Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 4 | ISSN: 2658-7734
AI, Technology & Culture | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i4.758

Cyclical Cultural Reactions in Visual Culture: From Generative Media to Early Photography

Maria V. Kozharinova*

National Research University Higher School of Economics (HSE University). Moscow, Russia.
Email: mvkozharinova[at]mail.ru ORCID https://orcid.org/0009-0007-4953-650X

* — corresponding author

Received: 16 April 2026 | Revised: 29 May 2026 | Accepted: 3 June 2026

Abstract

This article examines the cyclical nature of cultural reactions to technological transformations in the field of visuality, drawing on contemporary debates about generative media and historical discussions surrounding early photography in the nineteenth century. Current discourse often presents AI-generated imagery as an unprecedented rupture, emphasizing concerns about authenticity, authorship, and the future of creative labor. Yet such interpretations tend to overlook the extent to which similar anxieties accompanied earlier technological shifts in visual culture. The purpose of this study is to identify recurring patterns in cultural responses to new image-producing technologies by comparing present-day narratives about generative AI with critical and theoretical texts on early photography. Methodologically, the article employs media-archaeological comparison, drawing on a corpus of critical, expert, and historiographical texts on nineteenth- and early twentieth-century photography, including subsequent scholarly reconstructions of the period. The analysis identifies five persistent categories of concern: the artistic legitimation of a new medium, the democratization of image production, fears of job displacement, the risk of aesthetic homogenization, and the problem of fakes, along with a broader crisis of trust in images. These themes recur across both historical and contemporary contexts. The findings suggest that current debates around generative media largely reproduce earlier cultural conflicts, indicating a cyclical rather than linear model of technological reception. Contemporary anxieties can therefore be understood as renewed struggles over the norms governing legitimate images under conditions of accelerated and large-scale visual production.

Keywords

Generative AI; Visual Culture; Media Archaeology; Photography; Technoshock; Image Credibility

This work is licensed under a Creative Commons “Attribution” 4.0 International License
© 2026 Maria V. Kozharinova

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. № 4 | ISSN: 2658-7734
ИИ, технологии и культура | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i4.758

Цикличность культурных реакций в сфере визуальности: от генеративных медиа к ранней фотографии

Кожаринова Мария Викторовна*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).
Москва, Россия. Email: mvkozharinova[at]mail.ru ORCID https://orcid.org/0009-0007-4953-650X

* — корреспондирующий автор

Рукопись получена: 16 апреля 2026 | Пересмотрена: 29 мая 2026 | Принята: 3 июня 2026

Аннотация

В статье анализируется цикличность культурных реакций на технологические сдвиги в сфере визуальности путём сопоставления современных дискуссий о генеративных медиа и исторических дебатов о ранней фотографии XIX века. В рамках концепции «технологического шока» (technoshock) показано, как инструменты массового производства изображений порождают повторяющиеся конфликты вокруг статуса изображения, критериев достоверности и ценности профессионального труда. В качестве аналитических категорий выделяются пять устойчивых «тревог»: (1) утверждение нового медиума как средства художественного выражения; (2) демократизация творчества и размывание границы «любитель/профессионал»; (3) страх вытеснения и обесценивания ремесла; (4) риск эстетической гомогенизации и снижения культурного разнообразия; (5) фальсификации и кризис доверия к изображению как свидетельству.

Методологическую основу статьи составляет медиаархеологическое сопоставление: современные тревоги, связанные с распространением генеративного ИИ, анализируются в соотнесении с разнородным корпусом критических, экспертных и историко-теоретических текстов о фотографии XIX – начала XX века, включая позднейшие научные реконструкции этого периода. Исследование демонстрирует, что значительная часть сегодняшних опасений имеет исторические аналоги, а их воспроизведение связано с борьбой за нормы «легитимного изображения» в условиях ускорения, удешевления и массовизации визуального производства.

Ключевые слова

генеративный ИИ; ранняя фотография; технологический шок; легитимация искусства; демократизация творчества; доверие к изображению

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0
© 2026 Кожаринова Мария Викторовна

Введение

Социальные сети всё активнее наполняются контентом, сгенерированным искусственным интеллектом (ИИ). Если ещё не так давно было сравнительно легко отличить созданного нейросетью персонажа от реального человека, то сейчас эта задача становится всё труднее. Распространение генеративных инструментов[1] – от Midjourney и DALL-E до встроенных генераторов крупных платформ – делает производство визуального контента доступным для широкой аудитории без специализированной подготовки. На этом фоне среди специалистов в области визуального творчества наблюдается растущая тревога: исследования фиксируют как сокращение числа заказов у иллюстраторов и дизайнеров, так и структурное сокращение спроса на услуги представителей ряда традиционных визуальных профессий (Jones et al., 2024; Matich et al., 2025). Нынешнюю ИИ-революцию можно рассматривать как очередной поворот в истории визуальной культуры, поскольку новые технологии *вновь* смещают границы того, что считается искусством, и *заново* актуализируют вопрос об авторстве. Подобные прорывы почти всегда запускают повторяющийся сценарий развития общественной реакции: от паники и отторжения к постепенному принятию и институционализации; в этом смысле тревога вокруг ИИ не представляет собой уникального явления.

Каждое значимое технологическое новшество вызывало сходный цикл надежд и опасений. Этот повторяющийся сценарий можно описать с помощью предложенного Джонс, Гуптой и Ритчи понятия «технологического шока» (“technoshock”), то есть культурного потрясения, возникающего при внезапном появлении новых технических инструментов и подрывающего привычные представления о ценности человеческого творчества (Jones et al., 2024). Рост популярности визуально ориентированных социальных сетей и мобильных фильтров в 2010-е годы сопровождался дискуссиями о снижении статуса профессиональной фотографии и росте доли любительских изображений. Появление iPhone со встроенной камерой (2007) часто интерпретировалось как фактор, способный ускорить сокращение рынка фотоаппаратуры и изменить критерии оценки фотографического мастерства. Ранее схожие опасения высказывались в связи с массовым распространением цифровых зеркальных камер в 2000-е годы, переходом к цифровой фотографии в 1990-е и распространением Photoshop (с 1988 года): последнее критики связывали с популяризацией практик ретуши и трансформацией представлений о достоверности фотографического изображения.

1 Термины «генеративные медиа», «нейросети для генерации изображений», «генеративный ИИ», «ИИ» и «синтетические медиа» могут использоваться как взаимозаменяемые (Manovich, 2023). Речь идёт о технологиях, которые с помощью нейросетей создают новый медиаконтент: изображения, видео, тексты, музыку, 3D-модели и другие материалы. Такие системы способны правдоподобно воспроизводить отдельные элементы внешности и движения, в том числе человеческие лица, мимику и телесную пластику.

