

БРЕХНЯ ЯК ПРОБЛЕМА ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ ТВОРЧОСТІ

Значна кількість полемічних естетичних суджень з питань мистецтва почасти залишає в тіні проблеми етичного в мистецькій і мистецтвознавчій практиці. Зосередження на формальних і змістовних аспектах творчості, художніх параметрах твору часто-густо відводить увагу від того, задля чого створено певний арт-об'єкт, від його безпосередньої функції в житті суспільства. І ще більш затемненим є питанням функціональної спрямованості тих чи інших естетичних концепцій, деякі з яких відіграли негативну роль у житті людства.

Поза тим, показове унаочнення функціональної негативної і позитивної спрямованості мистецького твору трапляється ще в давньогрецькій міфології. У переказах про першого професійного співця Орфея оповідається, як його майстерна гра на лірі допомогла аргонавтам подолати труднощі тривалого морського походу: ритм пісень, співаних ним на кораблі, збігався з ритмом хвиль моря, спонукаючи аргонавтів вправно і ритмічно гребти — таким чином поєднувались сили природи та людини. Тоді ж, коли аргонавти, заслухавшись чарівного співу сирен, опинилися на крок від загибелі, Орфей врятував їх, примусивши своєю пристрасною грою відволіктись від отруйного співу.

Вочевидь, у цій легенді не ставиться під сумнів художній рівень виконавства ні Орфея, ні сирен: і ті, й інші пісні були чарівними, такими, що викликають захоплення. Однак мета кожного з мистецьких висловлювань виявилась протилежною: в першому випадку — допомогти людині, врятуватися, в другому — знищити її. Відтак, адекватність сприйняття художнього твору, довіра до того чи іншого митця відіграють принципову роль. У результаті між митцем і публікою встановлюються особливі стосунки довіри, які у випадку аргонавтів і Орфея можна назвати партнерсько-рятивними.

Водночас, аналізуючи мистецьку практику минулого й сьогодення, можна відзначити, що омана засобами мистецтва як спосіб досягнення певної мети є доволі поширеною, а в багатьох випадках досконала мистецька форма стає носієм прихованого негативу, способом маніпулювання людською свідомістю. З'ясування, уточнення спрямованості цього негативного аспекту для самої публіки є вкрай складним, оскільки поєднання відвертості й достовірності з обманом та ілюзією належить до конвенційних засад мистецької діяльності, яка передбачає містифікацію, так би мовити, комплекс брехні, що буде засвоюватися.

Отже, взаємини у мистецькій сфері від початку формуються таким чином, що публіка, споживач арт-об'єкта готовий бути введеним в оману і свідомо піддається цьому. І якщо художній твір низької якості, незалежно від його функціональної спрямованості, сам по собі зупиняє публіку, тобто вона нехтує ним, блокує, то демаркаційної межі, що стає на заваді негативу в процесі сприйняття високохудожнього твору — немає. Одне слово, аргонавти загинули б, не діставшись Колхіди, якби Орфей не переміг співом сирен, оскільки самі аргонавти, як і більшість публіки, були не в змозі визначити справжню мету прекрасного співу.

Таким чином, єдиним відповідальним за брутальність обману мистецтвом є сам творець. І якщо міфологічні істоти сирени апріорі не мають стримувальних механізмів, властивих людині, що зупиняє їх від насильства мистецтвом, то особистість-творець відповідальний за той чи інший вплив власного мистецького твору. Масштаби цієї відповідальності, які залежать від спрямованості твору, є прерогативою індивідуального духовного досвіду митця, його особистих завдань і цілей, моральних імперативів.

