

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 78.01:37.091.214.18

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЕКЦІЇ Г. Е. ЛЕССІНГА В ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ДУМЦІ XVIII–XX століття

Галина МИЛЕНЬКА

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034
тел. (044) 272-52-70, e-mail: milgal@ukr.net*

Розглянуто специфіку аналізу трактату Г. Е. Лессінга “Лаокоон” у філософсько-естетичній думці XVIII–XX століття.

Ключові слова: видова специфіка мистецтва, художня творчість, простір і час, поетичне мистецтво, пластичне мистецтво, “Лаокоон”.

Теоретичні висновки Г. Е. Лессінга, що викладені у трактаті “Лаокоон, або Про межі живопису і поезії” (1765), не лише привернули увагу філософсько-естетичної думки XVIII століття, але вже понад двісті років не втрачають своєї актуальності. При цьому варто відзначити, що окремих досліджень, які б узагальнювали різні позиції з цього приводу, на сьогодні не існує. Проте залучення (осмислення) ідей Г. Е. Лессінга викладених у “Лаокооні” у подальших естетико-мистецтвознавчих розвідках не лише відбивало концептуальні орієнтири аналізу особливостей видів мистецтва в різні історичні періоди, але й ініціювало подальший аналіз проблем художньої творчості, видової специфіки мистецтва, семіотики, простору і часу та ін.

У своєму трактаті Г. Е. Лессінг виявив відмінності між образотворчими і поетичними мистецтвами, ґрунтуючись на амбівалентності зв'язку часового і просторового чинників, що художньо втілюються за допомогою відповідних для різних видів мистецтва засобів виразності. Можна констатувати, що німецький вчений стояв біля витоків поняття “хронотоп”, яке офіційно у XX столітті у науковий обіг в галузі літературознавства і мистецтвознавства ввів М. Бахтін. Російський учений акцентував, що “хронотоповість художньо-літературного образу вперше з усією ясністю розкрив Лессінг у своєму “Лаокооні”” [1, с. 399]. М. Бахтін пов'язував це із встановленням німецьким ученим часового характеру літературного образу, в якому все “статично-просторове має бути не статично описане, а повинне бути втягнуте у часовий ряд зображуваних подій і самої розповіді-зображення” [1, с. 400]. Такий висновок дослідник зробив, зокрема, на підставі аналізу “знаменитого прикладу Лессінга” стосовно опису Єлени Гомером, в якому її краса “залучається у ланцюг подій, що зображуються, і є одночасно не предметом статичного опису, а предметом динамічної розповіді” [1, с. 400]. Як відомо, саме проти описовості у часових мистецтвах і виступив німецький

учений у своєму “Лаокоон”. Польський науковець Роман Інгарден, досліджуючи проблему використання знаків у літературі і мистецтві [2], ввів теоретичні роздуми Г. Е. Лессінга у семіотичний контекст, що вочевидь доводить актуальність використаної ним парадигми.

Гайнріх Гейне, називаючи Лессінга “найвеличнішим громадянином у німецькій літературі” [3, с. 340], відзначив, що “Лаокоон” здійснив “найбільший вплив” [3, с. 331] і багато в чому визначив подальший розвиток літератури і мистецтва Західної Європи.

Одним із перших, хто після публікації Лессінгового “Лаокоона”, висловився з приводу естетичної сутності різних видів мистецтв, був Йоган Готфрід Гердер. І хоча Віктор Максимович Жирмунський відзначив, що у своїх перших статтях “Гердер виступає як учень і продовжувач Лессінга” [4, с. XIX], тим не менш у своїх критичних уточненнях до естетичних теорій автора “Лаокоона” він висловився у відверто опозиційному дусі (йдеться про працю “Критичні ліси”, 1766–1769). Й. Г. Гердер вважав, що у визначенні сутності поезії і живопису Г. Е. Лессінг припускався помилки, і докоряв йому некоректність співставлення цих видів мистецтва, як таких, що не мають спільної ознаки для порівняння, оскільки “за природою своєю [...] вони абсолютно відмінні одне від одного” [4, с. 158]. Поезія, за Й. Г. Гердером, діє за допомогою знаків (слова), але вони не є основним засобом самостійного впливу на реципієнта і постають лише у якості носіїв значення, у зв’язку з чим звичайна послідовність у часі (“сукцесивність”) без “сили” [4, с. 159] є недостатньою, щоб створити дію.

Висновок Й. Г. Гердера полягає у тому, що відмінність між живописом і поезією пов’язана із різницею не лише тих знаків, які вони використовують, як стверджував автор “Лаокоона”, але головно із тим, в який спосіб ці знаки, розкривають смисл твору [4, с. 160]. Отже, стверджував опонент Г. Е. Лессінга, “мистецтва, котрі створюють предмети, впливають у просторі”, а поезія, “впливає за допомогою сили”, котра “притаманна словам, сили, котра хоч і передається через наш слух, але впливає безпосередньо на душу” [4, с. 160].

Різні естетичні підходи двох просвітників до визначення меж між живописом і поезією, що з’являються майже одночасно, В. Жирмунський обґрунтував тим, що Г. Е. Лессінг, порушив питання про розмежування завдань живопису і поезії, у межах загальної естетики раціоналізму [4, с. XX], однак вимога Й. Г. Гердера щодо чуттєвої насиченості, динаміки і “сили” у поетичному творі свідчать “про подолання Гердером естетики раціоналізму” [4, с. XXI]. Важко із цим не погодитися, проте саме теоретичний потенціал Лессінгового “Лаокоона”, а не праця Й. Г. Гердера присвячена аналогічним проблемам, стала відправною точкою для значної кількості досліджень XVIII–XXI століть.

Важливість питання, яке порушив Г. Е. Лессінг підтверджує і те, що “Лаокоону” окрему статтю присвятив і Й. В. Гете (1798). Розглядаючи скульптуру родоської школи як досконалий твір мистецтва, Й. В. Гете, як і Г. Е. Лессінг, визначив змістовне поле можливостей мистецтва і, так само орієнтуючись на давніх греків, ідеалом краси у пластичних мистецтвах вважав підкорення предмету закону внутрішньої духовної краси, котра виникає з пропорцій, які і забезпечують наявність прекрасного, навіть при створенні крайніх станів [5, т. 10, с. 49].

Проте у питанні вибору моменту фіксації предмета наслідування думка Й. В. Гете принципово відрізняється від позиції Г. Е. Лессінга з цього приводу.

