

Ортега и Гассет Хосе Адам в раю filosoff.org  
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Хосе Ортега-и-Гассет

Адам в раю

Моему учителю франсиско Алькантаре[1 – фр. Алькантара – старинный друг семьи Ортеги, сотрудничал в газете «Эль Импарсьяль», принадлежавшей деду Ортеги.]

I

Интересно, что сказал бы мой старинный друг Алькантара, увидев, что я ворую яблоки из его сада?[2 – Аллюзия образного выражения теории «общественного договора» XVII в.: «я не буду рвать яблоки в твоём саду, а ты не будешь делать того же в моем саду». Подразумевается правовая автономия субъекта деятельности (каждый вправе заниматься собственным делом и делать его хорошо) и его собственности.] И действительно, когда мы заводим разговор о том, в чём не совсем хорошо разбираемся, то чувствуем острое беспокойство, подобно человеку, без спросу проникшему в чужие владения: право собственности, которое мы попираем, жжет нам ступни, и за изгородью постоянно мерещится грозная фигура сторожа. Но Алькантара настолько влюблена в живопись, что готов слушать самые неуклюжие, самые снисходительные рассуждения об этом предмете. Что ж, снисхождение – одна из форм общения.

Как бы там ни было, я не вижу ничего предосудительного в честной попытке человека разобраться в том, что ему непонятно. Я хочу всего лишь уяснить для себя происхождение тех чувств, что вызвали во мне картины Сулоаги, когда я впервые увидел их. И это художникам потом судить, что верно и что неверно в моих рассуждениях, – ведь, правду сказать, только художники по-настоящему понимают живопись. Профан, который, отринув предвзятые мнения, созерцает произведение искусства, напоминает орангутанга. Никакое мнение невозможно без предвзятости. Именно в предвзятых мнениях, в предрассудках, и только в них, мы находим основания для наших суждений. Логика, этика и эстетика суть три подобных предрассудка, благодаря которым человек возвышается над животным миром и, опираясь на них, как на сваи, разумно и свободно возводит здание культуры, без вмешательства потусторонних сил и прочих мистических откровений, – кроме того, позитивного откровения, которое человек сегодняшний находит в деятельности человека вчерашнего. Предрассудки отцов дают некий отстой суждений, которые служат предрассудками для поколения детей, и так – возрастая и накапливаясь, звено к звену – на протяжении всей истории. Без этого традиционного накопления предрассудков нет культуры.

Художники – это наследники пластических традиций; поэтому оставим за ними право судить о живописи, а сами постараемся усвоить себе предрассудок, который организовал бы наше восприятие света, цвета и формы. Стоять перед «Святым Мавриkiem» Эль Греко, пытаясь при этом вернуться к первобытному видению мира, – такое же бесплодное и недостойное занятие, как попытка перенять ухватки павиана.

Для картин Сулоаги характерно, что стоит нам только начать спорить о них, как мы неизбежно приходим к вопросу: «А такова ли Испания на самом деле?» Следовательно, речь идет уже не о живописи, – нас не интересует, в жестах или в мимике персонажей полнее воплотилась действительность. Эта проблема пластического реализма отброшена, как мешок, из которого вытряхнули целую россыпь золотых. Нет более несомненного доказательства, что Сулоага не заканчивается там, где кончается его живопись; его личность не укладывается

Ортега и Гассет Хосе Адам в разо filosoff.org целиком в его ремесло. Выходя за границы своего *metier*, [3 – Ремесло (франц.)] Сулоага стремится обрести нечто, что трансцендентно по отношению к линиям и краскам, нечто, о реальности чего мы и спорим. Обратите внимание: первое, с чем мы сталкиваемся, – это мазки на холсте, складывающиеся в картину внешнего мира; этот, первый план картины еще не творчество, это копирование. Но за ним брезжит внутренняя жизнь картины: над цветовой поверхностью как бы зыблется целый мир идеальных смыслов, пропитывающих каждый отдельный мазок; эта скрытая энергия картины не привносится извне, она зарождается в картине, только в ней живет; она и есть картина.

Таким образом, художники делятся на тех, кто изображает вещный мир, и тех, кто, отталкиваясь от вещественности, творит картины. То, что составляет этот, второй план, то есть саму по себе картину, есть нечто чисто виртуальное: картина отображает некую вещность; всё, что в ней заключено помимо, уже не вещь, а некое неразложимое и, бесспорно, ирреальное смысловое целое, которому нет прямых соответствий в природе. Картина – это смысловая связь живописных элементов. Возможно, наше определение покажется чересчур путанным и невнятным. Ведь живописные элементы мы тем или иным способом можем извлечь из так называемой действительности, копируя её; но эта связь – откуда она? И что она? Цвет? Линия? Но и цвет и линия веществы; связь – нет.

Но что же такое вещь? Вещь – это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий. Каждая вещь является частью другой, большей, соотносится с другими вещами, существует лишь благодаря тому, что со всех сторон ограничена ими. Каждая вещь есть отношение между другими вещами. Следовательно, правильно изобразить вещь не значит, как мы полагали раньше, попросту скопировать её; для этого необходимо предварительно вывести формулу её отношения к другим вещам, то есть установить её значимость, ценность.

Доказательство того, что вещи не более чем значимости, очевидно: возьмите любую вещь, рассмотрите её в разных оценочных системах, и вместо одной вещи вы получите несколько совершенно разных. Подумайте, что значит земля для крестьянина и для астронома: крестьянин попирает охристое тело планеты и ковыряется в нём своим плугом; земля для него – это просёлок, вспаханное поле, урожай. Астроному нужно точно определить, какое место среди прочих звезд в бездне мыслимого пространства занимает земной шар в данный момент; требование точности заставляет его прибегнуть к математическим абстракциям, использовать законы небесной механики. Подобных примеров бесчисленное множество.

Поэтому единой и неизменной действительности, по которой можно сверять произведения искусства, не существует; действительностей столько же, сколько точек зрения. Точка зрения определяет ракурс. Есть повседневная действительность, основанная на расплывчатых, условных, приблизительных отношениях, удовлетворяющих обыденные нужды. Есть действительность научная, точность отношений внутри которой обусловлена требованием точности. Видеть, осязать вещи – значит в конечном счёте определенным образом мыслить их.

