

А. А. ПОЛЯКОВА

доцент Чернігівського державного
інституту економіки і управління,
кандидат філологічних наук

ЕСТЕТИКА «ДЕГУМАНІЗАЦІЇ» ХОСЕ ОРТЕГИ-І-ГАССЕТА Генезис і становлення

Відомий іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955), теоретик модернізму, став широко відомий у філософсько-естетичних колах завдяки його твору «Дегуманізація мистецтва», який з'явився у 1925 р. і в якому автор оперує терміном «дегуманізація» як відомим і таким, який не викликає дебатів. Естетична наука пострадянського простору також приймає цей термін як головний в естетичній концепції цього автора. Втім, внаслідок відсутності відповідних перекладів, *шлях пошуків і деталі становлення естетики Ортеги-і-Гассета* залишилися поза зоною наукових досліджень, присвячених цьому автору [1; 2]; саме це і становить *предмет наших інтересів*.

Співвітчизники знайомі з першими естетичними дослідженнями Ортеги-і-Гассета з англійських, німецьких інтерпретацій. Українські [3] і російські переклади [4] торкаються більш зрілих творів. У випадках, коли вчені звертаються до іспанських джерел, вони розглядаються не всі і не досить детально. Ця робота, внаслідок її вузького призначення, також не претендує на всебічний огляд творів Ортеги-і-Гассета, а *ставить своєю задачею показати основні кроки на тому творчому шляху, які відображені у творах автора, не перекладених українською*.

Становлення естетики «дегуманізації» не є однозначним. Різні періоди творчості і різноманітні ракурси аналізу дозволяли і дозволяють називати цього автора то «критиком буржуазного світу» [1], то «творцем однієї з найбільш антидемократичних філософських систем нашого часу» [2].

Вчення Ортеги відобразило деякі положення феноменології та екзистенціалізму, своєрідним чином пристосувавши їх до потреб естетики. Основні положення є такі:

- 1) Загальна культура не є предметом аналізу.
- 2) Само поняття культури трактується як проявлення особистісної самореалізації людини.
- 3) Від культури як загальнолюдської діяльності відмовляються

і трактують її як постійно відтворювану діяльність індивідів.

4) Живу діяльність індивідів в галузі культури протиставляють культурі як сукупності вже створених цінностей.

В Ортеги-і-Гассета знаходимо: «Культура складається зі сукупності форм людської біологічної активності, яка не є більш біологічною, ніж травлення чи пересування» [5, с. 167].

У теорії «дегуманізації мистецтва», яка остаточно сформульована у 1925 р., Ортега не тільки констатує факт «обезлюднення» мистецтва, але й стверджує, що дегуманізація — основна його задача, оскільки саме вона стає втіленням соціально-естетичних ідеалів сучасних митців. Мистецтво, на думку Ортеги, «...не є гуманним не тільки тому, що не включає в собі «людські речі», але й тому, що саме його активність полягає в дегуманізації... Справа не в тому, щоб намалювати будь-що, зовсім не схоже на людину, дім чи гору, але в тому, щоб намалювати людину, яка б найменше походила на людину... Естетична радість художника витікає з цього тріумфу над людським» [6, с. 365].

Але шлях до такого розуміння художньої творчості тривав майже два десятиріччя. Ще в 1907 р. Ортега пише: «Я впевнений, що іспанське мистецтво є і завжди повинно бути реалістичним», а в статті 1911 р. «Мистецтво цього світу і світу іншого» розглядає проблеми готичного мистецтва В. Воррінгера, і, спираючись на традицію, говорить про своє тяжіння до реалізму. Тим не менше вже зараз відчувається вплив на нього Воррінгера з його «волею мистецтва» і «естетикою готичного», і сам Ортега формулює принцип абстрактивної художньої волі, який, за Ортегою, проявляється в новому мистецтві. В своїх ранніх творах, наприклад, в «Нотатках» (1902) Ортега цитує нещодавно відкритого для себе Ніцше, а також милується Бодлером. В той же період, розглядаючи творчість свого сучасника Вальє-Інкалана, Ортега вживає слово *inhumanidad*, яке ще не є «дегуманізація» (*deshumanización*), а скоріше «безгуманність», від якого недалеко до всім відомого терміну «дегуманізація» [6, с. 46].

