

УДК 165.0:81'22

Г. Д. Миленька, д-р мист., проф.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
milgal@ukr.net

"ЛАОКООН" Г. Е. ЛЕССІНГА: ПОТЕНЦІАЛ СЕМАНТИЧНОГО ПІДХОДУ

У статті розглянуто теоретичні дослідження, присвячені безпосередньо критичному осмисленню теорії знаків Г. Е. Лессінга. Зіставлені різні погляди на семантичний аспект його трактату "Лаокоон" в естетичній думці XVIII–XX ст., внаслідок чого виявлено дискусійний характер авторських підходів до обґрунтованої Лессінгом семантичної різниці між видами мистецтва.

Здійснена спроба проаналізувати погляди на теорію знаків Г. Е. Лессінга, що викладені у працях Й. Г. Гердера ("Критичні ліси"), Р. Інгардена ("Дослідження з естетики") і Є. Басіна ("Мистецтво і комунікація"), які присвячені безпосередньо дослідженню семантичної проблематики "Лаокоона". У зіставленні позицій Є. Басіна і Р. Інгардена щодо теорії знаків Лессінга виявлено дискусійний характер їхніх суджень стосовно обґрунтованої у "Лаокооні" специфіки знаків, які використовуються у поезії. У статті також вперше розглянуті міркування Лессінга щодо можливості з'єднання різних видів мистецтва, обмеженість сполучення яких залежить від специфіки знаків, що використовуються тим чи іншим видом мистецтва, а також підкреслено продуктивність закладеної німецьким мислителем ідеї.

Ключові слова: семантичний аспект, знаки, поезія, живопис, музика, просторове мистецтво, часове мистецтво, види мистецтва.

Постановка проблеми. Теоретичні ідеї Г. Е. Лессінга, що були розроблені ним у трактаті "Лаокоон, або Про межі між живописом і поезією" та розвинуті у «Накидах продовження "Лаокоона"», не лише стали потужним поштовхом для становлення філософської думки і реалістичного мистецтва XVIII ст., але й зберегли своє значення для філософії, естетики, мистецтвознавства, а також літературної і мистецької теорії і практики XIX–XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Встановлена німецьким ученим різниця між пластичними і поетичними мистецтвами ставала предметом досліджень Й. В. Гете, А. Шопенгауера, І. Франка, Е. Кассіра, Г. Лукача, Б. Балаша, В. Гриба, Г. Фрідлендера, М. Ліфшица, В. Асмуса, Б. Гавришківа, Б. Костелянца, Г. Стаднікова, М. Овсяннікова, А. Анікста, А. Гулиги – і це далеко не повний перелік імен, які репрезентують "лессінгознавство" сьогодні. Натомість "семантична проблематика" [3, 52] "Лаокоона" була інтерпретована головним чином у працях Й. Г. Гердера, Р. Інгардена і Є. Я. Басіна, хоча тією чи іншою мірою на неї посиляються і вищепоіменовані теоретики.

Отже, **метою даної статті** є спроба розглянути в межах одного теоретичного простору праці, присвячені безпосередньо теорії знаків Лессінга, аби виявити плідність використаного німецьким просвітителем семантичного підходу до обґрунтування специфіки різних видів мистецтва, звертаючись до міркувань Й. Г. Гердера, Р. Інгардена, Є. Я. Басіна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Знакове зазначення засобів виразності мистецтва не було нововведенням Лессінга, оскільки ще до написання "Лаокоона" у працях Ж. Б. Дюбо, Г. Ф. Мейєра, М. Мендельсона, Дж. Гарріса містився семантичний аспект вивчення особливостей "витончених мистецтв". Проте саме трактат Лессінга протягом більш як двохсот років залишається свого роду "провокаційним" об'єктом для теоретичних досліджень у цій площині. Е. Кассіер стверджував, що "вчення Лессінга <...> про межі між живописом і поезією, <...> про значення знаків для класифікації і систематизації мистецтв – все це як *просто вчення* можна скрізь виявити в основних естетичних творах XVIII ст." Але лише у Лессінга "знаходить справжню життєву силу те, що в інших залишається просто доктриною; лише у нього доктрина зсередины проростає життям мистецтва і уподібнюється йому" [8, с. 387]. Німецький філософ XX ст. вбачав "оригінальність Лессінга" не у "винаході нових, невідомих раніше мотивів думки", а в тому, "як він <...> відбирає вже існуючий

розумовий матеріал, логічно розчленовуючи і скеровуючи його" [8, с. 386].