Что станет рисовать художник, который смотрит на мир с повседневной, общепринятой точки зрения? Вывески. А художник с видением ученого? Схемы для пособий по физике. А художник-историк? Картинки для учебника. Пожалуйста, пример: Морено Карбонеро. Не удивляйтесь, что я так отважно ссылаюсь на конкретные имена. Один из известнейших критиков, увидев «Копья», [4 – «Копья» – картина Веласкеса «Сдача Бреды».] заявил, что (цитирую дословно), как долго он ни вглядывался в картину – славную страницу испанской истории, – живописи он в ней не нашел.

Но оставим всё это в стороне; сейчас я хочу разобраться в одном: что же имеем мы в виду, говоря «художник», «живописец».

И насколько я понимаю, проблема в том, чтобы определить (допустив, что вещи суть отношения), какой же тип отношений свойствен именно живописи. Вначале мы полагали, что наши споры о Сулоаге и о том, правильно ли он изображает Испанию, говорят в пользу художника. Но похвала оказывается двусмысленной. Испания – это отвлеченная идея, историческое понятие. Литератору всегда симпатичны картины, дающие ему почувствовать себя пастырем своих мудрых мыслей; литератор всегда благодарен за повод написать статью. Но разве Сулоага изображает отвлеченные идеи? Разве внутренний мир картин, выделяющий его среди простых копиистов, основан на системе социологических

Ортега и Гассет Хосе Адам в раю filosoff.org  
отношений? Очень сомнительно, ибо, если картина легко перелагается на язык литературы или политики, это уже не картина, а аллегория. Аллегория же не серьезное, независимое искусство, а всего лишь игра, в которой мы лишь иносказательно выражаем то, что могли бы (и даже еще лучше) выразить с помощью тысячи других иносказаний.

Нет, искусство не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом. Критика, в лице литераторов, всегда сбивала художников с пути истинного, особенно с тех пор, как Дидро создал гибрид литературы и искусствоведения, [5 – Имеются в виду критические очерки Д. Дидро «Салоны» (1750–1770-е гг.).] будто легкость, с какой содержание произведения искусства может быть выражено в других изобразительных формах, не является самым серьезным аргументом против этого искусства.

Останется ли место для художника, если мы отбросим присущее Сулоаге искусство копииста и социальное влияние его работ? Может ли он служить примером художника с пластическим видением?

Мы уже установили, что организующее картину единство должно иметь не философскую, математическую, мистическую либо историческую, а чисто живописную природу. Совершенно ясно, что, когда мы, задевая самолюбие художников, сетуем на недостаток значительности их работ, мы вовсе не требуем, чтобы работы эти превратились в озаренные свыше строки метафизических трактатов.

## II

Задавшись смутной целью отыскать идеальную формулу живописи, я написал первую статью под названием «Адам в раю». Сам не вполне понимаю, почему назвал её именно так; к концу я совершенно потерялся в сумрачных дебрях искусства, где могут видеть ясно лишь слепцы, подобные Гомеру. В смятении вспомнил я об одном своём старинном немецком друге – профессоре философии докторе Вульпиусе. Я вспоминал о том, как не раз беседовали мы с этим метафизиком и тонким знатоком об искусстве; вечерами мы подолгу бродили по лейпцигскому зоологическому саду – сумрачному, заросшему высокими деревьями, с темно-зеленой, почти черной травой на газонах. Время от времени орлы нарушали тишину зычным, имперским клекотом; протяжно мычал канадский олень «вапити», тоскуя по холодным просторам тундры, и чета уток то и дело выписывала над водой затейливые петли, скандализуя честную животную публику своими сладострастными забавами.

Глубокомысленно и неспешно текли часы; доктор Вульпиус говорил исключительно об эстетике, делился планами о поездке в Испанию. По его мнению, эстетика должна окончательно сложиться именно в нашей стране. Современная наука имеет итало-французские корни; немцы создали этику, обретя себя в морали и теологии, за неимением прочего; англичане нашли себя в политике. Так рассуждал он на эти и прочие ученые темы, в то время как служитель зоопарка с удручающей медлительностью тёр слону его мозолистый лоб. Слон выглядел мыслителем.

Я попросил своего друга написать что-нибудь в защиту названия моей первой статьи. То, что он прислал, слишком пространно и учено, или, как мы говорим, когда что-либо не вызывает у нас даже поверхностного интереса, слишком глубокомысленно. Тем не менее, если читателя волнуют проблемы искусства, пусть хоть немного поразмыслит над тем, что написано далее.

## III

Приверженцы искусства обычно недолюбливают эстетику. Этот феномен легко поддается объяснению. Эстетика старается приручить и оседлать крутонарвого Пегаса; она стремится уловить сеть определений неистощимую, многоцветную суть художественности. Эстетика – это квадратура круга, а следовательно, занятие довольно унылое.

Прекрасное нельзя сковать рамками концепции, оно текуче, оно найдет щель и  
Страница 3

Ортега и Гассет Хосе Адам в разо filosoff.org улетучится, как те низшие духи, за которыми тщетно охотился какой-нибудь чернокнижник, чтобы навсегда заключить их в свои пузатые реторты. Бывает, не успеваем мы с трудом запереть чемодан, как выясняется, что что-то забыто, и приходится снова отпирать и снова запирать его – и так до бесконечности. То же и в эстетике, с той лишь разницей, что забывают всегда самое главное.

Так и получается, что, соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной. Она робеет, становится неловкой, подобострастной, словно сознавая свою принадлежность к более низменным, пошлым явлениям жизни. И это всегда нужно учитывать, когда речь заходит об искусстве. В искусстве царит чувственное восприятие, и в иерархии этого царства интеллект воплощает всё плебейское и вульгарное, таков его статус. В науке и морали владычествует концепция; её воля – закон, она созидает и организует. В искусстве она лишь поводырь, ориентир, как эти нелепые указующие персты: «К таможне – прямо», намалеванные по распоряжению муниципалитета перед въездом в любой испанский город.

Этим и объясняется презрительное отношение почитателей искусства к эстетике; она кажется им филистерской, формальной, плоской, бесплодной и сухой; им хотелось бы, чтобы она была прекраснее, чем сами картины и стихи. Но для человека, сознающего, сколь важна чёткая определенность в подобных вещах, эстетическая концепция тоже произведение искусства.

#### IV

Чтобы уяснить себе значение какого-либо конкретного вида искусства, следует определить его сверхтему. Каждое искусство рождается в процессе дифференциации коренной потребности самовыражения, которая заложена в человеке, которая и есть человек.

