

УДК 7. 01:7. 03

## **ПРОЕКТ ПРЕОДОЛЕНИЯ КРИЗИСА ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ Х.ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА**

**2005 г., О.А. Щербань**

*преподаватель кафедры криминологии и социологии Луганской академии  
внутренних дел имени 10-летия независимости Украины*

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.

Историки философии уже дали общую характеристику учения Ортеги-и-Гассета, определив его место в развитии западной философии нашего времени. «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 мыслителя [3, 158]. В этой монографии охарактеризован сложный путь, пройденный Ортегой «от позиций, отразивших определенное влияние некантианства, через «философию жизни», получившую в его работах особую интерпретацию, к принятию многих положений экзистенциализма и феноменологии» [3, 4]. 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. Ортеге-и-Гассету чужд пессимизм немецкого экзистенциалиста, в ортегианской системе понятий нет ничего, подобно 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 человека с обществом» [3, 156]. Однако работы Ортеги-и-Гассета сохраняют для нас немалый интерес, так как свидетельствуют о напряженных поисках выхода из нараставшего социального и духовного кризиса буржуазного мира. Ортега-и-Гассет, как и всякий крупный мыслитель, претерпел значительную духовную эволюцию, поэтому с необходимостью встает задача рассмотреть хотя бы самые основные, узловые пункты эволюции, ибо без этого будет непонятен анализ

его эстетики, пишет К.М. Долгов. Долгов отмечает, что «Ортега-и-Гассет, описывая и анализируя реальные факты буржуазной действительности, буржуазной культуры и искусства, ближе других буржуазных философов подошел к пониманию основных идей в их развитии... 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» [2, 3].

Целью настоящей статьи является анализ того специфического аспекта наследия Х. Ортеги-и-Гассета, который может быть определен как проект преодоления кризиса искусства. Она, в свою очередь, предполагает выполнение двух задач: 1) рассмотрение общетеоретических основ эстетики испанского философа; 2) анализ прогноза развития искусства после кризиса XX века.

Центральным понятием, составляющим фундамент всего построения Ортеги является «жизнь». Это понятие очень многозначно, но такая многозначность как раз и нужна для нашего философа: она позволяет вводить в рассуждение всякий раз гораздо больше художественно-эстетических ассоциаций, чем это допускают более строгие понятия. Оно дает широкий простор для художественной интуиции. Первое его значение наиболее важно для Ортеги: жизнь есть непосредственное переживание, в котором слиты воедино переживаемое содержание (предметно-вещественная сторона) и переживающий субъект (мое Я, составляющее индивидуальный центр переживаемого мира). Именно поэтому, что жизнь всегда открыта для живущего, ибо она, собственно, и есть сам живущий, она постигается интуитивно, то есть понимается, в отличие от внешних предметов, внешних вещей, явлений, процессов, которые объясняются с помощью специальных инструментов – научных понятий, всегда получаемых опосредованно. В этом пункте Ортега всегда был учеником и последователем Дильтея, чье различие понимания и объяснения, знания непосредственно-интуитивного и опосредованно-дискурсивного, гуманитарного и естественнонаучного составило один из краеугольных камней ортегианского рაციовитализма. Именно рაციовитализмом называл испанский философ свое учение, и этот термин нуждается в специальном разъяснении. Разум, согласно Ортеге, есть самоистолкование жизни, создание «инструмента», имя которому – мир, то есть творчество мировоззрений. Функция разума – не созерцание и постижение сущего, а конструирование того, чего еще нет: он всегда есть устремленность в будущее, он имеет дело с возможным, а не с действительным. Наименее интересно для Ортеги то, что уже было, больше всего волнует его то, чего еще нет. П.П. Гайденок в своей критической статье отмечает: «Это не значит, что Ортега не занимается историей – как раз ею он

занят больше всего. Но цель его при этом – предвосхитить будущее, и не случайно Ортега отстраняется от Ранке и его школы, видевшей задачу историка прежде всего в точном воспроизведении того, что на самом деле было, не случайно в своей работе «Восстание масс» он недоволен так называемыми «филологами», увлеченными эмпирическим «подсчетом фактов» и не дающими воли свободной интерпретации их» [1, 161].