Показовим прикладом безвідповідальності автора за нищівний вплив своїх творів є діяльність німецької кінорежисерки Лені Ріфеншталь, котра уславилася кінострічками, що пропагували ідеологію фашизму. Як свідчать мемуари і зізнання самої Лені Ріфеншталь, вона була свідомо у своєму політичному виборі, оскільки вірила у справу Адольфа Гітлера, за яку агітувала. Молода обдарована красуня-актриса і кінорежисер, чий перший фільм «Блакитне світло» приніс Ріфеншталь європейську славу, свідомо пішла на співпрацю з націонал-соціалістами, аби дістати можливість творчо реалізуватися. Зроблений нею двогдинний фільм «Тріумф волі» про з'їзд НСДП 4–10 вересня 1934 року в Нюрнберзі, так само як чарівний спів сирен, мав величезну гіпнотичну силу. Він був визнаний найкращим пропагандистським фільмом всіх часів і народів та виріз-

нявся винятковими художніми знахідками, що посвідчили гран-прі й золота медаль у Парижі, головний приз на фестивалі у Венеції.

Після успіху «Тріумфу волі» Лені Ріфеншталь стала в Німеччині, так би мовити, народним режисером, ще більше утвердивши свій статус фільмом «Олімпія» про Олімпіаду 1936 року в Берліні, який офіційно ввійшов до десятки найкращих фільмів світового кінематографу. Однак під час Другої світової війни, коли Лені Ріфеншталь стала свідком знищення польських сіл разом з їхніми мешканцями, вона відмовилась знімати фільми на замовлення Геббельса й узагалі припинила тісні зв'язки з нацистською верхівкою.

Згодом, відповідаючи на обвинувачення в співробітництві з нацистським режимом, Ріфеншталь запевняла, що думала тільки про роботу й ні про що інше, визнаючи, таким чином, що навіть не усвідомлювала справжніх цілей націонал-соціалістської ідеології. Отже, йдеться про непередбачуваність негативного впливу своїх творів, тобто про своєрідну оману митця мистецтвом, який, охоплений прагненням творчої самореалізації, не ставить собі за мету бути відвертим.

Ймовірно, не набуття особистого духовного досвіду та домінування у свідомості Ріфеншталь естетичного начала над етичним завадило їй свого часу програмувати змістовий вплив власного мистецтва на свідомість мас, тоді як унікальний талант, «кінооко» дозволили знімати однаково захопливі фільми і про політичну боротьбу, і про спорт. Цілком можливо, що Лені Ріфеншталь не здобула і необхідного духовного досвіду для формування моральних імперативів, оскільки в другій половині життя, коли повернулася до професії кінорежисера, вона зайнялася підводними зйомками й оминала світ людей.

Як зазначалося вище, виняткову довіру у глядача Ріфеншталь уміла викликати своєю майстерністю кінематографіста, що базувалася, передовсім, на знанні законів оптики. Свого часу видатний американський естетик та психолог мистецтва Рудольф Арнхейм докладно проаналізував залежність візуального сприйняття від використання оптичної маніпуляції. Його теорія будується на тому, що в основі візуального враження лежить процес пізнання, який визначається формами і типом глядацького сприйняття. Арнхейм вказує на певні специфічні особливості такого пізнання і акцентує, що естетичне сприйняття — не пасивний, споглядальний акт, а активний творчий процес, який має чимало спільного з процесом інтелектуального пізнання.

«Людське мислення, як інтелектуальне, так і перцептивне, шукає причин явищ якнайближче до місця їхнього впливу. Тінь розглядається як частина об'єкта, який її відкидає. Тут ми знову виявляємо, що п'тьма не виступає як відсутність світла, а вважається позитивною субстанцією зі своїми правами. Тонка тінь людини ототожнюється з життєвою силою людини, або її душею. Наступити на тінь людини — означає завдати їй серйозної образи. Її навіть можна вбити, пробивши тінь ножем. На похороні не можна допустити, аби тінь живої людини накрила кришка домовини, оскільки в цьому випадку вона буде похована разом із небіжчиком. Такі переконання не слід ігнорувати як забобонні, їх необхідно сприймати як вказівку на стихійний процес людського сприйняття. Лиховісна поява примарної темної істоти в кіно, на сцені або в сюрреалістичній картині і далі справляє свій вплив на людей, які вивчали оптику в школі» [1].

