

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

Мировое философское и культурное наследие: история и современность

ОТ РЕДАКЦИИ. В этом номере журнал публикует одну из ранних статей по эстетике видного испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета, столетие со дня рождения которого широко отмечалось в прошлом году испанской общественностью. До сих пор эстетические взгляды Ортеги-и-Гассета были известны нашим читателям лишь по работе «Дегуманизация искусства», фрагменты из которой были опубликованы впервые на русском языке в «Современной книге по эстетике» под редакцией академика А. Г. Егорова в 1957 году.

Статье Х. Ортеги-и-Гассета предпослано предисловие советского ученого, доктора филологических наук, члена-корреспондента Испанской Королевской Академии И. А. Тертерян (являющийся также переводчиком публикации и автором комментариев к ней), дающее критический анализ эстетической концепции испанского философа.

У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета

И. А. ТЕРТЕРЯН

Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955) принадлежит к числу наиболее известных западных мыслителей XX века. Его идеи в области философской антропологии, философии истории, социологии, культурологии, эстетики оказали влияние на определенные круги европейской и американской буржуазной интеллигенции.

Советские историки философии уже дали общую характеристику учения Ортеги-и-Гассета, определили его место в развитии западной философии нашего века. «Философия Ортеги отразила кризис буржуазного сознания, порожденный кризисом капиталистической системы, и вместе с тем явилась попыткой противостоять ему», — констатирует А. Б. Зыкова, автор монографии, посвященной философско-антропологической теории испанского мыслителя¹. В этой монографии охарактеризован сложный путь, пройденный Ортегой «от позиций, отразивших определенное влияние неокантианства,

через «философию жизни», получившую в его работах особую интерпретацию, к принятию многих положений экзистенциализма и феноменологии...»². Необходимо, однако, подчеркнуть не только близость философии Ортеги-и-Гассета к экзистенциализму, но и расхождения, которые осознавались самим философом, что выражалось в его протесте против сближения его взглядов с учением М. Хайдеггера. Ортега-и-Гассету чужд пессимизм немецкого экзистенциалиста, в ортегианской системе понятий нет ничего, подобного хайдеггеровским «забеганию-в-смерть», «ничто», «страх» и т. д. Учение Ортеги было обращено не к смерти, а к жизни, было своего рода попыткой помочь человеку ориентироваться в условиях современного буржуазного общества с целью наиболее полной и подлинной самореализации. Но поскольку Ортега руководствовался индивидуалистическими и элитаристскими представлениями о взаимоотношениях личности и общества, он не смог «раскрыть реальную связь конкретно-исторического

¹ А. Б. Зыкова. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. М., 1978, стр. 158.

² Там же, стр. 4.

человека с обществом»³. Однако работы Ортеги-и-Гассета сохраняют для нас немалый интерес, так как свидетельствуют о напряженных поисках выхода из нарастающего социального и духовного кризиса буржуазного мира.

К этому стоит добавить, что Ортега-и-Гассет был связан с передовой испанской интеллигенцией своего времени, к его оценкам и соображениям прислушивались все крупные испанские писатели и художники. Учениками Ортеги были и многие прогрессивные философы, историки, социологи в странах Латинской Америки. Так, в Мексике под прямым влиянием испанского мыслителя сложилась национальная философская школа, ныне возглавляемая видным ученым и общественным деятелем Мексики Леопольдо Сеа (недавно избранным почетным доктором МГУ). Сегодняшняя демократизирующаяся культура Испании также проявляет уважение и стойкий интерес к наследию Х. Ортеги-и-Гассета: только что начато новое, дополненное и критически пересмотренное издание полного собрания его сочинений, непрерывно выходят новые исследования, публикации архивных материалов. Этому способствует то обстоятельство, что семья Х. Ортеги-и-Гассета — несколько поколений деятелей испанской культуры — всегда сохраняла близость к прогрессивным элементам испанского общества.

Этими немаловажными фактами объясняется новое обращение к формированию и развитию эстетических взглядов Ортеги. «Если к тому же принять во внимание, что Ортега-и-Гассет, как и всякий крупный мыслитель, претерпел значительную духовную эволюцию, то с необходимостью встанет задача рассмотреть хотя бы самые основные, узловые пункты эволюции, ибо без этого будет непонятен анализ его эстетики», — пишет К. М. Долгов⁴. Как раз эволюция взглядов Ортеги, судьба его учения пока что очень мало известны нашей научной общественности.