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, находившийся в центре интеллектуальной жизни Испании, поддерживал с этими течениями диалогические отношения соратничества и одновременно полемики. Это запечатлелось в «Эссе на эстетические темы в форме предисловия», где Ортега восстанавливает в ее правах Красоту. «Ячейкой прекрасного» он именуется метафору, улавливая наступающее изменение художественного и в особенности поэтического языка. Уже в начале 20-х годов культ метафоры объединил так называемые авангардистские течения, их программа была предвосхищена статьей Ортеги-и-Гассета. Смысл, вложенный в понятие «ирреализации», 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 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 граней между искусством и жизнью. 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 частность обладают особой концентрацией выразительности и судить о любом элементе этого мира надо по его внутренним законам, а не по законам реального мира. «Ремесло художника как раз состоит 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» [8, 143]. Метафора не рождается, как это обычно принято думать, из сопоставления и уравнивания двух вещей: она как бы одной вспышкой раскрывает внутреннюю взаимосвязь и взаимодействие всего сущего, является жизненным актом, переживанием действительности в ее внутреннем единстве и динамике. С этой точки зрения каждая метафора представляет собой «открытие закона универсума».

Создавая путем соединения обыкновенных, разделенных в реальной жизни вещей новое целое, она творит из них своего рода новое тело,

которому придает объективный характер и новую глубину, благодаря чему для людей, чутких к поэзии, она становится символом высшей реальности, где господствует не разделенность, а всеединство. Переноса предмет с его реального места в сферу чувства, метафора одновременно дереализует действительность и вместе с тем творит из нее в чувстве и воображении новую предметность, рождающуюся из разрыва и уничтожения реальных предметов. Известный эстетик, исследователь творчества Ортеги Г.Фридендер в связи с этим замечает: «Подчинение в искусстве предметно-объективной стороны образа субъективной, благодаря которому объект в искусстве становится частицей нашего «я», раскрывает смысл формулы Бюффона «стиль – это человек», ибо «я» каждого поэта – это новый словарь, новый язык, новый набор метафорических символов и значений, порождающих для читателей в его творчестве особую, личностно-индивидуальную поэтическую реальность» [11, 25].

В эссе «Две главные метафоры», написанном к двухсотлетию Канта, Ортега защищает роль метафоры как всеобщей, необходимой формы мышления не только в искусстве, но и в науке, в том числе – философии. Метафора это то, «с чьей помощью мы придаем отвлеченным и труднодоступным предметам особое существование. Она тем нужнее, чем дальше мы отходим от вещей, то и дело подвертывающихся под руку на повседневных дорогах жизни» [5, 211]. «Метафора – это истина, проникновение в реальность, – утверждает в связи с этим Ортега. – И, стало быть, поэзия есть, среди прочего, исследование: она вырабатывает столь же положительные знания, как наука» [5, 208]. В то же время роль метафоры в науке принципиально отличается от роли ее в искусстве; в науке она носит лишь вспомогательный характер. И однако, различие между мировоззрением античности и нового времени всего рельефнее можно выразить с помощью двух характерных для них главных метафор: для Платона душа была воцеленой дощечкой, на которую вещи внешнего мира накладывают свой отпечаток. Декарт же коренным образом изменил подход к вопросу о соотношении объективного и субъективного мира. Единственным подлинным существованием вещей он признал их существование в мышлении. Место печати и воцеленой дощечки заступает новая метафора – сосуда и содержимого. И лишь в самое последнее время судьба личности переменялась и место отвлеченного рационального мышления в философии и эстетике заняло воображение.

