

орден» (1893) // Пучков А. А. Адольф Сонни, киевлянин: Из истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. — К., 2011. — С. 111–113.

11. Павлуцкий Г. Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. — Изд. 2-е, исправ. и доп. — К., 1897. — С. 34.

12. Пучков А. А. О живописи в театральном пространстве древней Греции: К лекции Г. Г. Павлуцкого «Скенография у греков» // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 374–386.

13. Из пояснительной записки до Комиссии для выработки законопроекта про организацию историко-филологического отделения Украинской академии наук // История Академии наук Украины. 1918–1921: Док. і матеріали. — К., 1993. — С. 116–126.

14. Цит. за: Жарков Є. І. Послужний список професора Г. Павлуцького... — С. 159.

15. Материалы к биографии Г. Г. Павлуцкого / Сост. А. А. Пучков // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 2. — С. 168–179.

**Галина МИЛЕНЬКА,**

*проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, професор,*

#### **«ЛАОКООН» ЛЕССИНГА ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЕСТЕТИЦІ Й.Г. ГЕРДЕРА ТА Р. ІНГАРДЕНА: ДОСВІД СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

**Г. Миленька. «Лаокоон» Лессинга та його інтерпретація в естетиці Й.Г. Гердера та Р. Ингардена: досвід семантичного аналізу.**

У статті розглянуто критичні зауваження Й.Г. Гердера і Р. Ингардена на розроблену Г. Е. Лессингом у «Лаокооні» теорію знаків у мистецтві.

Ключові слова: засоби вираження, знаки, просторове мистецтво, часове мистецтво, семантичний аспект, музика.

**Г. Миленькая. «Лаокоон» Лессинга и его интерпретация в эстетике И. Г. Гердера и Р. Ингардена: опыт семантического анализа.**

В статье рассмотрены критические замечания И.Г. Гердера и Р. Ингардена на разработанную Г.Е. Лессингом в «Лаокооне» теорию знаков в искусстве.

Ключевые слова: средства выразительности, знаки, пространственное искусство, временное искусство, семантический аспект, музыка.

**H. Mylenka. “Laocoon” by Lessing and its interpretation in aesthetics of J.G. Herder and R. Ingarden: experience of semantic interpretation.**

The article deals with J.G. Herder's and R. Ingarden's critical remarks on the theory of signs in art developed by G.E. Lessing in “Laocoon”.

Keywords: means of expression, signs, spatial art, sentinel art, semantic aspect, music.

Теорія літератури і мистецтва з часом дедалі більше розширює свої межі, виокремлюючи в самостійній галузі дослідження конкретні аспекти аналізу художніх творів. Так, наприклад, у ХХ ст. з'являються семіотика, компаративістика, герменевтика, структуралізм та ін., проте ще починаючи з доби античності й аж до кінця ХІХ ст. вчені так чи інакше звертали увагу на певні елементи аналізу творів мистецтва, які згодом виокремилися в зазначені вище напрями. Наразі показовою є теоретична спадщина Г.Е. Лессинга – одного з найвишніших представників естетичної думки західноєвропейського Просвітництва, «головні судження» котрого польський філософ Р. Ингарден вважає «підготовкою до деяких сучасних досліджень» [5, с. 263]. Зокрема, підкреслюючи актуальність порушеного Лессингом у «Лаокооні» питання стосовно використання просторових і часових знаків у мистецтві, Р. Ингарден

говорить про поштовх, що його зазначений трактат дав лінгвістично-семіотичним розвідкам ХХ ст.

Аналіз «Лаокоона» з позиції семіотичного підходу можна зустріти і в сучасних дослідженнях, де відзначається, що така точка зору «в літературі про Лессінга» отримала широке розповсюдження, оскільки в «семіотичних поглядах» Лессінга «є спеціальний науковий аспект, котрий зберіг до сьогодні своє значення» [1].

Натомість у радянському літературознавстві існувала й інша точка зору, пов'язана з тим, що «свого часу вплив праці Лессінга «Лаокоон» призвів до повної відмови від вивчення поетики простору і часу з набору інструментів аналізу літератури» [7, с. 305]. Таке твердження по суті перекреслювало естетичний потенціал запропонованого німецьким ученим підходу до визначення характерних відмінностей просторових і часових мистецтв залежно від тих знаків, що їх вони використовують. Вочевидь, дана теза є певною даниною ідеологічним вимогам часу і сьогодні досить гостро виявляє свою упередженість.

