сокрытые и невидимые [14. С. 178].

Проект Гелиографической миссии: объем и публикации

В своих исследованиях французский историк Анна де Монденар называет порядка 279 отпечатков, связанных с Гелиографической миссией. Они хранятся в разных библиотеках, прежде всего, в библиотеках Франции [2. Р. 12]. В настоящий момент принято считать, что было выполнено 258 отпечатков. Эти цифры основаны на данных архивных описей [15]. Сохранился 251 негатив и 7 негативов указаны как отсутствующие. На негативах были процарапаны номера, в некоторых случаях совпадающие с номерами описи. Из тех же описей следует, что Ипполит Байар не принимал участия или принимал крайне эпизодическое участие в работе над проектом [3. С. 70]. Гюстав Ле Грей и Август Местраль работали вместе: их снимки обозначены как совместный проект [2]. Однако принято считать, что Местраль работал как ассистент или ученик Гюстава Ле Грея, поэтому авторство работ принято приписывать именно Ле Грею [16].

Отдельный вопрос связан с содержательным наполнением проекта. Не до конца понятно, как происходил выбор тех или иных объектов и почему были сфотографированы именно эти, а не другие памятники. Полагают, что операторы ориентировались на рекомендации и списки, подготовленные Комиссией исторических памятников. В то же время заказ и финальный перечень объектов часто не совпадали. Это расхождение связывают как с личными предпочтениями фотографов, так и с техническими возможностями съемки: в условиях ранней оптики многие объекты было невозможно зафиксировать.

В некоторых случаях нумерация негативов не совпадает с маршрутом следования. Это заставляет предположить, что некоторые операторы действовали достаточно свободно. В частности, эту особенность обнаруживают в работах Ле Грея и Местраля. Они скрупулезно следуют предоставленному им списку, однако нумерация негативов говорит о том, что они выбрали другую последовательность движения и другой маршрут следования [1].

Не вполне понятен статус фотографий Ипполита Байара. В рапорте от 24 сентября 1852 г. указано, что работы Ипполита Байара не предоставлены. Байар не распечатывал свои негативы для Гелиографической миссии, тем не менее в альбомах парижского издателя Бланкар-Эврава были опубликованы снимки Байара, соответствующие списку миссии.

Полагают, что значительная часть работ была предоставлена Комиссии в 1852 г. В отчете от 26 января речь шла о выплате участникам гонораров за проделанную работу. В отчете, отправленном в министерство 24 сентября 1852, говорится о предоставлении работ всеми участниками кроме Ипполита Байара [17. Р. 79]. Дальнейшая последовательность событий, связанная с проектом Гелиографической миссии, хорошо известна: фотографии (повидимому, за исключением снимков Ипполита Байара), не были опубликованы, а основной объем негативов даже не был распечатан [8. Р. 312]. Историческая судьба снимков Гелиографической миссии приобрела специфический характер.

Гелиографическая миссия и традиция архитектурной фотографии

Невольно обозначив миф невидимого изображения, Гелиографическая миссия одновременно с этим стала одним из канонических примеров ранней архитектурной фотографии. Хорошо известно, что архитектура оказалась одной из первых фотографических тем. Архитектурные памятники давали стабильный неподвижный объект (ранняя фотография известна своей крайне продолжительной выдержкой) [18. С. 120], а также предоставляли объект, часто обладающий статусом художественного памятника. Одна из первых фотографий, сделанная Ньепсом («Вид из окна в Ле Гра», 1826 г.), была связана с изображением архитектурных элементов. Городской вид и архитектуру города можно назвать важными темами в ранних работах Луи Жака Манде Дагера («Бульвар дю Тампль», 1838 г.). Архитектура была ключевым сюжетом «Карандаша природы» Уильяма Генри Фокса Тэлбота [19].

Первые годы существования фотографии сформировали устойчивую традицию обращения к архитектурным памятникам как основной изобразительной теме [3. С. 10]. К этому жанру относились и египетские снимки Максима Дю Кана, и виды Парижа Жозеф-Филибера Жиро де Пранжи, и более

поздние панорамы Эдо Феликса Беато [20. Р. 36]. Фактически речь шла о формировании двух основных фотографических жанров: туристической фотографии, где архитектура фигурировала как часть исторического и поэтического ландшафта, а также культуры городского вида, связанного с живописной традицией, объединившей архитектуру и жизнь большого города [3. С. 12]. В ранней городской фотографии архитектура возникала как исторический памятник (в некоторых случаях как исторический контекст). Само по себе появление архитектурного ландшафта было признаком знаточества и позволяло рассматривать фотографию и как документ, и как маркер художественного вкуса.

