

## ПОДІЯ В ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА: ВИРОБНИЦТВО СТАТУСУ

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

**Анотація.** Загальна історія, історія виконавського мистецтва, як і театральна режисура, збігаються в одному зі своїх завдань: створенні *історії* (вигаданої або правдивої), *виробництві події* засобами своєї науки або мистецтва з опорою на історичні джерела у науковців або на текст драми — у режисера. Це означає, що дослідницькі методи загальної історії, як і методи режисерського аналізу, можуть бути запозичені історією перформативного мистецтва, тим більше що ключові поняття, на які спираються названі галузі — *факт і подія*, — збігаються. У дискусіях з приводу природи наукового факту можна виокремити кілька найголовніших підходів, серед яких: *факт* — це повідомлення якогось джерела, свідка і т. ін.; *факт* — це те, що сталося насправді; *науковий факт* — це конструкт, створений дослідником у результаті аналізу, зіставлення й узагальнення *елементарних* фактів, слідів якоїсь події. Ще більше розбіжностей існує у визначенні поняття *подія*. Недостатня чіткість у визначенні цих і деяких інших пов'язаних з ними понять зумовлює інколи несвідому маніпуляцію — *підміну фактів* — історичними свідченнями, подій — фактами, зокрема фактами культовими, медійними, що призводить, зрештою, до домінування в історії мистецтва суб'єктивного, релігійного або ж ідеологічного чинника. На численних прикладах з історії світового й українського театру виявлено зразки *історії, написаної всупереч фактам* (коли ігнорування відмінностей між свідченнями і різними статусами факту — факт, подія, реліквія, прецедент тощо — призводить до створення історичних міфів, панування яких зумовлено, зокрема, імперськими впливами), і продемонстровано можливості застосування методу дійового аналізу в історії театру. Розгляд історії перформативного мистецтва під кутом зору подієвої історії створює передумови для зміни порядку денного і розширення рубрик — переліку запитань, відповіді на які мусять збагатити не лише мистецтвознавство, а й мистецьку практику, знання не лише про минуле театру, а й про його сучасний стан.

**Ключові слова:** Факт — статус факту (елементарний, медійний, прихований, прагматичний, культурний) — подія — явище — реліквія.

**Постановка проблеми.** Пропоновану розвідку присвячено проблемі методології сучасного театрознавчого, а у широкому сенсі мистецтвознавчого дослідження, місцю факту в ньому, а також створення на його основі історичної події.

Незважаючи на те що у загальній історії *подієва (нарративна) історія* давно перебуває під критикою, а подеколи сприймається навіть як учорашній день, в історії мистецтва, принаймні в історії мистецтва виконавського, і досі домі-

нує, імітуючи подієву історію, історія описова, а присутньо — *культова*.

Загальна історія, історія виконавського мистецтва, як і театральна режисура, збігаються в одному зі своїх завдань: створенні *історії* (вигаданої або правдивої), *виробництві події* засобами своєї науки або мистецтва, з опорою на історичні джерела у науковців або на текст драми — у режисера; отже, дослідницькі методи загальної історії, як і методи режисерського аналізу, можуть бути запозичені історіогра-

фією перформативного мистецтва, тим більше, що ключові поняття, на які спираються названі галузі — *факт і подія*, — збігаються.

У дискусіях із приводу природи наукового факту можна виокремити кілька найголовніших підходів, серед яких: *факт* — це повідомлення якогось джерела, свідка і т. ін.; *факт* — це те, що сталося насправді; *науковий факт* — це конструкт, створений дослідником у результаті аналізу, зіставлення й узагальнення одиничних *елементарних* фактів, слідів якоїсь події. Ще більше розбіжностей існує у визначенні поняття *подія*.

Недостатня чіткість у визначенні цих і деяких інших пов'язаних з ними понять зумовлює підміну фактів — історичними свідченнями, подій — фактами, зокрема фактами культовими, медійними, що призводить, зрештою, до домінування в історії мистецтва суб'єктивного, релігійного або ж ідеологічного чинника, що за впливом на свідомість можна порівняти із 25-м кадром.

На численних прикладах з історії світового й українського театру може бути виявлено зразки *історії, написаної всупереч фактам* (коли ігнорування відмінностей між свідченнями, фактами і подіями призводить до створення історичних міфів, панування яких зумовлено, зокрема, імперськими впливами), і продемонстровано можливості застосування дійового аналізу в історії театру.