Для першого специфіка мистецтва скульптури полягає у відображенні перехідного моменту, коли експресія досягла вищої точки, а її “патетичне вираження” втілюється “у переході одного стану в інший” [5, т. 10, с. 53]. Для другого – у виборі такого моменту, коли потворне ще не встигло вирватися назовні. У тлумаченні Й. В. Гете у позі і міміці героїв скульптури зображена “чуттєва дія” й одночасно її “чуттєва причина”, що “визначені [...] миттєвим, болісним, неочікуваним торканням” [5, т. 10, с. 53]. Власне і пафос трагічного цього твору як і інших творів пластичних мистецтв, Й. В. Гете пов’язує із фіксацією саме перехідного моменту.

У розумінні можливості втілення трагічного, Г. Е. Лессінг, на відміну від Й. В. Гете, вважав, що пластичне мистецтво з огляду на свою специфіку не здатне схоплювати трагічне, надаючи у цій царині пріоритет літературі та драматичному мистецтву. Пояснення цьому автор трактату “Лаокоон” вбачав у естетичній сфері; для нього законом пластичного мистецтва є краса. Натомість Й. В. Гете, аргументуючи свою позицію, переносив причину страждань у життєву природну площину, аналізуючи пози страждаючих людей з погляду фізичної реакції людського тіла на укуси “звичайних змій” [5, т. 10, с. 55]. Саме з цієї причини Артур Шопенгауер назвав його підхід до аналізу скульптури фізіологічним трактуванням. Водночас Й. В. Гете завдяки аналізу правдивого відображення страждання вийшов на вищий рівень оцінки твору, вважаючи, що його автори демонструють досконалу завершеність твору “як певного духовного і одночасно чуттєвого цілого” [5, т. 10, с. 56]. Невипадково як одну з умов “високого мистецтва” він виокремив поняття “внутрішньої духовної краси, що виникає з пропорцій”, котрим митець “вміє підкорити все, навіть крайнощі”, оскільки художній образ наближається до ідеалу лише внаслідок “піднесення його над обмеженою дійсністю” [5, т. 10, с. 49].

У своєму аналізі “Лаокоона” Й. В. Гете відверто не погоджувався із Г. Е. Лессінгом у питанні видових меж мистецтва. На початку статті він пропонував власний аксіологічний підхід до аналізу художніх творів, який сформулював у такий спосіб: “досконалий твір охоплює всі властивості мистецтва, котрі зазвичай існують роздільно” [5, т. 10, с. 48]. Він навіть перелік властивостей, що притаманні “найвеличнішим творам мистецтва” [5, т. 10, с. 48], не залежно від класифікації за видами.

Показовим у цьому аспекті є його критичне зауваження щодо вибору Г. Е. Лессінгом прикладів поетичного і пластичного мистецтв для встановлення відмінностей між видами художньої творчості. Веймарський учений не залишив поза увагою Лессінгове співставлення творів скульптури і поезії, вважаючи “несправедливим” “відносно Вергілія і до мистецтва поезії загалом” порівнювати “закоцюрблений, майстерний твір скульптури” із трактуванням його в “Енеїді”. Він пояснив це тим, що Вергілій використовував це як засіб для досягнення художньої мети і взагалі сумнівався, що історія Лаокоона може бути “гідним об’єктом поезії” [5, т. 10, с. 57]. Проте такий погляд лише підтверджує думку Г. Е. Лессінга про необхідність виявлення меж між пластичним і поетичним мистецтвом, керуючись засобами виразності.

Натомість пізніше, у “Поезії і правді” (1811–1831) Й. В. Гете із захопленням згадував те “приголомшливе враження”, яке справив на нього “Лаокоон” Г. Е. Лессінга, а саме: “це творіння зі сфери жалюгідної споглядальності вознесло нас у вільні простори думки. [...] відмінність між пластичним і словесним мистецтвом стала нам зрозумілою; [...] Художник, котрий займається пластичним

мистецтвом, повинен триматися у межах прекрасного, тоді як художник слова не може обійтися без всієї розмаїтості явищ, і йому цілком дозволено переступати ці межі. [...] Наче блискавкою осяяли нас наслідки цієї чудової думки” [5, т. 3, с. 267].

Відштовхуючись від зазначених розвідок Г. Е. Лессінга і Й. В. Гете, неабияку увагу аналізу специфіки виражальних можливостей мистецтва приділив А. Шопенгауер.

Визначивши красу людини “як найповнішу об’єктивацію волі на вищому шаблі його пізнаванності” [6, с. 335], він вважав завданням і метою мистецтв “зобразити ідею людства” [6, с. 336] шляхом вираження краси “як характеру роду”, так і “характеру індивіда”. Однак, зважаючи на те, що індивідуальне у своїй одиничності приносить у характер випадкове, митець має прагнути до зображення ідеального характеру, “підкреслюючи його значення для ідеї людства взагалі [...]”; в іншому випадку зображення буде портретом, повторенням одиничного як такого з усіма притаманними йому випадковостями” [6, с. 336]. На думку А. Шопенгауера, метою мистецтва є краса, тому художнє зображення, особливо у скульптурі, певною мірою “модифікує родовий характер” за допомогою індивідуального “і завжди виражає ідею людства певним індивідуальним способом, підкреслюючи в ній якусь особливу рису...” [6, с. 337], оскільки “суттєва риса ідеї людства полягає в тому, що вона знаходить вираження в індивідах самотньої значущості” [6, с. 337]. При цьому, індивідуальне, характерне не повинне шкодити красі і грації, – наголошував А. Шопенгауер, пояснюючи це тим, що які б положення і рухи не були потрібними, щоб виразити характер, вони мають бути виконані “найбільш відповідним цій особі, доцільним і легким способом”. За цим “повинен стежити не лише скульптор і живописець, але і кожен хороший актор: інакше його образ буде лише карикатурою, викривленням, перебільшенням” [6, с. 337].

Твердження А. Шопенгауера, що “у скульптурі краса і грація завжди відіграють головну роль” [6, с. 337] збігаються із думкою Г. Е. Лессінга, який так само основним законом живопису вважав красу. Несумісність крику із красою – це та площина, у котрій німецький просвітник намагався пояснити “факт, що Лаокоон не кричить” [6, с. 337]. А. Шопенгауер звернув увагу на те, що тема “Лаокоону” (вираження у скульптурі тяжкого фізичного страждання людини без крику), яку порушив Г. Е. Лессінг, ставала чи не єдиною підставою для обговорення критики. Лессінгів трактат стає імпульсом і для власних міркувань А. Шопенгауера, “відштовхуючи”, як він сам відзначав, “висловитися з цього приводу” [6, с. 338].