Подобным же образом чувства животного – это каналы, пронизавшие сгусток однородной материи вслед за появлением первого чувства – осязания. Так же и зрение проявилось впервые не благодаря глазным нервам и палочкам сетчатки; напротив, потребность в зрении, самый акт видения создали для себя инструмент. Незримый, полный света мир бурно распускался, подобно бутону, внутри примитивного организма, и эта полнота ощущения, которую невозможно было вкусить мгновенно, пролагала себе путь сквозь мышечные ткани, высвобождаясь, прокладывала русло, по которому выплеснулась и распространилась во внешнем пространстве.

Иными словами: функция создает орган [\*Это утверждение также показалось бы мне сегодня если и не кощунственным, то наивным. Ни функция не создает органа, ни орган не создает функции. Орган и функция рождаются одновременно[6 – Разделяй и властвуй (латин.).] (примеч. 1915 года). Это и последующие примечания были внесены автором при переиздании этой статьи в составе книги «Люди, деяния, вещи» (мадрид, 1916). Слово «также» относится к примечаниям и исправлениям, появившимся в предшествующих статьях того же издания].

А что же создает функцию? Потребность. Потребность же создается проблемой.

В душе человеческой заключена проблема – возвышенная, трагическая; и, что бы ни делал человек, все его действия обусловлены этой проблемой, все они – шаги к разрешению этой проблемы. Она столь огромна, что дать ей генеральное сражение не удается; следуя изречению *divide et impera*, [7 – Свидетельство колебаний Ортеги между позициями естественно-научного материализма и объективного идеализма. Например, Лейбниц прямо указывал, что положение «функция рождает орган» служит признанию существования «разумного творца природы» (Лейбниц Г.-В. Соч., т. 1. М., 1982, с. 145).] человек членит её и разрешает по частям, постепенно. Наука – первая ступень на пути разрешения проблемы человека; мораль – вторая ступень. Искусство это попытка добраться до самого сокровенного, тайного.

Следовательно, наша задача – указать, в чём состоит эта проблема, скрыто обуславливающая все человеческие поступки, а затем, определив, что в ней поддается разрешению с точки зрения науки и морали, мы получим в чистом и окончательном виде проблему искусства как такового.

Ортега и Гассет Хосе Адам в раю filosoff.org

Искусства суть благодарные, чувствительные орудия, с помощью которых человек выражает то, что не может быть выражено никаким другим образом. далее мы увидим, что самой проблеме искусства свойственна неразрешимость. Учитывая это, человек стремится обять область искусства, деля ее на отдельные аспекты, поэтому каждый отдельный вид искусства – это выражение одного из аспектов общей проблемы.

Каждое искусство, таким образом, соответствует какому-то одному из основных, неразложимых проявлений человеческой души. Это проявление и будет сверхтемой для каждого из искусств.

История каждого искусства есть ряд попыток выразить одну из сторон души, что и обуславливает его отличие от прочих искусств; попытки образуют траекторию, по которой искусство, подобно легкой, оперенной стреле, стремится к своей цели, в даль времен. И эта точка в бесконечной дали отмечает направление, смысл и суть каждого искусства.

V

Догадываться о вещи еще не значит познать её; мы всего лишь отдаём себе отчет, что перед нами – нечто. Темное пятно на горизонте – что это? Человек, дерево, колокольня? Мы этого не знаем; темное пятно нетерпеливо ожидает, пока мы его назовем; перед нами не вещь, а проблема. Мы перевариваем пищу, не понимая процесса пищеварения; любим, не зная, что такое любовь.

Животные, камни по-своему живут; они суть жизнь. Животное двигается, повинуясь, как нам кажется, собственным побуждением; чувствует боль, развивается, в этом – его жизнь. Камень покоятся, погруженный в вечную дрему, давит на землю всей тяжестью своего сна; его жизнь – инертность – и наоборот. Но ни камень, ни животное не подозревают, что живут.

В один из многих дней, как принято выражаться в арабских сказках, там, в эдемском саду (который, как пишет берлинский профессор Делитц в своей книге «О местонахождении рая», располагался в местности Падам Арам, на пути от Тигра к Евфрату), – итак, однажды Господь сказал: «Сотворим человека по нашему образу и подобию». Значение этого события трудно переоценить: родился человек, и в мгновение ока вселенная наполнилась звуками, озарились её пределы, жизнь приобрела запах и вкус, в мире появились радости и страдания. Одним словом, жизнь во вселенной пробудилась с рождением человека.

По сути дела, бог есть не что иное, как имя, которое мы даем некой вседержительной силе. Поэтому если бог создал человека равным себе, то тем самым мы признаем, что он наделил его способностью сознавать себя существующим вне и помимо бога. Но священный текст говорит лишь – «по образу своему»; в остальном же человеческая способность уже не совпадала со способностями божественного оригинала, она лишь приближалась к божественному ясновидению, была ущербным, легковесным знанием, то есть «чем-то вроде». Между человеческой и божественной способностью такая же разница, как между мыслом о вещи и мыслом о проблеме, между догадкой и знанием.

Когда Адам, подобно невиданному древу, возрос в райском саду, началось то, что мы называем жизнью. Адам стал первым существом, которое жило, чувствуя, что живет. Для Адама жизнь предстала как проблема.

Так что же такое Адам, окруженный райскими кущами и живой тварью; реками, в которых играет и плещется рыба; окаменевшими громадами гор; морями и материками; Адам на Земле, в окружении других миров?

Адам в раю – это в чистом виде жизнь, слабый росток бесконечной проблемы жизни.

Всемирное тяготение, мировая скорбь, неорганическая материя, органические ряды, вся история человечества, тревожная и лиющаяся, Ниневия и Афины, Платон и Кант, Клеопатра и Дон-Жуан, телесное и духовное, сиюминутное и вечное и непреходящее – как всё это отягощает пурпурный, мгновенно созревший плод Адамова сердца! Понимаете ли вы, что стоит за этими

Ортега и Гассет Хосе Адам в разообразие философия.org  
ритмичными сокращениями и расширениями, какое неистощимое разнообразие явлений, вкладываемое нами в безмерное слово Жизнь, воплощается в каждом из биений этой ничтожной мышцы? Сердце Адама – средоточие Вселенной, или, иначе, сама Вселенная, наполнившая это сердце, как кубок, пенящейся влагой.

Проблема жизни есть – человек.

## VI

Человек – это проблема жизни.