В одному з творів того ж періоду «*Nada moderno у muу siglo XX*» («Зовсім не модерний, але дуже XX ст.») Ортега ставить задачу захистити нове мистецтво. Він говорить: «Боротьба сторіччя, що народжується, проти сторіччя минулого потребує героїчних зусиль», отже все старе авторитетне і представляє собою дещо «кінцеве, в деякому сенсі завершене, в той час як нове знаходиться в «*statu nascente*» [7, с. 22]. Нове, користуючись правами слабкого, потребує захисту, і Ортега нібито примушує себе виступити захисником нового, при цьому обвинувативши сторіччя 19 в тому, що воно називає

себе «moderno» — сучасним і водночас протистоїть всьому тому, що являється дійсно сучасним. Ось чому автор заявляє, що він не є модерним - «moderno», але повністю належить ХХ сторіччю.

Так відбувається перехід Ортеги-і-Гассета на шлях, який приведе його до безперечного захисту нового, тобто сучасного, а зараз ми розуміємо це як авангардного мистецтва. Він першим знаходить і пропагував музику Дебюссі, Стравінського, прозу Вальє-Інклана, поезію Меріме, проголошуючи їх носіями нового естетичного сенсу.

Цей перехід не можна охарактеризувати як різкий, оскільки ще деякий час в творах Ортеги відчуваються його юнацькі погляди. Так, у 1914 р. він пише твір, цілком навіяний роздумами про долю Іспанії та її народу. Його назва — «Роздуми про Кіхота» — так просто називають в Іспанії відомого героя Мігеля де Сервантеса. Тут він розглядає питання іспанської культури і висловлює занепокоєність «смаками середнього читача» — це є тезисний натяк на подальший розподіл суспільства на «еліту» і «масу» [7, с. 222], що складе основу теорії «масової» культури.

В галузі естетики філософ в решті решт дістане висновку, що все, що копіює дійсність, є антихудожнім, а все, що відходить від дійсності, підпадає під характеристику художнього. Всі нові течії, як-то: абстракціонізм, сюрреалізм, дадаїзм, авангардизм — все це, на думку Ортеги, відображає прогрес художньої думки, а повернення до старих засобів становить регрес. І все «прогресивне» дуже часто залишається незрозумілим так званій масі.

До цього висновку філософ йде непростим шляхом. Вказуючи на проблематичний характер мистецтва, уявляючи складність поставлених задач: «Естетика — це площа кола» [6, с. 477], — Ортега ще в творі «Адам в раю» (1910 р.) пропонує своє трактування деяких естетичних понять. Вже тут він проявляє свій інтерес не тільки до кінцевого результату творчості — в даному випадку, живописної, — але й до самого процесу створення художньої реальності і механізму її сприйняття. Вихідним мотивом для написання твору стали роздуми про живопис іспанського художника Сулоаги. Ортега впевнений, що для сприйняття живописного твору глядач повинен мати деякий культурний досвід. Людина саме тим відрізняється від мавпи, що стає накопичувачем і носієм багатьох перед-суджень, які створювалися людством протягом сторіч і без яких неможливе формування суджень. В перед-судженнях знаходяться елементи формування суджень. Логіка, етика та естетика — це є перед-судження, які, шляхом конденсування, формують людину не зоологічну, а культурну.

В цьому творі ми спостерігаємо народження погляду Ортеги на природу художньої творчості, який буде доповнюватися в подальшому в творах «Роздуми про Кіхота», «Ідеї про роман», «Дегуманізація мистецтва». Він пише: «Знаходячись перед картиною Сулоаги, ми запитуємо себе, а чи такою є Іспанія чи ні? Будучи не просто ремісником, Сулоага створює дещо таке, існування чого неоднозначне» [6, с. 474]. Це — вихідна ідея погляду на творчість як процес відчуження реальності твору від реальності світу.

За тією ж схемою Ортега аналізує процес сприйняття живописного твору: «Спочатку ми знаходимося в площі мазків пензля, які формують відображення предметів зовнішнього світу. Цей план картини не є творчість, а є копія. Скрізь них ми спостерігаємо внутрішнє життя картини, деякий світ ідеальних єдностей. Ця внутрішня енергія картини взята не від якоїсь конкретної речі, а народжується в самій картині і тільки в ній живе» [6, с. 474]. За думкою Ортеги, є художники, які відображають реальні речі, і художники, які, використовуючи речі, створюють картини. І те, що становить цей другий план, який ми і називаємо картиною, є дещо потенційне, «...ірреальний елемент, якому не можна знайти аналога в природі» [6, с. 474]. Таким чином, картина — це не ілюстрація для підручника, а дещо ірреальне, яке складається не з реальних речей, таких як лінія та колір, а зі взаємовідносин предметів, які породжують деяку єдність. Намалювати річ не означає просто скопіювати її, а встановити її зв'язки з іншими речами і таким чином визначити її значення, її цінність. Проблема полягає в тому, щоб визначити, який тип зв'язків існує в творі, оскільки справжня картина — це «...деяка єдність, елемент безумовно ірреальний, якому в дійсності нема аналога» [6, с. 474]. Ортегівська «деяка єдність», тобто деяка сукупність зв'язків визначається ним самим «не як реч, а як ідея» [6, 481–482].