Архитектура подчеркивала не буржуазный, а интеллектуальный статус кадра. Портретная фотография вызывала последовательную критику в силу своей примитивности и часто – неуместного пафоса. Портретная фотография казалась демонстрацией мелочных амбиций и комичной наивности [21. Р. 30]. В качестве примера можно привести смехотворный дистанционный заказ фотографии провинциальным буржуа, который Надар описывает в своих воспоминаниях [22. Р. 25]. Критически к портретной фотографии относился и Шарль Бодлер. В Салоне 1859 г. он оценивает портретный жанр как излишне примитивный и банальный [23]. Напротив, архитектурная фотография, сосредоточенная на памятниках культуры, предметной среде и художественном наследии, формировала аналитический вектор, казалась показателем просвещенности и воспринималась частью интеллектуальной жизни [24. С. 279].

Эмфатический принцип кадра, о котором говорила Сьюзен Зонтаг [25. Р. 16] и который при портретировании обывателей приобретал негативное значение, в изображении архитектуры обладал иным смыслом. Архитектурная фотография позволяла акцентировать памятники, ранее неизвестные или незамеченные. Развитие архитектурной фотографии совпало с ревизией художественного наследия, предпринятого не только государственными структурами, но и в интеллектуальной среде. Интерес к периферийным или неканоническим памятникам, обозначенный, в частности, такими специалистами, как Джон Рескин, привел к радикальному пересмотру всей концепции художественной системы и ее истории. Фотография играла в этом процессе не последнюю роль. Архитектурные снимки стали одним из маркеров просвещенности, сосредоточив внимание и введя в исследовательский оборот памятники второго ряда.

Десять с небольшим лет, прошедшие с момента изобретения фотографии до создания Гелиографической миссии, – крайне непродолжительный срок для того, чтобы можно было говорить о формировании устойчивых изобразительных форм [26. Р. 290]. Снимки Гелиографической миссии формировались в рамках непродолжительной, но последовательной традиции, они существовали в условиях существующего контекста – как фотографического, так и живописного. Кадры, созданные в рамках проекта, продолжали существовать изобразительную практику или противостояли ей. Также очевидно, что Гелиографическая миссия сформировала собственную традицию – скорее идеологическую, нежели изобразительную. Деятельность Гелиографической миссии определила многие стандарты архитектурной фотографии [10. С. 65].

Условия архитектурного рисунка и ранняя архитектурная фотография: Гелиографическая миссия и ее специфика

Деятельность Гелиографической миссии совпала с важным этапом развития архитектурных изображений. Она играла ведущую роль при переходе от архитектурного рисунка к архитектурной фотографии. Здесь принципиально важными оказались несколько моментов. Прежде всего, изменились условия видения и способы демонстрации объекта. Рисунок или рисованная иллюстрация позволяли корректировать изображение. Снимок практически сразу (с момента своего изобретения) столкнулся с ситуацией, когда возможности видения художника и фотографа не совпадали. Там, где художник использовал условия естественного зрения, фотограф был ограничен возможностями камеры, объектива и кадра. С этой проблемой практически сразу столкнулась ранняя фотография архитектуры. Например, в «Карандаше природы» [19. Р. XXII] пространственные возможности и специфика камеры не позволили Тэлботу сфотографировать фасад Вестминстерского аббатства целиком [18. С. 125]. В результате Тэлбот был вынужден сделать кадр, который представил только часть фасада, т.е. фактически запечатлел монотонную часть стены.

Другой момент – это условия съемки, которые были изначально определены ранней фотогафической техникой. Сьюзен Зонтаг обращала внимание на тот факт, что фотография как техника не обладала возможностью избегать объектов [25]. Если посторонние предметы (уличная мебель, растения, фонарные столбы) попадали в кадр – они оставались запечатленными на фотографии и не могли быть удалены без специальных манипуляций. Ранняя фотография (и снимки Гелиографической миссии относятся к их числу) обладала крайне ограниченными возможностями корректировки кадра. Фактически объект мог быть удален или приближен только в результате передвижения камеры. И если условия ландшафта не позволяли двигать камеру, снимок мог быть исполнен только в заданных физических условиях. Это ставило фотографию в целом и Гелиографическую миссию в частности в специфическую ситуацию: снимок не мог быть таким, каким ее хотел видеть мастер, – она была таковой, какой ее позволяли сделать условия съемки. Фотограф лишь выбирал наиболее приемлемый или интересный для него кадр из крайне ограниченного набора вариантов.