Трактат «Дегуманизация искусства», содержащий его концепцию кризиса искусства, был подготовлен рядом предшествующих работ Ортеги, посвященных проблемам различия старого и нового искусства. Но те художественные проблемы, которые в ранних работах Ортеги ставились на отдельных примерах, получили в «Дегуманизации искусства» цельную и

обобщенную трактовку. Ортега выступает здесь как своеобразный диагност, анализирующий определяющие, основные тенденции искусства художественного авангарда XX века. Отталкиваясь от призыва Ф.Гюйо рассматривать искусство «с социологической точки зрения», Ортега избирает в качестве исходной точки своего трактата мысль о поразительном «внутреннем единстве, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль, – так развивает он свою мысль, – пульсируют в искусствах, столь несходных между собою» [6, 219], в том числе музыке, живописи, поэзии и театре XX века. Первой и основной чертой, роднящей их, Ортега считает их «непопулярность» – ту непопулярность, о которой испанский философ уже писал в статье «Musicalia».

В то время как романтизм был «народным стилем», «новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда». Оно создает в публике «две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей» [6, 220], на две касты (или класса) – широкую публику и художественную элиту. И это разделение общества на два социальных ранга приветствуется Ортегой как возвращение к нормальному, с его точки зрения, положению вещей: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начинает складываться как должно – в два ордена или ранга: орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению» [6, 30], – обобщает мысль философа Г.Фридендер. Ибо «под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда: ложный постулат реального равенства людей» [6, 222].

Общество Ортега делил на элиту и массу, но это не значит, что такое разделение предполагает наличие двух классов. «Меньшинство», «элита», согласно взглядам Ортеги, есть в каждом общественном классе – и господствующем и угнетенном. Это не родовая (или финансовая) аристократия, а одаренная наибольшими способностями, наиболее высокая по своим нравственным и эстетическим задаткам и качествам часть общества, которая в наибольшей степени способна руководить обществом и содействовать его движению вперед. Таким образом, при всем романтическом характере свойственного Ортеге противопоставления избранного меньшинства и массы, касты и демоса, отрицание им естественного равенства людей означало в первую очередь признание неравенства человеческих умов и талантов, а не утверждение исключительного права земельной аристократии, буржуазии или других имущих слоев общества на право распоряжаться государственной властью, а тем более на право распоряжаться ею в свою пользу в ущерб интересам

народа. Наглядним доказательством всего вышесказанного является трактат Ортеги «Восстание масс».

Итак, новое искусство, по Ортеге, отличается от старого тем, что оно вполне сознательно, принципиально хочет быть и оставаться непопулярным, обращенным к элите, а не к массе. Но тем самым оно не испытывает и потребности быть общечеловеческим и общепонятным. Порождаемое им эстетическое переживание не приближает людей к стихии повседневной жизни, а дистанцирует их, отчуждает от нее. На этом основана принципиальная основа нового искусства – его «дегуманизованность». «Радоваться или сострадать человеческим судьбам, – утверждает Ортега, – есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения» [4, 224]. Подлинно эстетический эффект – это не эффект сочувствия и сопереживания всему «человеческому, слишком человеческому», а эффект чистого, холодного, бесстрастного и безучастного созерцания. Художники XIX века были реалистами, так как, даже если сегодня мы причисляем их к романтикам или натуралистам, они «стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия». Да и во все более ранние времена, «когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства, последнее всегда было реалистическим» [4, 226]. Современное же искусство (независимо от того, является ли оно «чистым» и может ли «чистое» искусство вообще существовать) сознательно стремится к дереализации, к очищению от «человеческого». Таковы две принципиально различные установки (или интенции) старого и нового искусства независимо от их соотносительной художественной ценности, то есть вопроса о превосходстве одного из них над другим. Новое искусство принципиально чуждо интересу живой реальности, переживаемой человеком и волнующей его.

Все эти особенности нового искусства родственны особенностям науки XX века – тема, которую Ортега уже затрагивал в своей более ранней работе, «Задача нашего времени» (1923 г.). Его ирония – свидетельство негативного настроения, издевки над старым искусством. И с ними у нас смешивается оттенок клоунады, фарса, комического отношения к серьезности жизни и искусства вообще. Искусство представляется современному художнику, как и вообще современному человеку, вещью никчемной, лишенной какого-либо трансцендентного смысла. «Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу» [4, 257].