Теорія знаків Лессінга стала основним предметом досліджень Є. Я. Басіна, котрий у монографії "Мистецтво і комунікація" так само стверджував, що в естетичній теорії німецького просвітника "традиційна семантична проблематика <...> дістала найбільш розгорнутого вираження" [3, с. 57]. На його думку, така позиція "у літературі про Лессінга" [3, с. 62] отримала широке розповсюдження завдяки тому, що у "семіотичних поглядах" німецького просвітника є "спеціальний науковий аспект, який зберіг і сьогодні своє значення" [3, с. 70].

Разом з тим у радянському літературознавстві існував і інший погляд на встановлену Лессінгом різницю між просторовими і часовими мистецтвами, пов'язаний з тим, що начебто "вплив "Лаокоона" призвів до повної відмови від вивчення поетики простору і часу з набору інструментів аналізу літератури" [10, с. 305]. Таке твердження, по суті, перекреслювало естетичний потенціал запропонованого просвітителем підходу до визначення просторових і часових мистецтв і сьогодні виявляє свою безпідставність. У той самий час відомий мистецтвознавець А. С. Вартанов, навпаки, відзначав, що Лессінг "застосовує вельми точні терміни, що виражають суть різниці між літературою і рештою видів мистецтва, а саме – природні знаки і довільні знаки, маючи на увазі зображення і слово. Вводячи ці терміни, автор "Лаокоона" прагнув підкреслити різницю між елементами мовної і зорової виразності у їхньому відношенні до того, що ними позначається" [4, с. 216].

Підкреслюючи актуальність закладених у трактаті ідей, Є. Басін повністю поділяє думку А. Вартанова [3, с. 70] щодо того, що у XVIII ст., коли "твір німецького естетика був новим, а його автор і опоненти живими, інтерес до книги був значно меншим, ніж тепер" [4, с. 222]. Однак вже і у XVIII ст. до аналізу закладеної у трактаті семантичної проблематики виявляє неабиякий інтерес Й. Г. Гердер, хоча і виступає з критикою її обґрунтування Лессінгом. Тим не менш "Лаокоон" не лише спонукав його до подальшого розвитку закладених у трактаті ідей, але саме у діалозі з Лессінгом Гердер створив свої найбільш авторитетні естетичні опуси – "Критичні ліси" і "Пластику".

З одного боку, опонент Лессінга поділяє висловлене у "Лаокооні" судження стосовно того, що "живопис у своєму наслідуванні дійсності використовує прийоми і засоби кінце відмінні від прийомів і засобів поезії", з іншого – вважає некоректним використовувати при зіставленні живопису і поезії у якості "вихідного положення" таку спі-

льну для них ознаку (*tertium comparationis*), як "тісний зв'язок з тим, що вони виражають" [5, с. 158]. Згідно з думкою Гердера, знаки у поезії (членороздільні звуки), на відміну від знаків у живописі (тіла і фарби), не мають тісного зв'язку з тим, що вони позначають [5, с. 158–159]. Проте А. Гулига вважає, що "Гердер лише уточнює аргументацію Лессінга, з його основними висновками відносно динамічного характеру поезії він сповна погоджується, і в цілому "Критичні ліси" є не "Анти-Лаокоон" <...>, а прямий розвиток ідей Лессінга" [6, с. 143].

Найбільш детальний аналіз семантичного аспекту "Лаокоона" у ХХ ст. був здійснений Р. Інгарденом. Польський дослідник у праці "Дослідження з естетики" підкреслював, що "Лаокоон" містить конструктивні теоретичні передумови, хоча й до кінця не сформульовані його автором. Такими передумовами Р. Інгарден вважає застосоване німецьким ученим "протиставлення природних знаків і довільних знаків, що слідує один за другим у часі" [7, 265], а також те, що "звучання слів", які є "складовою частиною конструкції літературного твору", виконують у ньому функцію знаків. Аналізуючи особливості використання знаків у різних видах мистецтва, Р. Інгарден концентрує увагу на таких позитивних аспектах трактату, як специфіка засобів виразності художнього твору, їхній вплив на реципієнта, проблема художнього часу, семантичний аналіз літературного твору та ін. Не відкидаючи теоретичну цінність "Лаокоона" в цілому, польський теоретик виявляє і низку "не врахованих" Лессінгом особливостей застосування знаків та їхніх значень у художньому творі. Він пояснює це історичною обумовленістю і тим, що "Лессінг не міг знати більш пізнього розвитку літератури і передбачити подальшу долю живопису, графіки, скульптури і виникнення нових видів мистецтва (фільм, абстрактний живопис тощо)" [7, с. 265].

