

«Медленная стрела красоты»

Импрессионизм и модерн, фотография и визуальность

Один из первых критиков импрессионизма в резком, уничижительном отзыве написал: «Художник деградирует в своем творчестве до своего рода телеграфного аппарата, где первым звеном является глаз, вторым — рука, третьим — холст, на котором впечатления фиксируются, подобно телеграфным знакам на бумажной ленте. Художника одолевает поток впечатлений, и он становится как бы связующим звеном между холстом и внешними предметами».¹ То есть, мастера-импрессионисты, пытаясь воплотить научно-позитивистскую картину мира, будто намеренно превращали себя в «живые машины», регистрировавшие отражение лучей от поверхности предметов, словно имитировали механический процесс с помощью красок и кистей. Разумеется, подобная оптическая машина уже существовала в середине XIX века: это была фотографическая камера, остановившая «стрелу человеческого взгляда» и создавшая философские предпосылки к замене репрезентации реальности — регистрирующим *письмом*.

Непосредственно сразу после своего возникновения фотография стала сравниваться с салонно-академической и натуралистической живописью, серьезно осложнив положение последних. Выставка-демонстрация возможностей открытия Л. Ж. М. Дагерра (1787-1851) в январе 1839 года вызвала такой, например, отклик: «Каждая предъявленная [зрителям] картина возбуждала крики восхищения. Какая верность штрихов! Какое знание светотени [*chiaroscuro*]! Какая тонкость! Какая изысканная отделка!.. Как замечательно переданы ракурсы: это сама Природа. Все великолепно. Но кто поручится, что тут не поработал какой-то способный рисовальщик? Кто уверит нас, что все эти вещи не выполнены бистром или сепией?»² Маститый художник-академист Поль

¹ Из статьи А. Бенъера в «*L'Echo universel*» (1876); цит. по: Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. / Пер. с шведского Ф. Шаргородской. — М.: Искусство, 1974. — С. 90.

² Из газеты «*Le Commerce*», 13 января 1839; цит. по: Gernsheim H. & A. L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype. — New York: Dover Publications Inc.,

Деларош (1797-1859), тогда же познакомившись с дагерротипами, воскликнул: «Отныне живопись мертва!» Современный исследователь констатирует использование фотографии всеми ведущими живописцами Франции, независимо от стилистических предпочтений, начиная уже с 1840-х годов.³ Архитектор Г. Земпер (1803-1879) в 1851 году похвалил применение дагерротипа для фиксации «живых картин» (*tableaux vivants*).⁴ Решающим в признании фотографии следует считать 1855 год, когда соответствующий павильон появился на парижской Всемирной выставке.⁵ Но уже в 1859 году Ш. Бодлер (1821-1867) презрительно объявил светопись «прибежищем неудавшихся художников или слишком ленивых недоучек»; он опасался, что «если допустить, чтобы фотография заменила искусство в какой-либо из его функций, она очень скоро вытеснит его вовсе».⁶ Проницательный ум Бодлера уловил излучаемую фотографией угрозу — разрушить традиционный диспозитив визуальности.

Видение, отраженное в зеркале классической картины, — от ее возникновения в период Ренессанса примерно до середины XIX столетия — строилось по модели «камеры обскуры». Это была математическая абстракция (как и возникшая немногим ранее так называемая «итальянская перспектива»), исходившая из определенных конвенций: единой точки зрения — схода, отсутствии искажений в воздушной среде, идеально прямой плоскости проекции, а главное — из совпадения созерцания любого зрителя/ зрителей с моментом «самодовлеющего присутствия», то есть, Изначальной Перцепцией художника. Все это

1968. — Р. 86. Приведенные ниже слова П. Делароша были произнесены на заседании особой Комиссии французского правительства, созданной для изучения результатов открытия Дагерра (*ibid.* — Р. 95).

³ Scharf A. Art and Photography. — Baltimore, Ma.: Penguin, 1974. Среди художников, которых «уличает» Шарф, — Энгр, Делакруа, Коро, Милле, Добиньи, Курбе — и конечно же, многие импрессионисты.

⁴ Речь шла о демонстрации дагерротипов с «живых картин» на Всемирной промышленной выставке 1851 года в Лондоне; маэстро также предрек большое будущее и «диапозитивам для волшебного фонаря». См.: Земпер Г. Практическая эстетика. / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1970. — С. 91.