Коллизия ранней фотографии (и Гелиографической миссии в том числе) – это противоречие между традицией архитектурного рисунка (как технического, так и событийного) и новыми условиями кадра, которые определяла фотография. На протяжении столетий своего существования – а возникновение архитектурного рисунка связывают с периодом позднего Ренессанса и традицией городских атласов [27] – формировалась традиция городского вида. Эта традиция была связана и с условным набором тем (городские панорамы, изображение отдельных зданий, городские праздники и капричос), и с устоявшимися приемами. В некоторых случаях (например, в изображении Венеции) речь шла об устоявшихся ракурсах и точках изображения [10. С. 80].

В силу специфики новой техники изобразительные приемы даже в хорошо известном архитектурном пространстве (например, в Венеции, архитек-

турный ландшафт которой был последовательно регламентирован на протяжении нескольких столетий) не срабатывали. Камера задавала ракурс и условия видения, которые при всем сходстве не совпадали с живописным изображением. Изначальные надежды, что фотография станет «совершенной живописью», воспроизведя канонические живописные ракурсы, не оправдались. Вопреки ожиданиям, фотографическая техника позволяла создать не ожидаемую и хорошо узнаваемую копию картины, а изображение, подчиненное другим визуальным стандартам. Довольно быстро фотография (и Гелиографическая миссия принимала в этом процессе активное участие) создала свой собственный набор устойчивых приемов и клише. Они формировали собственный изобразительный шаблон и собственный визуальный нарратив [28. С. 10], который при этом не совпадал с живописной иконографией города.

Это изменение визуального стандарта городского вида было обоюдным процессом, который происходил и в сфере фотографии, и в области рисунка. В свое время американский исследователь Питер Галасси обратил внимание на тот факт, что незадолго до изобретения фотографической техники архитектурный рисунок затронули кардинальные преобразования [29]. В рисунке стали появляться ракурсы, ранее не типичные ни для рисунка в целом, ни для архитектурного изображения в частности. Это изменение изображения фактически маркировало преобразование системы и принципов видения. Изменение характера рисованного изображения, интерес к детали, фрагменту и ракурсу обнаружил как трансформацию изобразительного формата, так и трансформацию специфики видения. Новая система продемонстрировала готовность видеть объект набором деталей или фрагментов, а не частью ландшафта, панорамы или цельным объектом. Эти новые принципы дали о себе знать и в снимках Гелиографической миссии.

Архитектура, фотография и специфика Гелиографической миссии

Кадры Гелиографической миссии оказались зависимы, с одной стороны, от условий фотографической техники, а с другой – от того нового визуального формата, который складывался в изобразительной системе в целом. Ограниченные возможностями ракурса и техники, кадры гелиографической миссии оказались сосредоточены на представлении архитектуры как фрагмента. В тех случаях, когда поэтический кадр был невозможен, снимок был сосредоточен на архитектурных формах.

Это, в свою очередь, привело к формированию специфических изобразительных и смысловых акцентов. Основой нового художественного зрения стали деталь, фрагмент, часть целого. Такой взгляд подразумевал как новое осознание архитектуры, так и новое понимание изображения. Представление об архитектуре как о единой системе оказалось нарушено. Здание возникало на фотографии как элемент, модуль, кусок. Этот способ видения подразумевал и новое понимание изображения.

Кадр формировался как демонстрация фрагмента (части пространства, архитектурного объема), а не как представление целого. Ранняя архитектурная фотография и снимки Гелиографической миссии фактически позволяют

говорить о смене изобразительного стандарта, о новом понимании концепции картины. Продолжив преобразования, обозначенные в архитектурном рисунке, фотография представила изображение способом демонстрации фрагмента. Фотография стала инструментом представления целого как набора локальных элементов.

Эта особенность, на которую Питер Галасси обращает внимание на стадии преобразования рисунка рубежа XVIII–XIX вв. и которое, ориентируясь на концепцию Мишеля Фуко, мы можем представить как маркер изменения системы мышления [30. Р. 8], стала одним из центральных качеств ранней фотографии в целом и Гелиографической миссии в частности. Фотография способствовала превращению изображения во фрагмент, а архитектурного объекта – в набор деталей. Архитектурная фотография в большей степени, нежели любой другой изобразительный формат, обозначила свойство кадра представлять отрывок действительности и одновременно с этим подразумевать действительность набором фрагментов.