За Р. Інгарденом, у своїх міркуваннях Лессінг виходив з того, що живопис і поезія "представляють нам речі, що відсутні, у такому вигляді, наче ці речі знаходяться поряд, видимість перетворюють у дійсність...", а для проведення кордону між ними удавався (звертався) до протиставлення "природних просторових знаків і довільних знаків, що йдуть один за одним у часі" [7, с. 263]. Проте польський учений вважає необхідним відзначити, що Лессінг "ясно не говорить, що до складу літературного твору входять ці довільні знаки, які є звуками, в той час, як саме завдяки останнім здійснюється зображення предмету у поезії" [7, с. 265–266]. Щоб підкреслити послідовність звукових ітерацій у поезії, Р. Інгарден використовує таке визначення Лессінгом руху у часі в літературному творі, як "музичне зображення". Запозиченням цього терміна він вносить ясність у визначення Лессінгом знаків, що використовуються у поезії, і, розвиваючи цю думку автора "Лаокоона", констатує: "Саме завдяки їм (звукам) у творі відбувається <...> "музичне зображення", яке призводить до зображення предметів" [7, с. 265–266].

Підкреслюючи "правильний у принципі погляд Лессінга на необхідність прояву звукових "знаків" в поезії", Р. Інгарден вказує на відсутність його "детальної розробки". На думку польського філософа, автор "Лаокоона", взявши до уваги звучання слів, "умовчав" про інші "елементи і моменти або мовні явища, що виступають у літературному творі" [7, с. 266], такі як мелодія речення, ритм, рима, темп тощо.

Дане твердження Р. Інгардена Є. Басін вважає не цілком обґрунтованим, оскільки Лессінг достатньо докладно роз'яснив специфіку знаків, що використовуються у поезії. Зокрема говорячи, що "поезія повинна прагнути до того, щоб її довільні знаки сприймалися як при-

родні", відзначає Є. Басін і продовжує, що автор "Лаокоона" уточнює, що "лише завдяки цьому вона перестала бути прозою і стає поезією", а засобами, за допомогою яких поезія цього досягає, є "ритм, слова, розташування слів, розмір, фігури і тропи, порівняння і т. п." [3, с. 60–61]. У своїй аргументації автор "Мистецтва і комунікації" посилається на думку Лессінга стосовно того, що "слова можуть наслідувати предмети, які чутні, при цьому звуконаслідування ("звукозапис") аналогічно музичному вираженню" [3, с. 61].

Починаючи "не розроблених" Лессінгом позицій семантичного характеру Р. Інгарден вбачає і в тому, що автор "Лаокоона" розглядає "мовні знаки" лише як засіб зображення предмета, а не як елемент літературного твору. У зв'язку з цим, стверджує польський філософ, Лессінг "омінає" структурну й естетичну роль знаків у літературному творі як єдиному цілому. Відсутній у німецького мислителя "аналіз самої функції позначення мовного знака", на його думку, призводить до того, що у "Лаокооні" виявився не врахованим найбільш характерний для творів літературного мистецтва елемент – "увесь шар значень слів і речень (смысл)" [7, с. 267].

Недоліком міркувань Г. Е. Лессінга Р. Інгарден вважає не враховану ним, але принципово важливу для аналізу часових мистецтв різницю між реальним і художнім часом. У своєму висновку польський дослідник виходить з твердження Лессінга, що у часових мистецтвах знаки розташовані у часовій послідовності і за своїм характером вони є довільними знаками, здатними послідовно унаочинити дію; у свою чергу, зображення у часовому мистецтві дії опосередковано робить наочними тіла (предмети, люди), які беруть участь у цих діях. Це положення відомо всім, але, акцентує Р. Інгарден, не завжди звертають увагу на те, що "Лессінг не зрозумів", що зображений у поетичному творі час не є ідентичним реальному часові, а є його відображенням, тобто "не зрозумів" різниці "між часом, що зображений у творі, і часом реальних процесів, що відбуваються у світі". Окрім цього, на думку Р. Інгардена, Лессінг "не зрозумів" і того, що твір поезії, «як і музичний твір, є зовсім особливим за своїм значенням "часовим твором"» [7, с. 272].

У даному контексті необхідно звернути увагу на позицію Є. Басіна, який достатньо точно визначив ракурси застосування Лессінгом теорії знаків в аналізі специфіки видів мистецтва. Він уточнює, що Лессінг досліджував семіотичні відмінності між видами мистецтва – тобто відмінності у відповідності з характером знаків, що ними використовуються, але "з'ясування цих відмінностей було для нього евристичним прийомом, який дозволяв встановити гносеологічні відмінності, що лежать в основі розділення мистецтв" [3, с. 62].

