

**Олександр Клековкін**  
доктор мистецтвознавства,  
професор  
(Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України)

**Olexander Klekovkin**  
Doctor in Art Studies, Professor,  
head of the Department of Theory  
and History of Culture (Modern Art Research  
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine)

olehander@gmail.com +38 (067) 747-11-11 orcid.org/0000-0002-3481-2790

## ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ЯК МІФОТВОРЧІСТЬ

### THE ART HISTORY AS A MYTHMAKING

**Анотація.** Залежно від статусу, який надає фактові той або інший історик мистецтва, можна говорити про особливості його методу, стилю мислення і наукової школи, до якої він належить; про баланс факту і міфу. На прикладах театрознавчих праць Миколи Євреїнова, Дмитра Антоновича, Олексія Гвоздева й інших дослідників виокремлено маркери міфотворчого методу, інструменти, за допомогою яких фактові, подеколи вигаданому, надається статус події. Із сукупності подій, у свою чергу, утворюється сюжет історії мистецтва. *Ключові слова:* подієва історія мистецтва, історіографія Миколи Євреїнова, історіографія Дмитра Антоновича, історіографія Олексія Гвоздева, міфологічна історія.

**Постановка проблеми.** Домінування у писаній історії мистецтва ідеологічних, індивідуально забарвлених естетичних та інших суб'єктивних елементів перетворює її на міфотворчість, на *історію, написану всупереч фактам* (коли ігнорування відмінностей між свідченнями, фактами і подіями призводить до створення історичних міфів). Ключовий прийом маніпулятивного історіописання — надання неправомірного статусу фактові, навколо якого й вибудовується своя міфологічна концепція. Проблема, отже, полягає у розмежуванні історії, побудованої на фактах, від історії міфологічної. Інструментом розмежування є визначення «*факту*» і «*події*» у царині мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Методологія театрознавчого дослідження лише зрідка потрапляла у центр уваги вітчизняного театрознавства. Проблематика «*подієвої історії*» взагалі не потрапляла у коло уваги істориків театру. Разом із тим, у соціології, загальній історії, культурології й особливо у практиці режисури накопичено значний досвід дійового / подієвого аналізу, що може бути використано у мистецтвознавчих дослідженнях. Концепція дослідження базується на ідеях, запропонованих соціологією (М. Вебер, М. Кареев, П. Бурдье), театрознавством (Я. Мамонтов), історіографією (Л. Ранке, М. Блок, Л. Февр, П. Вен, Г. Вайт), культурологією (П. Берк, Ю. Лотман), філософією (Л. Вітгенштайн, Р. Рорті), епістемологією (К. Поппер, Л. Флек, М. Фуко), практиками сцени (К. Станіславський, М. Кнебель, Г. Товстоногов, П. Єршов, О. Поламішев) та іншими галузями знань.

**Метою статті** є виокремлення (на прикладі театрознавчих праць Миколи Євреїнова, Дмитра Антоновича, Олексія Гвоздева й інших дослідників) *маркерів міфотворчого методу в історії театрального мистецтва*, за допомогою яких *фактові, подеколи вигаданому, надається статус події*.

**Виклад основного матеріалу.** Залежно від того, на який саме статус факту звертає увагу той або інший історик, *Спостерігач*, можна говорити про особливості його методу, стилю мислення і наукової школи, до якої він належить; *про баланс факту і міфу*.

Розглянемо цю гіпотезу на прикладах, які, сподівається автор, буде сприйнято читачем як нейтральні.

Розглянемо, не обговорюючи *висновків*, а лише відстежуючи, *маркери методу*, за допомогою якого *фактові надається статус події*.

Микола Євреїнов, якого Лесь Курбас вважав «найбільшим за всі часи театровідом Східної Європи» [7, с. 39], не був істориком театру в академічному розумінні слова. Однак як пропагандист «*реконструкції театру*» у своїх історичних дослідженнях (присвячених театрові середньовіччя, кріпосному театрові та ін.) він намагався дотримуватися певних правил як щодо визначення *об'єкта і предмета дослідження*, так і щодо залучення широкого кола історичних та історіографічних джерел, часто спираючись на висновки дослідників, що працювали у суміжних галузях, — *етнографів* (Адольф Бастіан), *істориків* (Гуго фон Вінклер, Карл Тіандер), *психологів* (Вільгельм Вундт), *філологів та істориків театру* (Олександр Білецький, Борис Варнеке, Олексій Веселовський, Всеволод Всеволодський-Гернгросс, Павло Морозов, Володимир Перетц, Микола Тихонравов), *театральних критиків* (Євген Зноско-Боровський) та ін.

У вступі до своєї «Історії російського театру» він писав: «Завдання пропонованої [праці]... <...> полягає в максимальному виправданні її назви, а не в описуванні іноземного театру, що культивувався впродовж півтора століття на російській території» [5, с. 14]. Пропонована Євреїновим «Історія російського театру» (а не «Історія театру в Росії», — підкреслює Євреїнов) зосереджена на розкритті

саме самотності російського театру, що здійснити нелегко, адже «...хоч це й сумно, але всі ці дані змушують визнати, що, у своїй юності “російський театр” був упродовж довгих років російським лише за назвою та хіба ще тому, що знаходився в Росії і що на сцені його говорили або співали російською мовою. Насправді ж це був, значною мірою, іноземний театр, діячі якого навіть хизувалися, що мовляв “у нас (в Росії) не гірше, ніж закордоном”» [5, с. 14]. При цьому поняття «російський» Євреїнов уживає у панівній для початку ХХ століття системі уявлень, тобто у складі Російської імперії.

Оголосивши намір «...простежити зачатки і розвиток театру чисто-російського, залишаючи, з цієї причини, поза увагою національні театри український, білоруський, грузинський, вірменський та інших народів, що становлять укупі Союз Радянських Соціалістичних Республік» [5, с. 14], Євреїнов порушує свій принцип, коли пише про «обрядовий театр на Україні» [5, с. 21] та ін.

Серед інших принципів дослідження Євреїнов обстоє погляд, згідно з яким «жодна історія театру не може вважатися повною без критичного ставлення до чергування в ній *подій* і, зокрема, без паралельної історії самої критики тих театральних підприємств, які виявилися, з роками, настільки ж впливовими і довговічними, як Московський Малий театр або Московський Художній Театр» [5, с. 338].

