

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попов Д.А. Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.75854 EDN: PPZZQG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75854

Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания

Попов Денис Александрович

доктор искусствоведения

профессор; кафедра теории, истории и педагогики искусства; Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, ул. Астраханская, 83

 pvdऎ@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.75854

EDN:

PPZZQG

Дата направления статьи в редакцию:

11-09-2025

Аннотация: Предметом исследования являются взгляды испанского философа, литературоведа и культуролога Хосе Ортеги-и-Гассета на искусство и значение художественной формы, а также их связь с традициями формального искусствознания. Рассматривается определение художественной формы, предложенное в его работах, а также использование испанским исследователем своих теоретических подходов для анализа творчества Диего Веласкеса. Автор также рассматривает контекст, в котором формировались взгляды Ортеги-и-Гассета: творчество его предшественников – классиков формального искусствознания, сформированные ими представления о художественной форме, успехи беспредметного авангардного искусства, требовавшие философского, художественного и научного осмыслиения. Такой широкий контекст необходим для установления связей между идеями Ортеги-и-Гассета и общими тенденциями в развитии философии и практики искусства в первой половине XX века. Основным методом исследования является компаративный метод, позволяющий выявить

сходство и различия между концепциями Ортеги и его предшественников, а также сравнительно-исторический метод, объясняющий происхождение выявленных различий. В работе сделан вывод о том, что формализм Ортеги-и-Гассета является развитием и продолжением концепций классиков формального искусствознания, но в иных исторических и социальных условиях, связанных как с растущей индивидуализацией европейской культуры, так и с бурными успехами авангардного искусства. Если художественная форма для Г. Вёльфлина или А. Ригля была чем-то вечным и неизменным, то Ортега исходит из бесконечного разнообразия продуцируемых художником форм, каждая из которых служит способом реализации его индивидуальности. Тем самым в работе выявлено значение творчества испанского философа для истории западного искусствознания и его место в эволюции формальных представлений об искусстве. Взгляды Ортеги завершают развитие формализма в XX веке и оказываются прологом для иконологических исследований.

Ключевые слова:

искусствоведение, методология, формальная школа, формализм, Хосе Ортега-и-Гассет, авангард, испанская философия, беспредметное искусство, художественная форма, теория искусства

История науки с XVII по XX век неоднократно демонстрировала, как методологической основой многих успешных исследовательских программ в самых разных научных дисциплинах становились философские идеи, выдвигаемые не профессиональными исследователями, а мыслителями и философствующими теоретиками. Изначально зарождаясь далеко за пределами эмпирической исследовательской практики, они постепенно превращались из отвлеченных установок в конкретные методологические рекомендации, направлявшие деятельность ученых и способствовавшие появлению выдающихся научных трудов.

История искусствознания не является исключением. В XIX веке культурно-историческая школа, сыгравшая важную роль в становлении научных принципов изучения искусства, сформировалась под влиянием позитivistских взглядов, воплощением которых и стала ее исследовательская деятельность. Однако специфика науки об искусстве заключается в том, что здесь философия определяет не только характер убеждений и деятельности ученых, но и особенности художественного творчества. Философские идеи, усваиваемые художниками, воплощаются в определенных художественных направлениях, тесно связанных с параллельными исследовательскими школами в науке. Так, позитивизм сыграл важную роль в становлении натурализма и реализма как художественных течений, которые точно соответствовали представлениям культурно-исторической школы о том, каким должно быть настоящее искусство, по каким правилам и законам оно живет, и какими эстетическими принципами руководствуется.

С этой точки зрения необходимо параллельное изучение развития философии искусства, искусствоведения и самого искусства в их тесной взаимосвязи и взаимовлиянии. Тем самым появляется возможность находить и изучать связи, которые иначе ускользнули бы от понимания исследователей и остались бы непроявленными.