Подієва історія театру і мистецтва створює, у свою чергу, передумови для зміни порядку денного і розширення рубрик — переліку запитань, відповіді на які мусять збагатити не лише мистецтвознавство, а й мистецьку практику.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Методологія театрознавчого дослідження лише зрідка опинялася у колі інтересів істориків театру; подієва історія, як один із напрямів дослідження мистецтва, досі взагалі не потрапляла у центр їхньої уваги. Разом із тим, у соціології, загальній історії, культурології й особливо у практиці режисури накопичено достатній досвід дійового/подієвого

аналізу, що може бути використано у мистецтвознавчих дослідженнях. Концепція дослідження базується на ідеях, запропонованих соціологією (М. Вебер, М. Кареев, П. Бурдьє), 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 диференціювання ключових понять подієвої історії (факт — подія — явище — реліквія — рубрика та ін.) і окреслення можливостей їхнього застосування у мистецтвознавстві.

**Виклад основного матеріалу.** *Завданням історії мистецтва* інколи вважають виклад історичних «*фактів*» у послідовному, психологічно, соціально, економічно і культурно мотивованому казуальному зв'язку в межах запропонованих історією обставин, тобто у межах ідеологічних доктрин доби. Такий доволі широкий спосіб розповіді про минуле дістав назву *нарративної, подієвої або описової історії*. Однак скроена «з миру по нитці», без критичного аналізу джерел, у найбанальніших своїх зразках подібна історія мистецтва перетворюється на суміш *фактів* із життя *видатного* митця та його оточення й «естетичної критики» *видатних* творів на тлі історичних подій, тобто ілюстрації до ідеологічно забарвлених уявлень про минуле. Недарма Робін Джорж Колінгвуд називав таку історію *наукою ножиць і клею* («Це є те, що я називаю методом “ножиць і клею”, себто компілятивним історичним методом» [13, с. 88]). Деякі інші історики висловлювалися стриманіше, хоча присутньо мали на увазі те саме, коли казали, що, мовляв, не настав ще час писати синтетичну історію, для якої недостатньо накопичено перевірених *фактів* і т. ін. Однак перевірених *фактів* ніколи й не буде накопичено достатньо.

Поворотною у *критиці наративної історії* стала праця Гайдена Вайта, котрий завдав їй, сказали б у підручнику для молодших класів, нищівного удару і розвінчав — здавалося, остаточно; вона, мовляв, зводиться лише до того, щоб вигадувати цікавий сюжет і, з урахуванням жанру, розташовувати в ньому достеменні, а подеколи і гіпотетичні події. Адже наративна форма, писав Вайт, передбачає «надання “сенсу” історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету. <...> Мішле виконав усі свої історії як Роман, Ранке — як Комедію, Токвіль — як Трагедію, а Буркгардт використовував Сатиру» [20, с. 76]. Але таких «історій», пише Вайт, не так уже й багато: це «антикварна», «монументальна» й «критична» історія у визначенні Фрідріха Ніцше; «драма тріумфу добра над злом, чеснот над пороком, світла над темрявою і фінальний вихід людини за межі світу»; «драма причеченості»; «романтична історія»; «біографічна», «катастрофічна» історія тощо [20, с. 28, 69, 91, 315]. Однак, якщо згадати і взяти на віру висновки Жоржа Польті про те, що у драматургії існує лише тридцять шість сюжетів, тобто моделей розвитку, доведеться погодитися із тим, що і в нашому розумінні минулого існує також не більше цієї кількості історій. Щоправда, автори, схильні до більших узагальнень, вважають, що таких історій набагато менше.

Зрозуміло, що сюжет — завжди залежний від міфу, повсякчас він базується на архетипі і не може бути позаідеологічним. Однак чи цим тільки зумовлено критику подієвої історії? Чи не зумовлено її іншою, також «технологічною» причиною — недостатньою чіткістю у визначенні ключових понять наративної, та й не тільки, історії — *факту, обставин, події, явища*? На цю проблему звертали увагу не лише історики театру, а й практики сцени: «Питання розкриття події є на сьогодні кардинальним для сучасного мистецтва. Від того, як ми будемо ставитися надалі до цього питання, залежить куди буде розвиватися мистец-

тво театру» [10, с. 59]. І не тільки театру. Адже проблема визначення історичного факту і події давно постала і перед істориками: приміром, М. Барг розрізняв *події моментальні, циклічні (періодичні) і події більшої або меншої тривалості (циклічні процеси)* [1, с. 154–155].