⁵ «Факт в том, что в 1855 году число посетителей персональной выставки Г. Курбе, горделиво названной “Реализм”, оказалось весьма скромным, — в то время, как галереи, выставлявшие фотографии, были переполнены» (Sloane J.C. French Painting Between the Past and the Present: Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1951. — Р. 93).

⁶ Бодлер Ш. «Современная публика и фотография (Салон 1859 года)». / Бодлер Ш. Об искусстве. / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман. — М.: Искусство, 1986. — С. 189.

означало (само) стирание как телесных параметров зрения, так и всего комплекса социальных, культурно-исторических условий, определяющих созерцание-как-понимание и вписывающих артефакт в мировоззренческий горизонт соответствующей эпохи.

Фотография, *отпечаток природы*, была замыслена как перманентная фиксация картин «камеры обскуры»; она обладала многими чертами, которые стали использоваться в живописи как стилеобразующие: это и произвольность рамки кадра/ ракурса изображения («блуждающий выстрел»), и уплощение глубины проекции, и сбитый контур. «...Размытые края и неопределенные пятна черного и белого, вызванные техническими ограничениями: временем экспозиции или бумажными негативами, известными как *калотипы*, — пишет новейший автор, — ...были знаками предположительно естественного процесса, ставшего возможным благодаря технологии. Фотография преодолела условности линии и цвета — она демонстрировала образы, буквально сформированные и нарисованные светом ... Отсутствие четкости отныне могло прочитываться как признак и поэтической условности, и натурализма».⁷ Итак, нерезкий, «расфокусированный» рисунок в художественной трактовке отныне мог восприниматься в качестве ручной имитации модной *фотогении*.

Как прямой соперник живописи замышлялся так называемый стереоскоп (стереограф), разработанный Ч. Уитстоном (1802-1875) и Д. Брустером (1781-1868) в 1850-х годах. Он представлял зрительскому взору две фотографии, сделанные под разными углами и слегка смещенные друг относительно друга; с помощью линз и зеркал они воспринимались каждым глазом отдельно и давали совокупную иллюзию объемности, «осязаемого присутствия». Техника визуальности, представляемая стереоскопом, действительно превосходила живопись в непосредственности впечатления. «Когда [живописная] картина и объект рассматриваются двумя глазами, в случае с картиной — на сетчатку проецируются два идентичных образа; в случае с материальным объектом, изображения будут разные, — писал Уитстон. — Итак, есть существенная разница между впечатлением на органы восприятия в обоих рассмотренных случаях, и соответственно, между перцепциями, формируемыми в мозгу; значит, картину невозможно спутать с

⁷ Rubin J.H. Impressionism. — London: Phaidon, 1999. — P. 32, 34.

материальным объектом».⁸ Подчеркнем, что стереоскоп налагал определенную *телесную дисциплину* смотрения, а достигаемый эффект был «обманом зрения», иллюзией, возникавшей только в сознании зрителя — как и в случае с импрессионистским полотном, основанном на оптическом смещении лучей, отраженных различными пигментами, на сетчатке воспринимающего глаза.

В большинстве историй искусства и монографий импрессионизм рассматривается в оппозиции к академическому искусству; надо заметить, так воспринимали себя и сами художники, настойчиво стремившиеся показать свои картины в официальном Салоне. Но на более глубоком уровне эта оппозиция «снимается» хотя бы тем фактом, что они оба принадлежат истории *живописи*; последняя же в середине XIX столетия взыскала максимальной точности, даже научности изображения. Поэтому подлинной иерархической бинарной оппозицией в культуре второй половины XIX века было противостояние живописи как привилегированной визуальной иллюзии — и новоявленной фотографии. Значит, импрессионисты, как можно допустить, были вынуждены, пусть даже неосознанно, принять навязанный временем эпистемологический вызов. Их надо рассматривать как «передовой отряд» художников, пытавшихся демонтировать, *деконструировать* различие живописных и фото-изображений изнутри — в рамках традиционного диспозитива видения, который был связан с нарративным сюжетом и достоверностью (вследствие доступности) референта. Придерживаясь позитивистских воззрений, они привнесли в сферу репрезентации методы точных наук; подразумевалось, что их картины — не эстетические знаки, вписывающиеся в музейную эволюцию искусства, но непосредственное бытие человеческого впечатления, зафиксированного в оптическом поле живописца, и реферирует оно к реальному миру (как и фотография). Импрессионистская картина — форма или модальность присутствия «расколдованного», лишённого трансценденции мира; словом, импрессионизм — это последняя попытка живописи сохранить законное место в поле объективного, научного знания (то самое место, которого она добилась в эпоху Ренессанса).