Всё в мире – живое. «Как, – быть может, скажут нам, – неужели вы решили воскресить натурфилософскую мистику?» Фехнер<sup>[8]</sup> – Ортега иронизирует по поводу анимистических конструкций Вселенной Г. Фехнера и Ш. Фурье, которые они пытались обосновать с позиций современной им науки и одновременно «расцвечивали» «романтическими» подробностями и истолкованиями.] хотел видеть в планетах живых существ, наделенных инстинктами и мощной сентиментальностью, – существ, которые, подобно гигантским космическим носорогам, кружат по своим орбитам, снедаемые могучими астральными страстиами. Фурье, этот шарлатан Фурье, полагал, что небесные тела живут своеобразной жизнью, которую он назвал «аромаль», считая, что законы небесной механики – это не больше и не меньше как математическое выражение непрестанных любовных связей между светилами, которые обмениваются ароматами, как некие влюбленные небожители.<sup>[9]</sup> – Называя Фурье шарлатаном, Ортега, по-видимому, имел в виду пристрастие этого мыслителя к данному слову, употребленному в названиях некоторых его работ, например: *Sur les charlataneries commerciales* (1807); *Pieges et Charlatanisme tie deux sectes de Saint-Simon et d'Owen* (1831). Аромаль, или взаимодействие ароматов, помимо «романтического» назначения служит, по Фурье, цели передачи элементарных форм жизни (зародышей, семян) с одного небесного тела на другое.] Похоже ли это на то, что хочу сказать я, утверждая, что всё в мире – живое? Неужели мы станем вновь охмурять себя мистикой?

Никогда не был я так далек от мистики, как сейчас, когда заявляю: всё в мире – живое.

Наука отдает понятие «жизнь» на откуп одной дисциплине – биологии. Вследствие этого ни математика, ни физика, ни химия жизнью не занимаются; и есть существа живые – те же животные и неживые – те же камни.

С другой стороны, физиологи, пытающиеся определить жизнь с помощью чисто биологических понятий, всегда терпели неудачу и до сих пор не выработали хоть мало-мальски устойчивого определения.

В противовес всему этому я предлагаю свою концепцию жизни, более общую, но и более последовательную.

Жизнь вещи – её бытие. Но что такое это бытие? Поясню на примере. Планетарная система не есть система вещей, в данном случае планет, – ведь до того, как она была задумана, планет не существовало. Это система движений, а следственно, отношений: бытие каждой планеты внутри этой совокупности отношений – как точка разбитой на квадраты плоскости. Таким образом, без других планет невозможна и планета Земля, и наоборот; каждый элемент системы нуждается в прочих, он и есть взаимоотношение между ними. Поэтому суть каждой вещи есть чистое отношение.

Именно в этом направлении и шло глубинное развитие человеческой мысли от Ренессанса до сегодняшнего дня: категория субстанции постепенно растворялась в категории отношений.<sup>[10]</sup> Имеется в виду тенденция идеалистического решения вопроса об онтологическом статусе отношений в буржуазной философии в связи с ростом научного познания, следствием которого явился расширяющийся фронт теоретического изучения «отношений как таковых», то есть абстракций от конкретных отношений между вещами в формах физических, математических и других отношений.] А так как отношение не *res*,<sup>[11]</sup> – Вещь (латин.).] а идея, то и современная философия получила название идеализма, а средневековая, идущая от Аристотеля, – реализма. Идеализм – порождение арийской расы: к этому шел Платон, об этом писали древние индузы в своих пуранах:<sup>[12]</sup> – Пурана – жанр древнеиндийской литературы, собрание мифов и сказаний, в которых излагаются, в частности,

Ортега и Гассет Хосе Адам в рапорте filosoff.org возврата древних индусов на происхождение Вселенной.] «Ступив на землю – ступаешь на перепутье ста дорог». Каждая вещь есть такое перепутье: её жизнь, её бытие – это совокупность отношений, взаимных влияний. Камень на обочине дороги не может существовать без остальной Вселенной. [\*Такое, в духе Канта и Лейбница, понимание бытия вещей, теперь вызывает во мне некоторую неприязнь[13 – По-видимому, Ортегу не удовлетворяло такое понимание бытия вещей (к 1915 г.) – и как тающее возможность его истолкования в духе всеобщей связи вещей реального мира, то есть материалистически, и как могущее свестись к области чистых отношений.](примеч. 1915 года)].

Наука трудится не покладая рук, чтобы обнаружить эту неистощимую бытийность, которая является источником жизненной силы. Но как раз точность научных методов никогда не позволяет им вполне достичь цели. Наука предлагает нам лишь законы, иначе говоря, утверждения о том, что такое вещь вообще, что у неё общего с другими, об отношениях, которые идентичны для всех или почти для всех случаев. Закон падения твердых тел объясняет нам, что такое тело вообще, каковы общие закономерности движения каждого тела. Но что такое данное, конкретное тело? Что такое всё тот же почтенный камень с отрогов Твадаррамы?[14 – Гвадаррама – горная цепь в Испании.] Для науки этот камень – частный случай применения общего закона. Наука превращает каждую вещь в частный случай, иначе говоря, в то, что роднит эту вещь с множеством ей подобных. Это и называется абстракцией: жизнь, в представлении науки, – это абстрактная жизнь, в то время как, по определению, жизненное есть конкретное, уникальное, единственное. Жизнь – индивидуальна.

Для науки вещи суть частные случаи; таким образом получает разрешение первая часть жизненной проблемы. Но необходимо, чтобы вещи были чем-то несколько большим, чем просто вещи. Наполеон – это не просто человек, некий частный случай человеческой породы; он уникален, он – это он. И камень с Гвадаррамы отличается от другого, химически идентичного, камня альпийских отрогов.

## VII

Наука разделяет проблему жизни на две большие, не сообщающиеся между собой области – на дух и природу. Так образовались две ветви научного познания – науки естественные и гуманитарные, изучающие соответственно формы жизни материальной и психической.

В области духа ещё очевиднее, чем в области материи, что бытие, жизнь это не что иное, как совокупность отношений. Дух не вещен; он – цепь состояний. Духовное состояние есть не что иное, как соотношение между состоянием предшествующим и последующим. К примеру, не существует некой абсолютной, овеществленной «печали». Если раньше меня переполняла радость, а потом радость эта хоть немного уменьшилась, я почувствую печаль. Печаль и радость вырастают одна из другой, и обе представляют разные стадии единого физиологического процесса, который в свою очередь является состоянием материи или видом энергии.

Однако гуманитарные науки также используют метод абстрагирования: они описывают печаль вообще. Но печаль вообще – не печальна. Печаль, невыносимая печаль – это та, которую я испытываю в данный момент. Печаль в жизни, а не в обобщенном виде – это тоже нечто конкретное, неповторимое, индивидуальное.

## VIII

Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений. Действуя дискурсивно, науки устанавливают эти отношения одно за другим; поэтому, чтобы установить их все, наукам требуется вечность. Такова изначальная трагедия науки: работать на результат, который никогда не будет полностью достигнут.