Ще Й.В. Гете, висловивши у «Поезії і правді» думку більшості молодих просвітників, відзначив приголомшливе враження, яке справив на них «Лаокоон»: «Це творіння зі сфери жалюгідної споглядальності вознесло нас у вільні простори думки. Стійке наше нерозуміння тези «поезія – той самий живопис» було раптом усунуто, різниця між пластичним і словесним мистецтвом стала нам зрозумілою; з'ясувалося, що вершини цих мистецтв відокремлені, основи ж їх одна з одною стикаються. Художник, котрий займається пластичним мистецтвом, повинен триматись у межах прекрасного, тимчасом як художник слова не може обійтись без усієї розмаїтості явищ і йому цілком дозволено переступати ці межі. Перший працює, розраховуючи на зовнішні почуття, задовольнити які може лише прекрасне, другий – розраховуючи на уяву, а вона не гребує і потворним. Наче блискавкою осяяли нас наслідки цієї чудової думки» [3, с. 267]. Розвиваючи свою думку, Гете зауважив, що «завжди... знаходяться такі, що повстають проти плідних ідей, хулять і ганьблять їх високу суть» [3, с. 267–268]. Швидше за все, Гете мав на увазі Й.Г. Гердера, оскільки в тій самій «Поезії і правді» він звертав увагу на такі його риси, як невдячність, насмішуватість і похмуру роздратованість (що позначалося на характері його критики), на відміну від дотепності Лессінга [3, с. 345–346].

Гердер дійсно виступив із різкою критикою «Лаокоона», проте саме цей трактат спонукав його до подальшого розвитку ідей, закладених Лессінгом у цьому творі. Саме тоді й з'явилась одна з його найавторитетніших праць – «Критичні ліси». Опонент Лессінга вбачав «слабкість» «Лаокоона» в тому, що його автор не провів чіткого розмежування видів образотворчого мистецтва, і відзначив, що цей трактат «не є завершеним, оскільки написаний взагалі швидше для поета, ніж для живописця» [2, с. 177]. З цієї причини Гердер вдається до ґрунтовнішого аналізу різновидів образотворчого мистецтва, що підштовхує його до написання ще одного трактату – «Пластика», де він і обґрунтовує «не враховану» Лессінгом різницю між живописом і скульптурою.

Натомість, Гердер поділяє думку Лессінга про те, що «живопис у своїх наслідуваннях дійсності використовує прийоми і засоби, цілком відмінні від прийомів і засобів поезії» [2, с. 158]: живопис використовує тіла і фарби, взяті у просторі, поезія – членоподільні звуки, що сприймаються в часі. Отже, знаки вираження в живописі повинні розташовуватись один біля одного і позначати лише такі предмети, які й у дійсності розташовані поруч. У поезії ж, навпаки, знаки вираження, що йдуть один за одним, можуть позначати лише такі предмети, які й у дійсності йдуть один за одним. Цей «ланцюг умовиводів» Лессінга автор «Критичних лісів» повністю підтримує.

Проте Гердер вважає некоректним застосування Лессінгом як «вихідного положення» при зіставленні живопису і поезії такої їх спільної ознаки – *tertium comparationis* (латинський термін, використаний Гердером у зазначеному трактаті), – як «тісний зв'язок із тим, що вони виражають». Він вважає, що знаки у поезії (членоподільні звуки), на відміну від знаків у живописі (тіла і фарби), не мають тісного зв'язку з тим, що вони позначають. Опонуючи Лессінгу з цього приводу, Гердер взагалі висловлює серйозні сумніви щодо можливості знаходження ключової ознаки для порівняння специфіки цих двох мистецтв [2, с. 158]. На його думку, знаки, що їх використовує живопис, є природними, а їх зв'язок із зображуваним предметом ґрунтується на властивостях самого предмета. За допомогою знаків, які показують предмет природним чином, «живопис повністю діє у просторі» через їх співіснування, що й «складає природу цього мистецтва і основу живописної краси». Інша річ поезія, – продовжує Гердер, – хоча вона і здійснює вплив за допомогою притаманних їй знаків (звуки, слова), що йдуть один за одним, проте їх послідовність «не є основним засобом її впливу» [2, с. 159].