⁸ Цит. по: *Crary J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the XIX century.* — Cambridge, Mass. & London: *The MIT Press*, 1992. — P. 122. Исследователь пишет о стереоскопе: «Ни одна другая форма репрезентации в XIX веке настолько не сплавления реальное с оптическим» (*ibid.* — P. 124).

С другой стороны, «ранняя» фотография, стремясь занять почетную нишу в ряду изобразительных практик, настойчиво подражает живописи, осваивает и сюжетно-жанровый диапазон, и приемы композиции, трактовки формы, постановки освещения. В постепенно складывавшемся корпусе конstitutивных для фотографии текстов (А. А. Э. Дисдери *L'art de la photographie*, 1862; Г. П. Робинсон *Pictorial Effect in Photography*, 1869 и др.) обсуждалась живописно-фотографическая дихотомия; при этом пишущие и снимающие авторы неизменно использовали традиционную академическую риторику. Вот что писал, к примеру, Дисдери: «В своей просторной, прекрасно оборудованной студии, разве не может фотограф, мастер световых эффектов, посредством теней и рефлексов, вкупе со всевозможными задниками, декорациями, аксессуарами, костюмами, с интеллигентными, хорошо одетыми моделями, — разве не может он компоновать жанровые картины, исторические сцены?»⁹ Не осталось такого изобразительного жанра, который в 1850-1890-х годах не был бы опробован фото-художниками: помимо портрета и пейзажа, это символический натюрморт, нравоучительная сценка быта, историческая и религиозная композиция. Уже в 1843 году американец Дж. Э. Майалл (1810-1901) сделал 10 дагерротипов, иллюстрирующих молитву «Отче наш»; назидательная аллегория О. Рейландера (1813-1875) «Два пути в жизни» (1857), скомпонованная из 32 негативов, имела огромный успех и была приобретена королевой Викторией. Изысканные костюмированные постановки, иллюстрации к стихам А. Теннисона, отснятые в 1860-70-х годах Дж. М. Камерон (1815-1879), несут выраженный отпечаток стилистики прерафаэлитов.¹⁰ Общая черта, объединяющая, скажем, «квази-иконы» Г. Харрисона или В. фон Плюшова, напыщенные религиозные мизансцены Ж. Р. Буланже, а также Христово Распятие, которое Фредерик Х. Дэй (1864-1933) летом 1898 года лично инсценировал в окрестностях Бостона и запечатлел на фото-пластинах,¹¹ — это «провокация» конфликта

⁹ Цит. по: *Sloane J.C., op. cit.* — P. 93.

¹⁰ «...Доморощенные сценарии и аффектированные жесты у Джулии Маргарет [Камерон], как может показаться, принадлежат миру любительских образов. Но это также и весьма викторианский мир: они выглядят как фотографии профессиональных театральных постановок XIX века», — отмечает критик (*Ford C. Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius.* — London: *National Portrait Gallery*, 2003. — P. 73).

¹¹ См. о нем: *Newhall B. The History of Photography.* — New York: *Museum of Modern Art*, 1982. — P. 158.

между разными знаковыми кодами: арт-фотография — *tableau vivant* — классическая живопись. Легко заметить, что такая визуальная стратегия проблематизирует и закрывает традиционную картину — как, например, апроприация греко-римских памятников академическим (нео) классицизмом закрывала античную скульптуру, — и при этом *симулирует* художественную репрезентацию.

Живопись недолго обладала преимуществом цветовых эффектов: в 1861 году Дж. К. Максуэлл (1831-1879), пользуясь оптическими экспериментами и трехрецепторной теорией Т. Янга (1773-1829), практически опробовал цветную фотографию. Во Франции первые фотоизображения «в натуральных оттенках» Ньепса де Сен-Виктора зрители увидели на выставке 1863 года — той самой, где в «Салоне отверженных» демонстрировался «Завтрак на траве» Э. Мане, — а полихромные отпечатки Видаля были показаны во Дворце промышленности в 1874-м, в год первой импрессионистской выставки.¹² «Сказать вам, что вскоре станет самым точным произведением искусства? — Фотография, когда научится вполне передавать цвета... Вы вскоре увидите, как умные люди месяцами корпят над тем, чтобы достичь той же иллюзии реальности, какую дает маленькая машинка».¹³ В этих словах Поля Гогена, датированных 1895 годом, ощутима насмешка над позитивистски ориентированным сознанием; для последнего конвенциональность традиционного искусства, в сравнении с возможностями светописы, должна была представляться неуклюжей, лимитирующей. Монополия живописи в сфере репрезентации пошатнулась; отдельные виды (например, портретную миниатюру) «стрела фотографии» сразила насмерть.

