

Ортега-и-Гассет Хосе

Искусство в настоящем и прошлом

I

Выставки иберийских художников могли бы стать исключительно важным обыкновением для нашего искусства, если бы удалось сделать их регулярными, несмотря на вполне вероятные разочарования, которые могут их сопровождать. Действительно, нынешняя выставка, как мне представляется, бедна талантами и стилями, если, разумеется, не иметь в виду вполне зарекомендовавшее себя искусство зрелых художников, дополняющее творчество молодых именно с содержательной стороны. Однако известная скучность первого урожая как раз и делает настоятельно необходимым систематическое возобновление экспозиций новых произведений. До самого последнего времени уделом "еретического" живописного искусства было существование в замкнутом кругу творческих поисков. Художникам-одиночкам, не признанным в обществе, противостоял массив традиционного искусства. Сегодня выставка соединила их и они могут чувствовать большую уверенность в успехе своего дела; вместе с тем каждый из них и в пределах этой целостности противостоит со своими взглядами представлениям других, так что они сами испытывают прямо-таки паническую боязнь общих мест в своем искусстве и стремятся довести до совершенства инструментарий своей художественной интенции. Что касается публики, то со временем она сумеет приспособить свое восприятие к феномену нового искусства и благодаря этому осознать драматизм положения, в котором пребывают музы.

Разумеется, произойдет это не сразу. Положение настолько сложно и парадоксально, что было бы несправедливо требовать от людей, чтобы они поняли это вдруг и в полной мере. Чтобы прояснить ситуацию, мне придется прибегнуть также к парадоксальному суждению. Я должен буду утверждать, что по-настоящему современным является такое искусство, которое не является искусством; из признания этого необходимо исходить, если мы сегодня намерены создавать подлинное искусство и наслаждаться им. Эта мысль может показаться трудной для понимания, поэтому попытаемся, как говорят математики, развернуть ее. Начнем с того, что почти каждая эпоха обладала искусством, адекватным ее мироощущению и, следовательно, современным ей, поскольку в большей или меньшей степени она наследовала искусство предшествовавшего времени. Подобное положение дел предоставляло значительные удобства для каждого очередного этапа истории прежде всего потому, что традиционное искусство со всей определенностью говорило новому поколению художников, что ему следовало делать. Например, новорожденному искусству предлагалось разрабатывать какую-либо невыявленную и нереализованную грань предшествовавших художественных стилей. Работа в указанном направлении была равнозначной сохранению традиционного искусства во всей его полноте. Иными словами, речь идет об эволюции искусства и об изменениях в нем, происходивших под воздействием непререкаемой силы традиции. Новое и современное искусствоказалось совершенно очевидным по крайней мере как интенция и легко входило в живую связь с формами прошлого искусства. Это были счастливые времена, поскольку принцип нового искусства не вызывал никаких сомнений; более того, в такие времена современным считалось все или почти все искусство. Например, лет тридцать назад казалось, что полнотой настоящего обладает творчество Мане, но только когда он, первым среди других, перенес в свое искусство особенности живописного мастерства Веласкеса[1], его собственная живопись получила резко выраженный современный вид.

Сейчас положение иное. Если бы кто-нибудь, пройдя по залам Выставки иберийских художников, сказал: "Не берусь утверждать, что все этоничто, однако я не вижу здесь искусства", то я не колеблясь ответил бы ему: "Вы правы, все это лишь ненамного больше, чем просто ничто. Во всяком случае, это еще не искусство. Но скажите мне, много ли можно было ожидать от этой

