

Научная статья

УДК 77.04

doi: 10.17223/22220836/59/2

## ГЕЛИОГРАФИЧЕСКАЯ МИССИЯ: ИСТОРИЯ И МИФ. ЧАСТЬ 3

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, соотнесенный 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 фотографическими обществами. Второй – исследование визуальной практики Гелиографической миссии и связанное с ней формирование идеологического и визуального стандарта. Третья часть статьи посвящена идеологическим аспектам архитектурной фотографии и, в частности, проблематике невидимого в фотографии и проектах 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 3 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 14–21. doi: 10.17223/22220836/59/2

Original article

## MISSIONS HÉLIGRAPHIQUES: HISTORY AND MYTH. PART 3

Ekatерина V. Vasileva

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 third part of the article is devoted to the ideological aspects of architectural photography and, in particular, to the problems of the invisible in photography and projects of the Heliographic Mission.

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

**For citation:** Vasilyeva, E.V. (2025) Missions Héliographiques: history and myth. Part 3. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 14–21. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/2

## **Гелиографическая миссия и проблематика невидимого в фотографии**

Коллизия явленного и невидимого не ограничивалась одним только представлением удаленных деталей. Мифология сокрытого – одно из обстоятельств, которое затронуло проект Гелиографической миссии [1. С. 70]. Об этом в своих работах говорили и Розалинда Краусс [2. Р. 315], и Наоми Розенблум [3. Р. 100]. Розалинда Краусс была одним из первых исследователей, которая обратила внимание на латентный характер снимков Гелиографической миссии как на феномен. В ее работе «Дискурсивные пространства фотографии» [2] проблематика невидимого возникла в связи с вопросом определения феномена «творческого наследия» в фотографии.

Краусс обратила внимание на тот факт, что определение корпуса произведений в фотографии носит неочевидный характер [2. Р. 314]. Не вполне понятно, что следует рассматривать произведением в фотографии: негатив, отпечаток или однотипную серию снимков. Этот вопрос идентификации произведения в фотографии поднимался разными исследователями и представляет собой самостоятельную проблему, связанную с идентификацией художественной системы и авторства. В фотографии границы произведения неочевидны. Вопрос, который артикулирует Розалинда Краусс, связан с определением произведения как формы: обладает ли негатив статусом «произведения» или таковым следует считать только распечатанное изображение. Другая проблема – что именно следует считать произведением: единичный снимок или корпус изображений [4. С. 33]. И если мы говорим о произведении как об общности, где могут проходить ее границы? Что следует считать произведением мастера – единичный отпечаток, или набор однотипных снимков, или весь корпус произведений мастера?

Вопрос явленного изображения вносит в эту систему дополнительную сложность. Можем ли мы говорить о создании произведения, если авторские негативы не были распечатаны при жизни фотографа или не были распечатаны вообще? Можем ли мы говорить о произведении, если авторские отпечат-

ки были утрачены или сохранились в крайне угнетенном состоянии? Можем ли мы считать произведением корпус изображений, который не был визуализирован, и если «да», то в чем заключаются и где могут быть определены условные границы произведения? Применительно к проекту Гелиографической миссии этот вопрос носит совершенно неслучайный характер. Учитывая, что значительная часть изображений не была ни распечатана, ни опубликована, можем ли мы идентифицировать проект Гелиографической миссии в контексте художественной системы и оценивать его как художественное произведение?

Оценка, предложенная Наоми Розенблум, выглядит более сдержанно [3]. Она формулирует две основные версии, связанные с отсутствием публикаций снимков Гелиографической миссии. Первая причина, по ее мнению, чисто утилитарная. Наоми Розеблюм говорит о том, что главной задачей проекта было создание архива. По сути, она озвучивает крайне специфическую версию: распечатка фотографий вообще не являлась задачей Гелиографической миссии. Изначально не было никакой цели визуализировать отснятый материал [5. Р. 29]. А это позволяет предположить, что Гелиографическая миссия изначально задумывалась как проект невидимых изображений или как проект, где визуализация, внешнее представление и презентация не имеют никакого значения и смысла [6. Р. 26]. В любом случае собрание «невидимых» изображений было совершенно допустимой формой существования этого проекта.

Вторая возможная причина латентного существования изображений, на которую указывает Наоми Розенблум, связана с условным хозяйственным расчетом. Одной из базовых идей, положенных в основу проекта, было оправдание финансовых вложений [7. Р. 77]. Фотографии должны были продемонстрировать, что здания нуждаются в реставрации и на этот проект должны быть выделены дополнительные бюджеты. Снимки, напротив, обнаруживали или поэтическую привлекательность руин, или демонстрировали, что состояние зданий не является катастрофическим. «Фотографии изображали старые здания в излишне позитивном ключе, чтобы их изображения свидетельствовали в пользу их реставрации», – отмечала Наоми Розенблум [3. Р. 100]. Изображения комплементарного толка ставили под вопрос необходимость их спасения и важность связанной с этим финансовой поддержки [8. С. 67]. Возможно, поэтому, полагает Наоми Розенблум, фотографии так и не были распечатаны.