В настоящей публикации речь идет об эстетической теории испанского философа. Центральная работа Ортеги в этой сфере — «Дегуманизация искусства» (1924—1925) — расценивается советскими учеными как манифест элитарной теории искусства и в качестве такового не раз анализировалась и критиковалась в нашей теоретической литературе, в том числе и автором этих строк⁵. В частности, указывалось, что

³ Там же, стр. 156.

⁴ К. М. Долгов. Философия культуры и эстетика Хосе Ортеги-и-Гассета. В кн. «О современной буржуазной эстетике». Вып. 3. М., 1972, стр. 3.

⁵ И. Тертерян. Гуманизироваться или погибнуть. «Вопросы литературы», 1961, № 6; Ю. Н. Давыдов. Искусство и элита. М., 1966.

теория Ортеги, как она изложена в «Дегуманизации искусства», играла заметную роль в обосновании и поддержке художественного модернизма на Западе. Многие стороны наследия Ортеги для нас неприемлемы и нуждаются в глубокой марксистской критике, поскольку в них проявилась реакционная сущность современной буржуазной философии.

Вместе с тем нельзя не согласиться с К. М. Долговым, наиболее детально проанализировавшим социологические и эстетические взгляды испанского мыслителя, когда он отмечает, что «Ортега-и-Гассет, описывая и анализируя реальные факты буржуазной действительности, буржуазной культуры и искусства, ближе других буржуазных философов подошел к пониманию основных тенденций в их развитии... Его философия и эстетическая теория отражали определенные явления буржуазной действительности, культуры и искусства. И хотя в силу своего идеализма он не мог вскрыть подлинные причины социального и духовного кризиса буржуазного общества, его философия и эстетика получили большое распространение и влияние, потому что они указывали на реальные процессы и пытались их объяснить»⁶.

Само понятие «дегуманизации» вызвало немало разноречивых толкований. Наиболее точно сформулировала центральное положение ортегианского трактата П. П. Гайденок в статье для «Философской энциклопедии»: «Если традиционное искусство стремилось уподобиться реальности, создать иллюзию существующего мира, то новое искусство сосредоточивает внимание на «чисто эстетических элементах», подчеркивая условность, «нереальность» художественного объекта»⁷.

Действительно, теория дегуманизации была выдвинута Ортегой не как собственное предписание искусству, но как осмысление нового качества, уже проявившегося, по его мнению, в искусстве XX века. Ортега говорит о новом «чисто эстетическом» чувстве, якобы характерном для современного художника и узкого круга ценителей, к которому этот художник обращается. В прошлом, особенно в XIX веке, по мнению философа, искусство привлекало публику тем, что напоминало о реальном мире, реальных горестях и радостях читателей или зрителей. Тогда художники, утверждает Ортега, «сводили к минимуму, узко говоря, эстетические элементы и сосредоточивали свое творчество почти полностью на воссоздании человеческих реальностей»⁸.

⁶ К. М. Долгов. Указ. соч., стр. 60.

⁷ «Философская энциклопедия», т. 4. М., 1967, стр. 169.

⁸ J. Ortega y Gasset. Obras. Madrid, 1932, p. 894.

Как искусство XX века в трактовке Ортеги принципиально противостоит искусству XIX века, так и доктрина, изложенная в «Дегуманизации искусства», является анти-тезой мысли Беллинского о субъективности, «которая не допускает его (художника.— И. Т.) с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую...»⁹.

Если опираться только на трактат «Дегуманизация искусства» (а именно так поступает подавляющее большинство исследователей), то логично прийти к выводу, что Ортега считал характернейшим эстетическим явлением XX века процесс дегуманизации личности художника. Однако Ортега-и-Гассет написал, кроме этой, десятки других работ на эстетические темы. Долгий и извилистый путь Ортеги — эстетического мыслителя неправомерно сводить к одному изолированному моменту — середине 20-х годов, когда была написана «Дегуманизация искусства», не учитывая к тому же ни генезиса этой доктрины, ни ее функциональных связей с конкретными общественно-культурными ситуациями.

Мы сейчас много думаем и говорим об историко-функциональном подходе. В этом важнейшем для искусствоведческого, литературоведческого и др. исследований аспекте история всякого произведения предстает как процесс накопления смыслов. Ведь старые смыслы не утрачиваются, они продолжают свою явную или подспудную жизнь, готовые вновь активизироваться в умах людей. Меняются общественные ситуации, художественный образ или эстетическая мысль могут выступать в разных функциях, но их прежние «роли» создают своего рода смысловой потенциал, который нельзя сбрасывать со счетов.