Ортега и Гассет Хосе Искусство в настоящем и прошлом filosoff.org выставки? Представьте, что вам двадцать пять лет и в ваших руках дюжина кистей, - как вы распорядились бы ими?" Допустим, что мой собеседник человек думающий; в этом случае он, скорее всего, предпочел бы два варианта ответа: повел бы речь об имитации какого-либо художественного стиля прошлого, и это позволило бы мне утверждать, что собственно современных стилей не существует, или, что вероятнее, извлек бы из запасников памяти название какой-нибудь единственной картины - наследницы традиции как примера освоения некой до нее не освоенной области в многоликом мире традиционного искусства. Если бы он не высказался ни в первом, ни во втором смысле, пришлось бы соглашаться с теми, кто утверждает, что традиция исчерпала себя и что искусство должно искать другую форму. Решать эту задачу должны молодые художники. У них еще нет искусства, они лишь заявляют о своем намерении его создавать. Собственно, это и имелось в виду, когда я утверждал, что подлинное искусство стремится не быть традиционным, ибо искусство, претендующее сегодня на то, чтобы считаться совершенным и полномасштабным художественным явлением, на самом деле оказывается полностью антихудожественным именно как повторяющее прошлое искусство.

Могут сказать, что если у нас нет собственно современного искусства, то остается искусство прошлого, способное удовлетворить наши эстетические вкусы. С этим трудно согласиться. Как можно наслаждаться искусством прошлого, если отсутствует необходимым образом связанное с ним современное искусство. Живой интерес к живописи прошедших времен всегда был обязан новому стилю: будучи производным от нее, этот стиль ей самой придавал новое значение, как это имело место в случае Мане - Веласкеса. Другими словами, искусство прошлого остается искусством в собственном смысле в той мере, в какой оно является также и современным искусством, то есть в какой мере оно все еще является плодотворным и новаторским. Превратившись же в просто прошедшее, искусство больше не воздействует на нас, строго говоря, эстетически; напротив, оно возбуждает в нас эмоции "археологического" свойства. Справедливости ради скажем, что подобные эмоции тоже могут доставлять великое наслаждение, однако едва ли способны подменить собственно эстетическое наслаждение. Искусство прошлого не "есть" искусство; оно "было" искусством.

Понятно, что причину отсутствия у современной молодежи энтузиазма по отношению к традиционному искусству следует искать не в немотивированном пренебрежении к нему. Если не существует искусства, которое можно было бы рассматривать как наследующее традиции, то и в венах нынешнего искусства не течет кровь, которая могла бы оживить и сделать привлекательным для нас искусство прошлого. Это последнее замкнулось в себе, превратившись тем самым в бескровленное, омертвленное, былое искусство. Веласкес тоже превратился в "археологическое" чудо. Глубоко сомневаюсь, чтобы даже разумный человек, способный отличать одни состояния своего духа от других, вполне отчетливо смог бы осознать отличие своей, вероятно, достаточно мотивированной увлеченности Веласкесом от собственно эстетического наслаждения. Попробуйте представить себе Клеопатру, и ее привлекательный, обольстительный, хотя и смутный образ возникнет на дальнем плане вашего сознания; но едва ли кто-нибудь заменит этой "любовью" любовь, которую он испытывает к современной ему женщине. Наша связь с прошлым внешне очень напоминает ту, что объединяет нас с настоящим; на самом же деле отношения с прошлым призрачны и смутны, следовательно, в них ничто не является подлинным: ни любовь, ни ненависть, ни удовольствие, ни скорбь.

Совершенно очевидно, что широкую публику творчество новых живописцев не интересует, поэтому нынешняя выставка должна вызывать не к этой публике, а только к тем личностям, для которых искусство является постоянно возобновляющейся, живой проблемой, а не готовым решением, то есть по своему существу состязанием, беспокойством, а не пассивным наслаждением. Только такие люди могут заинтересоваться более, чем искусством в общезначимом виде, именно движением к искусству, грубым тренингом, страстью экспериментировать, ремесленничеством. Не думаю, чтобы наши молодые художники видели в своем искусстве что-то другое. Тот, кто полагает, будто для нашего времени кубизм является тем же, чем для других времен были импрессионизм, Веласкес, Рембрандт, Возрождение и так далее, допускает, по-моему, грубую ошибку. Кубизм не более чем проба возможностей искусства живописи, предпринятая эпохой, у которой нет целостного искусства. Именно поэтому характерной особенностью нашего времени является то, что сейчас рождается гораздо больше теорий и программ, чем собственно произведений искусства.