Каждый раз новая технология демократизировала доступ к визуальному производству, а профессионалы опасались обесценивания своих навыков, пока критики предрекали упадок качества и подлинности изображений. Иными словами, воспроизводилась характерная динамика «технологического шока», при которой культурная тревога и борьба за нормы «легитимного изображения» сопровождали очередной технологический сдвиг (Jones et al., 2024).

В этом ряду технологических инноваций в визуальной сфере изобретение фотографии занимает особое место. Её возникновение в XIX веке представляет собой ключевой исторический материал для анализа этой циклической логики. Появление фотографии вызвало почти апокалиптические предсказания о «конце живописи» и ожесточённые споры о том, можно ли считать искусством механически произведённое изображение. Критики отказывали фотографии в творческом начале, художники видели в ней угрозу своему ремеслу, а теоретики спорили о границах эстетического.

Матич, Томсон и Томас в статье «Старые угрозы под новым именем? Генеративный ИИ и визуальная журналистика» рассматривают распространение генеративных инструментов не как «абсолютно новую катастрофу», а как ситуацию, которая заново активирует уже знакомые конфликты в сфере визуальной журналистики (Matich et al., 2025, pp. 2402-2404). Важно, что, по наблюдениям авторов, генеративные медиа описываются во многих источниках одновременно как «трансформационные» и «дестабилизирующие», а также как «угроза для журналистов и медиапрофессионалов», причём наиболее остро эта напряжённость проявляется именно в визуальной журналистике (Matich et al., 2025, pp. 2402-2404). Авторы тем самым предлагают воспринимать современные реакции на генеративную визуализацию как воспроизведение устойчивого набора тревог, сопровождающих различные технологические сдвиги и проявляющихся применительно к новой технологии.

Во-первых, это страх подделок и кризис доверия к изображению. ИИ-изображения воспринимаются как инструмент для дезинформации, поскольку фотореалистичное изображение может быть легко сфабриковано и использовано в качестве свидетельства того, что в действительности не происходило. Однако авторы подчёркивают, что представление о визуальной документации как о гарантии истинности всегда было обусловлено ожиданиями аудитории, а не техническими характеристиками медиума. Генеративные медиа радикализируют проблему доверия, но не порождают её (Matich et al., 2025, pp. 2405-2407).

Во-вторых, это спор о том, что делает изображение «достоверным» и на каких основаниях визуальные новостные материалы приобретают статус объективного свидетельства. В статье показано, что претензия на объективность формировалась исторически и всегда сосуществовала с практиками отбора, монтажа, ретуши, постановки и редакторской интерпретации в журна-

листском производстве (Matich et al., 2025, pp. 2408-2409). Таким образом, тревога вокруг ИИ скорее возвращает и обостряет старый конфликт между идеалом «правдивого» изображения и фактом неизбежной опосредованности изображения визуальной технологией.

В-третьих, это страх вытеснения профессионального труда, обусловленный тем, что ИИ открывает руководству и владельцам компаний экономически выгодный способ сокращения расходов и численности персонала, а риторика «угрозы технологии» нередко служит обоснованием выгодных управленческих решений. Показательно, что авторы прямо описывают такую логику как «удобный предлог для экономической реструктуризации» (Thomson et al., 2025, со ссылкой на Matich et al., 2025). Существенно и то, что эта третья «тревога» в логике статьи тесно связана с первыми двумя: обесценивание человеческого труда и ускорение производства создают стимулы к удешевлению верификации, ослаблению редакторского контроля и повышению допустимого уровня риска, что одновременно усиливает уязвимость к фальсификациям и обостряет конфликт вокруг стандартов «объективности» (Matich et al., 2025, pp. 2410-2412).

В итоге три типа тревог можно сформулировать следующим образом: (1) страх подделок и снижение доверия к изображению; (2) спор о критериях визуальной достоверности и основаниях институциональной легитимности; (3) тревога о вытеснении профессионального труда и перераспределении рабочих мест в визуальной сфере (Matich et al., 2025).

В литературе о генеративной визуальной культуре акцент смещается от сугубо профессионально-институциональных рисков к более «структурным» эффектам, которые затрагивают сам процесс создания изображений. В частности, Лев Манович и Эмануэль Ариелли связывают распространение «text-to-image AI» (технологии генерации изображений по текстовому запросу) с радикальным снижением порога входа в креативный процесс, поскольку генеративными медиа «может воспользоваться любой, кто умеет писать» (Manovich & Arielli, 2024, p. 82). Иначе говоря, ключевым условием создания изображения становится не владение специализированными визуальными техниками и программными инструментами, а способность сформулировать замысел в виде текстового запроса и последовательно уточнить параметры желаемого результата (Manovich & Arielli, 2024, pp. 81-82, 176-177).

Такое снижение порога входа делает тему демократизации креативности не побочным эффектом, а самостоятельным проблемным узлом. Расширение доступа к *производству* изображений неизбежно ведёт к перераспределению статусов и ролей, размыванию границы «любитель/профессионал» и переопределению того, что считается мастерством в этой сфере (Manovich & Arielli, 2024, p. 81).

Ещё одна тема связана с риском «гомогенизации» эстетики и сопутствующими репрезентационными смещениями. Манович и Ариелли прямо описы-

вают наличие «эстетики по умолчанию» в массивах данных, на которых «обучаются» генеративные модели: «инструменты ИИ для генерации изображений часто имеют эстетический «домашний стиль» … если не задать стиль явно, система сгенерирует изображение, используя свою эстетическую установку по умолчанию» (Manovich & Arielli, 2024, p. 83). Это позволяет трактовать «усреднение» не как субъективное впечатление от отдельных работ, а как встроенный режим производства: он повышает вероятность воспроизведения доминирующих визуальных решений, тогда как отличающиеся от них решения требуют специальных усилий (уточнения промпта, использования референсов и постобработки). Поскольку генерация опирается на статистические закономерности, извлечённые из обучающих корпусов, авторы отмечают, что эти данные могут «отдавать предпочтение определённым культурным ассоциациям» (Manovich & Arielli, 2024, p. 177), то есть поддерживать устойчивые диспропорции в видимости и нормализации одних репертуаров при одновременном снижении представленности других. В совокупности эти эффекты формируют тревогу о снижении культурного разнообразия визуального языка. Речь идёт не просто о «похожести изображений», а о структурной тенденции к воспроизводству доминирующих эстетических парадигм.

Таким образом, можно выделить две дополнительные линии тревог о будущем искусства в эпоху нейросетей: (4) демократизация творчества с размыванием границы между любителем и профессионалом; (5) риск эстетической гомогенизации, то есть снижения культурного разнообразия визуального языка (Manovich & Arielli, 2024).