Сформулированный методологический подход позволяет обратиться к изучению творческого наследия философов, значение которых для развития искусствоведения обычно остается в стороне от внимания историков науки. В частности, особый интерес

для нас представляет испанский философ, литературовед и культуролог Хосе Ортега-и-Гассет. В большинстве случаев историки искусствоведения не связывают его идеи с перипетиями развития западного искусствознания XX века. Вместе с тем, как представляется, Ортега сыграл особую и довольно заметную роль в развитии как формального искусствознания, так и искусства абстрактного авангарда. Целью настоящей работы, таким образом, является установление места и роли испанского мыслителя в истории искусствознания.

Значение Ортеги для развития формализма остается непроясненным в связи с тем, что само возникновение данного исследовательского направления было связано с иной философской традицией, чем та, к которой он принадлежал. Если испанского философа традиционно рассматривают как представителя «философии жизни», или даже экзистенциализма [\[1, с. 412\]](#), то формализм в искусствознании очевидно был подготовлен развитием неокантианства, делавшим акцент на работе человеческого восприятия, а не на проблемах человеческого бытия в мире.

Теоретиком, адаптировавшим абстрактную философию неокантианства к проблемам художественной деятельности, стал немецкий философ Конрад Фидлер. Взгляды К. Фидлера на искусство хорошо известны и опираются на общие неокантианские представления: с его точки зрения искусство не копирует реальность и не подражает ей, а организует наше восприятие, заставляя нас видеть определенные формы. Оно есть «чистая визуальность», познаваемая зрением.

Данное представление позволило К. Фидлеру отказаться от распространенных во второй половине XIX века представлений об искусстве как способе реалистического воспроизведения действительности и увидеть в нем способ работы со зрительским восприятием. К. Фидлер выступил в роли теоретика для группы единомышленников (так называемого Римского кружка), которая на практике воплощала уход от реализма и натурализма в сторону искусства чистых и преображеных форм (живописцы и скульпторы Ханс фон Маре (1837-1887), Адольф фон Гильдебранд (1847-1921), Арнольд Бёклин (1827-1901) и Ансельм Фейербах(1829-1880)).

М. Бахтин подчеркивал, что Римский кружок стал «колыбелью европейского формализма» [\[2, с. 224\]](#), и концепции его ведущих теоретиков выросли как раз из теоретического наследия Римского кружка: так, Г. Вёльфлин, к примеру, восторженно отзывался о книге А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» [\[3, с. 5\]](#), в которой уже вполне отчетливо сформулирован формальный подход [\[4\]](#). Таким образом, во второй половине XIX века постепенная адаптация неокантианских идей к теории искусства и художественной практике породила, с одной стороны, формальное искусствознание, с другой стороны, способствовала уходу художников от реализма и натурализма и рождению нового искусства, нацеленного на творчество визуальных форм, воздействующих на зрителя.

Однако в начале XX века в развитии теоретического формализма обнаружился неожиданный парадокс. Последовательно развиваясь, искусство, работающее с созиданием чистых форм, неизбежно приближалось к авангардной беспредметности, к чистой и бессодержательной видимости, к воздействию на восприятие публики исключительно формами, лишенными очевидного смысла и содержания. Рождение беспредметного искусства с неизбежностью следовало из формального понимания задач художественной деятельности. Но по мере становления авангарда с его все более смелыми формотворческими экспериментами, с нарастающим уходом от любого

жизнеподобия обнаруживалась глубокая неприязнь теоретиков формализма к беспредметному творчеству: Г. Вельфлин, к примеру, последовательно игнорировал в своих работах искусство XIX-XX вв., поскольку оно не вписывалось в сформулированные им представления о стилевых характеристиках.