Не зайвим буде зауважити те, що ще Й. Г. Гердер докоряв Г. Е. Лессінгу щодо відсутності аналізу музики в "Лаокооні", що, на його думку, дозволило б уникнути "прорахунків" у визначенні межі між просторовими і часовими видами мистецтва. Корегуючи теорію знаків свого сучасника, Гердер удається до зіставлення пластичного і музичного мистецтв як таких, що "здійснюють вплив природними засобами вираження". Так, живопис здійснює вплив виключно за допомогою простору, а «основою прекрасного є співіснування фарб і фігур один біля одного; музика – за допомогою часу, а основою "милослушності" у ній виступає "послідовність звуків"» [5, с. 159]. У першому випадку вплив мистецтва базується на "зоровому враженні від співіснуючих предметів", у другому – "засобом музичного впливу є послідовність, зв'язок і зміна звуків" [5, с. 159].

Отже, послідовність природних знаків, за Гердером, є тією загальною ознакою живопису і музики, наявність

якої наочно демонструє їхню відмінність як просторового і часового мистецтва. Тим самим, на відміну від Лессінга, який встановив межі між елементами мовної і зорової виразності, Гердер переносить вирішення питання в іншу площину, пропонуючи розмежовувати види мистецтва виходячи з різниці їхніх засобів впливу.

У цьому зв'язку логічним є і його обґрунтування відсутності *tertium comparationis* у поезії і живописі. Аргументація Гердера вибудовується на тому, що природні знаки в поезії (літери, звуки) в своїй послідовності майже ніяким чином не визначають собою поетичного впливу, адже "тут головне – смисл, за довільною згодою вкладений у слова, душа, яка живе у членороздільних звуках" [5, с. 159–160]. Послідовність довільних звуків, стверджує Гердер, не є для поезії настільки основоположною, як для живопису співіснування фарб. У такий спосіб, окресливши різне співвідношення засобів виразності із предметом, що зображується у цих видах мистецтва, автор "Критичних лісів" вказує на відсутність у них спільної ознаки.

У пошуках *tertium comparationis* між різними видами мистецтва Гердер звертається до метафізики, намагаючись застосувати її ключові поняття – простір, час і сила – в "теорії витончених мистецтв". Посилаючись на принцип математичних наук, він пропонує "звести" засоби впливу різних мистецтв до цих трьох понять [5, с. 160], внаслідок чого розширює запропонований Лессінгом підхід до аналізу засобів виразності, що використовуються у мистецтві. Окрім понять "простір" і "час" для визначення сутності поезії він запозичує з метафізики поняття "сила", вважаючи, що смисл, який закладений у словах літературного твору, може бути розкритий через його вплив на реципієнта саме за допомогою сили в її метафізичному значенні. Гердер стверджує, що час не може визначити сутність поезії, хоча вона, так само як і музика, розташовує свої знаки у часовій послідовності. Однак вплив поезії може бути здійснений за допомогою сили, яка і розкриє закладений у словах смисл, обґрунтовуючи це тим, що "у будь-якому знакові" поезії "слід сприймати не самий знак, а той смисл, який йому притаманний (властивий)". Згідно з його висновками, "мистецтва, які створюють предмети, впливають у просторі; мистецтва, які діють за допомогою енергії – у часі; <...> єдина витончена наука, поезія, впливає за допомогою сили" [5, с. 160].

Г. Е. Лессінг вельми толерантно поставився до зауважень Й. Г. Гердера, самокритично відзначивши, що "зобов'язаний автору "Критичних лісів" цінними думками", а також те, що Гердер – єдина людина, заради котрої варто б було "очистити "Лаокоон" від всілякого мотлоху" [6, с. 143]. У «Накидах продовження "Лаокоона"» він уточнює низку позицій щодо "різниці знаків, що використовують витончені мистецтва", включаючи при цьому, за рекомендацією Гердера, й аналіз музики (визначення "витончені мистецтва", використане Гердером у "Критичних лісах", до написання "Накидів..." у лексиконі Лессінга не зустрічалося). Звертає на себе увагу і те, що "уточнення" Лессінга не носять притаманного йому характеру гострої полемічності, більше того, у «Накидах продовження "Лаокоона"» він обирає інший ракурс для визначення загальної ознаки творів різних видів мистецтва. У цій праці він розглядає питання про сполучення різних видів мистецтва, зауважуючи, що попри те, що різниці знаків, які використовуються витонченими мистецтвами, створює певні труднощі для їх сполучення, тим не менш вона "не може мати особливо важливого значення" [9, с. 428] для здійснення впливу.