Несмотря на появление отдельных русскоязычных работ, посвящённых генеративным медиа в контексте искусства, визуальной культуры и медиасреды, исследовательское поле пока остаётся ограниченным. Существующие публикации описывают главным образом современные эффекты внедрения ИИ. К примеру, Н. Копцева, А. Шпак и М. Копцева рассматривают влияние искусственного интеллекта на современную визуальную культуру и генеративное искусство (Копцева и др., 2024); В. А. Денисова анализирует трансформацию поля изобразительного искусства, изменение представлений о художнике, искусстве и культурной легитимации в условиях распространения генеративного ИИ (2025); Я. Солдаткина и А. Чернавский описывают генеративные языковые модели как новый феномен медиакультуры, способствующий появлению новых форм производства медиатекстов, цифрового творчества и образовательных практик (Солдаткина & Чернавский, 2023). Однако эти исследования почти не рассматривают проблему в долгосрочной исторической перспективе. На этом фоне в статье предлагается иной ракурс: сопоставляются современные реакции на генеративные медиа и дискуссии о ранней фотографии XIX века.

Цель исследования – установить, проявляются ли в текстах о ранней фотографии те же проблемные узлы, которые в современной литературе

описываются как типовые реакции на генеративные визуальные технологии. Для ретроспективной проверки гипотезы о повторяемости на исторический материал переносится набор «тревог», выделенных Матич, Томсоном и Томасом в контексте визуальной журналистики, а также Мановичем и Ариелли в отношении визуальной культуры в целом. Это следующие пять категорий:

- определение статуса фотографии как нового медиума и жанра в системе визуальных искусств, а также условий признания её искусством;
- демократизация доступа к творчеству и размывание границы между любителем и профессионалом;
- тревога художников-живописцев в связи с потерей работы и обесцениванием ремесла;
- риск эстетической гомогенизации и снижения культурного разнообразия визуального языка;
- распространение поддельных изображений и кризис доверия к изображению как визуальному свидетельству.

Выдвигается предположение о том, что при появлении новых визуальных технологий в публичном и экспертном дискурсе воспроизводится ограниченный набор устойчивых тревог о судьбе изображения и креативности. В основной части исследования эти категории последовательно отслеживаются в разнородном корпусе критических и экспертных текстов о ранней фотографии. Предположение о цикличности культурных реакций на технологические сдвиги в сфере визуальности проверяется посредством сопоставления формулировок этих пяти тем в современных дискуссиях о генеративном ИИ и ранних обсуждениях фотографии. Методологической основой работы служит медиаархеологический подход, в рамках которого перечисленные «тревоги» выступают аналитическими категориями, позволяющими соотнести современный дискурс с корпусом текстов о фотографии. Корпус намеренно не ограничивается текстами XIX века: наряду с работами Бодлера и другими текстами, вошедшими в сборник Трахтенберга, он включает раннемодернистские работы начала XX века и позднейшие историко-теоретические исследования (Seamon, Azoulay, Guneratne, Fawcett, Manning). Такое расширение обусловлено медиаархеологической логикой исследования и необходимостью проследить, как формировались и закреплялись устойчивые тематические узлы; проследить этот процесс невозможно с опорой исключительно на источники XIX века.

В основной части статьи будет показано, как эти пять тревог проявляются в текстах о ранней фотографии и в какой степени они совпадают по структуре с современными описаниями реакций на технологические сдвиги в визуальной культуре. Для анализа ранних взглядов на фотографию были отобраны

тексты Шарля Бодлера и сборник «Классические эссе о фотографии», отредактированный Аланом Трахтенбергом и опубликованный в 1980 году (Trachtenberg, 1980). Этот сборник включает работы Мариуса де Зайаса, Франца Ро и Ласло Мохой-Надя, в которых с разных точек зрения рассматривается художественное и культурное влияние фотографии. Эти тексты важны для исследования того, как фотография воспринималась и осмыслялась как технологически новая форма искусства, находящаяся в процессе становления. Они также позволяют проследить формирование пяти устойчивых тематических линий в публичных дискуссиях о технологических инновациях, меняющих практики творчества. Далее последовательно рассматривается каждая из этих линий и показывается, как они функционировали в более ранний исторический период и в ином социально-историческом контексте.

Определение статуса фотографии как нового жанра в искусстве

Эссеистика конца XIX – начала XX века о ранней фотографии неизменно сосредоточена на вопросе о возможности признания фотографии искусством. Устойчивость этой проблемы свидетельствует о трансформации самого понятия художественного творчества в эпоху, когда новые технологии поставили под сомнение традиционные критерии эстетической ценности.

Шарль Бодлер (1821–1867), французский поэт и эссеист XIX века, решительно выступал против идеи признания фотографии формой искусства. Он подчёркивал, что подлинное искусство должно превосходить простое воспроизведение природного мира и передавать нечто более глубокое, а именно: видение реальности через призму воображения художника. Он утверждал, что фотография, будучи всего лишь способом механического воспроизводства реальности, лишена души и творческого начала, присущих настоящему искусству: «Искусство – это выражение концепции идеи. Фотография лишь пластическая верификация факта» (Baudelaire, 1980, p. 88). Сходным образом Мариус де Зайас (1880–1961), мексиканский художник и писатель, ставший заметным представителем нью-йоркских модернистских кругов начала XX века, утверждал: «Искусство - это выражение концепции идеи. Фотография лишь пластическая верификация факта» (De Zayas, 1980, p. 125). Различие между ними он описывал как различие между идеей, которую искусство представляет «посредством воображения», и природой, которую фотография фиксирует механически (pp. 125, 128).

Логику представлений о неспособности фотографии XIX века к «подлинно художественной» организации раскрывает исследователь Дэниел Новак, который реконструирует содержание викторианских дискуссий о фотографии. По его наблюдению, один из устойчивых упрёков в адрес фотографии заключался в том, что фотографическое изображение воспринималось как фрагментарное и недостаточно композиционно организованное,

то есть лишённое того «единства», которое традиционно приписывалось произведению искусства (Novak, 2010). Показателен аргумент английского художественного критика и автора викторианской эпохи Джона Лейтона, который в 1850-е годы пытался принципиально разграничить фотографию и искусство: «многие фотографические изображения можно разрезать на несколько частей, все они будут красивы, но из произведения искусства нельзя убрать ни одной частицы без ущерба, поскольку оно обладает единством» (Novak, 2010, p. 29). В таком понимании фотография оказывается эстетически "неполноценной" с точки зрения формы: она может быть визуально привлекательной в деталях, но при этом не обладать композиционной целостностью, служащей критерием художественности.