Теория дегуманизации была создана Ортегой, считает И. Тертерян, «не как собственное предписание искусству, но как осмысление новых качеств, появившихся уже в искусстве XX века. Эти качества – результат не только собственно художественного развития, но и важнейших социальных

процессов» [10, 192]. По мнению Ортеги, дегуманизация есть объективный результат исторического развития искусства. Она вовсе не состоит в изгнании образа из художественного произведения, как полагают некоторые исследователи, превращающие Ортегу в отца современного абстракционизма, считает И. Тертерян [10, 190]. По мнению Ортеги, безобразное, абстрактное искусство невозможно, искусство перестает быть искусством, если оно строит свои образы из объективно понятных, соотносимых с реальностью элементов. Дегуманизация возникает потому, что искусство – будь это поэзия, живопись – в процессе исторического развития все более переносит свое понимание и свои цели с изображения внешнего мира на выражение художественного отношения к этому миру. Однако речь идет совсем не об усилении лирического элемента в искусстве, не о превращении творчества в самовыражение художника. Ортега подчеркивал свой антилиризм. В работе «Дегуманизация искусства» Ортега образно поясняет свою мысль. Он сопоставляет отношение четырех людей, собравшихся у постели умирающего, – жены, врача, репортера и художника – к зрелищу смерти человека. В отличие от всех остальных, по мнению Ортеги, художник должен быть свободным от личного, эмоционального отношения к происходящему и поэтому в его воображении вполне реальный облик умирающего предстанет как явление чистой пластики, не вызывая в зрителе ничего, кроме эстетического переживания. В этом и состоит дегуманизация.

В основе ортегианской системы лежит доктрина «точки зрения» (перспективизм). Каждый человек несет «миссию истины». Точка зрения каждого ограничена своим горизонтом. Все горизонты вместе очерчивают предел ноосферы, равной у Ортеги Богу. Долг каждого – воплотить свою точку зрения, свои обстоятельства («если я не спасу их, они не спасут меня»). Любой из нас – «автор романа о самом себе, вымышленного либо подлинного». Каждый из нас «творит себя», размышляя о том, «чем он будет». Жизнь – это «задача», то, что «должно состояться» [7, 211]. Оптимизм испанского философа, обоснованный им в работе «Об оптимизме Лейбница», основан на вере в реальность «творчества жизни», такого, по слову П. Гайдено, «футуристического» самоконструирования. Отсюда с неизбежностью следует, считает И.М.Петровский, «что в основе ортегианской системы – утопия культуры, завершенная утопия гуманитарной интеллигенции» [9, 39].

Проведенный общий анализ проекта преодоления кризиса искусства в эстетике Х.Ортеги-и-Гассета позволяет сделать следующий обобщающий вывод. Видя симптом кризиса европейской культуры во всеобщей дезориентации, в отсутствии таких целей, которые могли бы объединить людей и дать смысл их деятельности, Ортега искал спасения в элитарном сознании и философии, последним достижением которой считал

рациовитализм. Но, к сожалению, учение, признающее реальностью только непрерывное становление, рождающее смену мировоззренческих установок, все новых картин мира («миров»), есть скорее выражение общей растерянности, чем спасение от нее.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайдено П.П.* Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс». // Вопросы философии. – 1989.– № 4.– С. 24-31.
2. *Долгов К.М.* Философия культуры и эстетика Х. Ортеги-и-Гассета // О современной буржуазной эстетике. – М.: Наука, 1972. – 391 с.
3. *Зыкова А.Б.* Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. – М. : Наука, 1978. – 291 с.
4. *Ортега-и-Гассет Х.* Две главные метафоры // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 85-106.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 133-159.
6. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 177-189.
7. *Ортега-и-Гассет Х.* Мысли о романе // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 202-234.
8. *Ортега-и-Гассет Х.* Эссе на эстетические темы в форме предисловия. // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 335-378.
9. *Петровский И.М.* Вокруг Ортеги // Философская и социологическая мысль. – 1990. – № 6. – С. 76-85.
10. *Тертерян И.А.* У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С 45-58.
11. *Фридендер Г.* Философия искусства и искусство философа (Эстетика Х. Ортеги-и-Гассета) // Х. Ортега-и-Гассет Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 89-103.