Спираючись не лише на історичні та історіографічні джерела, а й на власні спостереження, інколи наводячи розлогі белетризовані описи, Євреїнов зіставляє вавилонський і давньослов'янський обряд і робить висновок про відсутність запозичень або впливів іззовні на формування «обрядового театру» поганської Русі [5, с. 8]. Адже, пише він, посилаючись на висновки А. Бастіана, О. Веселовського і В. Вундта, «...виходячи з такого погляду на історію російського театру, стає безперечним, що, якщо бачити початок його в обрядово-драматичних діях... <...> треба такий початок віднести до поганських часів сивої давнини, до чого і схиляється автор» [5, с. 10].

Ця вступна аналогія між обрядами різних часів і культур потрібна Євреїнову для *принципового роз'єднання театру у широкому (обрядовий театр, церковний театр) і вузькому розумінні, театральності і театру*, отже, для «скасування» статусу *подій* — офіційно освячених дат у російському театрознавстві, де початки національного театру пов'язувалося чи то з 1672 роком, коли царю Олексію Михайловичу та його дружині було показано першу театральну виставу, чи то з 1756 роком, яким датовано указ про заснування Імператорського театру. Ці дати вписуються Євреїновим у ширший *культурний факт* — поширення на Русі звичаїв, запозичених від візантійських, польських, німецьких, італійських шпільманів і комедіантів. І розпочинається цей процес, на думку Євреїнова, від хрещення Русі: «*Вирішальною подією для хрещення Русі послужило насправді не що інше, як урочисте видовище богослужіння у прекрасно декорованому Софійському храмі*» [5, с. 71] і «...для нас важливо у цій *історичній події* підкреслити одне: театральньо-декоративне вже в десятому столітті послужило на Русі найголовнішим, якщо не єдиним кри-

терієм, у питанні першорядної важливості, яким, без сумніву, є залучення народу до іноземного релігійного культу» [5, с. 72]. Таким чином, *видовище, за Євреїновим, спокусило і, внаслідок цього, стало прагматичною соціальною подією.*

Описуючи іноземні впливи, Євреїнов намагається відтворити культурний факт — особливості театральної культури ХVIII століття, що стосуються декорацій, бутафорії, манери виконання і навіть особливостей психології глядачів, що підтверджує його намір, оголошений у Передмові: «Відмінність пропонованої Історії від близьких їй за змістом (але зайнятих переважно драматичною літературою) полягає ще в тому, що саме поняття “театр” взято тут в тому його широкому значенні, що має на увазі, поряд із мистецтвом драматурга, і мистецтво актора, режисера-постановника і декоратора» [5, с. 15].

У наступному розділі «Театр за правління Петра Великого та його перших послідовників» Євреїнов розгортає концепцію театральності далі: «У своєму прагненні насаджувати у нас театр на засадах “народного дому”, Петро Великий інстинктом режисера зрозумів, що спершу треба приготувати до нього “публіку”! Її спочатку треба було зробити театральньо-сприйнятливою на західний лад! <...> Це завдання, завдання великої театралізації життя, було виконано Петром з успіхом, нечуваним в історії вінченосних реформацій» [5, с. 102]. Таким чином, він пише про формування за допомогою театралізації життя театральної культури, що здійснювалося низкою заходів. Щоправда, додає Євреїнов, «на *перерядження і передекорування* азійської Русі пішло так багато енергії, витрачено було так багато засобів, звернено, нарешті, стільки уваги, що на театр у вузькому сенсі цього слова, геніальному Режисерові життя, висловлюючись вульгарно, просто “не вистачило пороху”» [5, с. 102]. Разом із тим, посилаючись на М. Тихонравова, Євреїнов виокремлює і функціональне призначення нового культурного звичаю: «Театр повинен був служити Петру, — говорить М. С. Тихонравов, — тим, чим була до нього гаряча щира проповідь Феофана Прокоповича: він повинен був роз'яснювати народові справжній сенс діянь реформатора...» [5, с. 107–108], здійснюючи «політичну пропаганду», виконувати «службово-політичну функцію» [5, с. 113].

Підпорядковуючи прагматичні факти фактам культурним, Євреїнов згадує і про роки короткого існування «комедіальної хоромини», і про майстрів-живописців, однак жоден із них не стає у нього подією, адже поширення іноземної театральної культури, нехай із перервами, отримало поштовх від найпершої події — Хрещення Русі.

Розглядаючи далі драматургію Сумарокова і намагаючись пояснити своє ставлення до неї, Євреїнов пропонує такий інструмент вимірювання: «Існують твори, які, належачи минулому, належать також, майже однаковою мірою, і теперішньому часу а також, можливо, майбутньому. Існують також інші твори — досить значні і захоплюючі для свого часу, — які належать тільки минулому, що тримає їх у своїх фатальних обіймах, як могила небіжчика. Про такі твори можна сміливо сказати, що вони, будучи поховані в минулому, мо-

жуть належати сьогодні як надокучливі при-види або безплідні спогади», адже «...ніхто — ось уже близько 150 років — не виконує їх на сцені» [5, с. 129]. Відкинувши таким чином власний смак, Євреїнов розглядає факт — драматургію Сумарокова, Княжніна, Ломоносова, Озерова — історично, як наслідування і результат *розширення* іноземного впливу, боротьби німецької і французької партій при дворі Анни Іоанівни, а згодом і театроманії [5, с. 189], що «характеризувала добу Катерини Великої» [5, с. 157].

Аж раптом Євреїнов ніби відхиляється від свого сюжету про розширення іноземного впливу: «Пам'ятаючи весь час, що в цій книзі ми зайняті історією театру, а не легендами, які приписувалися його найвизначнішим діячам, — ми, тим не менш, не можемо не звернути уваги читачів на ті легенди, в оболонці яких запам'яталися у російських театралів біографії багатьох акторів і актрис минулих століть, особливо ж тих із них, котрі виступали на хитких ще підмостках російського театру XVIII століття» [5, с. 144]. Насправді — це не відхилення, а прагнення визначити *медійні хвили*, що утворювалися навколо театру і пояснювали місце, що його посідав театр і театральна культура у тодішній свідомості.