Элитарная теория нового искусства, изложенная в «Дегуманизации искусства», неодинаково сказывалась в разные исторические периоды на социальной функции испанского искусства (а при значительном европейском резонансе идей Ортеги они все же были особенно действенны на родине философа). В 1940—1950-х годах социология и эстетика Ортеги-и-Гассета, опального философа, лишеного кафедры в Мадридском университете, жившего в Португалии и только наезжавшего в Испанию, чтобы читать лекции в частных залах, воспринимались как направленные против крикливой риторики фалангистского толка, против пресловутой доктрины «испанского духа», якобы сплачивающего всех испанцев в общность, проникнутую единой верой,

единым политическим и социальным идеалом. Абсолютно чуждом мистике «испанской общности», эстетическое наслаждение, которым каждый упивается в одиночку, а не в синерубашечных¹⁰ собраниях, — такая элитарность казалась по меньшей мере внеофициальной, если не антиофициальной. Тогда к Ортеге тянулись оппозиционные элементы испанского общества, следы его духовного влияния обнаруживаются во многих ранних идеологических проявлениях антифранкизма. О сходном восприятии сочинений Ортеги в Италии в годы муссолиниевского фашизма свидетельствует известный писатель Леонардо Шапа¹¹.

Совсем другая ситуация сложилась в Испании на рубеже 1950—1960-х годов, когда в результате массовых выступлений стала возможной и общественно необходимой прямая и воинственная антифранкистская тенденциозность. Тут уж ортегианская теория превратилась в помеху на пути подъема социально значимого искусства и была атакована молодыми писателями из оппозиционного лагеря.

Недостаточно прояснен и генезис этой теории. Статья, которая публикуется ныне в русском переводе, была написана Хосе Ортегой-и-Гассетом в 1914 году. В ней легко увидеть первый набросок «Дегуманизации искусства». И легко увидеть, что никакой дегуманизации еще нет. В свете этой ранней работы понятнее становится происхождение ортегианской элитарности, ее нередко дискутируемая, но тут очевидная антибуржуазность. «Эссе на эстетические темы...» доказывает, что эстетическая доктрина Ортеги родилась из резкого неприятия утилитаризма и из отвращения к обытовленному натуралистическому искусству второй половины XIX века.

Конечно, можно поставить эту работу Ортеги в более тесные связи с развитием эстетических представлений той эпохи. Неоспоримо отталкивание Ортеги от психологической эстетики, его неприятие «теории вчувствования» Липса. Заметны критический интерес к феноменологии, к эстетике Фидлера, параллелизм с идеями Дильтея: ортегианское «чувство» весьма сходно с «переживанием» (Erlebnis) Дильтея. (Осторожность формулировки в данном случае продиктована неоднократными заявлениями Ортеги о том, что он лишь значительно позже прочитал Дильтея.) «Эссе на эстетические темы...» написано в переходный для философа период, когда он расставался с неокантианством, чтобы приняться за разработку своего учения о «живом разуме», впоследствии превратив-

¹⁰ Синяя рубашка — форма испанской фаланги.

¹¹ L. Sciascia. Un testimonia italiano. «El Pais», 1980, 18/X.

⁹ В. Г. Беллинский. Собр. соч. в 3 томах, т. 2. М., 1948, стр. 289.

шемся в «исторический разум». Художественное восприятие (наряду с любовью и другими межличностными отношениями, научным и вообще культурным творчеством, спортом и т. п.) было слагаемым ортегианского понятия жизни, поэтому его вседневный интерес к проблемам художественного творчества дополнился интересом к проблеме восприятия искусства.