Теоретики формализма не хотели замечать, что беспредметный авангард всего лишь довел до логического завершения их собственные идеи, и не только довел, но и воплотил на практике. На тесное родство формализма и авангарда неоднократно указывали как критики формализма, так и современные исследователи. Эрвин Панофский в свое время отмечал, что «формальный анализ в строгом смысле слова должен был бы избегать даже таких выражений, как "человек", "лошадь" или "колонна", не говоря уж о таких оценках, как "уродливый треугольник"» [\[5, с. 46\]](#). Это естественно, поскольку анализ чистой формы не предполагает выявления ее «смысла» или «содержания», данная процедура для него избыточна. Именно такого отношения и требуют, к примеру, супрематические творения Казимира Малевича — не отсылающие изначально к какой-либо реальности пределами самих себя. А. К. Якимович, в свою очередь, сравнивая формализм и авангард, обоснованно приходит к выводу, что Г. Вёльфлин «располагается в таблице истории идей в разделе раннего авангарда или очень близко к нему» [\[6, с. 27\]](#).

Однако, как это часто бывает, основатели и ведущие теоретики формального искусствознания так и не решились сделать следующий шаг и принять те выводы, к которым неизбежно вели их собственные концепции искусства. Тем самым, в истории формального искусствоведения неизбежно возникла своеобразная пауза, поскольку его создатели в какой-то момент остановились и не стали двигаться дальше по открытому и проложенному ими же пути. Искусство, вдохновленное формализмом, продолжало развиваться, но уже без теоретической поддержки.

Этот пробел отчасти попытались восполнить сами художники-абстракционисты, вынужденные заняться теоретизированием в условиях молчания формального искусствознания. Концепции К. Малевича [\[7\]](#) и В. Кандинского [\[8\]](#), активно разрабатывавшиеся уже в 10-х гг. XX века были попыткой восполнить отсутствие соответствующих теоретических наработок у классиков формализма. Однако в данном случае они были вынуждены заниматься деятельностью, которая не вполне соответствовала их изначальному призванию. Художники обычно не стремятся быть теоретиками своего искусства и избегают верbalного рефлексирования по поводу собственных работ. О причинах этого в свое время вполне откровенно высказался еще Эжен Делакруа, также вынужденный выступать с «теоретическими разъяснениями» по поводу своей живописи: «когда я гляжу на эту бумагу, покрытую маленькими черными знаками, мой дух не воспламеняется с такой быстротой, как при взгляде на мою картину или даже на мою палитру» [\[9, с. 263\]](#). Это хорошо заметно и при чтении трудов классиков русского авангарда: видно, к примеру, как тяжело К. Малевичу дается работа со словом.

Однако в 20-е гг. XX в. формальное искусство обрело, наконец, блестящего теоретика и исследователя, завершившего своими работами развитие формального искусствознания. В этой роли выступил испанский философ, культуролог и литературовед Хосе Ортега-и-Гассет. Многосторонность и многогранность его деятельности имеет своей обратной стороной то, что его значение для завершения развития целого направления в истории искусствознания несколько недооценивается. Вместе с тем именно он, как нам представляется, сыграл решающую роль в завершении целой эпохи и в истории

искусства, и в истории искусствознания.

Об одной из самых известных работе Ортеги-и-Гассета, озаглавленной «Дегуманизация искусства» и посвященной проблемам авангарда, написано немало, она всегда привлекала и будет привлекать к себе внимание исследователей. Ее значение для «легитимизации» авангардного искусства сложно переоценить. Вместе с тем ее пафос, направленный против «искусства масс», ее философский характер и, одновременно, публицистический стиль изложения обычно не дает увидеть, что она также является развитием и продолжением традиций формальной искусствоведческой мысли и указывает способы, каким должно исследоваться, анализироваться и пониматься авангардное искусство.

Сущностью этого нового искусства, по мнению Ортеги, является «отвращение к "живым" формам», которые оно заменяет изобразительным геометризмом. Таким образом, ключевым инструментом для анализа искусства у испанского философа, так же, как и у его предшественников, становится понятие «форма». Художественная деятельность — это и есть созидание новых форм в противовес формам, наблюдаемым в реальности. Ортега выводит для нее почти математическую формулу: «Х (картина) = А (изобразительность) + В (формализм). Всякая картина есть сочетание изобразительности и формализма» [\[10, с. 500\]](#). Очевидно, что первый элемент (изображаемое) здесь оказывается внешним по отношению к произведению, заимствуется у реального мира и к искусству не относится. Если искусство есть созидание чистых форм, накладываемых на заимствованное извне содержание, то логично допустить существование искусства без содержания вообще, искусства, основанного исключительно на формотворчестве, и очень осторожно, но Ортега признает такую художественную деятельность [\[10, с. 234\]](#). Созданные живописцем художественные формы обладают собственной эстетической ценностью, которая не заимствована у реального мира, порождают особые переживания, обозначаемые им как эстетические, и не имеют отношения чувствам и переживаниям, вызываемым реальностью.