Свою позицію Гердер пояснює тим, що знаки, які використовує поезія, є довільними і «не мають нічого спільного з предметом, який вони позначають». Таким чином, за своєю природою поезія і живопис «доконечне відмінні один від одного, і tertium comparationis зникає» [2, с. 158]. Разом з тим, – відзначає А. Гулига, – «Й.Г. Гердер лише уточнює аргументацію Лессінга, з його основними висновками щодо динамічного характеру поезії він погоджується повністю, і в цілому «Критичні ліси» являють собою не «Анти-Лаокоон», ...а прямий розвиток ідей Лессінга» [4, с. 143].

У ХХ ст. найдетальніший аналіз «Лаокоона» був здійснений Р. Інгарденом, котрий, розвиваючи ідеї Лессінга у своїх «Дослідженнях з естетики», підкреслив, що «Лаокоон» містить конструктивні «теоретичні передумови» [5, с. 263], хоча до кінця і не сформульовані його автором. Такими передумовами польський філософ називає застосоване німецьким вченим «протиставлення природних знаків і довільних знаків, що йдуть один за одним у часі» [5, с. 265], а також те, що «звучання слів», які є «складовою частиною конструкції літературного твору» [5, с. 266], виконує в ньому функцію знаків. Аналізуючи особливості використання знаків у різних видах мистецтва, Р. Інгарден концентрує увагу на таких позитивних ознаках трактату Лессінга, як специфіка засобів виразності художнього твору, їх вплив на реципієнта, проблема художнього часу, семантичний аспект аналізу літературного твору та ін. Не заперечуючи загальної теоретичної цінності «Лаокоона», Р. Інгарден при цьому виявляє низку не врахованих Лессінгом особливостей застосування знаків та їх значень у художньому творі. Він пояснює це історичною обумовленістю, а внаслідок цього й тим, що «Лессінг не міг знати пізнішого розвитку літератури і передбачати подальшу долю живопису, графіки, скульптури і виникнення нових видів мистецтва (фільм, абстрактний живопис тощо)» [5, с. 261].

Продовжуючи свою думку, польський філософ наголошує, що «Лаокоон» не лише не застарів, «не лише піднімається над своєю епохою, але... є вельми актуальним...» [5, с. 261–262] і для сучасної наукової думки. Наразі Р. Інгарден виокремлює низку рис «Лаокоона», які «з багатьох причин ближчі нам, ніж, наприклад, різні концепції літературного твору, що відносяться до кінця ХІХ ст.». Серед таких рис найсуттєвішою польський філософ вважає те, що Лессінг, здійснюючи аналіз твору мистецтва, шукав у ньому «ті його риси, завдяки яким він стає засобом, що викликає в суб'єкта, котрий сприймає, естетичне переживання і веде завдяки цьому до виявлення специфічних естетичних цінностей твору» [5, с. 262]. Не менш важливою в теоретичних розвідках Лессінга Р. Інгарден вважає його «спробу теоретичного підходу до побудови твору мистецтва, з'ясування його властивостей, можливостей і отримання в такий спосіб обґрунтування для норм» [5, с. 262]. Крім того, окремою позицією позитивного аспекту Лессінгового аналізу мистецтва польський філософ вважає те, що німецький вчений розглядає твір мистецтва «під кутом зору структурних моментів, що відкривають певні можливості для творів» живопису і поезії. Особливо Р. Інгардену імпонує те, що дослідження Лессінга являють собою не «загальні міркування щодо мистецтва», а є аналізом конкретних художніх фактів, причому не у вигляді «незв'язно взятого досвіду, а шляхом відбору фактів, що стосуються питань теорії мистецтва і їх можливих вирішень» [5, с. 263].

Вихідним моментом у своїх міркуваннях, відзначає Р. Інгарден, Лессінг вважає наступне судження: і живопис і поезія «представляють нам відсутні речі в такому вигляді, начебто речі ці знаходяться поблизу, видимість перетворюють на дійсність...» [5, с. 263], а для проведення межі між ними вдається до протиставлення «природних просторових знаків і довільних знаків, що йдуть один за іншим у часі». Однак Інгарден вважає за необхідне зауважити, що Лессінг «...ясно не говорить, що до складу літературного твору входять ці довільні знаки, які суть звуки» [5, с. 265], проте саме завдяки останнім, – продовжує свою думку польський філософ, – здійснюється зображення предмета в поезії. Поряд із цим, з метою підкреслити послідовність звукових повторів у поезії, Інгарден використовує таке Лессінгове визначення руху в часі у літературному творі, як «музичне зображення». Завдяки позиченню цього терміна він вносить ясність у Лессінгове визначення знаків, що їх використовує поезія, і, продовжуючи думку німецького вченого, констатує: «Саме завдяки їм (звукам. – Г.М.) у творі відбувається... «музичне зображення», яке призводить до зображення предметів» [5, с. 265–266].