Однако для понимания этой, как и других работ Ортеги на эстетические темы, важна не только филиация философских идей. Не менее важен конкретный историко-культурный контекст. Ведь не случайно философ использовал такую неожиданную для научного трактата форму, как предисловие к книжке стихов, да еще малоизвестного и так и не ставшего знаменитым поэта. А постоянное сотрудничество Ортеги в качестве литературного и художественного критика то в журнале «Эль Импарсиаль», то в газете «Эль Соль», позже в аргентинской газете «Ла Насьон» и в основанном самим Ортегой журнале «Ревиста де Оксиденте!» Он написал десятки (если не сотни) статей и рецензий на романы и вернисажи, на книги по литературе и искусству, на переиздания классиков. Издававшийся в течение 18 лет (с 1916-го по 1934-й) персональный журнал «Эль Эспектадор» (наподобие «Дневника писателя» Достоевского) был также на две трети заполнен статьями о литературе и искусстве. И хотя у Ортеги есть работы о шедеврах и классиках мирового искусства: о Леонардо, Тициане, Пуссене, Гете, но все-таки несравненно больше писал он об искусстве испанском — он оставил законченные, либо незавершенные книги о Сервантесе, Веласкесе, Гойе, циклы статей о Валье-Инклане, Барохе, Асорине, Сулоаге... Ортега хотел определять художественную ситуацию у себя на родине, хотел, обдумывая и комментируя, направлять развитие испанского искусства.

Кажущийся для 1914 года несколько запоздалым пафос борьбы с натурализмом и утилитаризмом, заставивший Ортегу, в частности, односторонне и несправедливо оценить в публикуемой статье эстетику Дж. Рескина, чье стремление внести красоту и вкус в домашний обиход англичан вовсе не было так прагматично и так враждебно высшим целям искусства, объяснялся как раз специфическим для испанской культуры обстоятельством: длительным засильем выродившегося энигонского романтизма, легко смыкавшегося с мелкотравчатым натурализмом. Новые, появившиеся на рубеже XIX—XX веков, литературно-художественные течения объявили войну «утилитарному духу эпохи, грубому равнодушию вульгарщины» (по выражению одного из литераторов). Хосе Ортега-и-Гассет, нахо-

дившийся в центре интеллектуальной жизни Испании, поддерживал с этими течениями диалогические отношения соратничества и одновременно полемики. Это запечатлелось в «Эссе на эстетические темы...». Ортега восстанавливает в ее правах Красоту, а великий испанский поэт Хуан Рамон Хименес, вспоминая позже те годы, писал: «Это была новая встреча с Красотой, похороненной в XIX веке буржуазной литературой»¹².

И в своем восторженном отношении к проблеску индивидуального поэтического стиля Ортега солидарен с крупнейшими испанскими художниками начала века. Рамон дель Валье-Инклан еще в 1903 году попытался объединить обе идеи — красоты и индивидуальности — в понятии о новом стиле, который должен вытеснить с испанского литературного горизонта безликую «вульгарщину». Признаки индивидуального стиля, по Валье-Инклану, — «невиданные, свежие, смелые до дерзости образы», «слова, впервые соединенные вместе»¹³. Такой новизной (вернее, даже предощущением новизны) привлекла Ортегу-и-Гассета книжка стихов Хосе Морено Вильи.

Однако Красота видится Ортеге в 1914 году уже несколько иной, нежели она представлялась в 1900-е годы. «Ячейкой прекрасного» он именует метафору, улавливая наступающее изменение художественного и в особенности поэтического языка. Уже в начале 20-х годов культ метафоры объединит так называемые авангардистские течения. В Испании первым литературным движением подобного рода был ультраизм, один из лидеров которого, Хорхе Луис Борхес (ныне крупнейший аргентинский писатель, живший в ту пору в Испании), провозглашал: «1. Сведение лирики к ее первоначальному элементу — метафоре... Ультраистское стихотворение состоит из серии метафор, каждая из которых содержит неведомое до того видение какого-нибудь фрагмента жизни»¹⁴. По существу, эта программа уже предвосхищена в публикуемой статье Ортеги-и-Гассета. Под знаком метафоры пройдет целое десятилетие литературной жизни, в течение которого в Испании сформируются выдающиеся поэтические индивидуальности Федерико Гарсии Лорки и Рафаэля Альберти, Висенте Алейксандре и Луиса Сернуды...

Присмотримся к теории метафоры, развиваемой Ортегой в «Эссе на эстетические темы...» в качестве некоей, по сути дела, общей теории искусства. Смысл, вложенный

¹² J. R. Jiménez. El Modernismo. México, 1962, p. 17.

¹³ R. del Valle-Inclán. Corte del amor. Madrid, 1908, prólogo.

¹⁴ G. Videla. El Ultraísmo. Madrid, 1968, p. 107.