Ортега, таким образом, доводит основную идею формализма до ее логического завершения, и его концепция органично дополнила концепции Малевича и Кандинского.

Главным отличием Ортеги от его предшественников становится отказ от поиска неких вечных и завершенных форм, определяющих бытие искусства на протяжении всей истории его существования. Поиск таких форм был предопределен в формальном искусствознании установками неокантианства, которое считало «формы восприятия» некой вечной константой, которую можно выявить и описать. Как следствие, формальные исследования в искусствознании сводились сначала к поиску и описанию искомых форм, а затем к накладыванию их на конкретную историю искусства с целью ее упорядочивания.

Однако к 20-м гг. XX века становилось очевидным, что подобных форм не существует. Само формальное искусствознание, распавшееся на несколько школ, доказало данным фактом, что форма — искусственно и произвольно конструируемая исследователями условность, а не объективная характеристика. Потому Ортега и не предлагает никаких классификаций и систематизаций художественных форм, поскольку это невозможно: они каждый раз заново творятся настоящим художником, а не используются как нечто неизменное и постоянное. «В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник

иссякает» [\[10, с. 227\]](#).

Тем самым прежний исследовательский подход, который исповедовало формальное искусствознание, больше неприменим для описания искусства, особенно современного. Но означает ли это, что формальное искусствознание на этом закончилось, и остается только констатировать несоизмеримость и несопоставимость бесчисленного множества творимых авангардом форм?

Очевидно, что для Ортеги это не так, поскольку он выступил не только как теоретик, но и как исследователь-искусствовед, давший в своих работах образцы применения формального подхода к искусству в условиях отсутствия раз и навсегда сформулированной и определенной константной формы, используемой в качестве исследовательского ориентира. Он является автором нескольких предметных исследований, посвященных, в первую очередь, творчеству Веласкеса и Гоя, и созданных, в основном, в поздний период его творчества. Конечно, в этих работах всегда присутствует философская составляющая, кроме того, Ортега не ограничивает себя исключительно формальным подходом, когда проводит развернутый и предметный анализ выбранных произведений, он активно использует культурно-исторический и биографический методы в своей работе. Тем не менее, в его исследованиях обнаруживается и весьма интересный формальный анализ творчества испанских художников.

Рассмотрим в качестве примера его «Введение к Веласкесу». Работа написана в характерной для Ортеги эссеистической манере, в ней, как следствие, нет какого-то четкого плана и логически продуманной последовательности изложения материала. Она неоднородна и в содержательном плане, соединяя в себя несколько возможных взглядов на Веласкеса с разных методологических позиций.

Большая часть работы — это биографический и культурологический анализ творчества Веласкеса, где среда, быт, жизненные и личные обстоятельства оказываются решающими для объяснения особенностей его творчества. Тем не менее, в работе дан довольно необычный взгляд на Веласкеса с точки зрения формальной методологии.

Сравнивая Веласкеса с доминировавшей в Европе XVII века итальянской живописью, Ортега противопоставляет Веласкеса итальянским живописцам именно в плане отношения к «форме» и работы с ней. Итальянцы, по его мнению, идеализируют изображаемый объект, постепенно подменяя его прекрасной, но отвлеченной формой, лишенной всякой индивидуальности. В погоне за удовольствием от прекрасной формы они постепенно уходят от реальности и демонстрируют зрителю прекрасные, но условные формы, потерявшие всякую связь с изображаемыми объектами.