Відзначаючи в цілому «слухний» погляд Лессінга на необхідність прояву звукових знаків у поезії, Р. Інгарден поряд із цим підкреслює відсутність «детальної розробки» цієї позиції [5, с. 266]. Він вважає, що Лессінг розглядає мовні знаки лише як засіб зображення предмета, але в нього відсутнє «ясне розуміння того, що мовні «знаки» складають елемент літературного твору» [5, с. 267]. Крім того, – продовжує Інгарден, – автор «Лаокоона» «оминає»

«структурну і естетичну роль знаків у літературному творі як єдиному цілому». Відсутній у Лессінга «аналіз самої функції позначення мовного знаку» призводить до того, і це Інгарден вважає найсуттєвішим, що в «Лаокооні» виявився абсолютно не врахованим найхарактерніший для літературних творів елемент – «увесь шар значень слів і речень (смысл)» [5, с. 267]. Недоліком німецького вченого Р. Інгарден вважає і не враховану ним, але принципово важливу для аналізу часових мистецтв різницю між реальним і художнім часом. Згідно з Лессінгом, у часових мистецтвах знаки розташовані в часовій послідовності і за своїм характером вони є довільними знаками, які здатні послідовно унаочнити дію. У свою чергу, зображення в часовому мистецтві дії опосередковано унаочнює тіла (предмети, людей), які беруть участь у цих діях. Це твердження відоме всім, проте, зауважує Інгарден, не завжди звертають увагу, що «Лессінг не розумів» [5, с. 272], що зображений у поетичному творі час не є ідентичним реальному часові, а є його відображенням, тобто не розумів різниці «між часом, який зображений у творі, і часом реальних процесів, які відбуваються у світі» [5, с. 272]. Крім того, продовжує свою думку польський філософ, «Лессінг не розумів» і того, що твір поезії, «як і музичний твір, є досконало особливим за своїм значенням «часовим» твором» [5, с. 272].

Першим звернув увагу на особливості часових мистецтв, у яких знаки послідовно йдуть один за одним, ще Й.Г. Гердер у критичному розборі «Лаокоона». І хоча він приділив цьому питанню певну увагу, зробивши суттєвий крок уперед у вивченні даної проблеми, «але вирішена вона була лише у наш час» відзначає Р. Інгарден [5, с. 272].

Необхідно визнати, що Гердер докоряв Лессінгу за те, що в його трактаті не вистачало аналізу музики, залучення якої до встановлення межі між живописом і поезією дозволило б автору «Лаокоона» уникнути певних «прорахунків» [2, с. 159]. Розвиваючи Лессінгову теорію знаків у мистецтві, філософ у «Критичних лісах» вдається до зіставлення пластичного і музичного мистецтв як таких, що «здійснюють вплив природними засобами вираження» [2, с. 159], пояснюючи це наявністю в них спільного *tertium comparationis*. Так, живопис здійснює вплив виключно за допомогою простору, а «основою прекрасного є співіснування фарб і фігур одне біля одного»; музика – за допомогою часу, і «основою милозвучності» в ній «є послідовність звуків». У першому випадку вплив мистецтва базується на «зоровому враженні від предметів, що співіснують», у другому, – продовжує свою думку Гердер, – «засобом... впливу є послідовність, зв'язок і зміна звуків» [2, с. 159]. Отже, якщо продовжити ланцюг міркувань інтелектуального візаві Лессінга, можна встановити спільний *tertium comparationis* для пластичного і музичного мистецтв, який полягає у послідовності природних засобів їх впливу. З метою доведення факту відсутності ключової ознаки для порівняння поезії і живопису Гердер наводить наступну аргументацію: природні знаки в поезії (букви, звуки) у своїй послідовності майже жодним чином не визначають собою поетичного впливу, оскільки «тут головне – смисл, за довільною згодою вкладаений у слова, душа, яка живе у членоподібних звуках» [2, с. 159–160]. Послідовність довільних звуків не є для поезії настільки основоположною, як для живопису співіснування фарб, – стверджує Гердер, доводячи в такий спосіб відсутність співвідношення засобів виразності з предметом, що зображується у поезії та живописі, а це, у свою чергу, підтверджує відсутність ключової ознаки між цими видами мистецтва.