В то же время авангардные художники, такие как Франц Ро, Ласло Мохой-Надь и Ман Рэй, признавали уникальные выразительные возможности фотографии и ценили медиум за способность предлагать новые способы видения мира, выходящие за пределы традиционного изобразительного реализма. Тем самым дискуссия переходит к философскому вопросу о том, что именно представляет собой искусство. Анонимный автор начала XX века, чьё эссе «Является ли фотография новым искусством?» вышло в *Camera Work* в 1908 году и вошло в сборник «Классические эссе о фотографии», утверждает, что все виды искусства, включая фотографию, зависят от композиции: «всякое искусство есть дело порядка, и только его; там, где создан порядок, создано и искусство» (Anonymous, 1980, p. 138). Следовательно, художественная ценность фотографии заключается в способности фотографа распознавать и фиксировать композиции, передающие эстетическую и эмоциональную глубину. Мохой-Надь (1895–1946), венгерский живописец и фотограф, развивает этот взгляд и утверждает, что фотография выходит за пределы традиционных художественных границ. Она предлагает новый способ видения и понимания мира, что, по его мнению, является ключевой характеристикой искусства (Moholy-Nagy, 1980, p. 166).

Исследователь Роджер Сиамон в статье «От "Мир прекрасен" к "Семье человека": тяжёлое положение фотографии как модернистского искусства» (1997) объясняет затяжной кризис художественной легитимации фотографии не «недостатками медиума» и не социально-классовыми особенностями вкуса как таковыми, а сменой критериев художественного признания в XX веке, то есть переходом от классических к модернистским основаниям оценивания искусства (Seamon, 1997). Хотя эмпирическим материалом настоящего исследования выступают дискуссии о ранней фотографии XIX века, краткое обращение к началу XX века необходимо, поскольку позволяет показать: позднее спор о художественном статусе фотографии не исчезает, а переоформляется и тем самым подтверждает устойчивость этого проблемного узла. Сиамон подчёркивает, что уже к концу 1920-х годов для самих фотографов вопрос о возможности считать фотографию искусством восприни-

мался как малопродуктивный. Так, Беренис Эбботт в 1929 году прямо пишет, что «невыгодно обсуждать, может ли фотография быть искусством» (Abbott, 1929, as cited in Seamon, 1997, p. 246). Выразительным симптомом такой установки Сиамон считает позицию Пола Стрэнда о равноправии художественных средств и бессмысленности иерархии «рисунок/офорт/фотография» (Seamon, 1997).

«Тяжёлое положение» фотографии Сиамон связывает прежде всего с тем, что её классическая линия — фотография без живописной стилизации и без интенсивной обработки, нацеленная на точную и ясную фиксацию видимого — долго сохраняла ориентацию на реальный мир как эстетически значимый предмет изображения, на выявление красоты повседневного и на гуманистическое представление о ценности обычного человеческого опыта. В то же время модернистское искусство XX века всё больше смещало критерии художественной значимости в сторону саморефлексивности, приоритета формы и дистанции от «человеческого» содержания. Именно этот разрыв между критериями удерживал фотографию в пограничном статусе, постоянно требующем подтверждения её принадлежности к «высокому искусству» (Seamon, 1997). Споры о художественном статусе фотографии неизбежно пересекались с другим вопросом: кто именно получает доступ к новому медиуму и на каких основаниях.

Демократизация доступа к творчеству

Вторым по распространённости мотивом в текстах о ранней фотографии является тема демократизации: фотография обсуждается как технология, резко расширяющая доступ к производству изображений и тем самым меняющая социальный состав участников визуального производства.

Шарль Бодлер негативно оценивает массовое распространение фотографии и описывает его как оскорбление традиционных форм искусства. Популярность и доступность фотографии он трактует не как расширение творческих возможностей, а как симптом упадка художественного мастерства. По его мнению, когда «искусство» становится доступным всем, снижается его общий качественный уровень и размывается представление о подлинном художественном труде. Это неприятие выражается и в том, что общественный энтузиазм он описывает как коллективную одержимость новой технологией: «безумие, необычайный фанатизм овладел всеми этими новыми поклонниками солнца» (Baudelaire, 1982, p. 87).

Противоположную позицию занимает Франц Ро (1890–1965), немецкий художественный критик и историк искусства. Он подчёркивает, что простота и доступность фотографической техники демократизировали искусство, позволив людям без длительной профессиональной подготовки не только создавать, но и осмысленно воспринимать визуальные произведения. Ро сопоставляет фотографию с традиционными графическими практиками и отмечает

снижение порога вхождения в творческий процесс: «средства новой фототехники настолько просты, что в принципе ими может пользоваться каждый», тогда как техника графики была «так сложна и медлительна», что многим одарённым людям недоставало «ни досуга, ни упорства, ни умения», чтобы её освоить (Roh, 1980, p. 155). Важное место в его рассуждениях занимает и деятельность фотографов-любителей, чья практика нередко определяется «страстью», а не институциональным обучением. Именно любители расширили диапазон технических приёмов и фотографических сюжетов, что способствовало эволюции медиума.

В рамках той же логики Ро связывает распространение портативных камер с ростом участия широкой публики в визуальной культуре и прогнозирует, что «неумение обращаться с камерой вскоре будет приравнено к неграмотности» (p. 156). Такая перспектива означает не просто увеличение числа изображений, но и структурный сдвиг. Возможность документировать опыт и выражать собственный взгляд перестаёт быть привилегией ограниченного круга профессиональных живописцев. С этим связана и предложенная им идея о потенциальном включении фотографии в школьные программы как элемента базового образования (Roh, 1980, p. 156), что указывает на институциональное закрепление новых навыков и норм визуальной грамотности.

Таким образом, демократизация фотографии описывается не только как повышение доступности медиума, но и как изменение того, кем и как производится изображение, по каким основаниям оно оценивается и какие формы участия в визуальной культуре становятся социально допустимыми и значимыми.

Ещё один аспект демократизации выделяет исследователь визуальной культуры Энтони Р. Гунератне (1998). Он связывает раннюю фотографию с расширением социальных практик портретирования и массовым переходом от дорогостоящих живописных и графических портретов к тиражируемым портретным фотографиям. Важно, что, по наблюдению Гунератне, фотографический портрет быстро становится повседневной услугой для людей среднего класса, поскольку, как он отмечает, «представители среднего класса массово стремились сделать фотографические портреты и поместить их на визитные карточки» (Guneratne, 1998). Это означает, что демократизация проявляется не только в возникновении новых производителей изображений, но и в изменении масштаба потребления: портрет выходит за пределы прежних элитных кругов заказчиков и становится доступной формой публичной видимости для широких слоёв общества.

Этот же сдвиг сопровождается ранним перераспределением функций между живописью и фотографией, что позволяет выявить связь между демократизацией визуального производства и тревогой по поводу вытеснения ремесла художников. Гунератне приводит высказывание Ренуара, согласно которому фотография заслуживает похвалы за то, что она «освободила живо-

пись от множества утомительных задач, начиная с семейных портретов» (Guneratne, 1998, p. 169). В итоге демократизация фотографии имеет двоякие последствия. Она расширяет возможности участия в визуальной культуре и одновременно порождает напряжённость вокруг ценности профессионального мастерства, поскольку граница между художественным и прикладным портретом смещается в пользу более дешёвого и массового фотографического производства. Таким образом, расширение доступа к производству изображений имело и обратную сторону, которая непосредственно затрагивала экономическое положение тех, для кого создание изображений было профессиональным занятием.