Трагедия науки порождает искусство. Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный. И если научный метод – в

Ортега и Гассет Хосе Адам в рапорте filosoff.org  
абстрагировании и обобщении, то художественный – в индивидуализации и конкретизации.

Нелепо утверждать, что искусство копирует природу. Где она, эта образцовая природа? Разве что на страницах учебников по физике. Природные процессы совершаются в соответствии с физическими законами; искусство же связано с жизненным, конкретным, неповторимым постольку, поскольку оно неповторимо, конкретно и жизненно.

Природа – это царство стабильного, постоянного; жизнь, напротив, есть нечто в высшей степени преходящее. Отсюда следует, что природный мир продукт научного исследования – воссоздается посредством обобщений, в то время как новый мир чисто жизненных сущностей, для созидания которых и появилось искусство, должен быть сотворен путем индивидуализации.

Природа, понимаемая как природа нами познанная, не содержит ничего индивидуального; индивидуальность лишь проблема, не разрешимая методами естественных наук, и все попытки биологов определить её оказывались тщетны. Мы не поймем Наполеона как индивидуальность до тех пор, пока какой-нибудь серьёзный биограф не восстановит для нас его неповторимый облик. Что ж, биография – жанр поэтический. Камни с отрогов Гвадаррамы раскроют свои свойства, свой характер, своё имя не в минералогии, для которой они вкупе с идентичными образцами составляют класс, а лишь на картинах Веласкеса.

## IX

Как мы установили, индивидуальность – будь то вещи или человек зависит от мироустройства в целом; это совокупность отношений. В росте травинки соучастует всё мироздание.

Понятно ли теперь, сколь огромна задача, которую берется разрешить искусство? Как сделать явной всю полноту отношений, составляющих простейшую жизнь, – жизнь вот этого дерева, этого камня, этого человека?

В действительности это невозможно; именно поэтому искусство по сути своей – уловка: оно должно создать некий виртуальный мир. Бесконечность отношений недосягаема; искусство ищет и творит некую мнимую совокупность как бы бесконечность. Это именно то, что читатель не раз должен был испытать, стоя перед знаменитой картиной или читая классический роман. Нам кажется, что полученное ощущение дает нам бесконечное и бесконечно ясное и точное видение жизненной проблемы. «Дон Кихот», например, по прочтении оставляет в нашей душе светлый след, и мы в неожиданном озарении, без малейшего усилия способны одним взглядом охватить весь безбрежный мир в его упорядоченности – так, словно без всякой подготовки оказались наделены даром сверхчеловеческого видения.

Следовательно, каждый художник должен стремиться воспроизвести видимость совокупности; поскольку мы не можем обладать всеми вещами в одной, попробуем достичь хотя бы подобия совокупности. Материальная жизнь каждой вещи необъятна; удовлетворимся по крайней мере жизнеподобием.

## X

Наука создает в жизни двоемирие духа и природы. В своих поисках полноты искусство обязано восстановить эту нарушенную цельность. Нет ничего, что было бы только материей: материя сама – идея; нет ничего, что было бы только духом; самое утонченное переживание – это вибрация нервных окончаний.

Чтобы осуществить свою функцию, искусство должно оттолкнуться от одного из этих полюсов и двигаться в направлении другого. Так зародились различные виды искусства. Если мы движемся от природы к духу, если мы пытаемся выразить эмоции через пространственное изображение, то перед нами пластическое искусство – живопись. Если от эмоций, распыленного во времени чувственного начала стремимся к пластическим, природным формам, перед нами искусства духовные – поэзия и музыка. В конечном счёте каждое искусство заключает в себе оба начала, но его направленность, его организация

## XI

Возможно, Сезанн никогда не был хорошим художником – для этого ему не хватало физических данных. Однако никто из современников не понимал так глубоко основополагающего значения живописи и никто с такой ясностью не представлял её основных проблем. И это не парадокс: человек с больными руками, неспособный держать кисть, может быть наделен в высшей степени развитым живописным чутьём.

Сезанн любил повторять слово, имеющее огромную эстетическую значимость, – воплотить. Он считал, что слово это выражает самую суть художественной задачи. Воплотить, то есть овеществить то, что само по себе вещью не является.

С давних пор искусство страдает от путаницы, произошедшей вследствие неточного употребления двух, в общем-то, безобидных терминов – «реализм» и «идеализм». Под реализмом – от латинского *res* – обычно понимают копию, подобие какой-либо вещи; таким образом, реальность – это объект копирования, а произведение искусства – его призрачное подобие.

Но мы с вами уже знаем, чего стоит на деле эта пресловутая «реальность» вещей; знаем, что вещь – это не то, что мы видим: каждый видит вещи по-своему, а случается, что и видение одного человека противоречиво.

Мы отметили также, что для того, чтобы создать вещь – *res*, – нам неизбежно потребуются и другие вещи. Следовательно, воплотить – значит скопировать не одну вещь, а всю их совокупность, а поскольку совокупность эта существует лишь в нашем сознании и лишь в виде идеи, то истинный реалист будет копировать именно эту идею, и с этой точки зрения гораздо более уместно и справедливо называть реализм идеализмом.

Но и слово «идеализм» часто толкуется превратно: идеалист – это, как правило, человек, который в практической жизни по совершенно необъяснимым причинам ведет себя нелепо, глупо; человек, который пытается выращивать пальмы на северном полюсе; человек, блуждающий по жизни как бы во сне. Нередко его называют романтиком или мечтателем. По-моему, это просто болван.

Исторически слово «идея» восходит к Платону. Платон в свою очередь называл идеями математические понятия. А называл он их так потому лишь, что они суть орудия мысли, с помощью которых мы создаем конкретные вещи. Без чисел, без операций сложения и вычитания, которые тоже – идеи, мир чувственных реальностей, то есть «вещей», для нас бы не существовал. Следовательно, для идеи принципиально важна возможность её приложения к конкретному, её способность быть воплощенной. Таким образом, истинный идеалист – это не тот, кто простодушно копирует смутные образы, возникающие в его сознании, а тот, кто, как страстный охотник, углубляется в хаос предполагаемых реальностей и ищет в нём организующее начало, чтобы обуздать этот хаос, чтобы мертвой хваткой впиться в вещь – *res*, – овладеть ею, и это его единственная забота и единственный источник вдохновения. Поэтому на самом деле идеализм правильнее было бы назвать реализмом.