“Постійно повторюваний подив” [6, с. 338] стосовно “мовчазного страждальця”, він пояснив фізіологічною природою людини, яка “при сильному фізичному болі і сильному, і такому, що виник раптово, фізичному страхові рефлексія, котра могла б привести до мовчазного терпіння, повністю витісняється зі свідомості і природа криком рветься назовні, виражаючи цим одночасно страждання і страх ...” [6, с. 338]. Відсутність крику Лаокоона, уточнив А. Шопенгауер, як недолік відзначав ще Й. Й. Вінкельман, натомість намагаючись виправдати скульптора “перетворив Лаокоона у стоїка, котрий вважає нижче своєї гідності кричати згідно з природою” [6, с. 338]. А. Шопенгауер не погоджувався із аргументом Й. Вінкельмана, оскільки у такому випадку до фізичного страждання героя додається ще й “даремний примус, який змушує його утримуватися від вираження страждання” [6, с. 338]. Отже, Й. Вінкельман бачив у “Лаокооні” “стійкий дух великої людини, котра бореться із муками, яких зазнає і марно намагається придушити і замкнути в собі вираження

того, що відчуває; він не видає голосних криків, як це описано у Вергілія, у нього вириваються лише трепетні подихи” [6, с. 338].

Зокрема А. Шопенгауер констатував, що таке твердження “критикував” ще Г. Е. Лессінг і “виправив” його помилкове твердження в такий спосіб: “психологічну причину він замінив суто естетичною, а саме, – краса, принцип давнього мистецтва, не допускає зображення крику” [6, с. 338]. Проте, А. Шопенгауер не погоджувався з Г. Е. Лессінгом у додаванні до пояснення мовчання Лаокоона “другого аргументу” [6, с. 338], який, на його думку, полягає у неможливості зображення у статичному творі мистецтва минушого стану, котрий не може бути тривалим. При цьому він посилався на “сотню прикладів у вигляді прекрасних фігур, котрі схоплені у скороминущих рухах, такими що танцюють, борються, ловлять один одного тощо” [6, с. 338]; окрім того, брав до уваги і думку Й. В. Гете, котрий взагалі наполягав на необхідності обрання для скульптури саме минушого моменту. Неприйнятною для А. Шопенгауера є і тлумачення сучасників Й. В. Гете – А. Гірта (1759–1839) та К. Л. Фернова (1763–1808): перший, “зводячи все до вищої правди вираження, дійшов висновку, що Лаокоон не кричить тому, що він близький до смерті від задухи і вже не може кричати”, а другий – лише співставив існуючі позиції, не додавши нічного нового” [6, с. 338].

Психологічні і фізіологічні причини, якими критики пояснювали стриманість Лаокоона “дивують” А. Шопенгауера і здаються непереконаливими. Особливий жаль він висловив з приводу Г. Е. Лессінга, котрий на відміну від Й. Вінкельмана, А. Гірта, К. Фернова, і навіть Й. В. Гете, “був таким близьким до правильного пояснення, і все ж таки не попав у точку” [6, с. 339].

Так само як і Г. Е. Лессінг, А. Шопенгауер надав свою відповідь у естетичній площині, але з тією відмінністю, що учений-просвітник, на його переконання, впритул підійшовши до суті, обмежив свої умовиводи щодо образотворчого мистецтва межею прекрасного. Констатуючий висновок А. Шопенгауера є таким: треба рішучо вказати на те, що зображення крику у скульптурі неможливе “з тієї простої причини, що такого роду зображення є повністю поза галуззю мистецтва скульптора”. Невипадковим є і порівняння А. Шопенгауером мистецтва скульптури і театру. Посилаючись на власні театральні спостереження, він наголосив: якщо відтворений актором крик, як реакція на фізичний біль, “здійснили” на нього “велике і сильне враження” і багато в чому посприяли “правдивості образу” [6, с. 340], то “висічений з каменю німий крикун був би [...] смішним [...], оскільки крик наносить виразу обличчя і красі” велику шкоду [6, с. 340]. Отже Г. Е. Лессінг, доводячи “неестетичність” втілення виразу людського страждання у пластичному мистецтві, практично підійшов до висновку, якого чекав від нього А. Шопенгауер, але у теоретичному обґрунтуванні зупинився на античному погляді щодо цього.

Багато в чому спираючись на Г. Е. Лессінга, розширив поняття простору і часу у художній творчості Георг Лукач. Розглядаючи види мистецтва як гомогенні системи, він вважав, що “... будь яка [...] візуально-просторова система повинна містити у своїй цілості квазічас, так само як кожна система, що розгортається у часі, не може сформувати свій “світ” без участі квазіпростору” [7, с. 324]. Саме так термінологічно оформив угорський дослідник поглиблене розуміння простору і часу у своїх розмислах щодо їх спільного буття [7, с. 322].

Особливої уваги заслуговує те, що Г. Лукач при цьому зауважив, що в такий спосіб проблему спільного буття простору і часу [7, с. 322] було поставлено ще

у “Лаокооні” Г. Е. Лессінгом [7, с. 324]. Німецький учений, на думку Г. Лукача, керувався тією плідною суперечливістю образотворчих мистецтв, згідно з якою вони зі своєї вічно мінливої природи ніколи не можуть передати [7, с. 324–325] більше однієї-єдиної миті. У розробці цієї позиції, продовжив Г. Лукач, Г. Е. Лессінг вирішував дві теми: перша – це питання про те, “чи може момент здійснення являтися об’єктом художнього зображення” [7, с. 325]. Вважаючи цей аспект “цікавим у найвищому ступені” [7, с. 325], Г. Лукач додав, що Й. В. Гете розглядав його у застосуванні до поезії у тому ж сенсі, у якому запропонував Г. Е. Лессінг стосовно пластики [7, с. 325].