Історія театру, якщо вона прагне бути наукою, не виняток із цього правила, яке розуміли українські дослідники театру ще у 1920–1930-х роках. Це гарно ілюструє мимовільна рецензія Якова Мамонтова на працю Олександра Кисіля: «Автор кілька разів говорить про *“факти”* чи *“фактичний матеріал”*, що становить нібито основний зміст його роботи. По таких заявах читач сподівається, що в О. Кисіля буде максимум *фактичних даних* з нашого театрального минулого і мінімум *суб’єктивних оцінок*, що виникають з особистих уподобань автора, а не з *“фактичних матеріалів”*. На жаль, автор не дотримав навіть цього принципу й начинив свій виклад силою суб’єктивних або традиційних (за істориками літератури) вироків щодо окремих компонентів театру, а найбільш — щодо драматургів та окремих п’єс. Ось, наприклад, про І. Тобілевича говорить, що його твори — найкращі в нашому побутовому репертуарі, що в творах тих композиція — струнка та ясна, образи — яскраві, мова — прекрасна. А де ж ті *“факти”* чи *“матеріали”*, що логічно приводили б автора до таких висновків? Перечитайте все, од слова до слова, що говорить О. Кисіль про драматургію І. Тобілевича і жадних підстав для таких висновків ви не побачите: ні про композицію п’єс І. Тобілевича, ні про його діалог, ні про його засоби щодо подачі персонажів О. Кисіль нічого не говорить, а висновок (отой шувльмейстерський “бал”) робить — так би мовити — в інтуїтивний спосіб. І так — на кожному кроці “Українського театру”. Це — абсолютно неприпустима річ ані в наукових, ані в популярних викладах. Зміст п’єси (тематичний, ідеологічний) та літературна характеристика типуажу ще нічого не говорять за композицію п’єси та драматургічну майстерність її автора. Отже, гово-

рячи про “бузину”, робити висновки про “дядька” істориків театру не годиться навіть в донауковій фазі його» [16, с. 149]. Подібні зауваження висуває Мамонтов і на адресу Петра Рудіна: «Свою методу П. Рудін найвиразніше продемонстрував у розвідці про “Життя і творчість М. Кропивницького”. Не мудра ця метода: за хронологічним порядком переказуються зміст окремих п’єс Кропивницького, характеризуються типи і робляться деякі зауваження щодо драматичного жанру. Цим і вичерпуються аналіза творчості Кропивницького» [16, с. 150]. Присуд Мамонтова не в усьому справедливий (адже О. Кисіль писав «популярний нарис з історії українського театру», а не «наукове дослідження»), і його не варто було би розлого цитувати, якби він стосувався лише Кисіля та його доби. Однак у спостереженні Мамонтова виявлено, як зневага до факту веде до регресу наукової історії театру, тобто переходу її на нижчу на еволюційному рівні сходинку.

Проблемою визначення (або відтворення) факту, обставин і подій переймається сьогодні не лише історична наука і криміналістика, а й театральна режисура, котра також накопичила значний досвід аналізу цих понять. На жаль, однак, досвіди різних форм діяльності існують зазвичай у паралельних світах і жодним чином не перетинаються, хоча досвід загальної історії міг би збагатити практиків сцени і мистецтвознавців, а досвід практиків сцени — принаймні дослідників театру. Адаже всіх їх об’єднує завдання *реконструкції події: політичної — для дослідників політичної історії, мистецької — для мистецтвознавців та істориків театру, драматичної — для практиків сцени*. Деякі історики, як Гайден Вайт, узагалі мислять історію у поняттях класичної теорії драми («жанр», «зав’язка», «розв’язка» [20, с. 25–26]), описуючи тридільний шлях від тези й антитези до синтезу, від злету до занепаду досліджуваного явища у термінах Арістотеля, Фрайтага й авторів поетик шкільної драми. Про таку саму тенденцію сприйняття історії як історич-

ного перформансу пише і Г.-Т. Леманн: «Велика французька революція, з її грандіозними виходами на сцену, промовами, жестами і відходами, знову і знову розглядалася як драма з її власним конфліктом, розв’язкою, героїчними ролями і глядачами. Однак сприйняття історії як драми майже неминуче вводить в гру телеологію, в рамках якої ця драма вказує на осмислену перспективу: в ідеалістичної естетики такою буде примирення, а в марксистській історіографії — історичний прогрес» [14, с. 64]).