Потеря работы для художников-живописцев

В отличие от дискуссий о художественной легитимности и демократизации, мотив экономического вытеснения традиционных художников вследствие распространения фотографии в источниках XIX – начала XX века выражен слабее. Тем не менее он присутствует и отражает значимый комплекс тревог, вызванных перераспределением профессиональных ролей и обесцениванием ремесла в связи с распространением новой технологии.

В ранних обсуждениях фотография осмысляется как инструмент, способный быстро и относительно дёшево производить визуально убедительные изображения, тем самым выполнять задачи, ранее требовавшие длительной подготовки и мастерства живописца. Именно эта функциональная «замена навыка» становится основанием для опасений о будущем традиционных художественных профессий. Так, анонимный автор начала XX века вспоминает, что в первые годы существования фотографии «с уверенностью ожидали, что вскоре будут достигнуты совершенные результаты в цвете, и тогда художники должны будут обанкротиться» (Anonymous, 1980, p. 133), хотя, как он отмечает, эти ожидания не оправдались. В этой логике угроза обусловлена не эстетическими аргументами, а способностью технологии обеспечивать сопоставимый результат быстрее и эффективнее, тем самым подрывая рыночную устойчивость тех, кто зарабатывает на создании вручную изображений.

Шарль Бодлер развивает эту линию, обращаясь к профессиональным и образовательным последствиям распространения фотографии: он называет фотографию «убежищем для всякого начинающего живописца, для всякого живописца, слишком мало одарённого или слишком ленивого, чтобы завершить своё обучение» (Baudelaire, 1982, p. 87). Для Бодлера эта проблема связана не только с падением художественного уровня, но и с риском для экономического положения и профессионального статуса тех, кто инвестировал в освоение традиционного живописного мастерства.

В работе британской исследовательницы истории искусства и визуальной культуры Лары Перри «Carte de visite в 1860-е годы и серийная динамика фото-

графического подобия» экономическая угроза для профессии портретиста проявляется не в прямом «увольнении художников», а в структурном переходе рынка портретных изображений от индивидуального заказа к дешёвой серийной продукции. Она подчёркивает, что визитные карточки стали «доступными и популярными благодаря механическому воспроизведению» и к началу 1860-х масштабы их производства достигали «десятков миллионов в год на пике» (Perry, 2012, p. 729). В результате фотографический портрет перестал быть редким и дорогостоящим предметом и стал массовым продуктом со стандартной «формулой» изображения. Как отмечает Перри, и эстетика, и сама практика создания таких портретов оказывали демократизирующее воздействие: снимки оказывались взаимозаменяемыми и легко сопоставимыми «по размеру, масштабу, тону, позе, реквизиту». Поэтому в одном и том же визуальном режиме могли быть представлены и монархи, и «подлинные пригородные домохозяйки» (Perry, 2012, p. 739). Именно эта серийность и стандартизация создавали экономическое давление на рынок живописного портрета, требовавшего больших временных и финансовых затрат. Там, где ранее требовался индивидуальный дорогостоящий заказ, возникла массовая альтернатива, способная удовлетворять широкий спрос на «портрет как социальный знак» быстрее и дешевле.

Итак, хотя авторы XIX века сравнительно редко прямо говорят о потере работы, в их текстах уже заметно, что фотография меняет экономику производства изображений. Она удешевляет и ускоряет изготовление визуально достоверных изображений, что ведёт к перераспределению заказов, пересмотру профессионального статуса художника и размыванию границ между видами визуального труда. За тревогой об обесценивании ремесла просматривается и более широкая проблема, касающаяся не только того, кто создаёт изображения, но и того, каким становится сам визуальный язык в условиях их массового механического производства.

Снижение культурного разнообразия

Ещё одним важным, но не всегда прямо сформулированным мотивом в обсуждениях фотографии в XIX веке является тема культурной гомогенизации, то есть опасение, что механический способ производства изображений делает визуальный язык более однотипным и постепенно вытесняет разнообразие индивидуальных и художественных способов видения и изображения мира. Это опасение пересекается с дебатами о художественной легитимности фотографии и её демократизирующем эффекте, поскольку расширение доступа к производству изображений одновременно усиливает страх перед «усреднением» эстетики.

Шарль Бодлер, комментируя массовое распространение фотографии, видит в нём угрозу самому строю художественного видения. Он с иронией пишет о «чудесном распространении заурядного умения, которое можно

приобрести одним лишь терпением», и о том, что «исключительный вкус к истинному… подавляет и душит вкус к прекрасному» (Baudelaire, 1980, p. 85). По его наблюдению, искусство «простирается перед внешней реальностью», а живописец всё больше склонен писать «не то, о чём грезит, а то, что видит» (Baudelaire, 1980, p. 88). Хотя Бодлер не обсуждает культурное разнообразие напрямую, его тезис задаёт логику, согласно которой механизация визуального производства может нивелировать различия, в том числе культурно специфические способы видения и выражения.

Схожий подход обнаруживается у Мариуса де Зайаса, который описывает историческую эволюцию искусства как движение от более разнообразных и основанных на воображении форм к более унифицированным современным практикам. Он отмечает утрату элементов, связанных с воображением, и связывает её с изменением культурных норм: «по мере развития человеческого мозга элемент воображения был устранён из искусства», а «все элементы творческого воображения исчерпаны» (De Zayas, 1980, p. 127). В этой перспективе риск гомогенизации понимается как побочный эффект модернизации, в ходе которой доминирующие, в том числе западноцентричные, стандарты закрепляются как универсальные и вытесняют альтернативные традиции и репертуары.

Современная критическая перспектива исследовательницы Ариэллы Азуле позволяет связать тему культурной гомогенизации не только с механической природой фотографии и массовостью её распространения, но и с институциональными условиями, при которых фотография утверждалась как универсальный способ репрезентации. В работе «Переосмысление истоков фотографии» Азуле предлагает пересмотреть привычную историю происхождения фотографии, выстроенную вокруг фигур изобретателей и государственных предпринимателей. Она рассматривает распространение фотографии как этап более длительного исторического процесса, связанного с имперскими практиками классификации, присвоения и репрезентации, сформировавшимися задолго до появления камеры (Azoulay, 2018).

Ключевое значение для анализа связи новой технологии со снижением культурного разнообразия имеет тезис Азуле о том, что фотография не инициировала новый мир, а «была построена на уже действующих режимах имперских прав и извлекала из них выгоду» (Azoulay, 2018). В этом смысле унификация визуального языка выступает не только побочным эффектом массовости, но и результатом принудительной универсализации критериев того, что и каким образом может быть показано. Фотография с самого начала использовалась не просто как удобная техника, а как инструмент, позволяющий империи быстрее и дешевле описывать и присваивать мир.