Вне зависимости от того, что было подлинной причиной создания архива невидимых фотографий, принципиально важным является сам факт возникновения такого проекта. Формат невидимого в системе, которая по умолчанию подразумевает внешнее представление и визуализацию, – само по себе важное и специфическое обстоятельство. Сокрытый характер, иллюзорное, неявленное стали важной частью фотографического мифа. Гелиографическая миссия стала одним из тех проектов, который обозначил и сформировал странный феномен невидимого изображения, обозначив «невидимое» важным качеством изобразительной практики [1. С. 73].

## **Концепция невидимого и фотографический мистицизм**

Идеология невидимого оказалась одним из важных феноменов ранней фотографии. Этот специфический миф был связан с мистицизмом, который

окружал раннюю фотографию. Само осознание фотографической техники, понимание ее задач и возможностей было связано с представлениями о ее способности изображать невидимое. Обнаружение невидимого, способность выявления скрытого считались одним из качеств фотографии в момент ее изобретения. О способности фотографии фиксировать невидимые лучи, в частности, писал Тэлбот в «Карандаше природы» [9. Р. 3], а несколькими десятилетиями позже упоминал Надар в своей книге «Моя жизнь как фотографа» [10. Р. 8]. На рубеже XIX и XX вв. представление о фотографии было связано не столько с ее способностью фиксировать достоверное, изображать подлинное состояние окружающей действительности или выступать своеобразным документом [11. С. 179]. Снимок рассматривался как инструмент, способный запечатлевать невидимое, недоступное человеческому глазу [11. С. 177].

В этом смысле представления о фотографии совмещали веру в прогресс с мистицизмом. Фотография рассматривалась как свидетельство торжества человеческого разума, как техника, предоставляющая невиданные ранее возможности [12. Р. 31]. Фотографию воспринимали как научный инструмент, свидетельствовавший о новых возможностях знания, и одновременно рассматривали как технику, обладающую тайным мистическим смыслом. Понимание ранней фотографии было связано с ее способностью дезавуировать тайное, неявленное и скрытое. Фотография расширяла возможности просто-го человеческого зрения и одновременно противостояла ему.

Фотографию воспринимали как инструмент определения человеческой мимики и человеческого характера. XIX столетие пыталось соотнести мимические формы и свойства характера, связывая таким образом фотографию и физиогномику. Во второй половине XVIII в. швейцарским пастором Йоганом Каспаром Лафатером была сформулирована теория корреляции очертаний лица и типа личности [13]. Теория Лафатера представляла видимые черты лица выражением скрытого характера и души. Характер рассматривался как совокупность свойств личности, проявляющих себя вовне. Он воспринимался как зримое проявление человека, которое обнаруживало себя в побуждениях и действиях. Фрейд говорил о характере как о скрытом признаке человеческой натуры. Используя риторику Мишеля Фуко [14], можно сказать, что черты лица выступали как симптом, дезавуирующий свойства личности. С появлением фотографии эта концепция была использована в рамках представления о тайных качествах человеческой души, которые могли быть запечатлены при помощи фотографии [15. С. 184]. Фиксируя черты лица, фотография смешивала понимание характера и представление о душе [11. С. 175]. Изображение очертаний лица отчасти понималось как артикуляция характера и, как следствие, – как обращение к системе невидимого [16. Р 18].

Представления о невидимом в фотографии были связаны с ее предполагаемой способностью запечатлевать невидимые формы жизни – в частности, человеческий характер и человеческий дух [11. С. 175]. Фотографию рассматривали как технику, способную фиксировать призрачное. Во второй половине XIX – начале XX столетия появилась целая библиотека книг, рассказывающая о фотографировании духов. К этому перечню относились такие работы, как «Персональный опыт фотографии духов» Уильяма Мамлера [17] и «Хроники фотографии духовных существ и явлений невидимых материальному глазу» Джорджины Хоутон [18] или труд Артура Конан Дойля

«Опыт фотографии духов» [19]. Повествуя о возможности фиксировать невидимое, этот корпус текстов обращался и к предполагаемым техническим аспектам съемки, и к онтологической практике общения с духами. Фотографию рассматривали и как элемент спиритуалистической практики, и как документальное свидетельство существования мира призраков. Она казалась подтверждением незримого присутствия таинственных нематериальных субстанций [11. С. 180], а также была инструментом, способным провести границу между духом и вещью [20. С. 276].