Веласкес же, напротив, не желает приукрашивать изображаемый объект и показывает нам его «как он есть», во всем его безобразии. Означает ли это, что он реалист и натуралист? Ведь тогда он занимается тем самым искусством, которое Ортега уже отверг как искусство масс и даже не считает настоящим. И Ортега решительно встает на защиту Веласкеса, который, по его мнению, тоже творит некие художественные формы, но не так, как это делали итальянцы XVII века.

У Веласкеса «очарование исходит не от изображенных прекрасных объектов, но от картины как таковой. Сама живопись становится некой субстанцией, или, иначе говоря, глаза зрителя должны наслаждаться живописью как живописью. Безобразие объекта действует на наше внимание отталкивающе, и мы сосредоточиваемся на манере

изображения» [\[10, с. 504\]](#). Сама живописная манера Веласкеса и есть та прекрасная форма, которой любуется зритель, и которая наложена поверх безобразного объекта. И несколько далее он более подробно характеризует эту живописную манеру: «У Веласкеса живопись ... постепенно будет отходить от объемной характеристики. Изображенные предметы перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок» [\[10, с. 510\]](#). В этой призрачности, зрительности Веласкеса (в противовес «тактильности» итальянской живописи), он видит особенности его формотворчества и даже обнаруживает некоторое родство с импрессионистами.

Ортега использует при анализе творчества Веласкеса эстетическую идею, известную еще со времен Аристотеля. Искусство всегда любуется создаваемой им формой, но в случае, когда оно вынуждено обращаться к изображению безобразного, «удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» [\[11, с. 649\]](#). Веласкес, таким образом, согласно Ортеге, действует строго по Аристотелю, и компенсирует безобразие изображаемого красотой своей живописной манеры.

Отметим также, что Ортега, по-видимому, ощущал и приближающийся закат формального искусствознания, и, выходя за его пределы, сближался уже со следующей по времени своего расцвета искусствоведческой школой — иконологической. Раздел «Пряхи» в его работе о Веласкесе посвящен типичной иконологической проблеме, т.е. расшифровке образного содержания данного произведения. Ортега отвергает мнение о том, что на картине представлена бытовая сцена из жизни типичной мастерской, не соглашается он и с тем, что здесь изображен мифологический сюжет об Арахне, поскольку женщины прядут, а не ткут. Опираясь на совпадения некоторых деталей картины Веласкеса с описаниями Парок в поэме Катулла «Свадьба Фетиды и Пелея», он приходит к выводу, что на картине изображены именно богини судьбы. Вместе с тем он не отказывается и от формального анализа «Прях», анализируя ее композиционный строй, живописные приемы («разложение объекта на чисто световые валеры»), общую роль света и т.д. [\[10, с. 509\]](#).

Работы Ортеги, таким образом, представляют собой многогранный феномен, они обладают не только философскими, культурологическими, литературоведческими, но и искусствоведческими аспектами и вписываются в общую логику развития формального искусствознания, завершая его развитие. Ортега, как и его предшественники — классики формального искусствознания, использует в качестве ключевой категории «форму», однако, в отличие от них, он отказывается видеть в ней неизменный и постоянный способ организации художественного восприятия, универсальный, внеисторичный и величественный по своей природе. Представитель иной, экзистенциальной философской традиции он считает ее уникальным явлением, каждый раз создаваемым художником заново, воплощающим его индивидуальность. Как следствие он применяет и иные исследовательские стратегии при изучении художественного творчества, стремясь через анализ формы раскрыть особенности индивидуальной художественной манеры каждого художника или даже эпохи в целом.

Исследовательский формализм в работах Х. Ортеги-и-Гассета соответствует уже реалиям XX века, с его постепенным отказом от объективно существующих критериев, форм, канонов и нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен

рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли.