Ортега и Гассет Хосе Искусство в настоящем и прошлом filosoff.org Создавать все это – теории, программы, уродливые опусы кубистов значит делать сегодня максимум возможного. Из всех приемлемых позиций лучшая призывает покориться естественному порядку данного времени. Более того, в высшей степени нескромно и наивно думать, будто и сейчас можно создавать то, что будет нравиться во все времена. Право же, настоящее ребячество рассчитывать на якобы предстоящий нам океан возможностей и надеяться при этом на выбор наилучшей среди них, мня себя султанами, епископами, императорами. Тем не менее и сегодня встречаются умники, желающие ни много ни мало "быть классиками". Если бы речь шла о попытке подражать стилистике прошлого искусства, то об этом едва ли стоило говорить; однако, вероятнее всего, они претендуют стать классиками в будущем, а это уже нечто чрезмерное. Желание стать классическим выглядит как намерение отправиться на Тридцатипятилетнюю войну[2].

То и другое, по-моему, просто позы любителей принимать позы; им уготован конфуз, поскольку подобного рода мечтаниям противится реальность. И вообще, едва ли уместно сейчас уклоняться от видения нынешнего положения дел таким, каким оно является на самом деле, во всем его драматизме, обязанном, во-первых, отсутствию современного искусства, а во-вторых, превращению великого искусства прошедших времен в исторический факт.

По существу, нечто подобное происходит в политике. Традиционные институты утратили дееспособность и не вызывают больше ни уважения, ни энтузиазма, в то время как идеальный силуэт новых политических учреждений, которые готовились бы отеснить отжившие и прийти им на смену, еще не появился перед нашими глазами.

Все это прискорбно, тягостно, печально, и от этого никуда не уйти; вместе с тем положение, в котором мы находимся, не лишено и достоинства: оно состоит в том, что все это – реальность. Попытаться понять, чем она является на самом деле, представляется по-настоящему высокой миссией писателя. Все другие начинания похвальны лишь в той мере, в какой они способствуют осуществлению главной миссии.

Как бы то ни было, говорят, что художественное прошлое не исчезает, что искусство вечно. Да, так говорят, и все же...

II

Нередко приходится слышать, что произведения искусства вечны. Если при этом хотят сказать, что их создание и наслаждение ими включают в себя также вдохновение, ценность которого нетленна, то здесь возражать не приходится. Но наряду с этим трудно оспаривать факт, что произведение искусства устаревает и умирает прежде именно как эстетическая ценность и только затем как материальная реальность. Нечто подобное случается в любви. Она всегда начинается с клятвы на века. Но вот минует миг устремленности во вневременное, начальная фаза любви исчезает в потоке времени, терпит крушение в нем и тонет, в отчаянии воздевая руки. Ибо таково прошлое: оно есть крушение и погружение в глубины. Китайцы говорят об умершем, что он "ушел в реку". Настоящее – это всего лишь поверхность, почти не имеющая толщи, тогда как глубинное – это прошлое, сложенное из бесчисленных настоящих, своего рода слоеный пирог из моментов настоящего. Сколь тонко чувствовали это греки, утверждавшие, что умирать – значит "соединяться со всеми, кто ушел".

Если бы произведение искусства, например картина, исчерпывалось исключительно тем, что представлено на поверхности холста, оно, быть может, и могло стать вечным, хотя при этом приходится учитывать факт неминуемой утраты материальной основы произведения. Однако все дело в том, что картина не ограничивается рамой. Скажу больше, из целого организма картины на холсте находится ее минимальная часть. Сказанное в полной мере применимо и к пониманию поэтического произведения.