Отже оптична ілюзія є важливим чинником, що допомагає маніпулювати глядачем під час візуального сприйняття видовища, і Лені Ріфеншталь добре це усвідомлювала та довела, як можна викликати глибоку довіру до пропонованої ідеології. Цей приклад, до якого можна б було додати ще чимало подібних, свідчить про високий рівень довіри глядача до мистецтва, про те, що публіка не заперечує проти того, аби її обманювали, а крім того у неї зазвичай відсутній поріг критичного ставлення до пропонованого мистецтвом. Тобто, те, чого не відбулося б за певних обставин, мистецтво допомагає втілити своїми засобами, використовуючи певні маніпуляції та кредит довіри до нього.

Те, що захоплення твором мистецтва може ввести в оману, створити брехливу ілюзію, помітив ще Платон, але в середині ХХ століття маніпулятивний потенціал сфери мистецтва стали надпотужно використовувати ще й у медіа. Як зазначає відомий американський дослідник медіа Маршалл Маклюен, «Гітлер вніс у радіо трактування реального в душі Орсона Велса. До того, що Гітлер взагалі отримав політичне існування, безпосередньо долучилося радіо і система публічних виступів. Це не значить, що ці засоби ефективно передавали його думки німецькому народу» [2].

Практика театрального мистецтва, як і кіно, засвідчила, що на міру глядацької довіри визначальною мірою впливає спосіб подачі матеріалу, прийоми транслявання, а не його зміст. При цьому глядачі, присутні на виставі, можуть бути пасивною і активною масою, публіку, яка інколи, як у Франції ХVІІІ століття, навіть розміщувалась на сцені, можна активно «розігрівати» чи відокре-

мити від акторів так званою четвертою стіною. Але і в тому, і в іншому випадку успіх досягається через викликання у публіки довіри, через явне і неявне залучення реципієнта до дії, через намагання перетворити його на однодумця творця, закликаючи поділитися з ним своїм емоційним та інтелектуальним досвідом.

Переконаний, довірливий, а отже приручений глядач є одним із найцінніших здобутків мистецтва загалом, і театру зокрема. Своєю присутністю він узаконює театральне дійство як доконаний факт, матеріалізує як творчість, а його довіра робить виставу успішною і визнаною, навіть якщо вона несе оману та химерні смисли. Діячі театру, які намагалися досягти справжнього визнання, насправду це усвідомлювали, а тому і Шекспір, і Вольтер, і Ібсен постійно переймалися проблемами регулювання глядацького сприйняття. Цей принциповий момент залучення був, вочевидь, важливим фактором перемоги Орфея, який своєю творчістю об'єднував сили природи і фізичний потенціал людини.

У часті античності, коли функціонувала так звана сцена-арена, а театральне дійство було доволі дистанційованим від публіки, яка сприймала те, що відбувалося на оркестрі й проскеніумі емоційно та інтелектуально, але жодним чином не втручалась у дію, ефективним способом залучення глядача була глядацька участь у рішенні, хто буде переможцем змагань драматургів. Підтримка, схвалення або негативне ставлення величезної кількості людей виявлялося вигуками, криками, закиданням камінням. Таким чином глядачі відчували себе причетними до дійства, оскільки від них залежало, хто переможе. Відтак фактор «залученості» афінської публіки, вираження довіри чи критичності через обрання драматурга-переможця був принциповим, тим більше, що у тому театральному просторі інші чинники не спрацьовували.

З іншого боку, можна говорити, що афінська громадськість виробляла засоби захисту від омани мистецтвом, а саме культивувала певний суспільний критицизм щодо пропонованого митцями. Адже в давньогрецькому театрі панував певний збалансований підхід щодо вияву критичного ставлення і довіри глядача до представленого йому твору мистецтва. Приміром, радикальний і надто критично налаштований до дійсності драматург Еврипід жодного разу не переміг у змаганнях і навіть був саркастично висміяний комедіографом Аристофаном. Аристофан устами свого персонажа говорить:

«Коли зійшов під землю Еврипід, зібрав
Усіх він торбохватів та грабіжників,

Усіх бандитів, батьковбивць та зломщиків,
А їх в Аїді сила, ті, наслухавшись
Його крутні, софізмів, хитромудрощів,
Сказались і поетом кращим визнали.
А загорівши, став він домагатися
Есхілового трону» [3].