Отже, завдання історика перформансу — байдуже, чи це буде перформанс політичний, чи мистецький, або те й інше одночасно, — *реконструювати видовище*, звісно не візуально, цим нехай займаються майстри батального або жанрового живопису. І результат реконструкції значною мірою залежатиме від способу, яким визначатимуться і роз’єднуватимуться — *пропоновані обставини, факти, події, явища і медійні сплески навколо них, тобто маніпуляції*. Особливо гостро проблема такої диференціації стоїть у сферах, де не завжди можна чітко оцінити «економічний ефект» події, а причини народження того або іншого твору — й поготив. Що й створює передумови для маніпулювання, зазвичай з ідеологічним присмаком.

Оприлюднення мистецького твору, виконання вистави або музичного твору, циркового номеру або перформансу стає *фактом мистецького життя* за наявності *комунікативної ситуації*, в якій безпосередню участь беруть виконавці і глядачі (слухачі), а опосередковано — й інші мистецькі колективи (конкуренти) та інституції (владні структури, засоби масової інформації тощо). Однак *подією*, з точки зору теорії драми і режисури, цей *факт* стає лише у разі такого *порушення рівноваги* (звичних норм, конвенцій, бар’єрів, забобонів), котре спричинює істотні *зміни* в етичній, естетичній, політичній або будь-якій іншій площині; це може бути *винахід, відкриття*, за умови, що вони ведуть до змін у якійсь сфері життя, ламають чинні конвенції, створюють «розширення» (у маклюєнів-

ському сенсі). У межах, визначених методом дійового аналізу, що був запропонований К. Станіславським, це «несподіваний приїзд Чацького» («Лихо з розуму» О. Грибоєдова) [11, с. 316], «самогубство Катерини» («Гроза» О. Островського) [11, с. 413], «смерть батька» («Три сестри» А. Чехова) [19, с. 171], «пожежа» («Три сестри» А. Чехова) [19, с. 186], «дуель Тузенбаха» («Три сестри» А. Чехова) [19, с. 188], «нова подія для Ромео: Джульєтта — дочка ворога» («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра) [12, с. 24], «приїзд ревізора» («Ревізор» М. Гоголя) [12, с. 26], «трагедія Гамлета починається ще за межами п'єси, з її вихідної події — смерті короля» («Гамлет» В. Шекспіра) [11, с. 302] та ін. Оцінити факти і події п'єси — «означає знайти в них прихований сенс, духовну сутність, *ступінь їхнього значення і впливу*. Це означає підкопатися під зовнішні факти і події, знайти там, в глибині, під ними, іншу, більш важливу, глибоко *приховану душевну подію*, котра, можливо, породила сам зовнішній факт. Це означає простежити <...> напрям і лінію прагнень кожної з дійових осіб, пізнати малюнок багатьох внутрішніх ліній дійових осіб, їхні душевні зіткнення, перетини, сплетення, сходження і розбіжності при загальному прагненні кожного до своєї життєвої мети» [17, с. 93]. В іншій системі — системі понять, запропонованих Юрієм Лотманом, це означає пізнати *рух, вибух і взаємозв'язок між ними*: «Рух уперед здійснюється двома шляхами. Наші органи почуттів реагують на невеликі порції подразнень, які на рівні свідомості сприймаються як якийсь безперервний рух. У цьому сенсі безперервність — це осмислена передбачуваність. Антитезою їй є *непередбачуваність, зміна, що реалізується в порядку вибуху*. Передбачуваний розвиток на цьому тлі видається значно менш суттєвою формою руху. <...> Поступові і вибухові процеси, представляючи собою антитезу, існують тільки у відношенні один до одного. Знищення одного полюса призвело би до зникнення іншого» [15, с. 17].