Впритул підійшовши до культурної дати (указу 1756 року про створення Імператорського театру) і постаті Федора Волкова, Євреїнов робить висновок: «Упродовж тривалого часу засновником російського театру історики вважали Федора Волкова, але, коли, з розвитком театрознавства, до досліджень шляхів російського театру стали пред'являтися вимоги ґрунтуватися не на чутках, а на точних історичних фактах, виявилось, що, в даному випадку, як і в багатьох інших, ми маємо справу з легендою. Ніяких підстав називати Волкова “засновником російського театру” немає» [5, с. 159]. Таким чином Євреїнов профанує культурні події і постаті, відводячи їм ролі лише технічних кандидатів, претендентів на вакантні священні місця у сюжеті про «європеїзацію». Разом із тим, цілком виправдано «піднімає» значення інших подій: «З його [Івана Дмитревського] ім'ям пов'язано *дві крупні події* в історії російського театру: створення Драматичної школи, в 1779 р., і відкриття Імператорського (публічного) театру в Петербурзі, в 1783 р.» [5, с. 159].

Крім того, «однією з найсамобутніших установ не тільки в історії російського театру, але — скажемо, не замислюючись — всього європейського театру, є поміщицький театр з кріпаками артистами... <...>. З причини значної культурної цінності цієї, невідомої в історії західного театру, установи... <...> ...кріпосному театру має бути приділено, в історії нашого театру... <...> ...істотне і, смію сказати, почесне місце» [5, с. 203]. Тим більше, що «перш, ніж канути у вічність, кріпосний театр відіграв історичну роль не лише у сенсі зародження нашого народного драматичного мистецтва (на що вказав уже Ф. М. Достоевський), але і в сенсі поширення театру в російській провінції» [5, с. 242]. До цього періоду Євреїнов відносить також таку «*подію*, як один із перших виступів російської жінки як актриси» [5, с. 204].

Поряд із кріпосним театром Євреїнов вирізняє

й інший *культурний факт*, який сприяв подальшому формуванню і поширенню театральної культури: «Іншим фактором поширення театального мистецтва в провінції є аматорські організації, котрі витрачали, траплялося, чимало енергії, праці і грошей для влаштування вистав у рідному, для тієї чи іншої організації, провінційному місті» [5, с. 244]. Зокрема, «...знаменною для провінції подією близько 1795 року», вважає Євреїнов, був «почин приватної театральної антрепризи у провінції [Харкові], з вільними артистами на жалуванні» [5, с. 245].

«Початок національно-побутового театру в Росії» Євреїнов пов'язує з п'єсою О. Грибоедова «Лихо з розуму», котра була «...першою російською комедією, що порвала з трьома головними вимогами псевдокласичної школи: інтригою, типовістю характерів <...> і моральною тенденцією (адже у п'єсі немає фінального припису: “порок покараний, чеснота торжествує”)! <...> Кажуть, що в ній немає зав'язки, інтриги, що автор не за правилами подобається; але нехай вони говорять, що їм завгодно: забобони розсіються, і майбутнє оцінить цю комедію і поставить її в число перших творинь народних» [5, с. 261–262].

Відстежуючи й далі сюжет про наслідування традицій іноземного театру і спроби протистояти їм, Євреїнов розглядає твори Пушкіна, Квітки-Основ'яненка, Гоголя саме під цим кутом зору і насамкінець створює еталонний факт: «Подібно до того, як Бетховен, — після Гайдна, Моцарта та їхніх знаменитих попередників, — досягнув *ідеальної форми* сонати (тобто “побудови” першої частини великих інструментальних творів...) <...> так і Гоголь [у “Ревізорі”], — після Грибоедова, Фонвізіна та їхніх попередників — досягнув *ідеальної форми*, котра стала згодом зразком і для Островського, і для Сухова-Кобиліна і для цілого ряду російських драматургів, що культивували жанр комедії» [5, с. 279]. Далі під тим самим кутом зору Євреїнов розглядає творчість Островського й особливості прийомів акторського виконання у театрі його часу.

Аж ось — Євреїнов різко міняє стиль викладу, що свідчить про якусь небувалу подію: «У ніч (!) з 22-го на 23-є червня 1897 року у Москві *сталася подія, котра мала в історії російського театру не менше значення, ніж влаштування 1672 року “Комедійної хоромини” за царя Олексія Михайловича*, — коли російський народ долучився частково до театральних видовищ Заходу і, звісно, не менше значення, ніж заснування у 1756 році штатів Імператорського театру або відкриття у 1824 році Московського Малого театру, прозваного Будинком Щепкіна. Цією подією 1897-го року стало побачення в московському ресторані “Слов'янський базар” драматурга Володимира Івановича Немировича-Данченка з актором-аматором Костянтином Сергійовичем Алексеевим (що став згодом знаменитим під псевдонімом Станіславський), в результаті чого було покладено початок Московського Художнього Театру, який своїми реформами висунув російський театр на перше місце в світі» [5, с. 313]. На додаток Євреїнов ще й цитує спочатку Немировича-Данченка, який пише про «*історичну бесіду*» зі Станіславським і про відкриття МХТ: «Цього вечора російський театр вступив у *нову епоху* свого розвитку» [5, с. 314]. Потім так само цитує Станіслав-



ського: «Світова конференція народів не обговорює своїх важливих державних питань з такою точністю, з якою ми обговорювали тоді основи майбутньої справи» [5, с. 315]; «...перше історичне засідання наше з В. І. Немировичем-Данченком...» [5, с. 317]. Проаналізуємо ці твердження.

По-перше, Євреїнов говорить поки що не про подію, а про *прихований факт та його культурні наслідки*, адже «змова» Немировича-Данченка і Станіславського на час, коли вона відбулася, нічого не змінила у світовому театральному мистецтві.

По-друге, стверджуючи, що МХТ «своїми реформами висунув російський театр на перше місце у світі», Євреїнов створює, сакралізує і тиражує *медійний факт*, в основі якого лежить *міф про культурного героя*. Але де і коли відбулися ці змагання за «перше місце у світі»? у засобах масової інформації? у голові Євреїнова? у фан-клубі?

Певною мірою на сприйняття світового значення події вплинули, очевидно, висловлювання самих фундаторів МХТ, які писали про «історичне значення», «нову епоху», «історичне засідання», порівнювали свою зустріч зі «світовою конференцією народів».