Снимок с его техническими ограничениями устанавливал фрагментарное видение как базовую систему и форму мышления. Архитектурная фотография формировала идеологию модульного отрывочного зрения и одновременно определяла опыт восприятия объекта частями и с близкого расстояния [3. С. 12]. В фотографическом изображении архитектурное сооружение перестало существовать как целое и превратилось в набор элементов, ракурсов, точек зрения. Эти отрывки в фотографии были практически не связаны между собой и существовали как хаотичное собрание разрозненных изображений.

В архитектурной фотографии эта специфика кадра ощущалась заметнее, нежели в любом другом фотографическом жанре. В отличие от пейзажа архитектурная фотография была построена вокруг одного объекта, изображение которого далеко не всегда соответствовало техническим возможностям кадра, замыслу фотографа и его ожиданиям. Там, где в пейзажной съемке фотография сталкивалась с однородным монотонным пространством, архитектурная фотография находила объект, который было крайне сложно охватить целиком. Архитектура стала частью символического пространства, связанного с формированием новой системы видения и новой системы ценностей [31. Р. 279].

Фотография изменила взгляд на архитектуру, обнаружив в ней компоненты, которые раньше ускользали от человеческого взгляда, и обозначив архитектурный объект как вещь [24. С. 277]. Снимок позволил акцентировать элементы, которые до того момента были практически недоступны или невидимы: рельефные композиции, капители колонн, элементы сводов. Снимок преобразовывал архитектурный объект. Фотография, сама по себе являясь эмфатической конструкцией, заметно увеличила значение близкого зрения, которое не позволяет охватить объект (или явление) целиком и не стремится к этому. Гелиографическая миссия, насколько об этом можно судить по сохранившимся изображениям, увеличила статус детали, сделав его основой видения и базой художественной системы. Ранняя архитектурная фотография и Гелиографическая миссия сделали фрагмент основой художественного мышления. Идеология фрагмента стала основой архитектурной фотографии и визуального мышления в целом.

Список источников

1. *Mondenard A.* La Mission héliographique : mythe et histoire // *Études photographiques*, 2 Mai 1997. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (дата обращения: 10.07.2023).
2. *Mondenard A.* La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2002. 320 p.
3. *Васильева Е.* Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX–XX веков. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2013. 280 с.
4. *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.
5. *Jammes A., Parry Janis E.* The Art of French Calotype: With a Critical Dictionary of Photographers, 1845–1870. Princeton : Princeton University Press, 1983. 284 p.
6. *Werren J.* Jules Ziegler: un élève oublié d'Hippolyte Bayard // *Études photographiques*. 2002. № 12. P. 64–97.
7. *Васильева Е.* Фотография и внелогическая форма. М.: Новое лит. обозрение, 2019. 312 с.
8. *Krauss R.* Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // *Art Journal*. Vol. 42, № 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). P. 311–319.
9. *Naef W.* Regards sur la photographie en France: 180 chefs-d'oeuvre de la Bibliothèque nationale. Paris : Berger-Levrault, 1980. 186 p.
10. *Васильева Е.* Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // *Международный журнал исследований культуры*. 2020. № 1 (37), С. 65–86.
11. *Christ Y., Néagu P. et al.* La Mission héliographique, photographies de 1851. Paris : Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980. 220 p.
12. *Позднякова К.Г.* Теория фотографии в 36 главах // *Вестник культуры и искусств*. 2023. № 1 (73). С. 96–101.
13. *Rosenblum N.* A World History of Photography by Naomi Rosenblum. New York : Abbeville Press Inc., U.S., 1984. 695 p.
14. *Васильева Е.* Характер и маска в фотографии XIX в. // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение*. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
15. *Cogeval G., Mondenard A. et al.* Photographier l'architecture 1851–1920. Collection du musée des Monuments français. Paris : RMN, 1994. 248 p.
16. *Frizot M.* Nouvelle Histoire de la photographie. Paris : Bordas/Adam Biro, 1994. 775 p.
17. *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.
18. *Васильева Е.* «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // *Международный журнал исследований культуры*. 2020. № 3. С. 119–148.
19. *Talbot W.H.F.* The Pencil of Nature: in 6 parts. London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
20. *Marbot B.* À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au present. Paris : Bibliothèque nationale, 1979.
21. *Krauss R.* Tracing Nadar // *October*. 1978. Vol. 5. P. 29–47.
22. *Nadar F.* My Life as a Photographer (1900) // *October*. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
23. *Baudelaire C.* Salon de 1859 // *Révue Française*. Paris, 1859, June 10–July 20.
24. *Васильева Е.* Фотография: к проблеме вещи // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.
25. *Sontag S.* On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
26. *Rouillé A.* La Photographie: entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005. 704 p.
27. *Parshall P.* Antonio' Lafreri's 'Speculum Romanae Magnificentiae' // *Print Quarterly*. 2006. Vol. 23, № 1. P. 3–28.
28. *Васильева Е.* Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение*. 2016. Вып. 1. С. 4–33.
29. *Galassi P.* Before photography painting and the invention of photography. New York : The Museum of Modern Art, 1981. 160 p.
30. *Foucault M.* Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966. 400 p.
31. *Vasilyeva E.* Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits // *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2023. № 13 (2). P. 376–392.