Є. Басін, приділяючи увагу міркуванням Лессінга у цій галузі, вважає, що у «Накидах продовження "Лаоко-

она"» була "поставлена і отримала певне семіотичне обґрунтування проблема семантичного сполучення різних видів мистецтва і пов'язане з нею питання про "переклад" ("перетворення") з одного виду мистецтва на інший" [3, с. 67]. Актуальність звернення до даної проблеми є очевидною, адже задовго до виходу монографії "Мистецтво і комунікація" (1999) А. Вартанов вже відзначав, що «в естетичній науці немає спеціальних праць, присвячених теоретичній проблемі усякого процесу перетворення: співвідношення видів мистецтва, <...> немає у науці праць, які б поставили приблизно те коло питань, що і "Лаокоон"» [4, с. 14].

У цьому сенсі особливий інтерес викликають розмисли Лессінга щодо "сполучення" довільних і природних знаків. У своїх «Накидах продовження "Лаокоона"» він підкреслював, що довільні знаки є знаками, що йдуть один за одним, а природні – не завжди, оскільки "частина з них є таким видом знаків, які повинні розташовуватися один біля одного" [9, с. 428]. Виходячи з цього Лессінг робить висновок, що довільні знаки "легше і щільніше можуть сполучатися" з тим видом природних знаків, які йдуть один за одним [9, с. 429], при цьому вказуючи і на необхідність враховувати різницю знаків за їхнім впливом на органи почуттів.

На його думку, особливо органічним є сполучення поезії і музики, оскільки "сполучення довільних, таких, що йдуть один за одним, чутних знаків з природними, які йдуть один за одним, чутними знаками, безперечно, є найбільш повним з усіх можливих" [9, с. 429]. Німецький філософ акцентує увагу на тому, що таке сполучення особливо плідне у тому випадку, коли довільні і природні знаки, які одночасно впливають на слух, "звертаються до одного й того самого почуття" [9, с. 429].

Підкреслюючи плідність міркувань Лессінга в галузі семантичного сполучення різних видів мистецтва, зокрема поезії і музики, Є. Басін проводить аналогію подібного сполучення в звуковому кіно, де слова і зображення так само йдуть одне за одним. За прикладом він звертається до висловлювання відомого угорського теоретика кіно Б. Балаша, котрий зауважував, що "кожне слово ...в змозі позначити лише одну обмежену стадію, через що виходить наче *staccato* з окремих психічних сприймань. Слово повинне бути вимовлене до кінця раніше, ніж починається наступне. Але один рух обличчя не повинен бути неодмінно закінченим, коли другий такий самий рух упроваджується в нього, поступово вбираючи в себе" [3, с. 68–69].

Вирішення Б. Балашем проблеми "зорової безперервності" кіномистецтва дійсно виявляє паралелі з розмислами Лессінга. Оскільки у специфічному сполученні мовної і візуальної складових фільму містяться його "виразальні спроможності", Б. Балаш називає "літературно" задумані фільми, в яких "картини є густою низкою ілюстрацій, що рухаються, до якогось тексту", нежиттєвими і позбавленими цілісності. Згідно з його твердженням, у таких фільмах не врахована специфіка безперервності "чистого зорового сприйняття" і будь-який перехід до літератури "миттєво дає себе відчутти, як холод безповітряного простору" [2, с. 25]. Невипадково у розділі "Лессінг і сценарій" свого найбільш зрілого естетичного дослідження "Кіно. Становлення і сутність нового мистецтва" він задекларував, що Лессінг "пророцькі на півтора століття наперед" показав "різницю між сценарієм і фільмом" [1, с. 259].

Зіставлення Є. Басінім можливості сполучення різних мистецтв (поезія і музика – у Лессінга, слово і міміка – у Балаша) сприяє більшій наочності подальших міркувань німецького мислителя, пов'язаних з поясненням "придатності" сполучення музики і мов

різних народів. Лессінг впевнений, що "не всі мови однаково придатні для музики" [9, с. 433]. Він пояснює це не перевагами у цьому відношенні якоїсь з мов, а тим, що взагалі не існує "жодної мови, знаки якої при відтворенні вимагали б стільки ж часу, скільки музичні знаки", а питання полягає у використанні композитором спеціальних прийомів [9, с. 434].