У якості “другої теми” “Лаокоона” Г. Лукач виокремив думку Г. Е. Лессінга щодо вибору моменту фіксації, який “в одну мить увінчується мистецтвом” і не повинен виражати нічого такого, що мислиться лише як минуше. Це посилення німецького вченого у теоретичному обґрунтуванні Г. Лукача отримує конкретний часовий вимір для образотворчого мистецтва і дає йому змогу зробити наступний висновок: “єдність протиріч, що досягнута в “світі” живопису і скульптури, “знімаючи” все, що розгортається у часі, закарбовує сьогоднішня в його конкретній сутності так, що воно постає як результат минулого і момент, з котрого починається майбутнє” [7, с. 325]. І якщо образотворче мистецтво хоче досягнути правдивого відображення об’єктивної дійсності, писав угорський теоретик, то у миті, яка візуально відображена, повинна міститися вся повнота тих визначень, котрі утворюють рух, тобто у чисто зоровій гомогенній посередницькій системі має бути знайдене необхідне “зняття” протиріччя. Рух має бути відображений таким способом, щоб, “не порушуючи моментальності, котра лише і піддається зображенню, безпосередньо відчутно було те, що передувало цій миті, і те, що за нею піде, щоб якісна особливість, напрям, сутність миті сприймалися евокативно-чуттєво” [7, с. 326]. Здобуток Г. Е. Лессінга, котрий “чітко сформулював це питання”, акцентував Г. Лукач, не зменшується тим, що він користувався при описі цього явища гносеологічними і психологічними категоріями XVIII століття; а його термін “плідний момент” і дотепер зберігає свою наукову цінність, “оскільки і для художника, і для сприймаючого мистецтво плідність зображеної миті – це суб’єктивний бік об’єктивно досягнутої у творі повноти визначень” [7, с. 326]. Такий умовивід Г. Лукач посилив словами Г. Е. Лессінга, котрий відзначав, що “чим більше ми дивимося, тим більше думка наша додає до видимого, чим сильніше працює думка, тим більше збуджується наша уява” [8, с. 91].

Таким є об’єктивний бік проблеми, стверджував Г. Лукач, але існує і суб’єктивний аспект, що тісно пов’язаний зі структурою твору мистецтва, “з його евокативно-орієнтуючою функцією [7, с. 326]. У підтвердженні цієї позиції він посилався на III главу “Лаокоона”, у якій Г. Е. Лессінг констатував, що твори образотворчого мистецтва призначені не для одного лише миттєвого споглядання, але для уважного і тривалого споглядання. Саме слово “споглядання” вводить момент часу, принаймні як необхідний елемент естетичного сприйняття” [7, с. 326].

Основоположне значення у теоретичному обґрунтуванні Г. Е. Лессінга меж між літературою і образотворчим мистецтвом, за Г. Лукачем, має питання “абсолютної визначеності предмета” [7, с. 337] (вибір матеріалу, предмета наслідування враховуючи специфіку окремих видів мистецтва). Згодом ця думка стане предметом розмислів Ф. Шіллера [9, с. 330], але, наголосив Г. Лукач, “його розмисли на цю тему були випереджені Лессінгом” [7, с. 337]. Не випадково у трактаті “Лаокоон”

проблема описовості і її подолання як засобу вираження у літературі стояла на першому плані, уточнив Г. Лукач.

Пояснюючи позицію Г. Е. Лессінга, він зауважив, що “об’єкт, котрий у живописі мав би зображуватися з усіма особливостями його безпосереднього, предметного, чуттєвого буття, в літературі стає просто елементом якоїсь дії. Це, перш за все, означає, що у літературі предмети виступають не безпосередньо у своєму бутті-в-собі, але як предметні опосередкування людських зв’язків, які надають їм життя людських дій” [7, с. 338]. Угорський дослідник упевнений, що Г. Е. Лессінг, котрий ще не знав “нашого поняття “фетишизм”, бореться саме проти фетишизації відображеної у літературі дійсності, оскільки людина і людські взаємовідносини стоять тут у центрі “світу”, що нею твориться” [7, с. 338]. Цей аспект Лессінгової теорії Г. Лукач спроектував не лише на описову поезію XVIII століття, проти якої безпосередньо протестував Г. Е. Лессінг, але і на літературу натуралістичної школи (Адальберт Штифтер), і на авангардистських поборників монтажу упредметненого світу (Джон Дос Пассос), і на твори прибічників найновішого “роману речей” (Ален Роб-Грійє), у творах котрих сутність людського буття, людської долі “губиться серед бурянів фетишизованих об’єктів його дій, обставин його життя” [7, с. 338].

Найбільш показовою у цьому аспекті Г. Лукач вважав “сцену з Єленою” з гомерівського епосу, у тлумаченні якої автором “Лаокоона” “ще виразніше виступає діалектика визначеності і невизначеності”. Отже, резюмував Г. Лукач, що Г. Е. Лессінг не лише поставив, але і вирішив для різних видів художньої творчості проблему “визначеності або невизначеності художньо оформленої предметності” [7, с. 338].

Особливої актуальності набувають естетичні теорії Г. Е. Лессінга у дослідженнях російських вчених XX століття, котрих об’єднує загальний погляд на його теоретичні міркування. Генеральна ідея аналізу трактату “Лаокоон” у дослідженнях радянського періоду ґрунтувалася на необхідності глибшого вивчення й “інтерпретації”, оскільки у XX столітті визначення “паралелі між живописом і літературою вимагають великої обережності” [10, с. 143].

Зокрема, на думку М. Ліфшиця, окрім естетичного осмислення специфіки художньої творчості, питання пошуків паралелей між видами мистецтва для XX століття набуло вкрай актуального значення [10, с. 143]. Вважаючи “головним нещастям” мистецтва XX століття “літературність поганого смаку”, російський учений констатував, що мистецтво авангарду, звинувативши реалістичний живопис у підкоренні формальних завдань літературному змісту, перейшло на мову іносказань, алегорій та літературних символів; художники-модерністи можуть “зашифрувати” і “закодувати” будь-яку ідею, перетворюючи твір мистецтва у “ребус або кросворд” [10, с. 144]. Така байдужість до істини “ангажованих” митців, за твердженням М. Ліфшиця, ставить їх творчість поза культурою і зводить їх роль до “поганої публіцистики” [10, с. 144].