У разі, коли оприлюднення (виконання) твору було спрямовано на зміни, однак автори його спромоглися лише на *порушення спокою* і на те, щоб лише сколихнули культурне середовище (політичне життя тощо), маємо справу з *фактом бунту, заколоту або атракціоном*. *Медійну природу подібних фактів* викривають синоніми: *колотнеча, шум, галас, метушня, сум'яття, скандал, галаслива сварка, резонансний факт*. До таких *фактів* відносяться вчинки, які мають на меті привернення уваги до себе, а не розв'язання проблеми, котра має суспільне значення — різноманітні *тролінги, ефектні жести, наслідування моди, спекуляції на екзотиці та інші форми імітації події*. Хлопчик, який зчинив галас з приводу голого короля, створив поки що медійний привід. Якби ж унаслідок здійсненого ним оголення *факту* відбулося повалення короля, це означало би, що скандал спровокував *подію*. Розгляд мистецького явища із точки зору запропонованої Лотманом діалектичної пари (вибух — рух) оголює також «проблему достеменного *вибуху та імітації вибуху* як форми *антивибухової структури*» [15, с. 19].

Однак події не розгортаються у вакуумі — вони виростають із різних кіл запропонованих обставин, зіставляючи які ми наближаємося до розуміння змісту того або іншого *факту* або *події*. Приміром, надзвичайно приємні для національної свідомості повідомлення учасників і свідків про виступ корифеїв українського театру на петербурзькій сцені зазвичай сприймаються як *знак якості, визнання і найвищої мистецької оцінки*. Ці повідомлення справляють враження *факту*, доки лінійний мозок несподівано не прокидається і не ставить кілька запитань: відколи смак політичної влади став критерієм естетичної оцінки? відтоді як заборонив Шевченкові «писати й малювати»? і на кого було розраховано цей політичний жест? і чи не був цей жест палацовим ритуалом? Відповісти на ці питання — це й означає «зіставити і проаналізувати запропоновані обставини».



На перший погляд, *медійний факт* істотно відрізняється від події, адже справляє враження, що бере участь лише у позиційній, а не у діловій боротьбі («наступ у боротьбі за взаємини називатимемо *позиційним*, на відміну від усіх інших випадків наступу й оборони, котрі можна називати (звісно, умовно) *діловими*. Будь-який позиційний наступ розвивається у бік усе більших і більших узагальнень, він спрямований у протилежний від ділового змісту боротьби бік; він “уводить” учасників конфлікту від конкретних справ, від предметної матеріальності цілей» [7, с. 97]). Однак насправді взаємини (*статус!*) дуже часто, особливо у мистецтві, є складовою або етапом у боротьбі діловій.

Поряд зі згаданими типами *фактів* і *подій*, котрі завжди мають публічний характер, існують *факти приховані*, значення яких розкривається лише з бігом часу, адже не завжди *факт* має подієву природу. Приміром, значення *змови, таємної угоди, домовленості або таємного гріха* розкривається лише з бігом часу, за умови реалізації або принаймні *оприлюднення змісту таємниці*; саме в момент оприлюднення, маніфестації *факт* може стати подією, *культовим фактом*, спричинити скандал, зумовити суспільні зміни тощо. Так, ні відкриття Америки Колумбом, ні винахід кінематографа в момент, коли вони відбулися, нічого не змінили у світі, їхнє значення розкрилося із затримкою, з бігом часу. Так само перші публічні покази вистав за п'єсами, котрі згодом було канонізовано і зараховано до класики («Гамлет», «Наталка Платавка» тощо), не стали подіями, адже свого часу нічого не змінили у культурному житті, їхній вплив поширювався поступово, із затримкою, з кожним десятиліттям ставлення до цих творів як до *раритетів, святинь, реліквій, культових пам'яток* зростало. Однак збільшення впливу відбувалося не стихійно, адже культ Шекспіра, як і будь-якого іншого митця, створювався цілеспрямовано: ювілеями, фестивалями та іншими формами вшанування, релігійного поклоніння і, таким чином, *формування традиції*. Те

саме стосується *пам'ятних дат в історії українського театру*, довкола яких упродовж століття точаться дискусії: 1591 рік («Просфонима», перша згадка про вертеп в Е. Ізопольського), 1619 рік (інтермедія Я. Гаватовича) та ін. Це були *одиночні факти, жоден із яких не змінив театральної культури*, однак заклав підвалини до *культурної традиції — нового звичаю, потреби, системи культурних ритуалів і форм громадського спілкування. Факт поклоніння* не означає, що канонізоване явище й справді було подією. Подія відрізняється від канонізованого прецеденту як факт прагматичний від факту культурного. Коли ж в історії прецедентів з'являється теократична складова, а її дійових осіб починають сприймати як богів, героїв, месій і святих мучеників, історичний виклад стає *квазіісторичним або релігійним*, в якому статус освячених релігійних *фактів* дістають визначення на кшталт «батько театру», «праматір українського театру» (К. Ванченко уїдливо згадує про «“батька” української сцени М. А. Кропивницького, “маму” — М. К. Заньковецьку, “дядьків” — Садовського й Карпенко-Карого та інш. близьких родичів» [5, с. 227]). Цей тип історії Ніцше називав *монументалістським або антикварним*, отже, і факти подібного ґатунку слід віднести до *антикваріату*. Однак, саме як факти свідомості, ці «монументи» допомагають зрозуміти особливості театральної культури, котра запроваджує подібні формули.