Эта функция проявляется в отчёте французского физика и астронома Араго о дагеротипе, подготовленном в 1839 году. Автор фактически утверждает, что камера может заменить множество рисовальщиков и массово фиксировать

предметы, памятники и виды, позволяя объединять их в единый архив, сопоставлять и использовать для учёта и контроля — иными словами, для систематической инвентаризации, а не только в художественных целях (Arago, 1980). Когда камера превращает мир в набор обособленных и сравнимых визуальных объектов, приоритет получает не уникальная, локально укоренённая манера изображения, а стандартизируемая видимость, то есть ясность, читаемость, сопоставимость и типичность. Такая логика способствует унификации визуального языка, поскольку разные сюжеты и культуры начинают репрезентироваться в одном и том же формате и оцениваться по одной и той же шкале, характерной для музея или архива. К тревоге об эстетической унификации примыкал вопрос, связанный уже не с характером изображений, а с их статусом как свидетельства реальности.

Фальсификация изображений

Уже на первых этапах становления фотографии, а позднее и кинематографа доверие к визуальному свидетельству не было автоматическим следствием механической записи, поскольку убедительность кадра с самого начала зависела от человеческого вмешательства, а также от институциональных процедур отбора и демонстрации. Так, современный исследователь медиа, визуальной культуры и истории документального кино Энтони Гунератне, анализируя раннюю историографию кино, прямо указывает на ретушь, перерисовку и монтаж как на средства создания убедительного эффекта наблюдения и движения. Иными словами, редактирование исторически встроено в кино- и фотомедиа (Guneratne, 1998). Сходный тезис развивает историк искусства и визуальной репродукции Тревор Фосетт, который подчёркивает, что «камера вовсе не тот невинный глаз», каким она кажется, поскольку оператор может «манипулировать изображением почти на каждом этапе», а технические ограничения сами порождают систематические искажения (Fawcett, 1986, p. 191).

Показательно, что в XIX веке тревога по поводу намеренного обмана посредством фотографии ещё не оформилась как самостоятельная культурная проблема: миф о «механическом свидетельстве» только складывался, а публичное доверие к фотографии как доказательному средству ещё не стало достаточно устойчивым для стратегической эксплуатации. Концепция «фейка» как намеренного обмана в публичной коммуникации оформляется заметно позже, когда визуальная достоверность начинает использоваться как риторический ресурс. В этом смысле важно различать неизбежные преобразования, сопровождающие производство изображения, и более позднюю эксплуатацию мифа о «механическом свидетельстве» как основания доверия. На этом фоне фотографическая подделка приобретает особую эффективность, поскольку воспринимается как «документальная» (Guneratne, 1998; Fawcett, 1986).

По мере того, как фотография закрепляется в публичной культуре как «носитель доказательности», появляется и более специфическая тревога по поводу фейков, то есть намеренного обмана, эксплуатирующего документальный статус изображения. При этом речь идёт не о неизбежной «редактуре» как части производства кадра, а о стратегическом использовании фотографии для представления вымышленного в качестве факта. «Коттинглийские фотографии фей» – известная серия снимков, сделанных в 1917 году в деревне Коттингли в Англии. На снимках две девочки, Фрэнсис Гриффитс и Элси Райт, были изображены рядом с фигурами фей. Позднее выяснилось, что изображения «фей» представляли собой бумажные фигурки, а сами снимки были постановочными. Однако в 1920-е годы снимки получили распространение в прессе, и часть аудитории восприняла их как достоверное свидетельство существования сверхъестественного. Этот случай стал показательным примером дискуссии о том, можно ли доверять фотографии, и где проходит граница между документом и инсценировкой.

Этот случай анализирует современный антрополог-лингвист и фольклорист Пол Мэннинг в работе «Чудовищные медиа и медийные монстры: от Коттингли до Уокешо». В главе о «монструозных медиа» он рассматривает ситуации, в которых вымышленное или «легендарное» представляется реальным не только посредством повествования, но и через действия, подкреплённые фотографическим «доказательством». Ключевой тезис Мэннинга состоит в том, что снимок становится инструментом убеждения, поскольку закреплённое в культуре представление связывает фотографию с тем, что действительно находилось перед камерой, и наделяет её статусом свидетельства (Manning, 2018). В этом контексте история «Коттинглийских фотографий фей» демонстрирует, как постановочное изображение начинает функционировать как публичное свидетельство: «фейковые» снимки включаются в массовую коммуникацию и интерпретируются как доказательство существования скрытого мира, порождая длительную полемику о границе между правдой и вымыслом (Manning, 2018; Owen, 1994; Bown, 1996; Doyle, 1920, 1922).

Существенно, что сама техника фотографической «подделки» основана на гибридности медиапрактик. Изображения фей не были «сняты» камерой как элементы реального мира, а включались в фотографируемую сцену в виде печатных фигурок, после чего инсценировка легитимировалась посредством фотографической фиксации. Это позволяет рассматривать фотографию не как «прозрачное окно в реальность», а как медиум, способный придавать убедительность заранее подготовленной иллюзии (Manning, 2018; Owen, 1994; Bown, 1996). В итоге «фейк» становится культурной проблемой не тогда, когда применяется ретушь или постановка как таковые, а тогда, когда фотографическая достоверность приобретает функцию социального обещания и позволяет подменить факт правдоподобным «доказательством».

Заключение

В истории фотографии XIX – начала XX века отчётливо проявляется повторяющаяся логика «технологического шока», которая сегодня во многом воспроизводится в дискуссиях о генеративных изображениях. Материал этого периода особенно значим для ретроспективного анализа современных тревог, поскольку фотография с момента своего появления одновременно претендовала на статус «свидетельства» и ставила под сомнение художественную монополию живописи. Поэтому критические тексты и экспертные обсуждения XIX века позволяют проследить, как именно формировались проблемные узлы, знакомые по нынешним дискуссиям об изображениях, сгенерированных нейросетями.

В условиях современной полемики о генеративном ИИ обращение к дебатам XIX века становится не просто историческим экскурсом, а аналитическим инструментом. Анализ высказываний критиков о фотографии в период её становления позволяет выявить прямые параллели с современными обсуждениями и, что принципиально важно, отделить действительно новые риски от повторяющегося сценария восприятия технологических изменений как «угроз» визуальному творчеству, который закономерно сопровождает каждую технологическую волну. В этом смысле изобретение фотографии выступает ключевым прецедентом для понимания нынешней реакции на генеративные изображения и проверки гипотезы о цикличности культурных переживаний в сфере визуальности.