Дійсне мистецтво не повинно копіювати реальний світ, воно, використовуючи метод індивідуалізації та конкретизації, повинно виразити ідею, в той час як наука використовує абстракцію і генералізацію. Більш того, ця ідея складає «...матерію мистецтва, і матерія сама є ідея» [6, с. 481]. Пояснюючи свої феноменологічні пошуки, Ортега відштовхується від латинського слова *res* — «реч», яке дало назву реалізму, але, за Ортегою, реалізм проголошує просте копіювання речей, і навпаки, ідеалізм не йде за реальністю, і «...дійсний ідеаліст — володар речей, він керує ними» [6, с. 488].

Досліджуючи історичну реальність Іспанії ХХ ст., Ортега дістає висновку, що Іспанія — це також загальна ідея, історична кон-

цепція. Необхідно відзначити, що тут помітні впливи представників Покоління 1898 р., таких як Унамуну [8] і Маесту. Ознакою же штучності живописного твору являється, за думкою Ортеги, можливість його трансформації в літературну чи ідеологічну форму. І в такому разі це вже не картина, а алегорія, тобто гра, а значить, не мистецтво, оскільки мистецтво — це не гра» [6, 487–488].

Так Ортега висвітлює основний напрям своєї естетичної теорії і починає трактувати задачу мистецтва як пошук засобу розкласти стару реальність дійсності і створити нову реальність твору мистецтва. Важлива реальність не дійсності, яка повинна бути лише джерелом, а реальність картини. «Реальність, яка видумана, являється для мистецтва чистим матеріалом, чистим елементом. Мистецтво повинно розчленити природу для того, щоб створити естетичну форму» [6, с. 486].

В цьому ж есе знаходимо роздуми Ортеги про роман, що в подальшому знайде свій розвиток в відомих «Роздумах про роман». Зараз же Ортега пише: «Єдина субстанція роману — емоція, роман існує лише для того, щоб розкрити емоції людей — не через їхні дії, для чого існує епос, але в духовному плані, як зміст духу, який народжується. В романі головне — діалог, як в живописі світлотінь» [6, с. 488].

Але закінчує Ортега це есе компромісним і деякою мірою парадоксальним висновком: «Ідеальна тема живопису — людина природи. Людина і його проблеми як жителя планети. Хто такий Адам? Хтось і ніхто, а саме — життя» [6, с. 492].

У творах, написаних після «Адама в раю», автор розвиває основні принципи своєї естетики. Ось його есе 1912 р. «Про реалізм у живопису». Мова йде про офіційний вернісаж сучасних іспанських художників. За принципом поділення художників на дійсних і копіїстів, автор критикує більшість представлених на експозиції картин, автори котрих «...сприймають раму вікна як раму картини». В цих творах представлені речі «...в їхньому земному тяжінні», а в дійсних — «...форми, звільнені від екзистенції» [6, с. 565]. Ортега роздратований естетичною позицією глядачів, які, не розуміючи нових тенденцій в мистецтві, критикують молодих художників за їхній ідеалізм і абстракціонізм. Сам Ортега розглядає ці тенденції руху від реального до абстрактного як позитивні і сучасні.

Правляча естетика — розвиває далі автор свою думку — це «зручний» реалізм, який протиставляє себе творчості. З точки зору художника-реаліста, мистецтво живопису полягає в тому, щоб «перець зробити схожим на перець», і естетична насолода глядача-реаліста «схожа на диспепсію» [6, с. 566].

Дуже цікавий погляд Ортеги на Веласкеса і Гойю. Він протестує проти безумовного віднесення їх до реалістів, чи то натуралістів. Зараз він пропонує подивитися на твори цих художників через призму імпресіонізму. «Хто може визначити, де починається і де закінчується рука в «Менінах»? Ще можна мріяти відчутти слонову кість тіла Мони Лізи, але камеристка, яка поправляє локон у цезаріні, схожа на тінь, і якщо б ми намагалися її взяти, в руках залишилось би тільки уявлення» [6, с. 567].