Демонстрация невидимого была воспринята как одна из основных функций ранней фотографии [12. Р. 30]. Фактически и операторы, и зрители исходили из предположения, что если снимки фиксируют иллюзорное – значит им подвластно невидимое и призрачное в целом [21. Р. 120]. Дискуссия о фотографии стала рассуждением о скрытом или явленном источнике жизни. Снимок оценивали как инструмент, не только способный определить разницу между живым и умершим, но и дезавуировать скрытую основу жизни, обнаружить ее неясный священный источник [22]. Невидимое в кадре было воспринято как условный элемент символического [23]. Фотография воспринималась как техника, позволяющая приоткрыть завесу потустороннего.

### **Гелиографическая миссия и ее идеология (специфика невидимого)**

Латентный характер изображений Гелиографической миссии не связывал ее напрямую с мистическими практиками XIX в. [12. Р. 31]. Тем не менее отсутствие видимых изображений, которое, по всей вероятности, возникло в результате организационных ошибок и неточностей, благодаря Гелиографической миссии приобрело специфический смысл [24]. Понимание этого феномена неявленного возникло не сразу. В то же время основа идеологической системы невидимого была обозначена благодаря Гелиографической миссии и во многом заложена ею.

Проект Гелиографической миссии сделал возможным сам факт существования невидимого фотографического архива – т.е. кадров, заявленных лишь гипотетически как с точки зрения своего выбора, так и в смысле технического исполнения. Гелиографическая миссия и ее нераспечатанный корпус снимков дали понять, что презентация изображения, сам смысл которого заключается в визуальном представлении, может осуществляться в невидимом или неявленном формате.

Фотография (и снимки Гелиографической миссии в частности) поддержала значение снимка не как явленного рисунка, а как идеологического отпечатка. В частности, французский исследователь Мари-Жозе Мондзен, обращая внимание на сходство иконописного образа и фотографии, отмечала, что обе традиции связаны с идеей сохранения и передачи смысла посредством отпечатка, а не только с необходимостью тиражирования и представления внешних форм [25. Р. 29]. Возможность невидимой презентации сделала возможной сопоставление фотографии и образа, снимка и иконописного изображения, которое подразумевало передачу священного смысла, а не буквальных изобразительных элементов или формального сходства.

Это обстоятельство не только изменило возможности оценки изображения, но и само понимание презентации как принципа и формы. Визуальное

представление, презентация понимались как представление явленного. Презентация подразумевала внешнее представление. Снимки Гелиографической миссии и связанная с ней система латентного изображения обозначили возможность другого концептуального формата: невизуализированной презентации. При всей парадоксальности такого подхода неявленные изображения были обозначены как часть изобразительного формата. Гелиографическая миссия представила невидимое частью, а в некоторых случаях условием внешней презентации. Условием как визуальным (внешним), так и содержательным. Скрытое изображение было атрибутировано как часть изобразительного смысла. Эта содержательная структура – понимание неявленного частью артикулированного смысла находит параллели во многих смысловых системах – в частности, в программе языка [26. С. 5].

Это использование неявленного, неартикулированного, неясного, возникшее в системе Гелиографической миссии, поддержало не только изобразительную, но и смысловую мифологию проекта. Невидимое связывало фотографию с представлением о мистическом, определяя Гелиографическую миссию и ее фотографии в категориях сверхъестественного и потустороннего. Розалинда Краусс [2. Р. 315], в частности, обращала внимание на подчеркнуто нуарный характер снимков Гелиографической миссии. Она считала эти кадры презентацией «мрачного настроения» и полагала, что *doom mood* является важной характеристикой изобразительной и смысловой основы Гелиографической миссии. Понимание фотографии как «сумеречного искусства», на которое обращали внимание многие исследователи [12, 15, 27, 28], быловольно или невольно обозначено в кадрах Гелиографической миссии.

Не вполне понятно, является это качество снимков сознательным решением или спецификой фотографической техники как таковой. Сумеречный образ памятников, требующих реставрации, возможно, был частью фотографического замысла. В то же время тревожное настроение Сьюзен Зонтаг и Вилем Флюссер [28], например, считали частью фотографической программы. Нуарный характер, с которым столкнулась ранняя фотография, был обозначен в ранних фотографических изображениях (в частности, в «Карандаше природы» Тэлбота) и использован в кадрах Гелиографической миссии как базовая программа. Концепция невидимого играла в этих сумеречных или мистических построениях не последнюю роль. Эта идеология невидимого, которая связывала фотографию с системой сумеречного и потустороннего, стала одной из важных основ изобразительного и содержательного мифа Гелиографической миссии.