Еврипід може перемогти лише в підземному царстві, переповненому, мов сучасна тюрма, злочинцями й авантюристами, оскільки переважна більшість його персонажів негативні. Відповідно, навіть у демократично орієнтованому афінському соціумі публіка була не налаштована підтримувати мистецькі твори, де переважав негатив. Критицизм глядача щодо Еврипіда, який намагався бути відвертим, уникати пафосу і відтворювати події у негативному ключі, став захисною реакцією від пропонованого драматургом. Отже, як довіра публіки до привабливого, чарівного не є відповідною змісту мистецького твору, так і критицизм до негативного не дає глядачеві бути об'єктивним щодо мистецького продукту.

У новітній історії театру питання довіри публіки та відсутність у неї критицизму, а водночас і право на оману глядача митцем, з одного боку, й некритичність у ставлення до реалій, що пропонуються за матеріал мистецтва, з іншого, стали предметом пошуків і роздумів російського театрального діяча Костянтина Станіславського. Досягнення абсолютної довіри публіки до побаченого на сцені було одним з ключових завдань при створенні Московського художнього театру. При цьому режисер надзвичайно бентежився тим, які саме змісти буде доносити глядачеві театр, в якій спосіб це робитиметься. Таким чином, покладаючи відповідальність за змісти на автора, він вимагав від нього не лише критицизму, але й особливої естетичної форми, яку б приймала публіка, яка була би їй близькою і зрозумілою.

Знаменитий вислів К. Станіславського «Не вірю!», який прийнято тлумачити винятково як заперечення штучності акторського виконання, був викликом оманливим, неприйнятним смислам, тоді як фактором перевірки істинності цих смислів для нього став власний духовний досвід, значною мірою обумовлений толстовською доктриною. У цьому контексті цілком зрозумілим стає захоплення К. Станіславського п'єсами Максима Горького, чиє «На дні» про мешканців нічліжки — тогочасного «підземного царства», втілене 1902 року на сцені МХТ, стало громадянським маніфестом режисера.

Нагальність і відповідність змістів сценічного твору запитам інтелектуалів, потреба довіри вибагливого прошарку публіки спонукала Станіславського до постійних формальних пошуків, змусила змінити віднайдений ключ натуралізму і психологізму до так званої «сценічної правди» на прийоми умовного символістського театру. Внаслідок цього на початку ХХ століття відбулося переведення пошуку вияву «справжнього» в мистецтві зі сфери зовнішньо-демонстраційного у сферу метафізичну, що спершу засвідчила знаменита постановка К. Станіславського «Синього птаха» М. Метерерлінка (1908), а потім допуск на мхатівську сцену режисера-візіонера Гордона Крега (1911).

Надалі, завдяки шуканням Антонена Арто, після побачених у Марселі на Колоніальній виставці 1922 року камбоджійських танцюристок та виступів балійського автентичного театру на Колоніальній виставці у Парижі в 1931 році, європейський театр вдався до активного відкидання реалізму. Етичний комплекс, що включав довіру глядача і його критицизм, а також суспільну відповідальність митця, почали тлумачити переважно в метафізичному аспекті.

Зрештою проблема етичного у розробках Антонена Арто спонукала комерційно успішного режисера Пітера Брука переосмислити власний творчий шлях і вдатися до не надто зрозумілих публіці експериментів. 1964 року він разом із Чарльзом Меровіцем відкрив сезон Театру жорстокості, діяльність якого пояснював так: «Назва для сезону LAMDA була дуже незрозумілою, хоча робота сама по собі представлялася цитатою з Арто, що утверджувала абсолютно точно його виняткове визначення жорстокості як форми самодисципліни буття і, відповідно, жорстокість означає жорстокість щодо самого себе» [4].