З цієї причини звернення до естетичних ідей Г. Е. Лессінга, наче і сьогодні, відзначив дослідник, є пересторогою німецького просвітника проти повернення “живопису до піктограми” і “штучної, службової мови умоглядної абстракції” [10, с. 144]. Враховуючи Лессінгове заперечення естетичних принципів класицистських канонів, М. Ліфшиць наголосив, що сам автор “Лаокоона” опинився в ситуації, коли в офіційному мистецтві утвердилася “універсальна службова мова” художньої творчості, і живопису загрозувала небезпека перетворення “у додаток до ученої

міфології” і “зібрання ілюстрацій” до Гомера і Вергілія. Щодо поезії “доби Лессінга”, то вона, навпаки, “була перевантажена” описовістю, яка мала слугувати доказом морально-повчальної ідеї “доцільності світу, що існує, і обов’язкової переваги хорошого над поганим” [10, с. 144]. Саме цим М. Ліфшиць пояснив радикальні випадки Г. Е. Лессінга проти “вираження абстрактних ідей” і “стерильної службової мови” у мистецтві, яка є “чужою живій самобутності змісту” [10, с. 144].

Пристрасність німецького вченого у його виступах проти змішування форм і дотримання меж, що розділяють живопис і поезію, вважає російський учений, є лише “зовнішньою рамкою” його головної думки, у той час, коли насправді у “Лаокооні” доводиться “більш широка теорема: всі формальні особливості художнього твору диктуються його предметним змістом” [10, с. 144]. Пояснення Г. Е. Лессінга полягає у тому, що мова кожного мистецтва “до крайнього ступеня є невіддатливою” і не допускає довільного використання саме тому, що “вона є певною версією мови самих речей” [10, с. 145]. Невипадково М. Ліфшиць звернув увагу на вимогу німецького теоретика щодо вибору предмета зображення, який би був “придатним” для конкретного виду мистецтва, оскільки “засоби вираження повинні знаходитися у тісному зв’язку із тим, що виражається” [10, с. 145]. Відтак, на думку Г. Е. Лессінга, емпіричний досвід художника обумовлений певною вибірковістю, узагальнив його міркування М. Ліфшиць, але ця вибірковість має не суб’єктивне, а об’єктивне походження. Російський дослідник відзначив, що “для Лессінга емпіричне сприйняття природи входить у мистецтво під кутом зору її ж власних “прегнатних” форм. Штучний світ людини закладений у природному, котрий має свої суб’єктивні предикати, так би мовити, своє реальне априорі” [10, с. 146]. Твердження Г. Е. Лессінга, що будь-яке мистецтво, яке має своєю метою наслідування, повинне подобатися і зворушувати, перш за все, завдяки досконалості самого предмета наслідування, дає підстави М. Ліфшицю зробити висновок, що німецький просвітник у питанні априорного передбачення впливу художнього твору “був важливим попередником Канта [...] з тією відмінністю, що у своїй діалектиці він залишається більш близьким до матеріалізму XVIII століття.” Російський дослідник, керуючись Лессінговим аналізом тих знаків, які використовують часові і просторові мистецтва, особливу увагу звернув на його аксіологічний аспект, оскільки “цінність” твору мистецтва у трактаті “Лаокоон” визначається “лише за жвавістю враження”, яке справляє на реципієнта твір мистецтва. М. Ліфшицю виявилася близькою позиція Г. Е. Лессінга стосовно переваг поезії як такої, що їй “відкрито все розмаїття життя, включаючи у цей процес і відкидання, і зло, і потворне” [10, с. 148], тоді як у живописі “з огляду на фатальний закон розвитку” все чуттєве “завмирає в “абстрактній рефлексії” ” [10, с. 148]. Думка ж Г. Е. Лессінга, що “пластичні мистецтва більше належать давній добі, а поезія – новому часові, підводить дослідника до висновку, що “система мистецтв” Лессінга є “історичною естетикою” і випереджає “наївне” і “сентиментальне” Ф. Шіллера та “класичне” і “романтичне” братів Шлегелей. В цьому ж контексті він згадав і Г. Гегеля, “історична картина” котрого зображує послідовний шлях художньої культури від живої тілесності античного світу до мертвого механізму і умоглядної духовності дев’ятнадцятого століття” [10, с. 149]. Отже, за твердженням радянського вченого, “дедукція видів мистецтва створює у Лессінга свого роду історичний контрапункт” [10, с. 149].

З погляду естетико-теоретичних висновків Г. Е. Лессінга щодо співвідношення загального й індивідуального у мистецтві, типізації і меж індивідуалізації, а також розширення його художніх можливостей, зокрема, шляхом вирішення проблеми потворного підходить до аналізу “Лаокоона” В. Р. Гриб. Він характеризував трактат Г. Е. Лессінга як маніфест, що був спрямований на руйнування теоретичних основ класицизму і розуміння античності, як “умовного міфологічного світу абстрактно прекрасного” [11, с. 72]. Звертаючи увагу на Лессінгове тлумачення краси, В. Гриб акцентував увагу на прагненні німецького теоретика “очистити” це поняття від естетичних нашарувань XVII століття, унаслідок чого краса у нього стає синонімом узагальнення, а потворне – синонімом суто зовнішньої схожості [11, с. 74].

У цьому контексті російський вчений особливого значення надав позиції Г. Е. Лессінга щодо “вибору моменту” для творів пластичного мистецтва і в обґрунтуванні її правомірності не залишив жодного шансу теоретичним висновкам Й. В. Гете з цього питання. Наводячи ланцюг умовиводів автора трактату, В. Гриб у такий спосіб акумулював його думку: скульптор або живописець “можуть брати з дійсності, яка вічно змінюється, лише один момент”, враховуючи при цьому, те, що статичний арте-факт “продовжує своє буття у мистецтві, а відображення швидкоплинних явищ і таких, що швидко зникають, тобто “перехідних”, буде навіювати відразу або навіть страх” [11, с. 73].

У зв’язку з цим, В. Р. Гриб відзначив пластичне узагальнення за Г. Е. Лессінгом, заперечив зображення динаміки і різноманітності дійсності [11, с. 74]. Окрім того, він акцентував, що на думку Г. Е. Лессінга властивості образотворчого мистецтва зовсім не є властивостями мистецтва взагалі, на чому наполягав Й. В. Гете, а витікають з обмеженості художніх засобів скульптури і живопису, які дають змогу передавати лише статику дійсності, її предметну застиглу форму [11, с. 77–78]. Цим російський дослідник створив дискусійне поле поглядів двох титанів-просвітників на мистецтво і, вочевидь, у цій площині логіка та сила Лессінгової аргументації для В. Гриба є неподоланною і суперечить твердженню Й. В. Гете щодо загальних властивостей мистецтва незалежно від їх класифікації про що йшлося вище.