Набагато точнішим стає Євреїнов, коли цитує Гордона Крейга, котрий називає МХТ «дуже розумним комерційним підприємством» [5, с. 331] і пише про те, що «цілі покоління молодих акторів і режисерів виховалися у школі МХТ, працювали в незліченних театрах Росії, пропагуючи художні принципи цього чудового театру, його метод роботи, його погляди на драматичне мистецтво, його вчення про реалістичні основи театру. Це загальне визнання заслуг Московського Художнього Театру...» [5, с. 322]. У цих твердженнях він не визначає місце МХТ у рейтингу, але виявляє безперечний вплив і поширення винаходів МХТ як *взірцевих, еталонних культурних фактів*.

Що ж до змісту *культурного факту* — сценічної реформи, — *новизна* її, за Євреїновим, полягала у тому, що «він [МХТ] приніс єдність загального задуму... і підпорядкував йому всю виставу, де все, до найдрібніших деталей, було перейнято пафосом єдиного творчого плану, який не визнавав дрібниць, що мають другорядне значення. Це виняткове, можна сказати “диктаторіальне” значення, що його здобув вперше, за всю історію російського театру, *metteur en scene* в Московському Художньому театрі, відразу ж викликало чутки — спочатку у Москві, а потім і по всій Росії — про засилля режисера у театрі Станіславського і Немировича-Данченка» [5, с. 326]. Щоправда, одразу ж Євреїнов і застерігає: «Деспотичний режим, упроваджений режисурою МХТ, *не є новим* в історії європейського театру, нагадуючи істотними рисами режисуру Кронека (у якого — зівнався Станіславський — він запозичив її суворість) і “залізний режим” Ваймарського театру за правління Гете, який вимагав від актора подумки розділити сцену на квадрати і занести на папір, де йому слід стояти, щоб в пристрасних сценах він не метався без плану... Гете своїми правилами “дуже засмучував акторів і абсолютно їх знеособив”. <...> Новим у “засиллі режисури” в МХТ було тільки те, що директор театру, він же режисер, — не обмежувався, як Гете, втручанням у зовнішню побудову ролі, а розпоряджався

у самій “святая святых” творчої душі актора, примушуючи його працювати над інтимно-психологічним змістом ролі» [5, с. 330]. Крім того, Євреїнов відзначає й інший мистецький винахід МХТ: «У чому ж полягала *новизна й особливість* підходу МХТ до Чехова... <...> Вона полягала у тому, що МХТ зумів, як не зміг жоден інший театр того часу, передати... настрої, притаманний всім великим п’єсам Чехова» [5, с. 322]. Щоправда, й тут, посилаючись на Крейга, Євреїнов вносить корективу: «МХТ певною мірою, “торгував”, так би мовити, не стільки своїм власним “товаром”, скільки створеним у творчих лабораторіях інших майстерень. Він не висунув (не відкрив) жодного драматурга або художника-декоратора, що можуть вважати себе “дітищами” МХТ, а використовував драматургію і живописно-декоративні твори, як “модний товар” прославлених, і без допомоги МХТ, авторів і художників» [5, с. 332].

Здавалося б, пишучи про МХТ, Євреїнов надто далеко відійшов від свого вихідного положення — про взаємозв’язок між двома культурними фактами: звичаєм та інституцією — театром у широкому і вузькому розумінні, театральністю і театром. Аж ні, повернувся, щоправда, розглянув цей культурний факт з іншого боку, естетичного, — не з точки зору театральності як ознаки соціальної поведінки, а з боку театральності як естетичної ознаки театрального мистецтва. Прагнучи бути об’єктивним, він пише про викорінення театральності з вистав МХТ, про негативне «ставлення Станіславського до театральності» і про те, як «слово “театральність” стало лайкою у Художньому театрі» [5, с. 335]. Виходячи з виявленої ним суперечності, Євреїнов розглядає також особливості самої «системи Станіславського» та її поширення у студіях МХТ.

Розпочинаючи розділ «Нові течії у театральній думці і сценічні пошуки у передреволюційний період (1905–1917)», Євреїнов робить зізнання, котре свідчить про усвідомлення ним відмінностей між дослідженням історії і спогадами, між аналізом явища з опорою на історичні джерела і аналізом власних відчуттів: «Мушу одразу застерегти, що, викладаючи історію російського театру передреволюційного періоду, я міг би говорити (а може, й говорю?) не стільки як “літописець”, скільки як “мемуарист”, який брав участь у пошуках і прокладанні шляхів сценічного мистецтва і знає етапи й учасників театрального будівництва в Росії з “перших рук” і навіть, більше того, — часто з “власних рук”» [5, с. 363].

Справді, мемуарний жанр дає про себе знати від першої ж репліки: «Згідно усталеної думки, так званий “умовний театр”, який ознаменував в ХХ столітті початок театральної революції в Росії, є породженням Всеволода Мейерхольда, колишнього актора МХТ, який покинув К. С. Станіславського через ідеологічні з ним розбіжності. Це не зовсім так...» [5, с. 363]. І далі як учасник процесу обґрунтовує, чому це зовсім не так. І саме в цьому розділі він порушує правило, якого намагався дотримуватися впродовж всієї своєї розповіді: «Я дуже скупко користуюся епітетом “геніальний”, “геніальна”, але коли я поєдную його з тим чи іншим ім’ям заслуженого артиста або артистки, я це роблю з усвідомленням повної відповідальності за дану кваліфікацію» [5, с. 372].

Після цієї заяви, судячи зі зміненого стилю, Євреїнов вважає, мабуть, що вже не несе відповідальності за недотримання найпершого правила історика — бути нейтральним в оцінці явищ, подій, постатей і творів. Після цієї заяви він пише про «одну з найвидатніших російських артисток» і, ніби «між іншим», згадуючи про її співдружність з Мейерхольдом, зауважує: «Той *факт*, що знаменитий режисер-новатор Мейерхольд був німецького походження, пояснює якщо не багато, то все ж дещо, в його ставленні до росіян артистів, його знущальний погляд на цих “неуків”...» [5, с. 372]. Здавалося б, цей пасаж уже зовсім зайвий, однак автор свідомо довів свій аналіз до цієї межі, щоб продемонструвати, як (не надто елегантно) бере Євреїнов у кільце свою концепцію, котра розпочинається від Хрещення Русі, наслідування іноземних звичаїв і засила іноземців у російському театрі XVIII століття і замикається німецьким походженням Мейерхольда. Причому згадка про походження з'являється саме у зв'язку з постаттю митця, котрий, на думку Євреїнова, конкурував із ним і незаслужено був возвеличений; адже про походження Фонвізіна, Пушкіна, Гоголя, Квітки-Основ'яненка, Станіславського та інших митців він не згадує.