#### **Список источников**

1. Васильева Е. Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX–XX веков. Saarbrucken : Lambert Academic Publishing, 2013. 280 с.
2. Krauss R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // Art Journal. Vol. 42, № 4. The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). P. 311–319.
3. Rosenblum N. A World History of Photography by Naomi Rosenblum. New York : Abbeville Press Inc., U.S., 1984. 695 p.
4. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). С. 30–38.
5. Mondenard A. La Mission héliographique : Cinq photographes parcoururent la France en 1851. Paris : Monum, Éditions du patrimoine, 2002. 320 p.
6. Christ Y., Néagu P. et al. La Mission héliographique, photographies de 1851. Paris : Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980. 220 p.

7. 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.
8. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1 (37). С. 65–86.
9. Talbot W.H.F. *The Pencil of Nature*: in 6 parts. London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
10. Nadar F. My Life as a Photographer (1900) // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
11. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
12. Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978. Vol. 5. P. 29–47.
13. Lavater J.C. *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*: In 4 Bände. Leipzig : Winterthur, 1775–1778.
14. Foucault M. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963. 212 p.
15. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М. : Новое лит. обозрение, 2019. 312 p.
16. Nadar F. My Life as a Photographer (1900) // October. 1978. Vol. 5. P. 6–28.
17. Mumler W. *The Personal Experiences in Spirit-photography*. Boston : Colby and Rich, 1875. 68 p.
18. Houghton G. *Chronicles of Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*. London : E.W. Allen, 1882. 296 p.
19. Conan Doyle A. *The Case for Spirit Photography*. New York : George H. Doran Company, 1922. 120 p.
20. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.
21. Rouillé A. *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005. 704 p.
22. Marbot B. *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris : Bibliothèque nationale, 1979. 142 p.
23. 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.
24. 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).
25. Mondzain M. *Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Editions du Seuil, 1996. 299 p.
26. 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.
27. Sontag S. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
28. Flusser Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8th ed. Berlin : European Photography, 1997. 58 p.

### References

1. Vasilyeva, E. (2013) *Gorod i Ten'. Obraz goroda v khudozhestvennoy fotografi XIX–XX vekov* [The City and the Shadow. The Image of the City in Artistic Photography of the 19th–20th Centuries]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
2. Krauss, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*. 42(4). pp. 311–319.
3. Rosenblum, N. (1984) *A World History of Photography* by Naomi Rosenblum. New York: Abbeville Press Inc., U.S.
4. Vasilyeva, E. (2018) Ezhen Atzhe: khudozhestvennaya biografiya i mifologicheskaya programma [Eugène Atget: Artistic biography and mythological program]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 1(30). pp. 30–38.
5. Mondenard, A. (2002) *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
6. Christ, Y., Néagu, P. et al. (1980) *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Paris: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.
7. Auduc, A. (2002) Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection. *Livraisons d'histoire de l'architecture*. 3. pp. 75–102.

8. Vasilyeva, 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
9. Talbot, W.H.F. (1844–1846) *The Pencil of Nature: in 6 parts*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
10. Nadar, F. (1978) My Life as a Photographer (1900). *October*. 5. pp. 6–28.
11. Vasilyeva, E. (2012) Kharakter i maska v fotografii XIX v. [Character and Mask in the Photography of the 19th Century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskusstvovedenie*. 4. pp. 175–86.
12. Krauss, R. (1978) Tracing Nadar. *October*. 5. pp. 29–47.
13. Lavater, J.C. (1775–1778) *Physiognomischen Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe: In 4 Bande*. Leipzig: Winterthur.
14. Foucault, M. (1963) *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France.
15. Vasilyeva, E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-Logical Form]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
16. Nadar, F. (1978) My Life as a Photographer (1900). *October*. 5. pp. 6–28.
17. Mumler, W. (1875) *The Personal Experiences in Spirit-photography*. Boston: Colby and Rich.
18. Houghton, G. (1882) *Chronicles of Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*. London: E.W. Allen.
19. Conan Doyle, A. (1922) *The Case for Spirit Photography*. New York: George H. Doran Company.
20. Vasilyeva, E. (2022) Fotografiya: k probleme veshchi [Photo: On the problem of the thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 12(2). pp. 275–294.
21. Rouillé, A. (2005) *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
22. Marbot, B. (1979) *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris: Bibliothèque nationale.
23. Vasilyeva, E. (2023) Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 13(2). pp. 376–392.
24. 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).
25. Mondzain, M. (1996) *Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Editions du Seuil.
26. Vasilyeva, E. (2016) Ideya znaka i printsip obmena v pole fotografii i sisteme yazyka [The idea of sign and the principle of exchange in the field of photography and in the system of language]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 1. pp. 4–33.
27. Sontag, S. (1973) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
28. Flusser, V. (1997) *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8th ed. Berlin: European Photography.

**Информация 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 conflict of interest.**

Статья поступила в редакцию 19.07.2023;  
одобрена после рецензирования 01.12.2023; принята к публикации 14.08.2025.  
*The article was submitted 19.07.2023;  
approved after reviewing 01.12.2023; accepted for publication 14.08.2025.*