Тим самим, залучивши в естетичний простір своїх міркувань музику, Г. Е. Лессінг рішуче "знімає" категоричність критичних зауважень Й. Г. Гердера. Якщо, на думку автора "Критичних лісів", для виявлення різниці між просторовими і часовими мистецтвами "необхідно зіставити одне з одним" не живопис і поезію, які "за своєю природою цілком відмінні одне від одного", а живопис і музику, загальною ознакою яких є вплив "природними засобами вираження" [5, с. 158–159], то Лессінг, звернувшись до історії їхнього виникнення, вважає, що природа призначила поезію і музику "наче не стільки для поєднання дії, скільки для одного й того ж самого мистецтва; і у свій час вони обидві складали лише одне мистецтво". Апелюючи до Гердера, він розвиває свою думку і уточнює, що з часом вони розділилися на самостійні види, але дозволяє собі "пожалкувати" щодо того, "що через це розділення вже майже не думають про їхній зв'язок" [9, с. 429–430]. Внаслідок цього Лессінг залишає за собою право стверджувати, що зіставлення у "Лаокооні" живопису і поезії є не таким вже й некоректним, оскільки і в поезії, і в музиці, хоча вони і використовують різні знаки, наслідування здійснюється у часі. Не зайвим буде відзначити, що не понятійний апарат "засобів виразності" Гердера, а семантична проблематика "Лаокоона" має теоретичні проєкції у дослідженнях ХХ ст. Навіть ті "неточності" і суперечності, на які вказували дослідники семантичного аспекту Лессінгового трактату, врешті-решт стали своєрідним поштовхом для подальшого розвитку наукової думки. Р. Інгарден, вказуючи на низку не до кінця розроблених позицій теорії знаків Лессінга, разом з тим підкреслює її конструктивний потенціал. Він вважає, що "головні судження" Лессінга стали "підготовкою до деяких сучасних досліджень", відкривши певні можливості для творів живопису і поезії, а також для рішення низки питань теорії мистецтва [7, с. 263]. Це дозволило польському ученому задекларувати, що "Лаокоон" не лише не застарів, не лише піднімається над своєю добою, але залишається актуальним і для сучасної наукової думки. Це мали на увазі й італійські філософи Дж. Реале і Д. Антисері, говорячи про те, що "лаокоонізм залишається популярним навіть в естетиці ХХ ст." [11, с. 755].

Висновок. Таким чином, в межах однієї статті простежено погляди на теорію знаків Г. Е. Лессінга, що викладені у працях Й. Г. Гердера ("Критичні ліси"), Р. Інгардена ("Дослідження з естетики") і Є. Басіна ("Мистецтво і комунікація"), які присвячені безпосередньо дослідженню семантичної проблематики "Лаокоона". Незважаючи на значний корпус наукових досліджень теоретичної спадщини німецького просвітника, даний аспект всебічно розглянуто лише зазначеними авторами (йдеться про східноєвропейські джерела). З метою виявлення суті розбіжностей між Й. Г. Гердером і Г. Е. Лессінгом в галузі встановлення кордонів між мистецтвами особлива увага приділена аналізу гердерівської концепції порівняльного аналізу живопису, музики і поезії, яка базується на різниці їхніх засобів впливу на реципієнта – "у просторі", "у часі" і "за допомогою сили". Вивчення досліджень семантичної проблематики "Лаокоона" показало перспективність її концептуальних орієнтирів для теоретичного пошуку як в галузі естетики (Р. Інгарден, Є. Басін), так і мистецтвознавства (А. Вартанов, Б. Балаш). У зіставленні позицій Є. Басіна

і Р. Інгардена щодо теорії знаків Лессінга виявлено дискусійний характер їхніх суджень стосовно обґрунтованості у "Лаокооні" специфіки знаків, які використовуються у поезії. У статті також вперше розглянуті міркування Лессінга щодо можливості з'єднання різних видів мистецтва, обмеженість сполучення яких залежить від специфіки знаків, що використовуються тим чи іншим видом мистецтва, а також підкреслено продуктивність закладеної німецьким мислителем ідеї. Даний аспект розкривається не лише шляхом аналізу Лессінгового трактату, але й через звернення до думки А. Вартанова і Б. Балаша. Стаття не охоплює всіх аспектів даної проблеми. Підставою для її подальшої наукової розробки може стати проблема іконічного знака в теорії сценічної виразності Г. Е. Лессінга. І хоча в іншій фундаментальній праці просвітник буде більш обережно використовувати поняття "знак", термінологічно кодифікуючи його в лексиконі своїх міркувань поняттями "значущість рухів", "значущість жестів", "значущість інтонацій" і т. п., але у контексті загального перебігу його роздумів про театр як комунікативну систему їхня кореляція з поняттям "знак" є очевидною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового киноискусства / Б. Балаш [пер. с нем. М. П. Брандес. Общая редакция и предисловие Р. В. Юренина]. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
2. Балаш Б. Культура кино / Б. Балаш [пер. с нем., под ред. и с предисл. А. Пиотровского]. – Л.-М.: Госиздат, 1925. – 96 с.
3. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли / Е. Я. Басин – М.: МОНФ, 1999. – 240 с.
4. Вартанов Ан. Образы литературы в графике и кино / Ан. Вартанов – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. – 312 с.
5. Гердер И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер [вст. статья В. М. Жирмунского]. – М.-Л.: Художественная литература, 1959. – VII–LIX, 392 с.
6. Гулыга А. В. Гердер / А. В. Гулыга [Издание 2-е, доработанное] – М.: Мысль, 1975. – 181 с.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
8. Кассирер Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер [Пер. с нем.] – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 400 с. (Серия "Книга света").
9. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг [редакция, вст. статья Г. М. Фридляндера]. – М.: Художественная литература, 1957. – 519 с.
10. Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М.: Советский писатель, 1963. – 367 с.
11. Реале Дж. и Антисери Д. Западные философия от истоков до наших дней В 4 т. / Дж. Реале и Д. Антисери. – Т. 3. – СПб.: Пневма, 2010. – 868 с.