Ортега з повагою оцінює розподіл живопису на натуралізм і ілюзіонізм, запропонований віденським художником Вікоффом. До натуралістів він відносить італійців XV ст., фламандців і німців, які «...поєднують в картині безкінечну серію видимих актів». В той час як для Веласкеса головне — світло, а не тіла речей. «Реалізм, — робить свій висновок Ортега, — це, таким чином, проза, заперечення мистецтва» [6, с. 567].

Свою зацікавленість розумінням процесу сприйняття Ортега виявляє, вивчаючи, перекладаючи і коментуючи роботи інших авторів на цю тему. За приклад можна взяти статтю «Про поняття відчуття» (1913), де автор коментує дисертацію Гофмана «Вивчення поняття відчуття». Він детально розглядає думки автора про такі феноменологічні поняття як сприйняття, відчуття, уявлення, досвід.

Увага, з якою Ортега розглядає репрезентативні акти свідомості, свідчать про його поворот до естетичного формалізму, хоча і компромісного, оскільки Ортега не міг відмовитися від реальності як відправного пункту для художньої творчості. З іншого боку, від не довіряє людській свідомості настільки, що проводить між нею і дійсністю різке розмежування. Саме це ми спостерігаємо в роботі «Свідомість, предмет і три дистанції» (1916): «Річ — це те, що може бути сприйнято. Загального між реальним і нереальним те, що вони обидва можуть бути об'єктом нашої свідомості. Там, де існує свідомість, є діяльність суб'єкта і предмет цієї діяльності. При цьому...» нема нічого спільного між «моїм бачу», і тим, «що бачу», «моїм чую», і тим, «що чується» [7, с. 61]. Далі: «Не ми а posteriori знаходимо абсолютну різницю між цими речами, але факт свідомості складається з того, що я знаходжу перед собою те, що відрізняється від Я. Цей стіл — не моя свідомість, а усвідомлення того, що переді мною є стіл, і між столом і тим, що стіл є, існує різниця» [7, с. 63]. Свідомість, таким чином, це відношення до об'єкта.

В цій же роботі Ортега виводить поняття образу і уявлення: «Під образом і уявленням ми розуміємо стан нашої свідомості, коли в ній не присутній чи майже не присутній предмет» [7, с. 63]. Приклад образу — міфологічна істота кентавр.

Виходячи з того, що свідомість — це відношення до предмету, Ортега визначає три дистанції, на яких відбувається взаємодія суб'єкта з різними об'єктами: 1) об'єктом реальної дійсності — тоді це зв'язок присутності; 2) об'єктом мистецтва — тоді це форма відсутності: я маю перед собою тільки образ; 3) перенесення, яке здійснюється за допомогою знаків чи слів. Відповідно до цього акти свідомості названі сприйняттям, уявою чи уявленням, пригадуванням.

Проблемам такого ж плану автор присвячує роботу «Сприйняття ближнього». Сприйняття — одне з низки понять, яке пропонує нам психологія; це такий феномен розуму, в якому об'єкти починають для нас існувати, в той час як у свідомості ми маємо тільки їхній образ, начебто копію, яка нам їх представляє, але не робить присутніми. Так же як портрет не претендує на заміщення дійсної особистості, але представляє собою заміну відсутньої людини, образ завжди підкреслює умову повної підміни дійсності. Тобто кожне відображення, як будь-яка ідея, передбачає якусь попередню умову, при наявності якої ми вперше вступили в контакт з об'єктом, який згодом ми представляємо чи про який думаємо. Цей контакт і є сприйняття, і саме воно «...служить відкритими дверима, через яку проходить матеріал, на який діє наша психічна діяльність» [9, с. 155]. Більш того, Ортега розподіляє сприйняття на два види — зовнішнього світу і свого внутрішнього Я.