Російський дослідник відзначив, що автор “Лаокоона”, намагався подолати “обмеженість” засобів виразності пластичного мистецтва у всебічному відтворенні життя, що постійно змінюється, у своєму “вченні про поезію” [11, с. 77]. У цій площині він виокремив найважливіші принципи поетичної творчості – узагальнення й індивідуалізацію, – на яких вибудовував свою теорію Г. Е. Лессінг. Наразі, В. Гриб зауважив, що автор “Лаокоона” доводив принцип узагальнення у поезії як шлях індивідуалізації і відтворення закономірного через випадкове й одиничне [11, с. 78]. У зв’язку з цим, поет, на відміну від скульптора і живописця, котрим це недоступно, “може передавати всі відтінки і стани пристрасті, навіть суперечливі” [11, с. 78].

Отже, стверджував російський вчений, у дослідженні Г. Е. Лессінга відмінність поезії і скульптури доводиться тим, що на відміну від пластичних мистецтв, поезія індивідуалізує загальний характер предмета, але зображуючи його у русі, “порушує міру, оскільки виводить предмет у ... недосконалому вигляді” [11, с. 80]. Водночас, розвив думку Г. Е. Лессінга В. Гриб, виходячи за межі прекрасного, поезія “вступає ... у світ безкінечного різноманіття дійсних діянь і пристрастей людини” [11, с. 80]. Він наголосив, що внаслідок цього німецький учений допустив введення у поезію потворного з метою збудження і посилення змішаних вражень та поєднання смішного і жахливого, застосовуючи, таким способом, для поезії інше розуміння

краси, котра є “гармонією живого, такого що рухається і змінюється, гармонією, що не може бути втілена у видимій, відчутній формі” [11, с. 80]. При цьому В. Гриб спирається на міркування автора “Лаокоона” стосовно того, що будь-яке людське почуття і переживання втрачають у пластиці свій особистий відтінок і свою складність. Пластика дає лише загальну форму почуття, але нічого такого, що може відволікти від узагальненого сприйняття цього почуття, тобто такого, що порушує міру і є надмірно індивідуальним [11, с. 75]. Подібну “обмеженість” пластичних мистецтв мотивував Г. Е. Лессінг специфікою типізації, у зв’язку з чим, все, що стосується до вираження почуттів індивідуальної людини, є поза сферою живопису і скульптури, розвивав далі думку Г. Е. Лессінга російський учений. Тому “образотворче мистецтво не може подолати корінної протилежності між узагальненням і емпіричним матеріалом, правдою і правдоподібністю, типовим і індивідуальним” [11, с. 77].

Отже, висновок В. Гриба “знімає” недолік “другого аргументу”, який А. Шопенгауер знайшов у Лессінговому обґрунтуванні видової специфіки образотворчого мистецтва.

Російський лессінгознавець Г. М. Фрідлендер проаналізував теоретичні висновки Г. Е. Лессінга щодо видової специфіки мистецтва у співставленні з аналогічними ідеями Й. Й. Вінкельмана (1717–1768). Власне праця Й. Вінкельмана “Думки про наслідування грецьким творам у живописі і скульптурі” (1755) і послугувала вихідним пунктом для полеміки Г. Е. Лессінга з її автором.

Зокрема Г. Фрідлендер відзначав, що критика Г. Е. Лессінга була спрямована на вінкельманівську інтерпретацію античного мистецтва, яка полягала в ідеалізації образів грецької скульптури. На його думку, Й. Вінкельман у мистецтві підкреслював, перш за все, моральне начало, вважаючи “прекрасну натуру” зовнішньою оболонкою “великої душі” [12, с. 40]. На відміну від Й. Вінкельмана, продовжує Г. Фрідлендер, Г. Е. Лессінг, запропонувавши інше розуміння античності, вибудував художній ідеал на поєднанні героїчного із людським, а суть ідеальних образів давньогрецького мистецтва пояснив внутрішньою силою героїв, котрі залишаються героями, не перестаючи бути людьми з крові і плоті, а не холодною величчю духу, що панує над звичайними людськими почуттями і пристрастями [12, с. 41].

Натомість, Г. Фрідлендер відзначив і певну обмеженість позиції Г. Е. Лессінга, котрий, з одного боку розумів, що встановлені ним межі між мистецтвами є не абсолютними, а відносними, з іншого – “недостатньо враховував всю гнучкість і рухливість цих меж, наявність між різними мистецтвами чисельних зв’язків і переходів...” [12, с. 50]. Радянський учений вказав і на “нестачу діалектичного мислення” [12, с. 50] у поглядах Г. Е. Лессінга на природу образотворчого мистецтва, що призвело його до “дивного протиріччя із самим собою”, оскільки німецький дослідник “не усвідомив існування меж між різними видами самого образотворчого мистецтва” [12, с. 51]. Із цим, продовжив Г. Фрідлендер, пов’язано і друге внутрішнє протиріччя автора трактату “Лаокоон”: слушне твердження Г. Е. Лессінга щодо розширення меж сучасного мистецтва і необхідності наслідувати “у новітній час”, на відміну від доби античності, “всю видиму природу, у якій прекрасне складає лише малу частку” [8, с. 89–90], не корелюється із тим, що естетичний пріоритет у галузі образотворчого мистецтва, для нього залишається в межах античного закону краси.

Проте російський дослідник відзначив, що незважаючи на вказані протиріччя, сила естетичних ідей Г. Е. Лессінга полягає у тому, що автор “Лаокоона” визнав реалістичну природу пластичних мистецтв і поезії, які “є відображенням об’єктивного світу”, а “відмінність законів поезії і образотворчого мистецтва витікає [...] з їхньої здатності із різним ступенем повноти зображувати певні сторони зовнішньої дійсності, яка існує незалежно від свідомості людей” [12, с. 58]. Отже, Г. Фрідлендер наголосив, що “вчення про специфічні закони живопису і поезії” Г. Е. Лессінга не лише не втратило свого значення і по сьогодні, але “набуло особливої актуальності” у своєму протистоянні “суб’єктивізму” й “абстрактності” [12, с. 61] у мистецтві. Зрозуміло, що естетична оцінка “Лаокоона” у тлумаченні радянського дослідника зроблена з погляду марксистсько-ленінської естетики, проте не погодитись з ним щодо історичної цінності трактату Г. Е. Лессінга для розвитку саме реалістичного мистецтва неможливо.