Библиография

1. Современный экзистенциализм: критические очерки. – М.: Мысль, 1966. – 567 с.
2. Бахтин, М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 625 с. EDN: UXXIQO
3. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб.: Алетейя, 1997. – 317 с.
4. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. О Гансе фон Маре. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 161 с.
5. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство "Академический проект", 1999. – 393 с.
6. Якимович, А. К. Генрих Вёльфлин и другие: о классическом искусствознании неклассического века // Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 9-47.
7. Малевич, К. С. Черный квадрат. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 282 с.
8. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 236 с. EDN: QXRYWH
9. Делакруа, Э. Дневник: в 2-х т. – Т. 1. – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1961. – 451 с.
10. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586 с.
11. Аристотель. Поэтика // Соч.: в 4-х т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645-680.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания»), является специфика подхода Х. Ортеги-и-Гассета к анализу художественной формы. Соответственно, творчество (теоретическое наследие) Х. Ортеги-и-Гассета, по всей вероятности, составляет объектную область исследования, которая раскрыта в контексте контурно обозначенной автором истории формального искусствознания. Несколько претензионно выглядит авторская избирательность в оценке формального искусствознания (у упомянутого автором М. М. Бахтина, к примеру, были более широкие взгляды на развитие формального литературоведения, которое он включал не только в искусствоведческий дискурс, сколько в межпредметный научно-философский дискурс истории культуры и искусства, как и искусствоведение в целом). Но, тем не менее, авторская позиция ясна и в целом не противоречит логике развития европейской искусствоведческой мысли конца XIX первой половине XX вв., если не брать во внимание, что теоретический формализм под натиском семиотики трансформируется в структуралистский дискурс и постструктуралитскую критику XX в.

Оттолкнувшись от собственной позиции в оценке логики развития формального искусствознания, автор вполне уместно и обосновано подчеркивает его неисчерпанный эвристический потенциал (на что, действительно указывал в свое время М. М. Бахтин, будучи вынужденным ретушировать в своих высказываниях возникшие в СССР идеологические препоны на пути революционно развивавшегося в начале XX в. в России формализма). За тем автор переходит к анализу отдельных работ Х. Ортеги-и-

Гассета, выделяя в них особое методическое место художественной формы. По мнению рецензента, автору не следует замыкаться на искусствоведении живописи, поскольку и другие виды искусства испытывали в своем развитии те же социально-исторические и теоретико-методологические факторы влияния. Соотношение формы и содержания, как подчеркивал еще уместно упомянутый Аристотель, несколько сложнее одностороннего поиска идеальной формы: в иерархии Аристотеля художник (демиург) потому и стоит выше философа, что не только наблюдает и отображает реальность или ее формы, но и создает ее (новое содержание видоизменяет форму реальности как энтелехия заставляет вызревать цветок), а новаторство в форме влечет за собой переосмысление содержания (аристотелевский принцип расширения содержания драмы за счет гармонии фабулы, ритма и метафор). Но это замечание скорее о перспективах дальнейших исследований. В контексте же проблематизации изучения вклада Х. Ортеги-и-Гассета в расширение эвристического потенциала формального искусствоведения автор вполне аргументировано раскрывает значительное место испанского мыслителя в истории искусствоведения на примере его обращения к живописи.

Автор приходит к обоснованному выводу, что исследовательский формализм Х. Ортеги-и-Гассета в реалиях XX в. связан с постепенным отказом от доминирования объективистских критериев реальности искусства (форм, канонов и пр.) в угоду «нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли».

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования основана на сопоставлении автором так называемого «классического» формализма, кратко представленного отсылками к трудам его теоретиков-основоположников, с подходом Х. Ортеги-и-Гассета. Несмотря на то, что авторская позиция не бесспорна, она может быть оправдана в контексте субъективистского направления в искусствоведении, предполагающем справедливость любого субъективного мнения, изложенного в достаточной мере аргументировано. В целом, для проблематизации дальнейшего изучения места Х. Ортеги-и-Гассета в развитии европейского искусствоведения авторских методический комплекс достаточен и приемлем.

Актуальность выбранной темы автор поясняет недостаточным вниманием со стороны современных ученых к вкладу Х. Ортеги-и-Гассета в формальное искусствоведение и необходимостью нового исследовательского ракурса в осмыслении развития теоретической мысли под влиянием ведущих тенденций в искусстве. В целом тезис приемлем и в достаточной степени подтвержден в статье.