В понятие «ирреализация», проясняется в более широком контексте ортегианских размышлений. Написанные примерно в те же годы статьи «Ренан» (1909), «Адам в раю» (1910), «О реализме в живописи» (1912) выдают постоянную его озабоченность четко сформулированной проблемой — проблемой нетождественности реального и художественного мира. Эта озабоченность усиливалась оттого, что, как уже было сказано, испанская литература и еще более живопись были заполнены пошлым натурализмом, стремившимся как раз к стиранию грани между искусством и жизнью. В понимании Ортеги, как и других крупных испанских художников начала века, прежде всего Унамуну и Валье-Инклана, ничто не могло дальше отстоять от национальной традиции, как плоская имитация естественности, суррогат жизненной правды. Ортега в теории, Унамуну, Валье-Инклан, а позже и Гарсиа Лорка в художественном творчестве, каждый на свой лад, искали способы возродить испанскую национальную традицию — традицию искусства символического, тяготеющего к гротеску, искусства художественного обобщения, традицию Сервантеса, Кеведо, Кальдерона, Эль Греко, Веласкеса, Гойи.

Термин «ирреализация» в ортегианской понятийной системе служит указанием, что художественный мир не может и не должен быть идентичен реальному, что художественный мир и каждая его часть обладают особой концентрацией выразительности и судить о любом элементе этого мира надо по его внутренним законам, а не по законам реального мира. «Ремесло художника состоит как раз в том, чтобы, взяв крошечный кусочек реальности: какой-то пейзаж, какую-то фигуру, какие-то звуки, какие-то слова, — заставить их выражать весь остальной мир»¹⁵.

Неоднократно, и тогда и позже, Ортега подчеркивал, что художник не может оторваться от объективности, если не хочет обесмыслить свое творение, что он изображает связный, «упорядоченный» мир объектов. Но художественное «правдоподобие» (одна из статей Ортеги так и называется «Теория правдоподобия») и совпадает и не совпадает с правдой. Рассуждая о «Кабальеро с рукой на груди» Эль Греко, Ортега пишет: «Если бы мы познакомились с тем самым мужчиной, что послужил моделью Теотокопули, мы бы уверились, что человек на полотне вмещает куда больше испанской действительности и истины, чем этот живой обыватель из захолустного и скучного Толедо. С другой стороны, мы можем утверждать, что, если бы образ

не совпадал в стольких деталях с телом живого человека, он не внушил бы нам столько уверенности... Нет, это не иллюзия, не вовсе лжива та таинственная реальность, с которой мы встречаемся при бледном свете Музея»¹⁶.

Именно в этом содержание понятия «абсолютное присутствие», примененного в «Эссе на эстетические темы...» по отношению к художественному образу. Ортега не раз пытался истолковать то, что раскрывалось ему, критику, созерцателю, читателю, в «абсолютном присутствии» того или иного образа. Так, в картине Игнасио Сулоаги «Карлик Грегорио-бурдючник» Ортега увидел верное продолжение классической испанской традиции Эль Греко — Веласкеса — Гойи, увидел символическое воплощение «трагической испанской темы» и, поднимая вслед за художником до пророчества, закончил свой разбор обращением к «человеку на полотне»: «Бойся, чтобы не лопнули твои бурдюки и чтобы улицы не залила кровь Испании»¹⁷. Это было написано задолго до начала гражданской войны, в 1911 году, на пороге эпохи социальных катаклизмов.

Надо признать, что метафорическая «ирреализация», как ее описывает Ортега-и-Гассет, не имеет ничего общего с антиреализмом в нашем понимании этого слова. Проблема реализма в эстетических взглядах Ортеги-и-Гассета весьма сложна и не может быть решена однозначно. Прежде всего надо отметить, что Ортега никогда не употреблял слово «реализм» в каком-либо точном терминологическом значении. В «Дегуманизации искусства» он причисляет к реализму все искусство XIX века — и романтизм, и реализм, и натурализм — на том основании, что все оно тем или иным путем апеллировало к реальному опыту. В более ранней статье «О реализме в живописи» он жалуеться на стертость и вместе с тем неопределенность понятия «реализм»: «Обычно словом реализм хотят обозначить недостаток воображения и невнимание к форме, отсутствие поэтичности и эмоционального трепета...»¹⁸. Можно удивиться тому, что философ так примитивно, по-бытовому воспринимает важнейший эстетический термин, но надо вспомнить сказанное выше о засилье натурализма в ту эпоху и о том, что грань между реализмом и натурализмом тогдашняя критика нередко затушевывала. Что же касается уже не термина, а сущностных черт реализма в искусстве, то с ними эстетика Ортеги имеет и точки отталкивания и точки соприкосновения. В этом одно из разительных противоречий Ортеги-и-Гассета.