Когда новый медиум резко удешевляет и ускоряет производство изображений, одновременно расширяется общественный доступ к творческим практикам и возникает конфликт вокруг норм легитимного изображения. Во-первых, фотографию начинают обсуждать как технологию, способную фабриковать визуальное свидетельство. Изображение можно инсценировать, отредактировать и предъявить общественности как «реальность», что провоцирует подозрение и потребность в верификации. Во-вторых, вместе с тезисом о «механической объективности» возникает вопрос о критериях признания нового медиума художественной формой. В-третьих, фотография меняет экономику производства изображений, поскольку удешевляет и ускоряет визуальное производство, тем самым порождая опасения по поводу вытеснения квалифицированного труда живописцев.

Выделенные в работе «тревоги» в совокупности образуют общую динамику. Демократизация влечёт за собой перераспределение труда и профессиональных статусов, а также борьбу за стандарты качества. В XIX веке массовая портретная фотография одновременно расширила доступ к публичной видимости и сделала изображение товаром со стандартизированной формулой, что усилило давление на рынок живописного портрета и породило страх обесценивания ремесла художников. Параллельно укреплялся миф о «механическом свидетельстве», на фоне которого инсценировка

и подделка становились особенно эффективными: не потому, что вмешательства в изображение появились впервые, а потому, что документальный статус фотографии начал функционировать как социальное обещание.

Отсюда следует главный вывод применительно к современной ситуации распространения генеративных медиа. Тревоги, связанные с определением художественного статуса новых форм творчества, расширением доступа к созданию изображений без профессиональной подготовки, распространением «фейков», потерей рабочих мест и снижением эстетического разнообразия, не являются аномалией цифровой эпохи: они возникают всякий раз, когда получающая широкое распространение технология меняет экономику изображения и режимы доверия к нему. Поэтому вопрос не сводится к тому, станут ли нейросети создавать изображения эффективнее, чем это делают профессиональные графические дизайнеры. Исторический прецедент фотографии показывает, что со временем утверждаются новые институты и практики верификации, формируются новые нормы компетентности, а границы искусства переопределяются и получают новое институциональное закрепление. Если в XIX веке спор «фотография против живописи» переопределил и живопись, и фотографию, то нынешний спор вокруг генеративных изображений, вероятно, приведёт к трансформации правил «человеческого» визуального творчества.

Цикличность здесь важна как аналитическая оптика, однако повторяемость культурных реакций точнее описывать не как замкнутый цикл, а как спиралевидную динамику, в рамках которой каждый новый виток воспроизводит знакомые тревоги, но на качественно ином уровне. Генеративные медиа отличаются от ранней фотографии по меньшей мере в трёх измерениях. Во-первых, речь идёт о беспрецедентных масштабе и скорости. Если фотография распространялась в обществе на протяжении десятилетий, то генеративные инструменты позволяют практически мгновенно производить миллионы изображений, радикально сжимая временной горизонт адаптации. Во-вторых, существенную роль играет платформенная инфраструктура. Фотография распространялась через физические носители, выставки, прессу и личный обмен, то есть посредством практик, требующих человеческого посредничества. Опубликованные в социальных сетях ИИ-изображения, напротив, с момента создания встроены в алгоритмические платформы, которые автоматически определяют, кому, когда и в каком контексте они будут показаны, тем самым структурируя их потребление независимо от непосредственного авторского контроля. Это качественно иной режим циркуляции, не имевший прямого аналога в эпоху материального медиума. В-третьих, необходимо учитывать правовое и этическое измерение формирования массивов данных для обучения ИИ. Генеративные модели обучаются на существующих изображениях, использование которых не всегда согласовано с их авторами, что порождает конфликты вокруг собственности и атри-

буции, не имеющие прямого аналога в истории ранней фотографии. Именно спиралевидная, а не круговая модель позволяет учесть эти различия: историческое сопоставление не только выявляет повторение знакомого сценария «технологического шока», но и обнаруживает явления, которые в этот сценарий не укладываются и требуют новых аналитических и практических решений.

Заявления автора

Согласие с политиками и положениями сетевого издания

Автор данной рукописи была уведомлена и согласна с действующими политиками и положениями сетевого издания, изложенными на веб-сайте.

Оригинальность и эксклюзивность рукописи

Автор подтверждает, что рукопись является оригинальной, ранее не публиковалась ни полностью, ни частично и не находится на рассмотрении для публикации в других изданиях.

Авторство и вклад (CRediT)

Концептуализация, проведение исследования и написание текста статьи — Кожаринова М. В.

Политика в отношении препринтов и предыдущих версий

Автор подтверждает, что нет препринта/рабочей версии.

Конфликт интересов

Конфликтов нет.

Финансирование

Данная работа не профинансирована ни одним спонсором.

Использование генеративного ИИ и вспомогательных инструментов

Инструменты искусственного интеллекта не указаны в качестве авторов; любой вклад (редактирование текста, перевод, иллюстрации, код) описан в разделе «Методы»; точность, оригинальность и соблюдение прав проверены.

Разрешения на использование (тексты, изображения, карты, иллюстрации)

Все материалы, защищённые авторским правом, воспроизводятся с разрешения правообладателя; соблюдаются условия лицензии (включая Creative Commons).

Благодарности и вклады без авторства

Автор работы выражает искреннюю благодарность Льву Захаровичу Мановичу за значительный вклад в разработку концепции исследования и за многочисленные содержательные обсуждения, существенно повлиявшие на его направление. Также автор благодарит Александра Владимировича

Павлова за ценные комментарии, рекомендации и поддержку в процессе работы над исследованием.

Список литературы

Anonymous. (1980). Is Photography a New Art. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 133–140). Leete's Island Books.

Arago, F. (1980). Report. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 15-25). Leete's Island Books.

Azoulay, A. (2018, October 31). *Unlearning Decisive Moments of Photography*. Fotomuseum Winterthur. https://www.fotomuseum.ch/en/series/unlearning-decisive-moments-of-photography/

Baudelaire, C. (1980). The Modern Public and Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 83-89). Leete's Island Books.

Bown, N. (1996). 'There are Fairies at the Bottom of Our Garden': Fairies, Fantasy and Photography. *Textual Practice*, 10(1), 57–82. https://doi.org/10.1080/09502369608582239

De Zayas, M. (1980). Photography and Artistic Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 125–132). Leete's Island Books.

Doyle, A. C. (1920). Fairies Photographed: An Epoch-Making Event. *The Strand Magazine*, 60(360), 463-468.

Doyle, A. C. (1922). *The Coming of the Fairies*. Hodder & Stoughton.

Fawcett, T. (1986). Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction. *Art History*, 9(2), 185–212. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00194.x

Guneratne, A. R. (1998). The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema. *Film History*, 10(2), 165–187.