Самодисципліна митця як спосіб індивідуального виховання, формування певного етичного комплексу стала основою для подальших творчих відкриттів Пітера Брука, який говорив про необхідність «шоку», що «є свідомим введенням нового імпульсу, завдяки чому висхідний рух переборює невидимий бар'єр. Думка негайно здійснюється до ясного розуміння, чому без цього "шоку" життя згасає, відбувається занепад цивілізацій та імперій, обчислення виявляються помилковими, а героїчні революції обертаються проти самих себе, зраджуючи власні великі ідеали» [5].

Набувши досвіду викривальних, сповнених соціального критицизму постановок, Брук вдався до донесення аудиторії важливих для нього змістів не через інтелектуальні напучування. За спогадами французької інтелектуалки Сьюзен

Зонтаг, у «постановці Брука безумство виявляється наймогутнішим і найестетичнішим видом театральності. Безумство визначає модуляції, напруженість “Марата/Сада”, від першого образу примарних пацієнтів, що братимуть участь у п’єсі Сада, які поприсідали в ембріональних позах чи в кататонічному ступорі, або тремтять, або виконують якийсь настирливий ритуал, потім, шкутильгаючи, потикаються вперед, аби привітати люб’язного мосьє Кульм’є з родиною, коли ті виходять на сцену й підіймаються на платформу, де сидітимуть» [6].

Одним із завдань трупи Пітера Брука, створеної з акторів різних релігій, етносів, рас, що були «здатні працювати разом і руйнувати штампи, які панують у культурах» [7], зібраної у Міжнародному Центрі театральних досліджень (С.I.R.T.) 1970 року було реально залучити публіку до співтворчості, яка б базувалася на її винятковій довірі, а не на штучності, маніпулятивності й омані. Показовим прикладом реалізації ідеї Брука щодо утворення із публіки особливої спільноти, яка надає вагомий кредит довіри творцеві і одночасно виробляє імунітет критицизму, можна вважати величну постановку «Оргаст», здійснену в Ірані на руїнах давньоперського міста Персеполя, яку дослідники вважають кульмінацією Брукового захоплення ідеями Арто.

Більша частина тексту для цієї постанови, що базувалась на давньогрецьких міфах про Прометея й трилогії Есхіла «Перси», була написана спеціально придуманою поетом Тедом Гюзом мовою — оргаст. Незрозуміла мова, тобто відсутність вербальної комунікації, стала засобом встановлення комунікації вищого рівня, оскільки, як зазначав П. Брук, актори намагалися «дістатися до найістотнішого: інакше кажучи, до тієї точки, в якій імпульси одного з’єднуються з імпульсами іншого та спільно резонують».

Зроблені Пітером Бруком кроки до розв’язання надскладних для сучасного зневіреного людства завдань повернення довіри засобами театру доволі подібні до тих, які намагався зробити Орфей, гуртуючи довкола себе аргонавтів. Брук, постійно мандруючи Африкою, Індією зі своєю трупою, здійснював своєрідний культурницький похід, довіряючи театру найскладніші завдання консолідації і порозуміння, промоції важливих ціннісних орієнтирів. Відповідно, заявляючи «все, що ми робимо, зрештою — політика», Брук мав на увазі не політику у прямому сенсі, а здатність вироблення мистецтвом тактик для загальнолюдської комунікації. Більше того, сенсом творчого акту за Пітером Бруком стало донесення до глядача особистого духовного досвіду митця,

який може звучати як сигнал SOS і заперечувати театр як інституцію обману взагалі.

Така ідея спростування принципів обману в життєвому і мистецькому досвіді як такому, вочевидь, бентежила і Леся Курбаса. До прикладу, серед його перших київських постановок на сцені Молодого театру 1918 року була вистава «Горе брехунові» за твором австрійського драматурга Ф. Грільпарцера, написана 1838 року на сюжет із середньовічної хроніки Григорія Турського. В оповіді єпископа Григорія йшлося про те, як він намагався визволити свого племінника Атала з полону германського графа Коттвальда. Допомогти йому і вирушити до замку Коттвальда, аби без усякого викупу, лише кмітливостю звільнити Атала, вирішив кухар Леон. При цьому єпископ Григорій ставить Леонові умову: той за жодних обставин не повинен брехати, тобто йдеться про хитрість без обману.