REFERENCES:

1. Balash, B. (1968). *Kino. Stanovlenie i suschnost' novogo kinoiskusstva* [Formation and substance of new cinema art]. Moscow, Progress.
2. Balash, B. (1925). *Kul'tura kino* [Cinematography]. Leningrad-Moscow, Gosizdat.
3. Basin, E. Ja. (1999). *Iskusstvo i kommunikacija: ocherki iz istorii filosofsko-jesteticheskoi mysli* [Art and communication: essays about history of philosophic-aesthetic thought]. Moscow, MONF.
4. Vartanov, An. (1961). *Obrazy literatury v grafike i kino* [Images of literature in graphic and cinema]. Moscow, Publishing office of Academy of Arts of USSR.
5. Herder, J. G. (1959). *Izbrannye sochinenija* [Selected works]. Moscow-Leningrad, Hydozhestvennaja literatura.
6. Gulyga, A. V. (1975). *Gerder* [Herder]. Moscow, Mysl'.
7. Ingarden, R. (1962). *Issledovaniya po estetike* [Researches on aesthetics]. Moscow, Izdatelstvo inostranno literature.
8. Kassirer, Je. (2004). *Filosofija Prosveshcheniya* [Enlightenment philosophy]. Moscow, Rossijskaja politicheskaja enciklopedija (ROSSPEN). (Edition "Kniga sveta").
9. Lessing, G. E. (1957). *Laokoon, ili O granicah zhivopisi i poezii* [Laocoon or upon the limits of painting and poetry]. Moscow, Hydozhestvennaja literatura.
10. Poljakov, M. (1963). *V mire idej i obrazov. Istoricheskaja poetika i teorija zhanrov* [In the world of ideas and images. Historical poetics and theory of genres]. Moscow, Sovetskij pisatel'.
11. Reale, J., Antiseri, D. (2010). *Zapadnaja filosofija ot istokov do nashih dnei* [Western philosophy from beginnings till our times]. In 4 volumes. St. Petersburg, Pnevma.

Г. Д. Миленькая, д-р иск., проф.
Киевский национальный университет театра, кино
и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярославов Вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

"ЛАОКООН" Г. Э. ЛЕССИНГА: ПОТЕНЦИАЛ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

В статье рассмотрены теоретические исследования, посвященные непосредственно критическому осмыслению теории знаков Г. Э. Лессинга. Сопоставлены различные взгляды на семантический аспект его трактата "Лаокоон" в эстетической мысли XVIII–XX вв., вследствие чего выявлен дискуссионный характер авторских подходов к обоснованному Лессингом семантическому различию между видами искусства.

Осуществлена попытка проанализировать взгляды на теорию знаков Г. Э. Лессинга, изложенные в трудах И. Г. Гердера ("Критические леса"), Р. Ингардена ("Исследование по эстетике") и Е. Басина ("Искусство и коммуникация"), посвященных непосредственно исследованию семантической проблематики "Лаокоона". В сравнении позиций Е. Басина и Р. Ингардена по теории знаков Лессинга обнаружен дискуссионный характер их суждений относительно обоснованной в "Лаокоон" специфики знаков, которые используются в поэзии. В статье также впервые рассмотрены соображения Лессинга о возможности соединения различных видов искусства, ограниченность сочетания которых зависит от специфики знаков, используемых тем или иным видом искусства, а также подчеркнута производительность заложенной немецким мыслителем идеи.

Ключевые слова: семантический аспект, знаки, поэзия, живопись, музыка, пространственное искусство, временное искусство.