Далі доволі розлого Євреїнов аналізує власну творчість, після чого — побіжно і так само не надто доброзичливо — характеризує творчість Таїрова (він «...не винайшов ніяких нових слів, — утім, як він сам стверджував, він ніколи ніби й не хотів декларувати ніяких гасел і маніфестів, тим більше, що все нове, за його словами, є або комбінацією старого або просто чимось дуже старим, але міцно забутим. Як би там не було, а йому не довелося відкривати ніяких Америк, а тільки будувати з чужих цеглин. Таїров з'явився вже на самому схилі революційної хвилі. Епігон-еклектик...» [5, с. 395]).

Озирнувшись і не знайшовши гідних постатей навколо себе, він пише те, що пишуть у подібних випадках й інші автори: «Розміри цієї книги — як я вже не раз давав зрозуміти це, щоб уникнути нарікань, — не дають можливості говорити про всіх, гідних згадки, театральних діячів, зупиняючи увагу лише на тих, хто так чи інакше сприяв прогресу театального мистецтва в Росії, намагаючись більш-менш вдало сказати в цій області нове слово» [5, с. 398].

Останніми подіями московського театального життя стають у цей час «Ерік XIV» і «Гамлет» у Другій студії МХТ [5, с. 357].

Завершуючи аналіз способу, яким створював події на сторінках своєї «Історії» М. Євреїнов, автор нагадує про свою мету: перевірити на конкретному прикладі гіпотезу про залежність між тим, на який саме статус факту звертає увагу той або інший історик, та особливостями його методу, стилю мислення і наукової школи, до якої він належить, тобто виявити *маркери методу*, за допомогою якого історик надає статус події якомусь факту в історії театру.

Результат — такий: виявлено залежність створених Євреїновим подій від його концепції, згідно з якою театральне мистецтво було нав'язано Росії іноземцями (не без вигоди для останніх, як поставачальників видовищ), а самотутній національний театр (про який він пише зі знаком оклику) постав

лише у XIX столітті у процесі подолання іноземного впливу. У контексті цієї розвідки не має значення, чи правдива ця концепція, значення має те, що, обгрунтовуючи свій погляд, Євреїнов спирається на *суміш міфів, історичних подій, прецедентів, культурних і медійних фактів*, що базуються не лише на історичних джерелах і допитливості дослідника, а й на зведенні особистих рахунків. Не маючи підстав стверджувати, що такий «мікс» лежить в основі всіх досліджень з історії мистецтва, автор не виключає, що цей метод може бути виявлено у багатьох класичних, і не тільки, працях. Що й підтверджує концепцію Гайдена Вайта про жанрове забарвлення сюжету історичного викладу. У випадку Євреїнова — це зовні ніби нейтральний сюжет про героїчне подолання іноземного впливу, розширення впливу театру і сходження на вершину, звідки сам Євреїнов озирає минуле. Це також сюжет, який, всупереч волі автора, визирає «поміж рядками»: про боротьбу за монополне право впливу на російського, а згодом і зарубіжного глядача; спочатку цю боротьбу вели іноземці (візантійці, німці, поляки, французи, англійці), але згодом, у процесі поширення впливу театральної культури та її інституалізації, самі російські митці.

Однак чи справді Євреїнов мав на меті створення подієвої історії, і чи не слід сприймати його виклад за правилами, ним самим визначеними, хоча й не оголошеними?

Для цього мусимо зіставити «Історію російського театру» з іншими історичними працями Євреїнова: «Старовинний театр. Про актора середніх віків», 1907; «Іспанський актор XVI–XVII ст.», 1909; «Іспанський театр 16–17 ст. Вступ до вистав Старовинного театру», 1911; «Кріпосні актори», 1911; «Походження драми. Первісна трагедія і роль козла в історії її виникнення», 1921; «Первісна драма германців», 1922, та ін. Зіставити для того, щоб знайти цій праці місце і в історіографічній спадщині Євреїнова, і в його творчій біографії. Зіставити, щоб виявити, як окремі положення його «Історії...» вже було апробовано у працях «Про декоративне мистецтво давньоруського театру» (1922), «Кріпосні актори» (1911) та ін. Зіставити, щоб виявити також, що здебільшого «історичний» інтерес Євреїнова, з огляду на його концепцію театральності і, головне, режисерську роботу у «Старовинному театрі», було зосереджено на давніх формах театру і паратеатру, причому в усіх названих працях його не засмучувала відсутність достатньої кількості фактів для відтворення перебігу подій, адже цікавили його *не так прагматичні факти, як факти культурні*, для створення яких він виявляв подеколи виняткову винахідливість. Так, переконавшись у відсутності достатньої інформації про *практику* іспанського театру XVI–XVII століть, він запропонував опосередкований спосіб дослідження, що виводив його *не на прагматичні, а саме на культурні факти*: «Коли прямий шлях до істини закрито, мимоволі вибираєш обхідний. Я спробую з'ясувати: 1) які вимоги пред'являла до тодішнього актора публіка; 2) які вимоги пред'являв до актора автор, який стояв над смаками натовпу; 3) побут акторського середовища, 4) сценічні умови, в яких виступав актор, 5) враження театрала XVI–XVII століть і, нарешті, 6) враження театрала XIX–XX сто-

літь про сучасну нам гру іспанських акторів, адже в їхньому виконанні, безперечно, мусять утримуватися і дотепер відомі традиції, тим більше, що іспанцям притаманний винятковий консерватизм у сфері моральності і смаків» [4, с. 79].