Напевно, це мав на увазі й Р. Інгарден, коли відзначав не врахований Лессінгом у «Лаокооні» найхарактерніший для літературних творів елемент – «шар значень слів і речень (смысл)» [5, с. 267]. Натомість сучасник Лессінга розглядав питання поетичного смислу з позиції його енергетичного впливу на душу реципієнта, а польський філософ – з точки зору аналізу знаків, які розкривають значення смислу.

Посилиючи логіку своєї аргументації, Гердер свідомо вдається до прийому штучного застосування загальної ознаки не лише для живопису і музики, а й поезії, вплив якої «здійснюється також за допомогою довільних знаків». Проте застосування такого прийому лише підтвердило його попереднє твердження. У пошуках загальної ознаки для цих видів мистецтва Гердер звертається до метафізики, намагаючись пристосувати її ключові поняття – простір, час і сила – до аналізу «теорії витончених наук». На кшталт «математичних наук» [2, с. 160], він пропонує «звести» засоби впливу різних мистецтв до цих трьох понять, унаслідок чого розширює запропонований Лессінгом підхід до аналізу засобів, що їх використовують різні мистецтва. Окрім понять «простір» і «час», для визначення найсуттєвішої ознаки поезії Гердер запозичує з метафізики поняття «сила», вважаючи, що смисл, закладений у словах поетичного твору, може бути розкритий через його вплив на реципієнта саме за допомогою сили в її метафізичному значенні. Наразі варто згадати ім'я Г.В. Лейбніца, котрий,

розвиваючи вчення про відносність простору, часу і руху для визначення кількісної міри руху, запровадив поняття «живої сили», оскільки у метафізиці сила є реальною в часі й характеризується здатністю до дії (руху) або потенційної, або такої, що вже здійснюється. У зв'язку з цим передбачається носій сили, котрий сам є членом реального ряду (елементом зовнішнього світу або елементом психічного життя).

На думку Гердера, час не може визначати сутність поезії, хоча вона, як і музика, розташовує свої знаки в часовій послідовності. Проте вплив поетичного твору на реципієнта може бути забезпечений за допомогою сили, яка і розкриє смисл, вкладений у слова. Згідно з його висновками, «мистецтва, що створюють предмети, впливають у просторі; мистецтва, які діють за допомогою енергії, – в часі; ...єдина витончена наука, поезія, впливає за допомогою сили» [2, с. 160]. Таким чином, не співіснування і послідовність членоподільних звуків у часі, а «сила, притаманна словам, сила, яка хоч і передається через наш слух, але впливає безпосередньо на душу» [2, с. 160] і є сутнісною ознакою поезії.

На наш погляд, у міркуваннях Гердера можна виділити три важливі для «реабілітації» Лессінга моменти: він не позбавляє поезію часового виміру; враховує «озвучування» поетичного твору, себто має на увазі не лише драматичні твори, а й їх театральну інтерпретацію; звертає увагу на «смісл» значень слів і речень у поетичному творі, що згодом стане предметом досліджень у ХХ ст., зокрема розвідок Р. Інгардена.

Лессінг із розумінням поставився до зауважень Гердера, самокритично зазначивши, «що зобов'язаний автору «Критичних лісів» цінними думками і що Гердер – єдина людина, заради якої варто б очистити «Лаокоон» від різного непотребу» [4, с. 143]. У «Начерках продовження «Лаокоона», швидше за все, зваживши на зауваження Гердера, Лессінг уточнює низку своїх позицій щодо «різниці тих знаків, якими користуються витончені мистецтва» [6, с. 428]. Показово, що визначення «витончені мистецтва», яким активно користувався Гердер, до цього в лексиконі автора «Лаокоона» не зустрічалося. Натомість уточнення Лессінга і введення до аналізу музики не мають звичного для нього характеру гострої полеміки, більше того – він обирає інший ракурс для визначення відмінності та спільних рис творів різних видів мистецтва, що, на нашу думку, підтверджує його уважне ставлення до критичних зауважень Гердера.