H. D. Mylenka, Doctor of Art, Associate Professor
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslaviv Val, Kyiv, 01054, Ukraine

G. E. LESSING'S LAOCOON: THE POTENTIAL OF THE SEMANTIC APPROACH

Despite the large array of studies of the theoretical heritage of the German enlightener, this aspect has been most fully developed in the works of I.G. Gerder (article "Critical forests"), R. Ingarden (monograph "Research in aesthetics") and E. Basin (monograph "Art and communication"). In updating the potential of the semantic problematic of Laocoon, considerable assistance is provided by the recourse to studies in which the fruitfulness and relevance of this aspect of the Lessing tract is emphasized to one degree or another. There is an attempt to analyze, in one theoretical space, works on Lessing theory of signs.

In order to identify the essence of the disagreement between I.G. Gerder and G.E. Lessing in the field of establishing boundaries between the kinds of art, special attention is paid to the consideration of Gerder concept of comparative analysis of painting, music and poetry, which is based on the difference of their ways of influence on the recipient – "in space", "in time" and "by force". In the process of analyzing Gerder's reflections, not only his critical attitude to the theory of signs developed by Lessing was considered, but also an attempt by the opponent of "Laocoon" author to justify the use of key concepts of metaphysics to compare the impact of different kinds of art.

When comparing the views of E. Basin and R. Ingarden on the semantic aspect of "Laocoon", the debatable nature of their judgments about the characterization of the characters used in poetry by Lessing is identified. In addition, the article analyzes Lessing's thinking about the possibility of connecting different types of art, the organic combination of which depends on the specifics of the signs used by one or the other art, as well as emphasizes the productivity of the German thinker's idea. This aspect is revealed not only through the analysis of "Laocoon" in the works of E. Basin and R. Ingarden, but also by turning to the theoretical developments of E. Cassirer, B. Balash, A. Vartanova. Thus, the study of the semantic issues of Laocoon has shown the prominence of its conceptual landmarks for theoretical search, both in the field of aesthetics and art.

Key words: semantic aspect, signs, poetry, painting, music, spatial art, temporary art.

УДК 378.4(477-25): 929 Челпанов Г. І.

В. Г. Нападиста, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
napadistaya@ukr.net

ЕТИЧНІ ІДЕЇ ГЕОРГІЯ ІВАНОВИЧА ЧЕЛПАНОВА: ДО ІСТОРІЇ УНІВЕРСИТЕТУ СВ. ВОЛОДИМИРА

У статті розглянуто етичні ідеї у творчому спадку Г. І. Челпанова, професора Університету Св. Володимира, відомого у свій час науковця, засновника наукових установ, який активно сприяв поширенню/поглибленню філософської культури серед студентства та популяризував актуальну етичну проблематику у публічному просторі.

Дослідницький інтерес Г. І. Челпанова був головним чином зосереджений на проблемі свободи волі, яка видається домінуючою в його етичних дослідженнях та визначенні ціннісних засад у баченні перспектив людського життя. За переконанням науковця, обґрунтування свободи волі людини у причинно залежному світі є екстремальним завданням і водночас надзвичайно важливим для визнання вищих цінностей людства. Визначальною у його погляді на свободу волі є не причинність, а відповідальність людини за свої дії. Г. І. Челпанов не лише обґрунтовував наявність свободи волі, а й розмірковував над шляхами її досягнення, оскільки, за його переконанням, свобода волі не є споконвічним даром, а постає як результат наполегливої праці особистості, а це, у свою чергу, відкриває можливості для зміни та вдосконалення особистості за наявності її бажання.

Ключові слова: Університет Св. Володимира, Г. І. Челпанов, свобода волі, моральна відповідальність, песимізм, оптимізм.

Постановка проблеми. Відомий учений, шанований педагог, визнаний творець та засновник наукових установ Георгій Іванович Челпанов вповні зажив наукової/педагогічної/управлінської слави ще за життя. Численні напрацювання у сфері логіки, психології, новітньої для свого часу окремішньої галузі наукового знання; інтенсивна лекторська діяльність як у навчальних закладах, так і у публічному просторі; наполеглива праця у створенні установ, спрямованих на інституалізацію психології як науки, забезпечили авторитетність Г. І. Челпанова у наукових колах та разом з тим спричи-

нили численні міжособистісні колізії, що ґрунтувалися на різних ідейних уподобаннях та ідеологічних спрямуваннях і стали причиною його професійних та життєвих поневірянь, а також обумовили амбівалентність подальших суджень щодо його наукових здобутків, неоднозначність оцінок його заслуг та прорахунків. Така невизначеність, породжена ідейно-політичними настановами у нашому недалекому історичному минулому, попри значний запит/популярність Г. І. Челпанова у науковому дискурсі останніх років радянської доби і часів незалежної України, стала причиною тривалої відсутності цілісного аналі-