Jones, C. A., Gupta, H., & Ritchie, M. (2024). *Visual Artists, Technological Shock, and Generative AI*. https://doi.org/10.21428/e4baedd9.b4f754fd

Manning, P. (2018). Chapter 8 Monstrous Media and Media Monsters: From Cottingley to Waukesha. In T. J. Blank & L. S. McNeill (Eds.), *Slender Man Is Coming* (pp. 155–181). Utah State University Press. https://doi.org/10.7330/9781607327813.c011

Manovich, L. (2023). *AI image and generative media*. Manovich. https://manovich.net/content/04-projects/186-artificial-aesthetics/manovich-ai-image-and-generative-media.pdf

Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media*. https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics

Matich, P., Thomson, T. J., & Thomas, R. J. (2025). Old Threats, New Name? Generative AI and Visual Journalism. *Journalism Practice*, 19(10), 2402–2421. https://doi.org/10.1080/17512786.2025.2451677

Moholy-Nagy, L. (1980). Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 165-166). Leete's Island Books.

Novak, D. A. (2010). Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form. *Novel*, 43(1), 23–30. https://doi.org/10.1215/00295132-2009-058

Owen, A. (1994). 'Borderland Forms': Arthur Conan Doyle, Albion's Daughters, and the Politics of the Cottingley Fairies. *History Workshop Journal*, 38(1), 48–85. https://doi.org/10.1093/hwj/38.1.48

Perry, L. (2012). The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness. *Art History*, 35(4), 728–749. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00915.x

Roh, F. (1980). Mechanism and expression. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 154–164). Leete's Island Books.

Seamon, R. (1997). From the World Is Beautiful to the Family of Man: The Plight of Photography as a Modern Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 245. https://doi.org/10.2307/431795

Thomson, T. J., Thomas, R. J., & Matich, P. (2025). Generative Visual AI in News Organizations: Challenges, Opportunities, Perceptions, and Policies. *Digital Journalism*, 13(10), 1693–1714. https://doi.org/10.1080/21670811.2024.2331769

Trachtenberg, A. (Ed.). (1980). *Classic essays on photography*. Leete's Island Books.

Денисова, В. А. (2025). Трансформация поля изобразительного искусства в условиях развития генеративного искусственного интеллекта (по материалам интервью с российскими художниками). *Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований*, (3), 126–133. https://doi.org/10.24412/1994-3776-2025-3-126-133

Копцева, Н. П., Шпак, А. А., & Копцева, М. С. (2024). Актуальные тенденции влияния искусственного интеллекта на современную визуальную культуру. *Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки*, 17(7), 1257–1268.

Солдаткина, Я. В., & Чернавский, А. С. (2023). Генеративные языковые модели как актуальный феномен медиакультуры в начале XXI века. *Наука и школа*, (4), 44–56. https://doi.org/10.31862/1819-463X-2023-4-44-56

References

Anonymous. (1980). Is Photography a New Art. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 133–140). Leete's Island Books.

Arago, F. (1980). Report. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 15-25). Leete's Island Books.

Azoulay, A. (2018, October 31). *Unlearning Decisive Moments of Photography*. Fotomuseum Winterthur. https://www.fotomuseum.ch/en/series/unlearning-decisive-moments-of-photography/

Baudelaire, C. (1980). The Modern Public and Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 83-89). Leete's Island Books.

Bown, N. (1996). 'There are Fairies at the Bottom of Our Garden': Fairies, Fantasy and Photography. *Textual Practice*, 10(1), 57–82. https://doi.org/10.1080/09502369608582239

De Zayas, M. (1980). Photography and Artistic Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 125–132). Leete's Island Books.

Denisova, V. A. (2025). Transformation of the Visual Arts Field in the Context of the Development of Generative Artificial Intelligence (Based on Interviews With Russian Artists). *Telescope: Journal of Sociological and Marketing Research*, (3), 126–133. https://doi.org/10.24412/1994-3776-2025-3-126-133 (In Russian).

Doyle, A. C. (1920). Fairies Photographed: An Epoch-Making Event. *The Strand Magazine*, 60(360), 463-468.

Doyle, A. C. (1922). *The Coming of the Fairies*. Hodder & Stoughton.

Fawcett, T. (1986). Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction. *Art History*, 9(2), 185–212. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00194.x

Guneratne, A. R. (1998). The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema. *Film History*, 10(2), 165–187.

Jones, C. A., Gupta, H., & Ritchie, M. (2024). *Visual Artists, Technological Shock, and Generative AI*. https://doi.org/10.21428/e4baedd9.b4f754fd

Koptseva, N. P., Shpak, A. A., & Koptseva, M. S. (2024). Current Trends in the Influence of Artificial Intelligence on Modern Visual Culture. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 17(7), 1257–1268. (In Russian).

Manning, P. (2018). Chapter 8 Monstrous Media and Media Monsters: From Cottingley to Waukesha. In T. J. Blank & L. S. McNeill (Eds.), *Slender Man Is Coming* (pp. 155–181). Utah State University Press. https://doi.org/10.7330/9781607327813.c011

Manovich, L. (2023). *AI image and generative media*. Manovich. https://manovich.net/content/04-projects/186-artificial-aesthetics/manovich-ai-image-and-generative-media.pdf

Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media*. https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics

Matich, P., Thomson, T. J., & Thomas, R. J. (2025). Old Threats, New Name? Generative AI and Visual Journalism. *Journalism Practice*, 19(10), 2402–2421. https://doi.org/10.1080/17512786.2025.2451677

Moholy-Nagy, L. (1980). Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 165-166). Leete's Island Books.

Novak, D. A. (2010). Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form. *Novel*, 43(1), 23–30. https://doi.org/10.1215/00295132-2009-058

Owen, A. (1994). 'Borderland Forms': Arthur Conan Doyle, Albion's Daughters, and the Politics of the Cottingley Fairies. *History Workshop Journal*, 38(1), 48–85. https://doi.org/10.1093/hwj/38.1.48

Perry, L. (2012). The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness. *Art History*, 35(4), 728–749. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00915.x

Roh, F. (1980). Mechanism and expression. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 154–164). Leete's Island Books.

Seamon, R. (1997). From the World Is Beautiful to the Family of Man: The Plight of Photography as a Modern Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 245. https://doi.org/10.2307/431795

Soldatkina, Ya. V., & Chernavsky, A. S. (2023). Generative Language Models as a Contemporary Phenomenon in Early Twenty-First-Century Media Culture. *Science and School*, (4), 44–56. https://doi.org/10.31862/1819-463X-2023-4-44-56 (In Russian).

Thomson, T. J., Thomas, R. J., & Matich, P. (2025). Generative Visual AI in News Organizations: Challenges, Opportunities, Perceptions, and Policies. *Digital Journalism*, 13(10), 1693–1714. https://doi.org/10.1080/21670811.2024.2331769

Trachtenberg, A. (Ed.). (1980). *Classic essays on photography*. Leete's Island Books.