Как может быть такое, спросите вы, чтобы существенные составные части картины находились вне ее? Тем не менее это именно так. Картина создается на основе совокупности неких условностей и предположений, осознанных художником. Он переносит на холст далеко не все из того, что внутри него самого обусловило данное произведение. Строго говоря, из глубин сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи, склонности, убеждения, то есть все то, в чем индивидуальное картины оказывается укорененным как в своем родовом. При

Ортега и Гассет Хосе Искусство в настоящем и прошлом filosoff.org помочи кисти художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников. Все прочее он подавляет либо старается не выделять.

Совершенно так же в разговоре вы раньше всего стремитесь сообщить собеседнику самые исходные, принципиальные свои посылки, поскольку без этого разговор лишился бы смысла. Другими словами, вы высказываете собеседнику только сравнительно новое и необычное, полагая, что остальное он в состоянии понять сам.

Существенно то, что эта система дееспособных для каждой эпохи предположений или представлений со временем изменяется. Причем изменяется значительно уже в пределах жизни трех поколений, сосуществующих в определенное историческое время. Старик перестает понимать молодого человека, и наоборот. Любопытнее всего то, что непонятное для одних оказывается особенно понятным для других. Для старого либерала кажется непостижимым, как это молодежь может жить несвободной, к тому же не чувствуя нужды задумываться об этом. Со своей стороны молодому человеку кажется непонятным энтузиазм старика по отношению к идеалам либерализма; у молодежи эти идеалы тоже вызывают симпатии и осознаются ими как желательные, тем не менее они неспособны зажечь в ней душевную страсть, так же как не служат вдохновению, например, таблица Пифагора или вакцина. Дело в том, что либерал является либералом вовсе не потому, что использует концепцию либерализма для обоснования своего существования; таков же и его противник – антилиберал. Ничто глубокое и очевидное не рождается из обоснований и ими не живет. Обосновывается только сомнительное, маловероятное, то есть то, во что мы, вообще говоря, не верим.

Чем глубже, изначальнее тот или иной компонент наших убеждений, тем мы меньше заняты им, попросту мы не воспринимаем его. Мы им живем, он является обоснованием наших действий и идей. Он как бы находится у нас за спиной или под ногами, подобно пяди земли, на которой стоит наша нога; мы, следовательно, не в состоянии увидеть его, а пейзажист в силу этих же причин не может перенести на холст.

О существовании духовной почвы и подпочвы мы узнаем, когда в полнейшей растерянности застываем перед новой картиной, не понимая ее. Нечто подобное имело место лет тридцать назад по отношению к полотнам Эль Греко. Желавшим постигнуть их они казались неприступными береговыми утесами, о которые разбивались намерения пристать к ним, приблизиться к пониманию этих произведений. В какой-то момент Наблюдателем также владело ощущение, будто между ним и полотнами Эль Греко разверзлась бездна; но, к счастью, одна за другой картины неожиданно стали как будто распахиваться настежь. Произошло это вследствие осознания Наблюдателем того обстоятельства, что за поверхностью холста в самом деле живут безмолвные, невыразимые, потаенные убеждения, которыми Эль Греко руководствовался, работая над своими картинами.

То, что в превосходной степени отличает произведения Эль Греко, чье творчество принципиально "подземно", характеризует в большей или меньшей степени любое произведение искусства прошедших времен. Только люди, не обладающие утонченной способностью проникаться вещами, могут думать, будто они в состоянии без особых затруднений понимать художественные творения давно минувших эпох. На самом же деле реконструкция скрытой системы предположений и убеждений, бывшей для этих творений основой, составляет содержание тяжкого труда историка или филолога...