Серед інших фактів, до яких унаслідок підвищеного попиту впродовж тривалого часу прикуто увагу, вирізняються ті, характеристики яких визначаються *досконалістю об'єкта споживання або модою, тобто факт перетворюється на взірць, еталон*; ці факти реструктурують систему статусів, рейтингів і авторитетів (на кшталт такої ієрархії: «великий французький письменник ще *більшого* письменника Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем» [18, с. 3]; не «дикар» тут, звісно, дивує, а система вимірювання — «великий», «більший»).

У вимірі, запропонованому ще на початку ХХ століття М. Кареевим, можна сказати, що *культурні факти, медійні скандали і еталонні факти належать до культурної історії*. «Прагматичною історією, — писав він, — я називаю історію, котра досліджує події, на відміну від культурної, котра досліджує побут» [8, с. 7]; «поділяючи історичні факти на культурні і прагматичні або, що одне й те саме, на *стани і події*, ми повинні, безперечно, відносити соціальні антагонізми, як відомі настрої, до першої категорії, а всі випадки боротьби соціальних сил, як активні виступи, тобто дії, — до другої» [8, с. 208]; «те, що люди роблять, це ми називаємо прагматикою, як вони це роблять — культурою» [8, с. 249]. Перші — короткі, миттєві — належать здебільшого історії мистецтва у її найтрадиційнішому вимірі, тоді як інші, розгорнуті у часі, належать історії культури (музичної, театральної, візуальної) і культурології.

Мистецький винахід, як пропозиція нового інструменту, способу, форми, функції, не завжди стає подією, він є фактом, який лише *може* перетворитися на подію, тобто є *потенційною подією* або, за Станіславським, *дійовим конфліктним фактом*. Поглибленню впливу подібних фактів сприяє поширення творчості тих або інших авторів, моделей, жанрів тощо. Саме таку роль дуже часто відіграють постановки творів світової драматургії; байдуже, кого саме з культурних постатей буде обрано для цієї мети — Шекспіра або Макдонаха; у будь-якому разі цей факт означатиме долучення до чужого культу, прийняття чужої віри, отже, свідчення власної меншовартості. Так само після Малевича може бути створено незліченну кількість квадратів найрізноманітніших кольорів, однак усі вони сприятимуть лише посиленню і розширенню культу винахідника, а не наслідувачів у межах колоніального дискурсу. Це означає також, що оголошення Шекспіра, як і будь-якого іншого, *найвидатнішим* драматургом світу свідчить про те, що й нас таки вихрестили і ми — нарешті! — стали новонаверненими

в одному з найпотужніших зі створених Британською імперією культів; нарешті нас прийняли до *фан-клубу Шекспіра або іншого з найвидатніших світових геніїв!* Усвідомивши це, можливо, з більшим розумінням поставимося до постколоніальної історії, праць Едварда Саїда, критичним поглядом подивимося на «шекспірівський канон» Гаролда Блума, згадаємо кардинала Ришельє з його ідеєю об'єднаної Європи і перестанемо милуватися постановкою «ефіопської» гіпподрами про гетьмана Мазепу в амфітеатрі Естслея. Можливо, навіть замислимося про різницю між монологом і діалогом різних культур, а то й знову переконаємося у тому, що театральні діячі подеколи давали історикам гарні поради: «Короля грає оточення», — дуже влучно сформулював Вахтангов. Так само, як у ролі оточення «граємо» Шекспіра і Макдонаха.