У продовженні «Лаокоона» Лессінг розглядає поєднання різних видів мистецтва, і хоча він вважає, що різниця знаків, якими користуються витончені мистецтва, створює певні труднощі для їх сполучення, проте це «не може мати особливо важливого значення» [6, с. 428] для здійснення впливу. Особливо органічним, за Лессінгом, є поєднання поезії і музики, оскільки «сполучення довільних і таких, що йдуть один за одним, чутних знаків з природними, що йдуть один за одним і є чутними, безсумнівно, є найповнішим з усіх можливих» [6, с. 429]. Автор «Лаокоона» акцентує увагу на тому, що таке поєднання особливо плідне й органічне в тому випадку, коли і довільні і природні знаки, які одночасно впливають на слух, «звертаються до того самого почуття» [6, с. 429]. Вчений пояснює це тим, що сполучення поезії й музики «природа наче призначила не стільки для з'єднання дії, скільки для того самого мистецтва» [6, с. 429], підкреслюючи при цьому, що свого часу «вони разом складали лише одне мистецтво» [6, с. 430]. Вчений відзначає, що згодом вони розділились на самостійні види, але «дозволяє собі висловити жаль» з приводу того, «що через це розділення вже майже не думають про їхній зв'язок» [6, с. 430]. Якщо звернутись до пояснень Лессінга стосовно того, що під поезією він мав на увазі «решту мистецтв, де наслідування здійснюється в часі» [6, с. 70], то можна потрактувати це як толерантну форму відповіді Гердеру стосовно некоректності зіставлення в «Лаокооні» засобів виразності поезії й живопису та рекомендації щодо залучення до порівняння з живописом музики, бо обидва мистецтва мають спільну ознаку порівнюваних предметів (*tertium comparationis*). Звернення Лессінга до аналізу музики, з одного боку, продемонструвало, наскільки важливими були для нього критичні зауваження Гердера, з іншого – він, не зважаючи на це, зі спритністю справжнього інтелектуала пом'якшує категоричність критики Гердера і відстоює власну позицію щодо різниці знаків, викладену у виданні «Лаокоона» 1766 року. Якщо Гердер стверджує, що засоби виразності поезії й живопису «за природою своєю... цілком відмінні один від одного» [2, с. 158], то Лессінг, звернувшись до історії виникнення цих мистецтв, констатує, що «природа» призначила поезію і музику «для того самого мистецтва» [6, с. 429] й «існував дійсно такий час, коли вони разом складали лише одне мистецтво» [6, с. 430]. А оскільки і в поезії і в музиці, хоча вони й користуються різними знаками, наслідування здійснюється в часі, то й в аналізі різниці знаків, що їх застосовують просторові і часові мистецтва, зіставлення живопису і поезії не таке вже й некоректне.

Щодо смислового значення характерів, сюжету, засобів виразності драми та її сценічної інтерпретації, а також сили впливу театрального мистецтва на глядача, то цей аспект стане однією з центральних проблем наступних досліджень Лессінга, що будуть викладені ним у «Гамбурзькій драматургії». Теоретичне осмислення проблеми побудови драматичного твору та його сценічної інтерпретації суттєво доповнить попередній розгляд засобів художньої виразності аналізом їх значення і смислу у втіленні правди характерів і життя. У «Гамбурзькій драматургії» Лессінг продовжить і розпочатий ним у «Начерках до «Лаокоона» аналіз проблеми синтезу музики і театральної дії, якому будуть присвячені окремі статті зазначеної праці.

Таким чином, «лаокоонізм» залишився актуальним і в естетиці ХХ ст. У дослідженнях Лессінга, що містяться в «Лаокооні», отримали «значення три з чотирьох основних і таких, що розрізняються у теперішній час, шарів літературного твору, констатує Р. Інгарден: а) шар предметів, що зображуються; б) шар видів; в) мовний шар» [5, с. 273]. І, незважаючи на певні дискусійні моменти в міркуваннях Лессінга, польський філософ вважає його трактат не лише новаторським проривом в естетичній думці ХVІІІ ст., а і й таким, що заклав основи для подальших досліджень у галузі естетики та теорії мистецтва й на сучасному етапі.

- 
1. [society.polbu.ru/basin\\_art/ch12\\_i.html](http://society.polbu.ru/basin_art/ch12_i.html) (Басин Е.Я. Искусство и коммуникация: Очерки из истории философско-эстетической мысли. – М.: МОНФ, 1999. – 240 с.).
  2. Гердер И.Г. Избр. соч. / Вступ. статья В.М. Жирмунского. – М.–Л.: Художественная литература, 1959. – 392 с. – (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
  3. Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. / И.В. Гете. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 3. – 719 с.
  4. Гулыга А.В. Гердер: Изд. 2, доработанное. – М.: Мысль, 1975. – 181 с.
  5. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
  6. Лессинг Г.Э. Лаокоон. / Редакция, вст. статья Г.М. Фридендера. – М.: Художественная литература, 1957. – 519 с.
  7. Поляков М. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Советский писатель, 1963. – 367 с.