References

1. 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).
2. Mondenard, A. (2002) *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
3. 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.
4. Gernsheim, A. & Gernsheim, H. (1955) *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.
5. Jammes, A. & Parry Janis, E. (1983) *The Art of French Calotype: With a Critical Dictionary of Photographers, 1845–1870*. Princeton, Princeton University Press.
6. Werren, J. (2002) Jules Ziegler: un élève oublié d'Hippolyte Bayard. *Études photographiques*. 12. pp. 64–97.
7. Vasilieva, E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-Logical Form]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Krauss, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*. 42(4). pp. 311–319.
9. Naef, W. (1980) *Regards sur la photographie en France: 180 chefs-d'oeuvre de la Bibliothèque nationale*. Paris: Berger-Levrault.
10. Vasilieva, E. (2019) Rannaya 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
11. Christ, Y., Néagu, P. et al. (1980) *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Paris: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.
12. Pozdnyakova, K.G. (2023) Teoriya fotografii v 36 glavakh [The theory of photography in 36 chapters]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*. 1(73). pp. 96–101.
13. Rosenblum, N. (1984) *A World History of Photography by Naomi Rosenblum*. New York: Abbeville Press Inc.
14. Vasilieva, E. (2012) Kharakter i maska v fotografii XIX v. [Character and Mask in 19th Century Photography]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie*. 4. pp. 175–86.
15. Cogeval, G., Mondenard, A. et al. (1994) *Photographier l'architecture 1851–1920. Collection du musée des Monuments français*. Paris: RMN.
16. Frizot, M. (1994) *Nouvelle Histoire de la photographie*. Paris: Bordas/Adam Biro.
17. Auduc, A. (2002) Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection. *Livraisons d'histoire de l'architecture, 1er semestre 2002*. 3. pp. 75–102.
18. Vasilieva, E. (2020) “Stseny v biblioteke”: problema veshchi i ritorika fotografii [“A Scene in a Library”: To the Problem of Object and to the Rhetoric of Photography]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 3(40). pp. 119–48.
19. Talbot, W.H.F. (1844–1846) *The Pencil of Nature: in 6 parts*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
20. Marbot, B. (1979) *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris: Bibliothèque nationale.
21. Krauss, R. (1978) Tracing Nadar. *October*. 5. pp. 29–47.
22. Nadar, F. (1978) My Life as a Photographer (1900). *October*. 5. pp. 6–28.
23. Baudelaire, C. (1859) Salon de 1859. *Révue Française*. June 10 – July 20.
24. Vasilieva, E. (2022) Fotografiya: k probleme veshchi [Photography: On the Problem of the Thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 12(2). pp. 275–294.
25. Sontag, S. (1973) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
26. Rouillé, A. (2005) *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
27. Parshall, P. (2006) Antonio' Lafreri's 'Speculum Romanae Magnificentiae'. *Print Quarterly*. 23(1). pp. 3–28.
28. Vasilieva, E. (2016) Ideya znaka i printsip obmena v pole fotografii i sisteme yazyka [The Idea of a Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and the System of Language]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie*. 1. pp. 4–33.

29. Galassi, P. (1981) *Before photography painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art.

30. Foucault, M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

31. Vasilyeva, E. (2023) Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 13(2). pp. 376–392.

Сведения об авторе:

Васильева Е.В. – кандидат 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 15.05.2025.*

*The article was submitted 19.07.2023;
approved after reviewing 01.12.2023; accepted for publication 15.05.2025.*