Вот почему новаторы, в частности художники-импрессионисты, ощущали потребность в использовании стилистики «стреляющего взгляда» камеры. Известно, что многие из них непосредственно прибегали к фотографическому, репортажному материалу для работы над своими картинами — К. Моне для своих «Женщин в саду» (1866-67; Париж, музей Орсе), Э. Мане — для «Казни императора Максимилиана» (1867; Мангейм, музей); в 1880-90-х годах фото-этюдами активно занимался Э. Дега. Раздражавшие критиков «бесчисленные черные мазки», населяющие городские пейзажи импрессионистов, обладают прямым

¹² Сведения приводятся по: *Scharf A., op. cit.* — P. 177-178.

¹³ Цит. по: *Scharf A., op. cit.* — P. 179.

сходством с неопределенно зыбкими очертаниями движущихся людей на ранних дагерротипах. Вообще фигуры на импрессионистских полотнах часто даны в неустойчивых позах, где как бы остановленная динамика «смазывает» функциональную архитектуру тела. Отметим также пристрастие к неожиданным, часто резким, сверху вниз, ракурсам изображения и «обрезанную» композицию как черты возможного влияния «незафиксированного» фотографического взгляда.¹⁴ Видение обретает персонализированный статус и такие модерновые свойства, как технологичность и темпоральность.

Темпоральность и в искусстве, и в фотографии могла становиться самостоятельной задачей — при передаче движения. Данную задачу решал, как известно, Э. Дега в сериях рисунков и пастелей, изображавших скачущих лошадей, или балерин, шнурующих туфельки. Установлено, что он пользовался при этом кинематическими проекциями (так называемыми *хронофотографиями*) Э. Мьюбриджа (1830-1904), собранными в книгах: «*The Horse in Motion*» (1878) и «*Animal Locomotion*» (1887; 11 томов, около 100 тыс. диаграмм).¹⁵ Культуролог Р. Гаман подчеркнул: «...Копирование фаз движения длится дольше, чем само движение. То, что делает моментальная фотография, изобретенная во времена импрессионизма, импрессионистский глаз делает до известной степени сам по себе, в результате привычки давать верх впечатлению и исключать воспоминания и мысли о предмете».¹⁶ Характерно, что Дега то развертывал разные фазы движения, то показывал одно действие с разных точек зрения, — «импрессионистский глаз» прочитывал листы Мьюбриджа то по горизонтали, то по вертикали, где исходные образчики «пришпилены» совершенно в духе позитивистской логики *наглядности*. В одной из первых монографий об импрессионизме, переведенных на русский язык, можно прочесть: «Голые фигуры Дегаза представляют из себя почти

¹⁴ «Фотографы города и природных ландшафтов часто пользовались высокой точкой зрения, глядя вниз на свои объекты, чтобы избежать размазанного первого плана композиций (из-за ограниченной глубины видения ранних линз)... Для фотографов, работавших на пленере, края изображения создавали настоящую проблему. И в городе, и на природе нежелательные формы ...упрямо влезали в рамку, подчас делая сюжет совершенно нефотогеничным» (*Brettell R.R. Modern Art: 1851-1929 [Oxford History of Art]*. — Oxford, New York: *Oxford University Press*, 1999. — P. 76-77).

¹⁵ См. об этом: *Hendricks G. Eadward Muybridge, the Father of the Motion Picture*. — Mineola, NY: *Dover Publications*, 2001. — P. 202, 205.

¹⁶ *Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и в жизни [1907]*. — М.: *Огиз - Изогиз*, 1935. — С. 104.