Неабиякий інтерес до естетичної спадщини Г. Е. Лессінга спостерігається і у теоретичних дослідженнях Івана Франка. Зокрема, для статті “Хуторна поезія П. А. Куліша”, у якій він порівняв зазначене у назві із “Посланням до живих і мертвих і ненароджених” Тараса Шевченка, український дослідник обрав епіграфом наступний вислів Г. Е. Лессінга у “Лаокооні”: “Так само можна з певністю вважати за невіддале наслідування кожний поетичний твір, переконливий у дрібницях і хибний у своїй основі, хоч би той твір мав багато малих красот” [13, т. 26, с. 165]. В іншій статті, міркуючи про необхідність розвитку української літератури, писав, що відверта, нехай і болісна констатація, жалюгідного її стану містить потужний потенціал для розвою. І. Франко пояснив це твердження тим, що усвідомлення, після слів В. Белінського, що “Росія немає літератури”, – зародило літературу російську, а століттям раніше, аналогічний “вигук” Г. Е. Лессінга – німецьку [13, т. 26, с. 157].

А есе І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898) взагалі є своєрідним діалогом українського вченого із теоретичними висновками Г. Е. Лессінга, що були викладені у трактаті “Лаокоон”. Співставляючи специфіку пластичних і поетичних мистецтв, український дослідник принципово не погодився із встановленою німецьким теоретиком відмінністю між образотворчим і поетичним мистецтвами як такою, що визначається просторовими і часовими критеріями їх унаочнення.

Аналізуючи особливості скульптури і поезії, І. Франко врахував той вплив, що вони мають на уяву реципієнта. Він відзначив: “як звісно, малярство силкується при допомозі ліній і красок, відповідно зложених на таблиці [...], передати нам чи то якусь частину дійсного світу [...], або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи... Сама природа цієї штуки жадає того, що все, зображене нею, мусить бути недвижне і незамінне ... Малярство різниться від дійсної природи своєю недвижністю” [13, т. 26, с. 102]. Проте, акцентував І. Франко, “се зовсім не значить, що твори цієї штуки і на нас роблять враження недвижності та мертвоти” [13, т. 26, с. 102]. Відтак вважав він, “найкращі тріумфи малярської штуки” забезпечуються тим, що за допомогою “нерухомих” засобів виразності цей вид мистецтва здатен “викликати в нашій душі враження руху” [13, т. 31, с. 103]. Наприклад, картини Айвазовського змушують дам несвідомо “хапати рукою сукні”, скульптура Аполлона Бельведерського – мимовільно наповнювати груди повітрям, а “при виді “Лаокоона” – неконтрольовано скорочувати мускули, мов з болю і обридження перед гадюками” [13, т. 31, с. 103]. Отже, зробив висновок І. Франко, наша уява, тобто “ми самі вносимо рух у той куточок природи”, який

“закріпив” митець, і власне “в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення” [13, т. 31, с. 103].

Мета поезії, на думку українського дослідника, є подібною до мети пластичного мистецтва, оскільки вона так само і лише властивими їй виражальними засобами “передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад вир дійсного життя і передає без дальшої зміни поточності” [13, т. 31, с. 103].

У такий спосіб І. Франко довів тотожність “вихідної точки” і мети обох “форм артистичної творчості”, оскільки і поезія “властивими їй способами” здатна “репродукувати у душі” реципієнтів “моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор” [13, т. 31, с. 103]. Водночас дослідник відзначив, що “подібність сих двох штук” обмежується їх метою, пояснюючи це “зверненням” пластичного мистецтва лише до зору, а поетичного – одночасно і до зору, і слуху. Пластичне мистецтво “посередньо, при допомозі зорових вражень”, розбуджують у душі реципієнта образи, “які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням” [13, т. 31, с. 104], а поезія – за допомогою слів апелює “і до всіх інших смислів і може викликати такі образи у нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може”. Отже, продовжив свою думку І. Франко, поезія “лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу” [13, т. 31, с. 104].

Український учений взяв на себе відповідальність за “парадоксальність” такого твердження і, незважаючи на пієтет до Г. Е. Лессінга, якого завжди вважав інтелектуальним “велетнем” [13, т. 27, с. 118], запропонував переглянути і внести уточнення до його трактату. І. Франко відзначив, що висунуті німецьким теоретиком у “Лаокооні” критерії визначення специфіки образотворчих і поетичних мистецтв, які полягають у тому, що малярство панує винятково в категорії місця, а поезія в категорії часу, “давно пережилося і потребує значної поправки” [13, т. 31, с. 104]. На думку українського теоретика, сприйняття пластичного мистецтва потребує перенесення погляду з однієї деталі до іншої і спонукає реципієнта “очима і фантазією” виконувати “певний рух, поки обійдемо цілість” [13, т. 31, с. 104–105]. І незважаючи на те, що художник розміщує “перед нашими очима” деталі одну біля іншої в категорії місця, сприйняття потребує “перцептувати” художній твір частинами в категорії часу і руху. Отже, на відміну від Г. Е. Лессінга, І. Франко розглянув поезію, як таку, що одночасно використовує рух і простір. Перцепція у поезії дійсно відбувається в категорії часу, продовжив він свою думку, оскільки реципієнт йде “очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість. Тільки що поет дає нашій уяві далеко більшу задачу...” [13, т. 31, с. 105]. Проте як твір, що написаний чи надрукований, поезія “лежить у категорії “місця простору””. Логіка міркувань приводить І. Франка до висновку, що висловлена у “Лаокооні” антитеза поезії і малярства не може вважатися правильною, а “обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях – простору і часу, мають у собі спокій і рух” [13, т. 31, с. 105].

Задля глибини аналізу у пошуках “дійсної, принципальної різниці” між поезією і малярством І. Франко звернувся до XVIII поезії з циклу “Повернення на батьківщину” Г. Гейне, яка відрізняється підкресленою живописністю створених поетом образів природи. Багатство перцепцій, що викликає вірш Г. Гейне, вважав І. Франко, навряд чи передасть маляр своїми виражальними засобами, що не

призначені для відтворення звуку і такту сумного плескоту води від весел. Секрет цієї відмінності між видами мистецтва, констатував український дослідник, “в тім, що поет може в кожній хвилині з домени зорового зміслу перескочити в домену всякого іншого зміслу, а маляр прив’язаний тільки до сього одного” [13, т. 31, с. 107]. Образи, що створює художник є нерухомими, “мов замерзлі образи, навіть коли тими образами символізується рух”, тоді як слова поета, хоча і “лежать недвижно на папері”, але в уяві сприймаючого репродукують рух, зміни, різномірність життєвих проявів. Отже, І. Франко вносить поправку до “Лессінгової дисти́нкції” [13, т. 31, с. 107], встановивши інший критерій відмінностей між пластичним і поетичним мистецтвом і сформулювавши це в такий спосіб: “не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв’язана нерозривно тільки з одним зміслом зору, коли тим часом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів” [13, т. 31, с. 108]. Висновок І. Франка повністю збігається із думкою А. Шопенгауера, хоча останній і не був таким категоричним у своїх висловлюваннях, а навпаки підкреслив, що Г. Е. Лессінг, серед усіх дослідників цієї проблеми у XVIII і навіть XIX столітті є єдиним, хто практично підійшов до її вирішення.