Вовсе не каприз заставляет нас отделять искусство прошлое от сегодняшнего искусства. На первый взгляд они кажутся однородными по своей материальной основе, как, впрочем, и со стороны вызываемых ими чувств; однако уже поверхностный анализ позволяет судить о полном отличии одного и другого, при том, разумеется, условии, если исследователь не станет применять для отображения фактов одну только серую краску. Наслаждение искусством иных времен уже не является собственно наслаждением, – для него свойственна ироничность. Дело в том, что между собой и картиной мы помещаем жизнь эпохи, в которую была создана данная картина, то есть ставим человека – ее современника. От своих взглядов мы отправляемся к взглядам иных времен и, таким образом, сами превращаемся в некую вымышленную личность: это она в нас наслаждается искусством прошлого. Подобное раздвоение личности вообще характеризует ироническое состояние сознания. Продолжив очищающий анализ этого "археологического" удовольствия, мы неожиданно обнаруживаем, что "дегустируем" не собственно произведение, а жизнь, в границах которой оно

Ортега и Гассет Хосе Искусство в настоящем и прошлом filosoff.org создавалось и показательным проявлением которой является. Говоря более строго, объектом нашего анализа является произведение искусства, как бы запечатленное в свою собственную жизненную атмосферу. Попытаемся прояснить сказанное на примере примитивного искусства. Называя картину тех далеких времен "примитивной", мы свидетельствуем, что относимся иронически снисходительно к душе автора произведения, душе менее сложной, чем наша. Становится понятным удовольствие, с каким мы будто бы смакуем этот в одночасье постигаемый нами способ существования, более простой, нежели наша собственная жизнь, которая кажется нам обширной, полноводной и непостижимой, ибо она втягивает нас в свое неумолимое течение, господствует над нами и не позволяет нам господствовать над ней. С точки зрения психологии нечто похожее случается в нашем общении с ребенком. Ребенок тоже не является бытием, относящимся к данному времени: ребенок есть будущее. Так вот, будучи неспособными сойтись с ним непосредственно ни на его, ни на своем уровне, мы машинально сами как бы превращаемся в младенцев до такой степени; что бессознательно пытаемся подражать детскому лепету, приаем голосу нежные, мелодические интонации; всем этим управляет неконтролируемое стремление к подражанию.

Мне могут возразить, что в живописи минувших эпох существовали некие неподвластные времени пластические ценности, которыми якобы можно наслаждаться всегда, постоянно воспринимая их как новые и современные. Показательно в этой связи желание некоторых художников, как, впрочем, и их поклонников, сохранить какую-то часть живописного произведения как бы для восприятия ее чистой сетчаткой, иными словами, освободить ее от духовной усложненности, от того, что называют литературой или философией!

Бесспорно, литература и философия очень отличаются от пластики, однако и то и другое - все есть дух, все отягощено и усложнено духом. Тщетно было бы стремиться что-либо упрощать ради избавления себя от затруднений в процессе общения с этим нечт. Ибо не существует ни чистой сетчатки, ни абсолютных пластических ценностей. То и другое принадлежит определенному стилю, им обусловлено, а стиль является производным от системы жизненно важных представлений. Поэтому любые ценности, и уж во всяком случае те из них, которые мы склонны считать неподвластными времени, представляют собой лишь минимальную часть произведений искусства иных времен, насилием оторванную, отчлененную от множества ей подобных, которые мы с такой же легкостью произвольно отодвигаем на задний план. Поучительно было бы попытаться со всей определенностью выявить некие свойства известного живописного полотна, действительно представляющие собой нетленную, пережившую время красоту. Ее отсутствие настолько резко контрастировало бы с судьбой избранного нами произведения, что это явилось бы лучшим подтверждением высказанных мной на этот счет соображений.