## XII

Сезанн, будучи художником, говорит, по сути, то же, что и я, теоретик искусства, лишь выражаясь более «научно». По Сезанну, искусство – это воплощение. Я считаю, что искусство – это процесс индивидуализации, поскольку вещи – *res* – суть индивидуальности.

Реальность – это реальность картины, а не реальность предмета изображения. Тот, кто послужил моделью для Эльгековского «Мужчины с рукой на груди», был самым заурядным существом, которому так и не удалось индивидуализироваться, воплотиться, которое отлилось в расхожую форму условного жителя Толедо XVII века. Именно Эль Греко в своей картине придал ему индивидуальность, конкретность, дав ему вечную жизнь. Художник нанёс

Ортега и Гассет Хосе Адам в разо filosoff.org последний мазок – и в мире появилась одна из самых реальных, самых вещных вещей: портрет «Мужчины с рукой на груди».

И это случилось именно потому, что Эль Греко не стал копировать всё и каждый в отдельности из лучей, исходивших от модели и достигавших его сетчатки!

Непосредственная реальность для искусства всего лишь материал, составная часть. Искусство расчленяет природу, чтобы создать эстетическую форму. Живопись – будь то импрессионизм, люминизм[15 – Люминизм – неологизм Ортеги. Люминистами он называет художников, которые строят картины на световых эффектах.] и т. д. – не натуралистична; натуралистична техника – орудие живописи. Живописные средства выражения не сводятся к одним краскам; природа, модель, тема словом, все видимое не является конечной целью, а только средствами, материалом, подобно кисти и палитре.

### XIII

Важен прежде всего способ оформления этого материала: в науке он один, в искусстве – другой. Внутри искусства он один в живописи и другой в поэзии.

Интерпретируя проблему жизни, живопись – в качестве отправной точки избирает пространственные элементы, тела. Форма жизни, бесконечная совокупность отношений, необходимых, чтобы воссоздать примитивную жизнь камня, в живописи называется пространством. Своей кистью художник организует пространственные отношения в систему и внутри неё создает «вещь»; только в этой системе вещь начинает жить для нас.

Пространство – это среда существования; разные вещи могут существовать одновременно лишь благодаря пространству. Отсюда следует, что каждый мазок на картине должен быть логарифмом по отношению к прочим; а также что картина будет тем более совершенной, чем больше связей существует между каждым квадратным сантиметром холста и другими. Таково условие существования, которое отнюдь не сводится к простой рядоположности. Земля существует с Солнцем, так как без Земли нарушилась бы жизнь Солнца и наоборот; существовать – значит сожительствовать, жить друг с другом, взаимно поддерживая, помогая, терпя, питая, оплодотворяя, придавая друг другу силы.

Таким образом, необходимо, чтобы каждая частица, каждая клетка картины была активной по отношению к другим; искусство есть синтез, возможный благодаря необычному и странному умению художника делать так, чтобы вещь растворялась, пребывая в других вещах.

Структура существования, пространства нуждается в объединяющем начале, в элементе, способном приобретать бесконечно новые качества, оставаясь в то же время самим собой. Этой высшей материей для живописи является свет.

Художник творит жизнь с помощью света, как Иегова в начале творения. Вспомним, что, по Библии, глядя на плоды своего труда, бог всякий раз видел, что «это хорошо». Так и представляешь себе Творца, отступившего назад и прищурившего глаза, чтобы еще глубже, еще объективнее, как бы отрешившись от себя, увидеть свою работу – так, как это делает художник. Живопись категория световая.

### XIV

Сказанное выше можно развить, сравнив живопись с каким-либо другим жанром искусства, к примеру с романом.

Роман – это поэтический жанр, чье зарождение, развитие и распространение полностью соответствует аналогичным стадиям живописной эволюции. Живопись и роман – это близкие нам, романтические, современные виды искусства. Оба они – плод Возрождения, иными словами, выражают характерную для Возрождения проблему индивидуального.

В XV и XVI веках происходит открытие внутреннего мира человека, мира  
Страница 10

Ортега и Гассет Хосе Адам в разо filosoff.org субъективного, психологии. Рядом с миром вещей устойчивых, укоренившихся в пространстве, возникает мир мимолетных эмоций, по сути своей нестабильный, текучий, протяженный во времени. И эта область жизненных эмоций тут же обрела эстетическую форму – роман.

Роман тяготеет к эмоции; романы и существуют только ради того, чтобы раскрыть перед нами человеческие страсти, причём не в их активном, пластическом выражении, не в действиях (для этого достаточно эпической поэмы), а со стороны духовности, как зарождающиеся состояния духа. Если роман описывает поступки персонажей или даже окружающий их пейзаж, то для того лишь, чтобы дать читателю возможность непосредственно наблюдать душевые движения.

Но жизнь нашего духа разворачивается постепенно, и искусство, её описывающее, ткёт свои узоры по текучей временной основе. Сожительство душ обнаруживает себя шаг за шагом: душа открывает свое сокровенное другой душе, и так далее; так общаются между собой сердца. Поэтому объединяющее начало этого, временного вида искусства – диалог.

Диалог в романе – основное, так же как свет в живописи. Роман категория диалогическая.

Пусть читатель вспомнит историю романа: в античной Греции бытовали лишь повествования о странствиях, так называемые «тератологии».[16 – Тератология (греч. *teras*, *teratos*, «чудовище», «урод» + *logos* «учение») – наука, изучающая врожденные аномалии (уродства) организмов. Здесь: свидетельства о чудесах, поражающих воображение.] Если мы и попытаемся отыскать в эллинской культуре зачатки романа, то это будут платоновские диалоги и до известной степени комедия. В противоположность эпосу роман соотносится с современностью; эпическое повествование всегда проецировалось в сознании эллина на мифологическую древность; эпос – это предание. Единственное из современности, что сочли достойным описания, – беседа, разговор, обмен эмоциями.

Развитие романа завершилось в Испании: «Селестина»[17 – «Селестина», или «Трагедия о Каликсто и Мелибее», – роман-драма, написанный Фернандо де Рохасом ок. 1492–1497 гг.] – это последний набросок, последнее усилие в стремлении окончательно закрепить жанр; Сервантес в «Дон Кихоте» помимо прочих ошеломляющих открытий подарил человечеству новый литературный жанр. Однако «Дон Кихот» – это собрание диалогов. Быть может, как раз этот факт и дал повод для дискуссий между риториками и грамматиками той эпохи; и пусть люди более сведущие в этих материях скажут, не отголосок ли тех, давших споров такое замечание Авельянеды[18 – В 1614 г. некто скрывавшийся под псевдонимом Фернандес де Авельянеда выпустил поддельную вторую часть «Дон Кихота». Подлинная вторая часть увидела свет в 1615 г.] из его пролога: «Ибо почти вся „История Дон Кихота Ламанчского“ являет собою комедию...»