Застосована Г. Е. Лессінгом дисти́нкція стає предметом дослідження і української філософсько-естетичної думки XX століття. У передмові до першого видання “Лаокоона” українською мовою (1968) Ф. С. Уманцев зауважив, що німецький учений у своєму трактаті намагався підкреслити “необмежені можливості у правдивому відображенні життз” літературної творчості, проте виявив при цьому “недооцінку пізнавальних можливостей і суспільного значення” [14, с. 14] образотворчого мистецтва. І якщо теоретичні висновки Г. Е. Лессінга в царині літературної творчості безперечно посприяли “утвердженню реалістичного методу в літературі” [14, с. 15], то в осмисленні проблеми меж наслідування природи у творах пластичного мистецтва “він виходив із тих уявлень, які були вироблені до нього, з сучасної йому творчої практики” [14, с. 22]. Зокрема, акцентував український науковець, Г. Е. Лессінг “твердо дотримувався пануючої за тих часів думки про існування незмінних законів і норм мистецтва, які нібито знаходили своє найвище втілення в античності” [14, с. 22]. Отже, завершуючи аналіз Лессінгового трактату, Ф. С. Уманцев констатував, що у теоретичних твердженнях німецького просвітника знайшов своє відображення “об’єктивний стан образотворчого мистецтва і літератури Німеччини тих часів” [14, с. 34].

Крім того, до аналізу “Лаокоона” зверталися П. Полевой, М. Чернишевський, О. Анікст, В. Асмус, М. Овсянніков, О. Гулига, Б. Гавришков, Є. Басін; цей трактат в обґрунтуванні своїх естетичних теорій використовували Г. В. Ф. Гегель, М. Хайдеггер, Е. Касіер та багато ін. Отже, ті проблеми, що заклав Г. Е. Лессінг у “Лаокооні” зберегли своє значення не лише для його безпосередніх наступників, але і для філософів і мистецтвознавців XIX–XXI століть. Варто відзначити і те, що навіть неточності і протиріччя, на які звертали увагу дослідники Лессінгової теорії наступних генерацій, також містили конструктивний естетичний потенціал і ставали потужним поштовхом для подальшого розвитку наукової думки.

Список використаної літератури

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
3. *Гейне Г.* Собр. соч. : в 6 т. / Г. Гейне ; [пер. с нем.] – М. : Художественная литература, 1980–1983. – Т. 4, 1982. – 590 с.
4. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения / И. Г. Гердер / вст. статья В. М. Жирмунского. – М. ; Л. : Художественная литература, 1959. – VII–LIX, 392 с.
5. *Гете Й. В.* Собр. соч. : в 10 т. / пер. с нем., под. общ. ред. А. Аникста и П. Вильмонта, коммент. А. Аникста. – М. : Художественная литература, 1975–1980.
6. *Шопенгауэр А.* О четвероюгом корне ... Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. / Ин-т философии. – М. : Наука, 1993. 672 с. – (Памятники философской мысли).
7. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического : в 4 т. / Д. Лукач ; пер. с нем., общ. ред. К. М. Долгова. – Т. 2. – М. : Прогресс, 1986. – 486 с.
8. *Лессинг Г. Е.* “Лаокоон” Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Е. Лессинг ; общ. ред., вступ. статья и прим. Г. М. Фридендера. – М. : Художественная литература, 1957. – 519 с.
9. Гете и Шиллер. Переписка (1794–1805): в 2 т. / пер. с нем., вступ. статья Г. Лукача. – М. ; Л. : Academia, 1937. – Т. 1 (Т. 2 не вийшов). – XXXII, 412 с.
10. *Лифшиц М.* Лессинг и диалектика художественной формы / М. Лифшиц // Вопросы философии. – 1979. – № 10. – С. 143–153.
11. *Гриб В. Р.* Избранные работы / В. Р. Гриб. – М. : Художественная литература, 1956. – 417 с.
12. *Фридендер Г. М.* “Лаокоон” Лессинга / Г. М. Фридендер // Лессинг Г. Е. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Лессинг ; общ. ред, вступ. статья и прим. Г. М. Фридендера. – М. : Художественная литература, 1957. – С. 7–62.
13. *Франко І.* Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1980. (Академія наук Української РСР. Ін-т літератури імені Т.Г.Шевченка).
14. *Уманцев Ф. С.* Система естетичних поглядів Лессінга. “Лаокоон” / Ф. С. Уманцев // Г. Е. Лессінг. Лаокоон / Г. Е. Лессінг ; переклад з нім. Є. О. Попович, вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с. (Пам’ятки естетичної думки).

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2013

Прийнята до друку 21.05.2013

THEORETICAL PROJECTIONS OF G. E. LESSING IN AESTHETIC-ART CRITICISM THOUGHT of XVIII–XX centuries

Halyna MYLENKA

*Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television,*

str. Yaroslaviv Val, 40, Kyiv, Ukraine, 01034

tel.: (044) 272-52-70; e-mail: milgal@ukr.net

The article deals with the specificity of analysis of tractate “Laocoon” by G. E. Lessing in philosophical-aesthetic thought of XVIII–XX centuries.

Key words: art form specificity, artistic creativity, space and time, poetic art, plastic art, “Laocoon”.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ Г. Е. ЛЕССИНГА В ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ XVIII–XX ВЕКОВ

Галина МИЛЕНЬКА

*Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенка-Карого,*

ул. Ярославов Вал, 40, Киев, Украина, 01034

тел.: (044) 272-52-70, e-mail: milgal@ukr.net

Рассмотрено специфику анализа трактата Лессинга “Лаокоон” в философско-эстетической мысли XVIII–XX вв.

Ключевые слова: видовая специфика искусства, художественное творчество, пространство и время, поэтическое искусство, пластическое искусство, “Лаокоон”.