Если что-либо из возникающего в нашу трудную и небезопасную эпоху не заслуживает осуждения, так это все то, что связывает себя с зарождающимся в Европе страстным желанием жить не прибегая к фразе или, точнее, нежеланием видеть в фразе основу жизни. Вера в вечность искусства, благоговение перед сотней лучших книг, сотней лучших полотен - все это казалось естественным для старого доброго времени, когда буржуа почитали своим долгом всерьез заниматься искусством и литературой. Ныне же искусство не рассматривают больше в качестве "серъезного" дела, а предпочитают видеть в нем прекрасную игру, чуждую пафоса и серьезности, и посвящать себя искусству считает вправе только тот, кто по-настоящему влюблен в искусство, кто испытывает наслаждение от его непостижимых излишеств, от неожиданностей, случающихся с ним; наконец, кто сознательно и щепетильно подчиняется правилам, в соответствии с которыми делается искусство; наоборот, расхожая банальность о вечности искусства ничего не проясняет и никого не удовлетворяет. Положение о вечности искусства не представляется твердо установленным положением, которым можно пользоваться как абсолютно истинным: проблема эта в высшей степени деликатная. Пожалуй, только священникам, не вполне уверенным, что их боги существуют, простительно укутывать их удушающим туманом возвышенных эпитетов. Искусство ни в чем таком не нуждается, - ему необходим яркий полдень, точность языка и немного доброго юмора.

Попробуем проспрягать слово "искусство". В настоящем оно означает одно, а в прошедшем времени - совсем другое... Дело не в умалении достоинств искусства иных времен. Они никуда не деваются. Но даже если их превеликое множество и они на самом деле прекрасны, все равно это искусство кажется нам чем-то застывшим, монохромным, непосредственно не связанным с нашей жизнью, то есть как бы заключенным в скобки и превратившимся уже не в

Ортега и Гассет Хосе Искусство в настоящем и прошлом filosoff.org действительное, а в квазискусство. Если мы воспринимаем это превращение как утрату, причиняющую боль, то только потому, что не осознаем грандиозного выигрыша, приобретаемого наряду с этой утратой. Решительно отсекая прошлое от настоящего, мы позволяем прошлому возродиться именно как прошлому. Вместо одного измерения, в котором вынуждена проходить наша жизнь, то есть измерения настоящего, мы получаем два измерения, тщательно отделенные друг от друга не только в понятии, но и в чувственном восприятии. Благодаря этой операции человеческое наслаждение расширяется безгранично, поскольку по-настоящему зрелой становится историческая восприимчивость человека. Когда было принято считать, что старое и новое – одно и то же, тогда жизненный пейзаж казался монотонным. Наше сегодняшнее существование все более характеризуется множающейся до бесконечности многоразличностью жизненных перспектив, их подлинной бездонностью, ибо глубоким и сущностным становится наше видение мира; любой период прошлого по отношению к предшествующему периоду мы рассматриваем теперь как новое жизненное начинание. А обуславливает новое видение наше умение замечать за далеким еще более далекое, наше отречение от близорукости, от обыкновения засорять сегодняшнее вчерашним. Чисто эстетическое наслаждение, о котором можно говорить только в терминах настоящего, ныне дополняется грандиозным историческим наслаждением, стелищим на излучинах исторического времени свое брачное ложе. Это и есть подлинное *voultre nouvelle*[3], которого Пьер Луи домогался в годы своей юности.

Так что не стоит противиться тому, что здесь говорится; правильнее было бы освободиться от предубеждений и попытаться осознать проблему во всей ее многосложности. Надо избавиться от иллюзорного представления, будто положение дел в художественной области сегодня – как, впрочем, в любое другое время – зависит только от эстетических факторов. И любовь и ненависть к искусству обуславливаются всей совокупностью духовных обстоятельств времени. Так и в нашем отношении к искусству прошедших времен свой солидный голос подает то целостное представление о его исторической значимости, которое рождается в далких от искусства зонах нашей души.

Следует ясно сознавать, что, глядя на гору, мы в состоянии видеть лишь ту ее часть, которая, как принято говорить, возвышается над уровнем моря, тогда как намного большей является масса горы, находящаяся ниже этого уровня. Так и картина открывается зрителю не целиком, а только той своей частью, которая выступает над уровнем представлений эпохи. Картина выставляет напоказ одно только лицо, тогда как ее торс остается погруженным в поток времени, неумолимо влекущий ее в небытие.