физиологический документ, по ним можно было бы изучать неврастению, различные нервные болезни современной женщины... Жестокий наблюдатель заботится лишь о правде и не скрашивает того, что видит».¹⁷ В любой из перечисленных форм, будь то кинопроекция, диаграмма, история болезни или серия рисунков, господствовал взгляд демонстратора: экспериментирующего натуралиста, социолога, физиолога; результатом же была *периодическая таблица* — форма репрезентации, которая в массовом сознании с наибольшей готовностью ассоциировалась с научным дискурсом.

Фотография внесла свой вклад в разрушение композиции классической картины как «вида в камере обскуре». Речь здесь можно вести как о хронофотографиях, фотодиаграммах Э. Мьюбриджа, Э.-Ж. Маррея (1830-1904), Ж. Демени (1850-1917) или художника Т. Икинса (1844-1916), так и о фотографировании того, что не видит глаз. К таким формам визуальности следует отнести «рентгеновское излучение» (или так называемые «х-лучи»). «...Представляется, как будто х-лучи распространяются во всех телах с одинаковою скоростью и распространение их, по-видимому, совершается в какой-то особой среде... <...> Я наблюдал множество ...теневых изображений, которые, между прочим, представляют совершенно особую прелесть, и отчасти сфотографировал их», — писал о своем открытии В. К. Рентген (1845-1923) в брошюре, опубликованной в декабре 1895 года.¹⁸ Уже в мае 1896 года Т. А. Эдисон (1847-1931) в Нью-Йорке показывал на флуоресцирующем экране кости руки, или других частей тела, любого желающего. В августе того же года ассистент Рентгена Л. Зендер (1854-1949) получил первую рентгенограмму полного человеческого скелета. Это достижение было немедленно адаптировано для публичного развлечения: в Париже, в *Le Cabaret du Neant* на Монмартре, добровольца из публики приглашали занять место в вертикально стоящем гробу, после чего зрителям предъявлялся его скелет (это была не настоящая рентгенограмма, а трюковая иллюзия, созданная зеркалами и

¹⁷ Моклер Г. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. — М.: издание Ю. Лепковского, [1909]. — С. 81. Сохранена устаревшая транскрипция имени Дега, использованная русским переводчиком.

¹⁸ Рентген В.К. Новый род лучей, профессора Вюрцбургского университета В.К. Рентгена. / Пер. с нем. М. Псалти. — М.: университетская типография, 1896. Текст 5 раз переиздавался по-русски в том же году.

подсветкой).¹⁹ Такие аттракционы в конце XIX столетия распространились по всей Европе и Америке. Результатом культурной адаптации лучей Рентгена следует считать и популярность мотива скелета в журнальной карикатуре, станковой графике. В России «рентгеновский костяк» встречается у «мирискусников»: например, у К. А. Сомова (1869-1939) — на обложке книги «Театр» (СПб.: *Шиповник*, 1907) и в акварели «Арлекин и смерть» (1907, ГТГ), у Г. И. Нарбута (1886-1920) — в иллюстрации к басне И. А. Крылова «Крестьянин и Смерть» (1911). Рентгеновский взгляд допустимо рассматривать как альтернативу «камере обскуре»: человеческая фигура не наполняет собою пространство, но предстает прозрачной/ пронизанной, «интересной» как снаружи, так и внутри. «Пронзающее» смотрение принадлежит другому диспозитиву визуальности: оно выявляет на поверхности формы ее скрытую конструкцию, обнаруживает *смешение внешнего и внутреннего*, что типично для «стиля модерн» (*Art Nouveau, Jugendstil*). Прежде искусство демонстрировало зрителю то, что лежало в пределах досягаемости, на границах его тела; теперь эти границы нарушаются; искусство оказывается способно «оформить», визуально представить *внутреннее* человека: от стадий органического роста — едва ль не до бессознательного.

Многие живописцы *Art Nouveau* использовали живописную технику, производную от импрессионистического отдельного мазка (французские «набиды», М. Клингер, Дж. Сегантини). Одновременно у ряда импрессионистов (К. Писарро, «нео-импрессионисты» Ж. Сера, П. Синьяк; В. Ван Гог) можно заметить извивающиеся линии «стиля модерн», то есть, налицо стилистическое взаимовлияние. «Обман глаз», увлечение блестящей, но эфемерной поверхностью объектов логически предполагали и проникновение «по ту сторону» видимости: там выявлялся органический генезис формы, что фактически уподобляло артефакт растущему, становящемуся живому существу. Имея в виду как раз эту особенность, искусствовед Р. Шмутцлер назвал новый стиль «биологическим романтизмом».²⁰ Рост формы/объема изнутри наружу наблюдается: в

¹⁹ Приводится по: *Glasser O. Wilhelm Conrad Röntgen and the Early History of the Roentgen Rays.* — Springfield, Ill. — Baltimore: *C.C. Thomas*, 1934. — P. 237; 375.