Водночас там, де не вистачало фактів, Євреїнов охоче вдавався до ефектних фантазій — власних або запозичених. Так, описуючи Хрещення Русі, він пише: «Згідно з його [І. П. Єлагіна] дослідженням, одна з дружин Володимира — гречанка з черниць, що дісталася йому по смерті Ярополка — «...склала з різних проповідників драму в п'яти діях і, представивши її на театрі перед Володимиром, сильно похитнула серце язичника і схилила його до прийняття віри грецької» [5, с. 71]. Далі Євреїнов вдається до звичного у таких випадках прийому: «Тут не місце розбирати *детально* оригінальну *гіпотезу* Єлагіна, цікаву для нас лише у сенсі *припущення* про проникнення до нас сценічного мистецтва» [5, с. 71]. І нарешті — найцікавіше: «Як би там не було (правий Єлагін чи ні), для нас важливо у цій *історичній події* підкреслити одне: театральное-декоративне вже в десятому столітті послужило на Русі найголовнішим, якщо не єдиним критерієм у питанні першорядної важливості, яким, поза сумнівом, є залучення народу до іноземного релігійного культу» [5, с. 71]. Тимчасом сам Єлагін, на якого посилається Євреїнов, описуючи «вибір віри», не приховує, що *фантазує і белетризує сцену*: «Преподобный Нестор начинает испытание веры приведением пред Великого Князя Болгаров без всякаго предварения; а сие показывает действие театрального зрелища. Хитрая Гречанка нечаянно хотела поразить зрение Владимирово: начинает вскрытием завесы и представляет ему в украшенной любово-страстною живописью храмине сидящего на престоле Государя, котораго Нестор за самого Владимира выдает. Правила театрального сочинения требуют в первом явлении открытия содержания целого зрелища, и потому необходимо должен был сочинитель начать зрелище следующим *по воображению* моему порядком. По вскрытии завесы виден был сидящий на престоле Государь в сладком восхищении, освещенную множеством лампад живопись созерцающий; престол его окружен вельможами, ему единовверными и купно с ним прелестною живописью восхищенными. Созерцание безмолвное прерывается вступлением послов Болгарских. Речь, вложенная в уста их, открывает содержание, уведомляя зрителей о следующем вере испытании. Вещая о Магометанской вере, идолопоклонное осуждают заблуждение; однакож любово-страстное многожение и в настоящем и в будущем веке предвещают. Не противно сидящему на престоле женолюбцу столь лестное обещание. <...> Сим оканчивается первое действие. Болгары посрамленные отходят. Театр несомненно переменяется; ибо второе действие вступлением немцев, под названием Папских послов, начинается...» [6, с. 393–396].

З цього виходить, що, удаючи нерозуміння різниці між історичним фактом і белетристикою, Євреїнов керується правилом: байдуже, чи можна вважати фактом не припущення навіть, а театральні вигадки Єлагіна, якщо їхній зміст подобається авторові (як тут не згадати репліки, припису-

ваної Гегелю: «тим гірше для фактів, якщо вони не відповідають теорії»).

Тим часом і сам Єлагін був вельми цікавим персонажем, якого можна вважати предтечею Євреїнова в історіописанні: «Інтерес Єлагіна до історії було зумовлено тією обставиною, що, будучи керівником театрами (1766–1794), він зобов'язаний був *постачати Катерині II історичні сюжети для її драматичних творів*» [11, с. 94].

У притаманній йому манері Євреїнов влаштовує *гру з фактом*: розуміючи, що І. П. Єлагін як колишній директор Імператорського театру запропонував не *гіпотезу, а вигадку*, Євреїнов, тим не менш пропонує ставитися до неї як до факту, що стає окрасою його не менш ефектної концепції. А це означає, що у випадку Євреїнова маємо справу не з подієвою історією, а з історіософією, від якої лише один крок до міфології. Цей крок Євреїнов зробив, щоправда, вирядився при цьому у шати ледь не академічного історика, що цілком органічно вписувалося в його концепцію «театру для себе».

Звісно, не всі історики театру дотримувалися запропонованого Євреїновим способу історіописання.

Так, принципово відмінного способу створення події дотримувався сучасник Євреїнова — Дмитро Антонович, який, оглядаючи триста років історії українського театру, виокремив такі події:

1. «У Львові Бачинський повинен був зложити трупу з дилетантів-академиків. <...> Після залагодження всіх формальностей, здобуття дозволу на сорок вистав від намісника Галичини Мейндорфа було призначено першу виставу на 29 березня 1864 року; цей день і вважається днем заснування українського театру в Галичині. *Ця подія мала велике значіння для цілого культурно-національного життя Галичини*» [1, с. 94].

2. Другу подію Антонович описує так: «Справжньою *подією* на українській сцені було, коли через двадцять років після смерті Соленика і сім років після смерті Щепкина, знову появився на українській сцені актор, що дорівнював їм силою і характером свого талану <...>. Цей актор був Марко Кропивницький» [1, с. 80].

3. Третя подія: «Постанова “Ярополка” на сцені в 1880 році в Коломиї була цілою *подією* для українського театру» [1, с. 100].

4. Іще одна подія — відома телеграма Лорис-Мелікову: «Це остільки важний момент в життю українського театру, справді нова ера, початок третього історичного для українського театру періоду, що варто послухати більш обширне і докладне оповідання про цю *подію*» [1, с. 124].

5. І нарешті майже подія, «свого роду подія»: «Ще більший провал судився для п'єси Лесі Українки “Камінний Господар” [у театрі М. Садовського]. Ця постановка була *свого роду подією* на українській сцені» [1, с. 205].

Не обговорюючи, як і у випадку Євреїнова, запропоновані Антоновичем висновки, зазначимо лише, що всі названі Антоновичем події були лише більш або менш важливими культурними фактами, а не подіями, а деякі, як телеграма Лорис-Мелікову і «нова ера» в історії українського театру, що взагалі лежить на межі міфу.

Іще один спосіб визначення події запропону-



вав Стефан Мокульський, який писав про роль Отелло у виконанні Сальвіні і Россі: «Творче змагання двох геніальних італійських акторів в інтерпретації одного з найбільш глибоких образів Шекспіра було подією загальноєвропейського значення» [10, с. 120]; «...найбільшими подіями для театру були постановки двох знаменитих комедій Бомарше» [9, с. 279]; «...у творчій біографії А. Г. Коонен постановка “Адрієнни Лекуврер” була вельми значною подією» [8, с. 444] і т. ін.

Інакше структурує історію театрального мистецтва Дж. Л. Стайн, який, структуруючи історію європейського театру, вирізняє у ній такі події:

1. Постановку «Ернані» Віктора Гюго 1830 року («...подію визнали найголовнішою у театральній історії XIX ст.» [12, с. 15]; щоправда, Стайн не пояснює — хто саме визнав).

2. Постановку 1891 року вистави «Примари» Г. Ібсена («Подія сколихнула всю аристократію Лондона» [12, с. 45]).

3. Постановку «Влади темряви» Л. Толстого у «Вільному театрі» Андре Антуана, котра стала, на його думку, «...найважливішою подією першого сезону» [12, с. 51] (до цієї події він вносить істотне уточнення: «Після цієї події слава “Вільного театру” розійшлася по всій Європі» [12, с. 52]).