Всі теоретичні роботи слугують ключем для розуміння його програмних прикладних творів. До їхнього числа відноситься вже пригаданий твір «Роздуми про Кіхота», який, в свою чергу, слугує для розуміння майбутніх відомих «Ідей про роман». Також як і в своєму відомому творі, Ортега розбирає тут роман як жанр і розглядає його еволюцію. Він виділяє декілька провідних рис роману, таких як: епічність, поетизація минулого, міфологічний елемент у відображенні історії, окремі риси лицарського роману, образ героя як продовження традиційних образів лицарів. Крім того, автор розподіляє засіб бачення дійсності на реалізм дійсний і реалізм пригодницький — те, що згодом візьме назви реалістичного і романтичного напрямків. Як приклад, Ортега малює картину джерела, на який можна подивитися з романтичної точки зору, і тоді на воді буде помітна гра сонця. Іронічний же погляд помітить не сонячні проміні, а суху землю навколо. Так і роман, казка, епос будуються на цьому наївному засобі сприйняття. Роман реалістичний відкидає наївність і вибирає інший, більш суворий ракурс. Тут же Ортега висловлюється з приводу того, як він розуміє поняття «герой», поезія», «трагічне і комічне». Для поезії, за Ортегою, основною темою є людина, в той час як пейзаж — тільки сценарій для людини.

Роман, в решті решт, тяжіє до трагікомедії, оскільки вона в змозі найбільш повно відобразити колізії життя. Поряд з тим, Ортега формулює вимоги до естетики: естетична правда — це краса. Ця теза розвивається в есе «Музикалія» та в «Есе про естетику у вигляді прологу» (1914).

В цьому останньому автор критикує ХХ ст., яке привчає нас до нерозуміння мистецтва, оскільки емоції, які ми маємо на увазі, коли говоримо про естетичну насолоду, занадто бідні, щоб відобразити дійсну глибину насолоди про спостереженні прекрасного твору. Ортега, апелюючи до чуттєвого досвіду людини, стверджує, що для розуміння будь-чого — болю, предмету, — людина повинна зайняти позицію спостерігача: «...Ми нічого не можемо перетворити на об'єкт нашого розуміння, ніщо не може існувати для нас, якщо воно не перетворюється на уявлення, поняття, ідею — тобто якщо воно не трансформується у тінь, схему самого себе» [9, с. 254]. Те, що в змозі бути естетичним об'єктом, повинно мати «абсолютну присутність». Так, спостерігаючи мармурову скульптуру, ми не загострюємо уваги на білизні матеріалу, лініях, формі як естетичних характеристиках, оскільки те, що народжується завдяки нашій фантазії, сприймається як естетичне. «Завжди є дистанція між тим, що дає нам наша уява, і тим, до чого вона відноситься» [9, с. 255]. Ця думка — одна з ключових в естетиці Ортеги-і-Гассета. Висновок, який виходить звідси: суть мистецтва полягає у відчуженні ідеального змісту твору від реальної дійсності, а естетична насолода — це така особлива насолода, яку переживає людина при спостереженні твору мистецтва і при якому людині здається, що вона здатна зрозуміти природу речей.

В цьому ж есе ми зустрічаємо один з найулюбленіших прикладів Ортеги зі склом: «Якщо замість того, щоб дивитись через скло на інші предмети, я зроблю саме скло об'єктом мого погляду, воно перестане бути прозорим». Під склом Ортега розуміє суть дійсного мистецтва: саме воно повинно стати об'єктом як творчості, так і спостереження.

Неодноразово в своїх теоретичних творах Ортега повертається до роздумів про суть метафори. Тут стосовно неї він говорить: «Естетичний об'єкт знаходить свою елементарну форму в метафорі. Я би сказав, що естетичний об'єкт і об'єкт метафоричний — те ж саме; метафора — елементарний естетичний об'єкт» [10, с. 257].

За приклад автор бере метафору, яка належить перу Лопеса Піко: «Кипарис — спектр мертвого полум'я», — і розглядає механізм її утворення. Аби створити новий об'єкт, який можна назвати «красивим кипарисом», необхідно виконати дві операції: перша складається

зі звільнення кипарису від візуальної обкладинки як фізичної реальності, в анулюванні реального кипарису, друга полягає в наданні йому тієї нової якості, яка і є краса. В процесі першої операції необхідно знайти інший предмет, з яким кипарис був би схожим в будь-якому відношенні, і далі необхідно затвердити цю схожість як абсолютну ідентичність. В процесі наступних перетворень метафора уводить нас в інший світ, де вона ідеально можлива» [10, с. 259]. Чому чуттєво ідентичні кипарис і полум'я, ми не знаємо: «Це — завжди ірраціональний факт мистецтва, це — абсолютний емпіризм поезії», при цьому річ-кипарис перетворюється в Я-кипарис, річ-полум'я — в Я-полум'я.