Свет – средство выражения в живописи, живящая её сила. Для романа это диалог.

## XV

Думаю, всё сказанное выше поможет нам окончательно установить, что призвано выразить каждое искусство и какими средствами оно для этого пользуется; одним словом, – разницу между сверхтемой и техникой.

Мы видели, что жизненное начало в его пространственном выражении основополагающая цель живописи и что свет для неё – родовое орудие.

Это различие между конечной эстетической целью и техникой важно для любого рода искусства, но для живописи – особенно. Простейший пример объяснит нам причину.

Если мы возьмем, с одной стороны, всю историю живописи, а с другой – литературы и сравним количество признанных шедевров, вызывающих восхищение у критиков обеих сторон, то мы столкнемся с обескураживающим фактом, который требует если не полного, то хотя бы частичного разъяснения. А именно: диспропорция между бесчисленными успехами человечества на живописном поприще и скучостью их на поприще литературном. Оказывается, что

Ортега и Гассет Хосе Адам в разо filosoff.org  
человек создал намного больше прекрасных полотен, чем блестательных  
поэтических творений.

Лично я не могу в это поверить. И те и другие – критики литературные и художественные – допустили ошибку, и ошибка эта, на мой взгляд, происходит именно от чрезмерной благожелательности к произведениям живописи. Художественная критика не скучилась на похвалы, сбитая с толку путаницей между эстетической ценностью и техническим мастерством.

Живописная техника чрезвычайно сложна: по сравнению с основным орудием литературы – языком – механизм создания картины гораздо менее непосредствен, гораздо дальше от тех средств и навыков, которыми пользуется человек в обыденной жизни. Иначе говоря, по технической сложности диалог из «Дон Кихота» гораздо меньше отличается от обычного уличного разговора, чем рисунок Рембрандта – от неумелой попытки запечатлеть на бумаге запомнившееся лицо или пейзаж. Благодаря этому техника в живописи приобрела самоценность, узурпировав лавры художественного содержания, хотя по-прежнему продолжала оставаться всего лишь материалом. Какое множество картин прославилось в истории искусства исключительно благодаря высокочлененной тщательности технического исполнения. Если мы предъявим славным достижениям живописи строгие требования, относящиеся к чисто субстанциальному искусству, то весь её «подвал» – то есть жанр портрета – потускнеет в наших глазах, кроме тех произведений, которые представляли из себя не столько портреты, а самостоятельные композиции, законченные картины. По всей вероятности, то же произошло бы и с пейзажами и с историческими картинами, скрывающими под цветовой напыщенностью одежду свою художественную убогость.

Значит ли это, что художнику не следует заботиться о технике? Разумеется, нет; прежде всего он должен быть превосходным рисовальщиком. Я имею в виду, что, только постигнув все тонкости ремесла, художник может впоследствии стать истинным мастером. Критик, пишущий на злобу дня, обязательно оставит последнее слово за техникой, потому что его задача не столько оценить, сколько извлечь урок; но исходя из необъятных масштабов искусства как такового что могут значить выразительно написанные руки или какая-нибудь изысканно прихотливая линия?

Исходя из общего смысла сказанного, ясно, что гораздо важнее определить, что следует изображать; то, как следует изображать, – вопрос второстепенный, подчиненный, эмпирический, и тысячи художников сотен разных школ дают на него каждый свой ответ.

## XVI

Тем не менее можно сделать один вывод: поскольку живописец изображает с помощью света и в свете, ему нет нужды изображать сам свет. Таков мой упрёк всем разновидностям люминизма, подменяющим художественную цель живописным средством.

Итак, покружив вдоволь вокруг темы, мы приходим к заключению, к окончательной формуле, которая должна дать ответ на вопрос – какова же сверхтема произведения живописи? Что следует изображать?

Мы установили, что отвлечённые идеи не подлежат изображению. Искусство не трамплин, который вдруг выбрасывает нас в область философии. Какой бы сильной ни была картина, заключенная в ней философия обязательно будет слабой. У философии есть свои средства выражения, своя «техника», скжато отразившаяся в научной терминологии, которая, впрочем, тоже не всегда эффективна. Лучшая из картин всегда худший из силлогизмов.

Картина до последней пяди своей обязана быть живописью; её идеи – цвета, объемы, свет; предмет изображения – жизнь.

Припомните теперь всё, что я сказал, стараясь придать обедненному понятию «жизни» хоть какую-то эстетическую гибкость. Жизнь – это обмен субстанциями, а следовательно, со-жительство, со-существование, сеть тончайших взаимоотношений, в процессе которых субстанции поддерживают, питают, придают друг другу силы.

Ортега и Гассет Хосе Адам в раю filosoff.org  
Изобразить что-либо на картине – значит дать изображенному возможность вечной жизни.

Представьте себе работу какого-нибудь модного художника. Её персонажи, оживая в наших глазах, трогают нас, будоражат нашу фантазию. Но проходит полвека – и те же самые персонажи, увиденные глазами наших детей, немы, неподвижны, мертвые. Почему? В чём черпали они жизнь раньше? В нас, в наших преходящих, поверхностных, сиюминутных чувствах. Те далекие персонажи питались жившей в нас романтикой: она умерла – и вслед за ней умерли они, лишенные наущенного хлеба. Поэтому модное искусство недолговечно: оно живёт за счёт зрителя – существа эфемерного, – которого жизнь изменяет каждый день, каждый час. Классическое искусство со зрителем не считается: поэтому в него так трудно войти.

Великий художник всегда воссоздавал на своих картинах не просто вещи, которые ему вдруг захотелось запечатлеть, а бесконечную питательную среду, для того чтобы жизнь этих вещей могла длиться вечно, в непрестанном обмене субстанциями. Открытие живописью «воздуха», «пространства» всего лишь частные случаи этого неумолимого и неисповедимого процесса.

Египтяне относились к смерти как к одной из форм жизни, как к некому потаенному, скрытому от глаз человеческих миру. И, заботясь об этой новой жизни, они мумифицировали трупы и клади вместе с ними в мастабу[19 – Мастиба (араб.; букв. «каменная стена») – современное название древнеегипетских гробниц периодов Раннего и Древнего царств.] всё необходимое для пропитания.

Такова и задача живописца – живописать вечную жизненность. И именно эту задачу решали все великие подвижники кисти.