²⁰ «Под влиянием теорий Дарвина, романтический историзм был преобразован в биологический историзм. Когда в конце XIX века стал зарождаться новый романтизм, то он оказался связан с оригинальным романтизмом 1800-х годов, но он стал

декоративном искусстве и скульптуре (мотивы бутонов, цветов), в архитектуре (соответствие членения экстерьера внутренней организации здания), и конечно, в живописи и графике. Объемы срачиваются, перетекают друг в друга; картина, рисунок или печатный лист нередко оказываются «сечением» (а может, рентгенограммой?) некоей органической массы, словно бы протоплазмы. «Часто эти естественные формы напоминают нам хранимые под стеклом заспиртованные анатомические препараты, а еще чаще возникают намеки на странное “междущарствие”, заселенное низшими формами жизни...»²¹ Повсеместно в формотворчестве пластика заменяется фактурой, а пространство — пульсирующим линейным ритмом; освобожденная линия выступает показателем витальности формы и главным стилеобразующим началом. Такие тенденции заметны у Ван Гога, Гогена, Э. Бернара, у русских М. А. Врубеля, В. А. Серова, живописцев «Голубой Розы». Спровоцированные научной объективностью фотографического/рентгеновского взгляда, подобные художественные формы превосходят видимое: они подразумевают не «камеру обскуру», но прозрение *изнанки* реальности.

Претензии же фотографии на статус специального искусства в начале XX столетия более не выглядели надуманными. «В фотографии художественная выразительность стала бесконечно широкой и разнообразной: популярной и вульгарной, общеизвестной и все-таки непредсказуемой, — писал критик С. Хартман в 1910 году; — [фотография] переполнена произволом, несовершенствами и неудачами, но при всем том она предлагает неповторимое богатство поразительных индивидуальных наблюдений и чувств самого разнообразного плана... Художник komponует посредством усилия воображения. Фотограф интерпретирует посредством спонтанности суждения. Он практикует *компоновку глазом*».²² Это означает, что уже сформировался специальный *фотографический глаз* — не только у практикующего мастера, но и у продвинутой публики. Как и все виды искусства, светопись вступила в период модернистских экспериментов (принято говорить о футуристической, сюрреалистической, конструктивистской фотографии); прочнее укореняясь в специфических свойствах своего *медиума*, она

биологическим романтизмом» (*Schmutzler R. Art Nouveau. Trans. E. Roditi. — New York: Harry N. Abrams, 1962. — P. 272.*)

²¹ *Schmutzler R., op. cit. — P. 260.*

²² Цит. по: Newhall B., *op. cit. — P. 167.*

оставила позади симуляцию «академического видения» и готовилась, вместе с международным авангардом, перейти от *регистрации/проницания* — к прямой переделке реальной действительности.

В афоризме, озаглавленном «Медленная стрела красоты», из книги «Человеческое, слишком человеческое» (1878), Фр. Ницше рассуждал: «Самый благородный вид красоты есть тот, который не сразу захватывает, который овладевает не бурным упоением..., а тот медленно вливающийся вид красоты, который почти незаметно уносишь с собой, ...который, наконец, после того как он долго скромно лежал в нашем сердце, всецело овладевает нами, наполняя наши глаза слезами и наше сердце — тоской».²³ Надо понимать, что хотя философ-современник импрессионизма и сомневается тут в способности зрения быть источником красоты, фактически он признает, насколько глубоко человеческое тело *пронизано* визуальным, «незаметно уносимым», «скромно лежащим в сердце». Ницше явно не имел в виду нормативную красоту салонно-академической живописи, незамедлительно оцениваемую тренированным глазом; спонтанность импрессионизма его, как известно, только раздражала. Можно задуматься: уж не ощутил ли философ, пусть не отдавая себе отчет, воздействие «исподволь проникающей» стрелы фотографии?

²³ Ницше Фр. Человеческое, слишком человеческое [1878]. Пер. С.Л. Франка. /Соч., в 2-х тт. Сост. К. А. Свасьяна. Т. 1. — М.: Наука, 1990. — С. 326.