4. Так само подіями він називає постановку «Будинків вдівця» Бернарда Шоу [12, с. 81], «Царя Федора» в МХТ [12, с. 151], а на завершення ще й подає «таблицю театральних подій», до яких відносить «Оперу і драму» Р. Вагнера, «Народження трагедії» Ф. Ніцше, «Натуралізм у театрі» Е. Золя та ряд інших творів [12, с. 213–215]. Не обходить увагою Стайн і Мейерхольда: «Його спектакль “Пробудження весни” Ведекінда 1907 р. став подією» [13, с. 109] і «Визначною подією цього періоду став “Дон Жуан” Мольєра, поставлений на сцені Александринки 1910 р. [Вс. Мейерхольдом]» [13, с. 109–110]; «інсценізація [Е. Піскатором] комічного роману Ярослава Гашека про Першу світову війну, показана у Театрі на площі Ноллендор 1928 р., стала однією з найважливіших театральних подій» [13, с. 174].

Як бачимо, у Стайна подією називається медійний факт — факт, який спричинив гучний розголос.

Набагато обґрунтованішим видається розуміння події в Олексія Гвоздева, який диференціює політичні події, внутрішні події п'єси, події у житті драматурга («...ці події відіграли важливу роль у рішенні письменника залишити батьківщину і виїхати за її межі» [2, с. 149]), постановку «Примар» Г. Ібсена називає «сенсаційною подією» [2, с. 215] (медійний факт), трохи відсторонено пише про один із етапів інституалізації театральної освіти («Коли 1925 року було створено невеличку школу при Державному драматичному театрі Берліна, це сприймалося як крупна подія» [3, с. 39]) і називає «...подією великого громадського значення» відкриття театру Піскатора [3, с. 114].

Порівняння праць кількох авторів показує, наскільки відрізняються способи, якими вони надають необхідний статус факту і здійснюють виробництво події. Що і стає маркером їхніх методів і стилів мислення. А це означає, що поряд зі свідченнями учасників або свідків подій, культами і ме-

дійними фактами ще прискіпливішої перевірки — тесту на ангажованість і суб'єктивність — вимагають висновки попередників, особливо ж коли ці висновки талановито викладено дослідниками-белетристами, чий статус в історії мистецтвознавства є надвисоким.

На все це, звісно, можна зауважити, що не слід, мовляв, чіплятися за слова, котрі у різних авторів могли мати різне значення. Однак саме про це і йдеться. Занадто багато багатозначень — це те саме, що й відсутність значення.

Так само автор передбачає й інший закид — мовляв, коли говоримо «о таких високих матеріях» (І. Франко), не слід відкидати суб'єктивний чинник, який виявляється у ставленні особистості до твору мистецтва і т. ін.

Безперечно, однак цей вид діяльності реалізується в інших сферах і має інші назви — публіцистика, ліричні вірші, дівочі щоденники і т. ін. Це приблизно те саме, якби лікар, замість діагнозу і рекомендацій, розповідав би пацієнтові про своє ставлення до його краси. А якщо взяти до уваги, що на наше сприйняття впливають не лише культурні, соціальні, гендерні та інші фактори, зрозуміло, що суб'єктивний чинник відіграє надзвичайно велику роль у формуванні нашої культурної пам'яті. Приміром, чи можна ігнорувати той факт, що історія мистецтва до середини XX століття написана здебільшого чоловіками, отже, так або інакше виявляє точку зору чоловіків, їхнє прагнення стверджувати свої цінності і домінувати? Однак хто і як переписує історію мистецтва вчорашнього і пише історію мистецтва нинішнього — мистецтва доби Цукерберга? Які погляди пропагує, які цінності стверджує, під тиском яких сил і з огляду на чие прагнення домінувати?

Серед багатьох байок про Станіславського є така. Одного разу Костянтин Сергійович запропонував своїм учням виконати масовий акторський етюд — «Пожежа у банку». Слухняні учні одразу стали «діяти»: хтось вхопив уявне цеберко і побіг за водою, інший телефонував до пожежників, комусь заманулося продиратися крізь уявне полум'я, щоб врятувати гроші, а найвразливіші стали заламувати руки і рвати на собі волосся... Один тільки Василь Іванович Качалов сидів, заклавши ногу на ногу, і з неприхованим інтересом стежив за метушню. Розгніваний Станіславський зупинив виконавців і накинувся на Качалова: «Василію Івановичу, чому ви не берете участь у події?». Отримана ним відповідь увійшла в історію: «Мої гроші лежать в іншому банку». Це означає, що ваша подія — не моя подія, я живу в іншій п'єсі.

Ця байка має найбезпосередніше відношення до способів творення подій в історії мистецтва. Адже визнаючи (або не визнаючи) той або інший факт як подію, ми засвідчуємо свою причетність до якоїсь уявної або реальної спільноти, ідентифікуємо себе з нею або, навпаки — не визнаючи, відмежуємося від неї. Як приклад — боротьба тоталітарних режимів XX століття за домінування, що реалізувалася у формі оголошених або неоголошених спроб ввести кримінальну відповідальність за невизнання тих або інших історичних фактів або подій.

**Висновки.** Кожне покоління переписує історію. І це правильно, якщо, звісно, не сповідувати

більшовицький принцип «революційної доцільності», коли переписування зводиться до перетворення «щастя» на «нещастя» і навпаки. Переписування дістає сенс лише тоді, коли спирається на точніший інструмент, до яких належить спосіб визначення історичної події.

Аналіз статусу, наданого фактам різними істориками мистецтва (Миколи Євреїнова, Дмитра Антоновича, Олексія Гвоздева й інших дослідників),

дозволяє виявити особливості методу, стилю мислення і наукової школи, до якої належить той або інший історик.

Зокрема, спосіб, яким той або інший дослідник визначає подію в історії мистецтва, а услід за тим із сукупності подій утворює сюжет історії мистецтва, є надійним маркером *міфотворчого методу*.

### Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, Український громадський фонд, 1925. 272 с.
2. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. 2-изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 416 с.
3. Гвоздев А. Театр послевоенной Германии. Москва; Ленинград: ГИХЛ., 1933. 192 с.
4. Евреинов Н. Испанский актер XVI–XVII вв. Pro scena sua: Режиссура. Лицедеи. Последняя проблема театра. Петроград: «Прометей» Н. Н. Михайлова, [1915]. С. 77–96.
5. Евреинов Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955. 414 с.
6. Елагин И. Опыт повествования о России. Сочинение Ивана Елагина, начатое на 65-м году от его рождения, лета от Р. Х. 1790, двора его Императорского величества обер-гофмейстера. Москва: В Университетской типографии издано иждивением содержателей ея, Любием, Гарием и Поповым, 1803. 532 с.
7. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упор. М. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1991. С. 38–45.
8. Мокульский С. «Адриенна Лекуврер» в Московском Камерном театре // О театре: сборник статей. Москва: Искусство, 1963. С. 442–446.
9. Мокульский С. Театр Французской Комедии // О театре: сборник статей. Москва: Искусство, 1963. С. 276–282.
10. Мокульский С. Томаззо Сальвини // О театре: сборник статей. Москва: Искусство, 1963. С. 118–124.
11. Рубинштейн Н. Русская историография: Учебное пособие. Москва: ОГИЗ-Госполитиздат, 1941. 659 с.
12. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / Переклад з англ. Львів: 2003. Книга 1. Реалізм і натуралізм. 256 с.
13. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / Переклад з англ. Львів: 2004. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр. 288 с.

### References

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrayinskogo teatru. 1619–1919 [Antonovych D. Three hundred years of Ukrainian theater]. Praga, Ukrayinskyj gromadskyj fond, 1925. 272 s.
2. Gvozdev A. Zapadno-evropeyskiy teatr na rubezhe XIX i XX stoletiy. 2-izd. [Gvozdev A. Western European theater at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. 2th ed.]. SPb.: Lan; Planeta muziki, 2012. 416 s.
3. Gvozdev A. Teatr poslevoennoy Germanii [Gvozdev A. Theater of post-war Germany]. Moskva; Leningrad: GIHL., 1933. 192 s.
4. Evreinov N. Ispanskiy akter XVI–XVII vv. Pro scena sua: Rezhissura. Litsedei. Poslednyaya problema teatra [Evreinov N. Spanish actor of the XVI–XVII centuries. Pro scena sua: Directing. Mummies. The last problem of the theater]. Petrograd: «Prometey» N. N. Mihaylova, [1915]. S. 77–96.
5. Evreinov N. Istoriya russkogo teatra s drevneyshih vremen do 1917 goda [Evreinov N. The history of the Russian theater from ancient times to 1917]. New-York: Izd. im. Chehova, 1955. 414 s.
6. Elagin I. Opyit povestvovaniya o Rossii. Sochinenie Ivana Elagina, nachatoe na 65 m godu ot ego rozhdeniya, leta ot R. H. 1790, dvora ego Imperatorskago velichestva ober-gofmeystera [Elagin I. Experience of the narration about Russia. The work of Ivan Elagin, begun on the 65th year from his birth, the years is 1790 A. D., the court of his Imperial Majesty Ober-Hofmeister]. Moskva: V Universitetskoy tipografii izdano izhdiveniem soderzhateley eya, Lyubiem, Gariem i Popovym, 1803. 532 s.
7. Molodyj teatr: Geneza. Zavdannya. Shlyaxy / Upor. M. Labinskij [Molodyj teatr: Genesis. Task. Ways / Admin. M. Labinsky]. Kyviv: Mystecztvo, 1991. S. 38–45.
8. Mokulskiy S. «Adrienna Lekuvrer» v Moskovskom Kamernom teatre [Mokulsky S. «Adrienne Lecouvreur» in the Moscow Chamber Theater] // O teatre: sbornik statey [About the Theater: a collection of articles]. Moskva: Iskusstvo, 1963. S. 442–446.
9. Mokulskiy S. Teatr Frantsuzskoy Komedii [Mokulsky S. Theater of the French Comedy] // O teatre: sbornik statey [About the Theater: a collection of articles]. Moskva: Iskusstvo, 1963. S. 276–282.
10. Mokulskiy S. Tomazzo Salvini [Mokulsky S. Tomazzo Salvini] // O teatre: sbornik statey [About the Theater: a collection of articles]. Moskva: Iskusstvo, 1963. S. 118–124.



11. Rubinshteyn N. Russkaya istoriografiya: uchebnoe posobie [Rubinstein N. Russian historiography: textbook]. Moskva: OGIZ-Gospolitizdat, 1941. 659 s.
12. Stajn Dzh. Suchasna dramaturgiya v teorii i ta teatralnij praktyci. [J. L. Styan. Modern drama in theory and practice] / Pereklad z angl. Lviv: 2003. Knyga 1. Realizm i naturalizm [Volume 1. Realism and Naturalism]. 256 s.
13. Stajn Dzh. Suchasna dramaturgiya v teorii i ta teatralnij praktyci [J. L. Styan. Modern drama in theory and practice] / Pereklad z angl. Lviv: 2004. Knyga 3. Ekspresionizm ta epichnyj teatr [Volume 3. Expressionism and epic theatre]. 288 s.

**Александр Клековкин**  
**История искусства как мифотворчество**

В зависимости от статуса, который предоставляет факту тот или иной историк искусства, можно говорить об особенностях его метода, стиля мышления и научной школы, к которой он принадлежит; о балансе факта и мифа.

На примерах театроведческих работ Николая Евреинова, Дмитрия Антоновича, Алексея Гвоздева и других исследователей выделены маркеры мифотворческого метода, инструменты, с помощью которых факту, иногда вымышленному, предоставляется статус события. Из совокупности событий, в свою очередь, образуется сюжет истории искусства.

*Ключевые слова:* событийная история искусства, историография Николая Евреинова, историография Дмитрия Антоновича, историография Алексея Гвоздева, мифологическая история.

**Olexander Klekovkin**  
**The art history as a mythmaking**

Depending on the status given by a particular art historian, one can speak about the features of his method, the style of thinking and the scientific school to which he belongs; about the balance of fact and myth.

The markers of the myth-making method, the tools which assign the event status to the fact, sometimes a fictitious one, are marked by the examples of theatrical works of Mykola Yevreinov, Dmitry Antonovich, Alexei Gvozdev and other researchers. In the set of events aggregate, in turn, the art history plot is formed.

*Keywords:* event art history, historiography of Mykola Yevreinov, historiography of Dmitry Antonovich, historiography of Alexei Gvozdieva, mythological history.

*Стаття надійшла до редакції 26.08.2018*