Ортега не згоден з такою точкою зору, яка розглядає мистецтво як відображення внутрішньої суті почуттів суб'єкта. За його думкою, почуття в мистецтві — засіб, а не мета; метою ж являється створення нового об'єкту, який живе в рамках естетичного світу, а цей останній відрізняється від фізичного і психологічного світу. «Мистецтво перед усім — ірреальність» [10, с. 261], — такий основний висновок філософа. Він зрештою перетвориться на постулат для нього самого і для багатьох його послідовників.

Одним з творів, де Ортега продовжує формулювати вихідні положення своєї естетики, стає есе «Естетика в трамваї» (1916). Тут він застосовує феноменологічний прийом, аналізуючи процес естетичного сприймання обличчя пасажирок. Він протестує проти теорії платонічної краси, відповідно до якої ступінь краси реального обличчя визначається при порівнянні його з деяким ідеальним еталоном, і тоді «... естетичне судження складається з простого виявлення збігу або різниці між ідеальним і реальним об'єктом» [7, с. 34]. Ідеал, таким чином, перевертається в комплекс вимірів поза зоною реального об'єкту. І не треба шукати єдиної і загальної моделі, яку б повторювали реальні речі, її просто немає, також не існує великої кількості ідеальних моделей жіночої вроди. Реальність не залишається пасивною, а сама впливає на суб'єкт, примушуючи його зрозуміти, що є краса.

Фактично, Ортега доходить до ідеї «власної досконалості» і дістає висновок про взаємозв'язок суб'єкта і оточуючих предметів, які «випромінюють профіль власної досконалості». Таким чином, тут Ортега підійшов до тези, сформульованої А. Шлегелем, про тотожність художника і космосу.

В таких роботах як «Дух букви» (1927), «Революція і інтелектуали» (1910), «Люди, твори, речі» (1916), «Музикалія» (1921) Ортега безпосередньо наближається до «дегуманізації мистецтва». В есе «Музикалія» він висловлює своє повне прийняття тези Ніцше про

те, що «...значущість кожного індивіда визначається тією кількістю самотності, яку він спроможний винести, тобто ступенем його віддаленості від натовпу» [7, с. 326].

Висновки. Естетика Ортеги-і-Гассета — одне з найвагоміших естетичних надбань сучасної філософської науки. Відрізняючись тонким і часто абсолютно новим баченням світу, цей видатний іспанець навчив сучасників і послідовників детально слідкувати за ходом сприйняття світу і його відображенням в різноманітній художній діяльності. Але, як це витікає з вище викладеного, феноменологія Ортеги-і-Гассета приходиться до того, що порушує предметну змістовність творчого акту, і філософ поступово замикає своє бачення творчого процесу ідеальним світом, який прийняв згодом гіпертрофовану форму. Саме спираючись на його висновки, у життя увійшов такий відомий в усьому світі ірреаліст як Сальвадор Далі. Але це вже — тема інших досліджень.

1. Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Хосе Ортеги-и-Гассета. — М., 1978.
2. Тертерян И. А. Испытание историей. — М., 1973.
3. *Ортега-и-Гассет Х.* Вибрані твори. — К., 1994.
4. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.
5. *Ortega y Gasset, Jose.* Obras completas. — Madrid, 1955. — Т. III.
6. *Ortega y Gasset, Jose.* Obras completas. — Madrid, 1955. — Т. I.
7. *Ortega y Gasset, Jose.* Obras completas. — Madrid, 1955. — Т. II.
8. *Unamuno M. de.* Ensayos. T.1. — Madrid, 1945.
9. *Ortega y Gasset, Jose.* Obras completas. — Madrid, 1955. — Т. VI.
10. *Ortega y Gasset, Jose.* Obras completas. — Madrid, 1955. — Т. IV.

В статті йде про становлення одного з самих інтересних і глибоких естетических учений ХХ века, автором которого является испанский философ Ортега-и-Гассет. Исследование базируется на непереуведенных испаноязычных источниках, относящихся к раннему периоду творчества автора и последовательно приведенных его к «дегуманизации искусства».

В статті йдеться про генезис одного з найцікавіших естетических вчень ХХ ст., автором якого є іспанський філософ Ортега-і-Гассет. Дослідження базується на непереуведенних джерелах, які послідовно приводять автора до «дегуманізації» мистецтва.

The article deals with the development of one of the most interesting ethic theory of the 21st century. The research is based on untranslated Spanish literature pieces, which can be devoted to the early period of author's development.