¹⁶ Ibid., p. 452.

¹⁷ Ibid., pp. 543—545.

¹⁸ Ibid., p. 568.

¹⁵ J. Ortega y Gasset. Obras completas, t. I. Madrid, 1963, p. 464.

Так, в «Дегуманизации искусства» и в опубликованном в первом издании под одной обложкой с ней эссе «Мысли о романе» сформулировано требование к искусству — герметизм: «Необходимо, чтобы автор сконструировал замкнутое пространство без дыр и щелей, через которые изнутри романа мы могли бы видеть горизонт реальности. Пусть автор будет «реалистом» сколько хочет, то есть пусть его романтический микрокосм будет сделан из самого реального материала, но, когда мы находимся внутри этого микрокосма, мы не должны замечать ничего реального, ничего из расположенного за его пределами»¹⁹. Тут, казалось бы, провозглашен разрыв с реальностью при сохранении внешних форм отражения жизни в искусстве.

Но в работе «Две великих метафоры», опубликованной почти одновременно с «Дегуманизацией искусства» и являющейся своего рода продолжением теории метафоры, заявленной в «Эссе на эстетические темы...», Ортега как будто поправляет себя и предостерегает от неправильных толкований его мысли: «В эстетике метафора интересна прежде всего упоительным сверканием красоты. Оттого пока еще должным образом не заявлено, что метафора — это истина, это познание реальности. А отсюда следует, что поэзия в одном из своих измерений — это исследование действительности и она обнаруживает факты столь же позитивные, как те, которыми оперирует наука»²⁰. Познавательная функция искусства — одна из коренных черт реализма. С герметизмом это, разумеется, вовсе не вяжется.

Есть и другие противоречия. В «Дегуманизации искусства» Ортега объявляет старомодным и отжившим «воссоздание человеческих реальностей» в искусстве, а в своих конкретных работах изучает эти самые человеческие реальности как основу и материал для воображения художника. Центральная часть поздней и оставшейся незаконченной книги о Веласкесе называется «О бредовой Испании времен Веласкеса» и состоит из подборки хроникальных, исторических, мемуарных и пр. свиде-

тельств, характеризующих социально-психологическую реальность, окружавшую великого художника.

Противоречия эстетической теории Ортеги-и-Гассета были частным проявлением общего противоречия его мышления — неприятия современного буржуазного общества с его тенденциями «омассовления», нивелирования, измельчания культуры и неспособности философа нащупать прочную социальную основу для сохранения общечеловеческой значительности художественного творчества, подобной той, что восхищала его в произведениях старых мастеров. Но было и еще одно повлиявшее на развитие его эстетической теории специфическое обстоятельство.

Ортега стремился создать философию нового типа, по его выражению, асистематическую и адогматическую, то есть не подавляющую обычного человека всеохватной системой, а помогающую ему осмыслить самые различные факты и впечатления повседневной жизни. В эстетической сфере это приводило к тому, что те или иные положения возникали, высказывались и формулировались в связи с конкретными художественными впечатлениями. Так и «Дегуманизация искусства» вобрала в себя размышления Ортеги по поводу определенной художественной ситуации, сложившейся в европейском и, конкретнее, в испанском искусстве в начале 1920-х годов, то есть в период подъема так называемых авангардистских художественных течений. Более ранние и более поздние высказывания Ортеги по вопросам эстетики не содержат такой воинственной элитарности. Повидимому, вообще точнее было бы говорить не об эстетической доктрине Ортеги, а о сумме эстетических идей, действительных для разных этапов эволюции испанского мыслителя. Дальнейшее изучение ортегианского наследия уточнит наши представления об этой эволюции и, в частности о взаимозависимости философствования Ортеги и его постоянной деятельности в качестве литературного и художественного критика.

«Эссе на эстетические темы в форме предисловия» освещает один из ключевых, переходных моментов эволюции Ортеги-и-Гассета и демонстрирует своеобразный, нетрадиционный характер его мышления об искусстве.

¹⁹ J. Ortega y Gasset. Obras. Madrid, 1932, pp. 942—943.

²⁰ J. Ortega y Gasset. Obras completas, t. I. Madrid, 1963, p. 464.