Таким образом, отделение искусства прошлого от искусства настоящего времени не есть дело вкуса. По существу, неспособность воспринимать Веласкеса как нечто устаревшее, а, напротив, обыкновение переживать "археологическое" удовольствие от созерцания его полотен означает одновременно также неспособность подступить к тайнам эстетического. Утверждая это, я не хочу сказать, что духовная дистанция между старыми художниками и нами всегда остается одинаковой. Например, называемый здесь Веласкес является одним из наименее "археологических" художников. Правда, добираясь до причин этого, мы обнаруживаем, что данное свойство его живописи обязано скорее ее недостаткам, чем достоинствам.

Удовольствие, рождающее в нас восприятием искусства прошлого, является удовольствием, которое доставляет нам в большей мере жизненное, нежели эстетическое содержание этого искусства, тогда как из современного нам искусства мы воспринимаем преимущественно эстетическое, а не жизненное.

Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время, возбуждая при этом смутное подозрение, что именно он повинен в каком-то особенном чувстве тревоги, переживаемом нами в эти годы. Неожиданно мы ощущали себя еще более одинокими на нашей земле; мертвые умерли не в шутку, а всерьез и окончательно, и больше они ничем не смогут помочь нам. Улетучились последние остатки духа преемственности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики. Европеец остался одиноким, рядом с ним нет тех, кто "ушел в реку" истории; подобно Петеру Шлемилю[4], европеец потерял собственную тень. Это именно то, что случается, когда наступает полдень.

КОММЕНТАРИЙ

ИСКУССТВО В НАСТОЯЩЕМ И ПРОШЛОМ

(El arte en el presente y en el preterito). - О. С., 3, р. 420-428.

Впервые опубликовано в Полн. собр. соч. Ортега в 1947 г. Написано в 1926 или 1927 г. В статье речь идет, по-видимому, о Национальной выставке изящных искусств, состоявшейся в Мадриде в 1926 г., - первой с начала века выставке, на которой были широко представлены картины испанских художников-авангардистов.

В том же году несколько работ с этой выставки экспонировались в помещении издательства "Ревиста де Оксиденте".

Пропаганде нового испанского искусства в стране и особенно за рубежом Ортега уделял постоянное внимание. Например, в 1910 г. со страниц газеты "Эль Импарсиаль" прозвучало настойчивое требование о развертывании выставок картин И. Сулоаги, уже в то время признанного лидера большой группы молодых арагонских художников. В 1920 г. он пишет предисловие к каталогу выставки картин художников-басков Валентина и Рамона Субиаурре, состоявшейся в Буэнос-Айресе. В своих статьях и эссе, относящихся к середине 20-х гг., Ортега излагает эстетическое кредо художественного авангарда. Эта деятельность Ортеги в немалой степени способствовала подготовке и проведению Национальной выставки 1931 г., явившейся одной из наиболее значительных экспозиций испанского изобразительного искусства XX в.

[1] Веласкеса как великого колориста начали "открывать" французские импрессионисты. Мане, в частности, писал: "Как я жалею, что Вас нет здесь со мной! Какую радость доставил бы Вам Веласкес! Живописцы разных школ, окружающие его, по сравнению с ним кажутся фокусниками... Он мастер из мастеров" (письмо Мане к А. Фантен-Латуре. Мадрид, август 1865 г.).

[2] Тридцатилетняя война (1618-1648) - первая общеевропейская война между двумя большими группировками держав.

[3] Еще не изведенное наслаждение (франц.). Сочинения П. Луи 90-х г. XIX в. - поэмы в стихах и прозе "Астарта", "Леда", "Ариана", "Дом на Ниле" отличались усложненной символикой и свидетельствовали о богатой эротической фантазии автора.

[4] Петер Шлемиль-герой повести А. фон Шамиссо "Необычайная история Петера Шлемиля" (1814). Рассказывая о человеке, потерявшем тень, писатель ориентируется на сказочные мотивы из немецких народных книг и в то же время вскрывает психологическую ситуацию современного человека, которому грозит утрата собственной личности.

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!