За допомогою дочки Коттвальда Едріти, яка не хоче виходити заміж за нелюбого їй жениха Галомира, Леон рятує Атала, і вони тікають утрюх. Проте раптом, на зворотному шляху, човняр запитує їх, чи не належать вони до людей графа Коттвальда. І Леон, пам'ятаючи свою обіцянку не брехати, змушений зізнатися, що вони втекли від графа. Втім, човняр виявляється ворогом Коттвальда, й допомагає їм, а високі моральні принципи єпископа Григорія торжествують.

Ця притча про неприпустимість гріха обману складається із багатьох відомих символічних мотивів, що ніби нашаровуються один на один. Романтик Грільпарцер намагається створити зразковий повчально-просвітницький твір і для цього використовує прийоми народної віденської комедії XVIII століття, вводить велику кількість історичних та казкових персонажів лицарів, розбійників, королів. Презентація кмітливості, спритності, хитрості, але без обману, тобто живого потужного розуму й інтелекту, здатного рятувати людину в найскрутніших обставинах, стала важливою для Леся Курбаса. За основу свого режисерського рішення він обрав італійську народну комедію дель арте. Кухаря Леона він уподібнює винахідливому та кмітливому Труфальдіно, якому, щоправда, заборонено брехати, тобто теж застосовує морально-естетичну доктрину театру часів Просвітництва.

Формою вистави «Гра брехунові» 1918 року була показово буфонна гра: костюми виконавців, наче арлекінські, скроєні з клаптів та прикрашені апліка-

ціями, актори послуговуються жестикуляцією і пластикою ляльок, а їхні грими подібні на маски — самого себе Курбас уподібнив хитрому лису, видовживши і загостривши гримом ніс. Водночас спогади про цей спектакль свідчать радше про невдачу, ніж про успіх у глядача. Зокрема, критик Микола Вороний написав: «Гротескно, повну розумного гумору комедійку Грільпарцера “Горе брехунів” грали хоч і весело, але занадто вульгарно, без відповідної легкої елегантції, що робило враження несмаку» [8]. А актор Степан Бондарчук зазначив, що Курбас «трактував цей твір як романтичну комедію і вирішенню саме в такому плані підпорядковував усі засоби сценічної виразності» [9].

При тому, що формальний бік подачі матеріалу став пріоритетним в оцінці мистецьких чеснот цього спектаклю, і саме вони, пов'язані з традицією театру Просвітництва, вказували на певні ідеологеми, важливі для Курбаса, глядач не довірився формі комедії дель арте, і, відповідно, не довірився змісту, який був надзвичайно важливий для постановника. Водночас цілком можливо, що ця вистава про обман була своєрідним маніфестом, програмною заявою режисера щодо можливого маніпулятивного механізму, який може або не може застосовувати звичайна людина і митець.

Для Григорія Турського, Франца Грільпарцера, Леся Курбаса брехня, обман був неприйнятним як у житті, так і в мистецтві. Але те, з чим ми не миримося у повсякденні, стає нормою у часи війни. «Війна робить почесним не лише вбивство ворога, але й цілий комплекс вчинків і настроїв, які засуджує мораль цивільного життя, і які батьки забороняють дитині, а суспільна думка і закони — дорослому. На війні цінуються хитрість та брехня», — пише французький культуролог Роже Кайуа [10]. Відтак, у часи війни брехня мистецтва стає цілком можливою зброєю, що, власне, і дозволило спочатку тріумфувати Лені Ріфенштал, а потім відмовитися від творчості.

Користаючись маніпулятивними можливостями мистецтва, творці нав'язують суспільству брехливі образи, і ця небезпека видається неподоланною. Поза тим, парадокс полягає в тому, що ілюзійністьська сила творчості здатна руйнувати ці брехливі образи, які поширюються у суспільному житті. Адже, як зазначає той же Кайуа: «У тих суспільствах, де панує симуляція і гіпноз, вихід інколи знаходиться у той момент, коли вистава бере гору над трансом, тобто коли маска чаклуна стає театральною маскою» [11]. Вочевидь, йдеться про обертання знаку плюс біля постаті володаря умів і чаклуна на знак мінус фата і фіглярна.