Научная новизна исследования, заключающаяся в предложенном автором новом ракурсе исследования формализма, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор в целом выдержал научный, но напрасно проигнорировал редакционные оформительские требования к представляемым материалам (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя и не охватывает многих аспектов текущего состояния теоретических дискуссий (нет научных работ за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам отсутствует. Автор концентрирует внимание читателя на

собственной трактовке истории формального искусствознания без учета мнения коллег-современников.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Анализ художественной формы в творчестве Хосе Ортеги-и-Гассета в контексте истории формального искусствознания», в которой им изучено искусствоведческое направление мысли испанского философа XX века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что философия определяет не только характер убеждений и деятельности ученых, но и особенности художественного творчества. Философские идеи, усваиваемые художниками, воплощаются в определенных художественных направлениях, тесно связанных с параллельными исследовательскими школами в науке. В частности, испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет сыграл особую и довольно заметную роль в развитии как формального искусствознания, так и искусства абстрактного авангарда.

Актуальность темы исследования автор определяет решающей ролью и вместе с тем неоцененностью философского наследия Хосе Ортеги-и-Гассета в завершении целой эпохи и в истории искусства, и в истории искусствознания.

Методологию исследования автор строит на междисциплинарном подходе, предполагающем параллельное изучение развития философии искусства, искусствоведения и самого искусства в их тесной взаимосвязи и взаимовлиянии, что позволило ему обратиться к изучению творческого наследия философов, значение которых для развития искусствоведения обычно остается в стороне от внимания историков науки. Теоретическим обоснованием автору послужили труды таких исследователей как К. Фидлер, А. Гильдебранд, М.М. Бахтин и др. Эмпирическим материалом выступили труды Хосе Ортеги-и-Гассета.

Целью настоящей работы является установление места и роли испанского мыслителя в истории искусствознания. Как отмечено автором, проблема заключается в том, что значение Ортеги для развития формализма остается непроясненным в связи с тем, что само возникновение данного исследовательского направления было связано с иной философской традицией, чем та, к которой он принадлежал: испанского философа традиционно рассматривают как представителя «философии жизни», или даже экзистенциализма.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор отмечает, что в большинстве случаев историки искусствоведения не связывают идеи Ортеги-и-Гассета с перипетиями развития западного искусствознания XX века. Научную новизну данного исследования и составляет анализ искусствоведческого потенциала трудов и концепций известного испанского мыслителя.

На примере произведений Х. Ортеги-и-Гассета «Введение к Веласкесу» и «Дегуманизация искусства» автор доказывает, что ключевым инструментом для анализа искусства у мыслителя становится понятие «форма». Художественная деятельность — это и есть созидание новых форм в противовес формам, наблюдаемым в реальности. Созданные живописцем художественные формы обладают собственной эстетической

ценностью, которая не заимствована у реального мира, порождают особые переживания, обозначаемые им как эстетические, и не имеют отношения чувствам и переживаниям, вызываемым реальностью. Ортега, как отмечает автор исследования, доводит основную идею формализма до ее логического завершения, и его концепция органично дополнила концепции Малевича и Кандинского.

По итогам исследования автор констатирует, что исследовательский формализм в работах Х. Ортеги-и-Гассета соответствует уже реалиям XX века, с его постепенным отказом от объективно существующих критериев, форм, канонов и нарастающей субъективизацией как художественного творчества, так и исследовательских подходов к нему. В отличие от классического формализма он в гораздо большей степени отвечает задачам анализа авангардного искусства, учитывает его художественные особенности и специфику формотворчества и должен рассматриваться в общем контексте как истории искусства, так и истории научной мысли.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение философского обоснования искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет довольно четкую, логически выстроенную структуру, способствующую полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит всего лишь из 11 источников, что является недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автору следует расширить теоретическую базу исследования. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.