## XVII

Жизнь в человеке как бы двоится: его мимика, движения разрешаются в пространстве и в то же время выражают скрытую жизнь эмоций. Живопись обретает цельность в человеческом теле; через него в царство живописи, где главенствует свет, проникает всё, что не есть непосредственно пространство: чувства, история, культура.

Следовательно, сверхтема живописи – человек в природе. Не данный, конкретный, исторический человек, а человек как таковой; проблема человека как обитателя Земли. Ограничить эту проблему, скажем, рамками национального – значит низвести её до уровня анекдота.

Прозвучит ли поэтому странно мысль о том, что основная, изначальная, древнейшая тема искусства живописи – та же, о которой говорится в начале Книги бытия? Адам в раю. Кто же он – Адам? Каждый и никто в частности: самое жизнь.

Где же он – рай? На севере или в полуденных странах? Что за разница: любой пейзаж – подходящие подмостки для необъятной трагедии бытия, где человек-боец даёт себе лишь минутную передышку, чтобы снова вступить в бой. Этот пейзаж не нуждается ни в символических деревьях, ни в доломитах, как «Джоконда»; это могут быть, как на эльгрековском «Распятии», лишь две пяди тьмы, обрамляющие измученный лик Христа. Эти, по выражению одного из критиков, «вспышки тьмы» замещают всю Землю. Их достаточно, чтобы вечно длить искупительное воскресение умирающего на кресте.

Здесь заканчиваются записки, присланные мне доктором Вульпиусом. Как то и подобает немецкому мыслителю, он глубоко изучил историю вопроса. Незначительная на первый взгляд проблема искусства живописи позволила ему нарисовать стройную, упорядоченную картину всего мироздания. И это неудивительно: его соотечественник Ланге в своей «Истории материализма»[20 – Lange F.-A. Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart. Iserlon, 1866. (Лонге Ф.-А. История материализма и критика его значения в настоящем. Изерлон, 1866).] пишет о том, что Германия – единственная страна, где аптекарь, толкущий лекарство в своей ступке, обязательно думает о том, соответствуют ли его действия мировой гармонии.

## Комментарий

Адам в раю (Adan en el paraíso). – О. С., 1, р. 473–493.

Написано в мае-августе 1910 г. Включено автором в состав сборника «Люди, творения, вещи» (1916).

Статья типична для «Моседадес», ранних произведений Ортеги: прослеживаются различные идеинные влияния, которые испытывал философ; явна многопроблемность и известная поспешность в решении проблем; заметно тяготение автора к глоссаторству, отражавшее период формирования мышления Ортеги и свидетельствовавшее о его озабоченности состоянием философско-теоретической культуры испанской интеллигенции.

В этой работе впервые очерчен контур философии Ортеги. Идея Адама в раю, то есть первого человека, вброшенного в мир, является метафорическим образом концепции «радикальной реальности», развернутой в «Размышлениях о „дон Кихоте“». В данном контексте у метафоры были преимущества перед концепцией, поскольку здесь мир представлял не как «вещь», а как «сценарий» жизни, которую, согласно Ортеге, необходимо рассматривать как трагедию или драму.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/>

Приятного чтения!

## notes

### Примечания

1

Фр. Алькантара – старинный друг семьи Ортеги, сотрудничал в газете «Эль Импарсияль», принадлежавшей деду Ортеги.

2

Аллюзия образного выражения теории «общественного договора» XVII в.: «Я не буду рвать яблоки в твоём саду, а ты не будешь делать того же в моем саду». Подразумевается правовая автономия субъекта деятельности (каждый вправе заниматься собственным делом и делать его хорошо) и его собственности.

3

Ремесло (франц.).

4

«Копья» – картина Веласкеса «Сдача Бреды».

5

Имеются в виду критические очерки Д. Диодро «Салоны» (1750–1770-е гг.).

6

Разделяй и властвуй (латин.).

7

Свидетельство колебаний Ортеги между позициями естественно-научного материализма и объективного идеализма. Например, Лейбниц прямо указывал, что положение «функция рождает орган» служит признанию существования «разумного творца природы» (Лейбниц Г.-В. Соч., т. 1. М., 1982, с. 145).

8

Ортега иронизирует по поводу анимистических конструкций Вселенной Г. Фехнера и Ш. Фурье, которые они пытались обосновать с позиций современной им науки и одновременно «расцвечивали» «романтическими» подробностями и истолкованиями.

9

Называя Фурье шарлатаном, Ортега, по-видимому, имел в виду пристрастие этого мыслителя к данному слову, употребленному в названиях некоторых его работ, например: *Sur les charlataneries commerciales* (1807); *Pieges et Charlatanisme tie deux sectes de Saint-Simon et d'Owen* (1831).

Аромаль, или взаимодействие ароматов, помимо «романтического» назначения служит, по Фурье, цели передачи элементарных форм жизни (зародышей, семян) с одного небесного тела на другое.

10

Имеется в виду тенденция идеалистического решения вопроса об онтологическом статусе отношений в буржуазной философии в связи с ростом научного познания, следствием которого явился расширяющийся фронт теоретического изучения «отношений как таковых», то есть абстракций от конкретных отношений между вещами в формах физических, математических и других отношений.

11

Вещь (латин.).

12

Пурана – жанр древнеиндийской литературы, собрание мифов и сказаний, в которых излагаются, в частности, воззрения древних индусов на происхождение Вселенной.

13

По-видимому, Ортегу не удовлетворяло такое понимание бытия вещей (к 1915 г.) – и как таящее возможность его истолкования в духе всеобщей связи вещей реального мира, то есть материалистически, и как могущее свестись к области чистых отношений.

14

Гвадаррама – горная цепь в Испании.

15

Люминизм – неологизм Ортеги. Люминистами он называет художников, которые строят картины на световых эффектах.

16

Тератология (греч. *teras, teratos*, «чудовище», «урод» + *logos* «учение») – наука, изучающая врожденные аномалии (уродства) организмов. Здесь: свидетельства о чудесах, поражающих воображение.

17

«Селестина», или «Трагедия о Каликсто и Мелибее», – роман-драма, написанный Фернандо де Рохасом ок. 1492–1497 гг.

18

В 1614 г. некто скрывавшийся под псевдонимом Фернандес де Авельянеда выпустил поддельную вторую часть «Дон Кихота». Подлинная вторая часть увидела свет в 1615 г.

19

Мастаба (араб.; букв. «каменная стена») – современное название древнеегипетских гробниц периодов Раннего и Древнего царств.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!