За допомогою дезавування театральною маскою чимало політичних фігур стають комічними, Орфей у той чи інший спосіб відкриває справжні озлоблені обличчя сирен. Відтак, коли на противагу омані постає правда, то відповіді стають відвертими, як у притчі Ф. Грільпарцера, а в мистецтві й в мистецтвознавстві гіпнотичний вплив перестає діяти. Тому тема «Леся Курбас і Антонен Арто» [12], подана на рівні умоглядних фіктивних паралелей, актуалізує проблему не естетичних, а етичних завдань мистецтва.

1. *Арикейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974. — С. 300.
2. *Макляеюен Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. — М., 2003. — С. 342.
3. *Аристофан.* Комедії. — К., 1980. — С. 421.
4. Цит. за: *Hunt, Albert & Geoffrey Reeves.* Peter Brook. — Cambridge, 1995. — P. 75.
5. *Брук П.* Тайное измерение // *Гурджиев Г.* Эссе и размышления о Человеке и его Учении. — М., 2002. — С. 114–124.
6. *Зонтанг С.* Марат. Сад. Арто // *Зонтанг С.* Проти інтерпретації та інші есе. — Львів, 2006. — С. 175.
7. *Брук П.* Пустое пространство. — М., 1976. — С. 12.
8. *Вороний М.* Український театр під час революції // Молодий театр. — К., 1991. — С. 92.
9. *Бондарчук С.* «Молодий театр». Чому я взявся за перо? // Молодий театр. — К., 1991. — С. 150.
10. *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. — М., 2003. — С. 280.
11. *Кайуа Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. — М., 2007. — С. 102.
12. *Корнієнко Н.* Курбас і світовий контекст. Курбас — Арто // Життя і творчість Леся Курбаса / Упор., наук. ред. Богдан Козак. — Львів; К.; Х., 2012. — С. 242–246.

Анотація: Автор розглядає брехню як смислотворчий фактор низки художніх творів, аналізує створені вмілими і талановитими художниками «фальшиві» твори мистецтва, які справили значний вплив на життя суспільства. У статті висвітлено причини, що спонукали до створення «фальшивих» творів, а також особливості їхнього впливу та наслідки такої маніпуляції аудиторією. У коло зору автора потрапили і твори, в яких брехня представлена як руйнівна сила, збудовані на принципі довіри як головному художньому прийомі.

Ключові слова: брехня, твір мистецтва, довіра.

Аннотация: Автор рассматривает ложь как смыслоопределяющий фактор целого ряда художественных произведений, анализирует созданные умелыми и талантливыми художниками «ложные» произведения искусства, оказавшие значительное влияние на жизнь общества. В статье освещаются причины, побуждавшие создавать «ложные» произведения, а также особенности их воздействия и последствия такой манипуляции аудиторией. В поле зрения автора попали и произведения, в которых ложь представлена как разрушительная сила, построенные на принципе доверия как главном художественном приеме.

Ключевые слова: ложь, произведение искусства, доверие.

Summary: The author treats the notion of lie as a sense-defining factor for a whole series of art works, analyzing in particular those «false» works that were created by skilled and talented artists and had a considerable resonance in the life of society. The article examines reasons behind the creation of «false» works, peculiarities of their impact, as well as consequences of this kind of manipulation on audience. Also in the author's focus are works in which lie is presented as a destructive force and which themselves are built upon the principle of trust as the main artistic method.

Keywords: lie, art work, trust.

Брехня як проблема функціональної спрямованості творчості

Веселовська Ганна Іванівна, провідний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу ИПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Ложь как проблема функциональной направленности творчества

Веселовская Анна Ивановна, ведущий научный сотрудник отдела научно-творческих исследований, информации и анализа ИПСИ НАИ Украины, доктор искусствоведения, профессор

Lie as a problem of creative work's functional orientation

Veselovska Ganna, leading researcher of the MARI Department of scientific and creative research of information and analysis, DSc in art studies, Prof.