Попри те, що у політичній історії подієва (наративна) історія давно сприймається як «учорашній день», мистецтвознавство досі не має подієвої історії, принаймні недостатньо артикулює її. Адже *подієва історія* — це не ланцюг пов'язаних між собою дат, яскравих постатей (геніїв), творів (сенсацій, еталонів, реліквій) і більш або менш переконливих коментарів стосовно їхнього «історичного значення»; це бодай орієнтовний ланцюг *подій, котрі змінили мистецьке життя, художню культуру, статус і мову мистецтва* не «з історичної перспективи», а саме у конкретному історичному часі. Відтак, за відсутності подієвої історії, однією з її імітацій стає *історія сенсаційна* («Здебільшого історії археології, написані у ХХ столітті, — коментує цей термін Лев Клейн, — були популярними книгами, завданням їх було розважити читача, отже, вони підкреслювали романтику археологічних розкопок і відкриттів. Відповідно, вони концентрували увагу на *видатних археологах і найяскравіших, сенсаційних відкриттях*» [9, с. 16]). Це історія, сконцентрована на визнаних *видатних* постатях, їхніх творах і сенсаційних подіях.

На відміну від сенсаційної, подієва історія розкриває зміст минулого у процесі його змін — крізь призму революційних *подій (вибухів)*, винаходів і відкриттів. Приміром, можна довго розводитися про «світове значення» Шекспіра, однак історія не залишила жодного свідчення про те, що він і справді мав бодай якийсь значення для доби, в якій жив і працював, що якимось чином вплинув на розвиток тогочасного театру. Те саме можна сказати і про інших «*видатних діячів*» та їхні «*визначні твори*» в історії сценічного, та й не тільки, мистецтва. Натомість здоровий глузд дає неспростовні підказки з приводу «*видатних*» подій у царині політики, законодавства, технології, котрі визначили подальший розвиток театральної культури: впровадження в античному театрі спочатку другого, а згодом і третього актора; дозвіл на показ комедії під час міських Діонісій в афінському театрі; перехід театру з площі до закритого приміщення (давньоримська вілла, літургійна драма, придворний театр і т. ін.), що, у свою чергу, вплинуло на естетику театру (впровадження антрактів та ін.); впровадження штанкетної системи; вигнання глядачів зі сцени у французькому театрі XVIII ст.; кодифікація амплау у московському декреті Наполеона; упровадження у театрі газового, а згодом і електричного освітлення; демонополізація театру у другій половині XIX ст. у більшості країн Європи; впровадження поворотного круга; становлення конкурента театру — кіномистецтва і запозичення у нього як композиційних (монтаж, наплив), так і технічних прийомів; одержавлення театру у багатьох країнах і т. ін.

Аналіз цих фактів показує, що *головні події в історії мистецтва* відбуваються здебільшого не на сцені, а між сценою і глядачем або ж навіть у самому соціумі — у його законодавчій, економічній, технічній, політичній та інших сферах. Здебільшого саме ці події визначали зміну мови мистецтва та його жанрової системи. Приміром, успіх українського театру корифеїв зумовлено не лише талантом його творців,

а й урядовими заборонами, що передували його появі — Валувєвським циркуляром (1863) та Емським указом (1876), котрі розбудили і серед глядачів, і серед театральних діячів енергію спротиву («наелектризована громада своїм ентузіазмом виявляла не тільки вдячність артистам за їх виконання нехитрої п'єси, а в їх особі виявляла своє безмірне кохання до всього свого рідного — українського, раділа відродженню того, що досі було заборонено, загнано, заглушено московським безголовим урядом» [5, с. 214]). І ці події мали більше значення, ніж постановка на сцені *найвидатнішої з видатних вистав*. Так само і заборона театру пуританами мала більше значення для сценічного мистецтва, ніж котрась із вистав за творами Шекспіра. Так само й успіх театру Курбаса: зумовлений зміною покоління, а також політичних і регіональних еліт, передусім саме внаслідок цього він викликав зміну естетичних орієнтирів. На відміну від класичної драматургії, канони якої вимагають однієї події для певного відрізка часу, зміни у театральній культурі залежать від багатьох подій, котрі можуть відбуватися одночасно у різних площинах — політичній, економічній тощо. І «естетична вартість» вистави не розпочинає цей подієвий ряд, а замикає його. Адже історія театру — це не лише естетичний коментар до хроніки театрального життя, передусім це історія театрального бізнесу, в якому «естетичний» чинник, поряд із ідеологією, політикою, конкуренцією з іншими видами мистецтва, модою тощо виступає лише однією зі складових виробництва творів мистецтва. Однак саме подія дозволяє виявити, як на тих або інших етапах історії на перше місце виходить то ідеологічний, то технологічний, то естетичний елемент. Хоча, безперечно, між ними існує зв'язок — так, на межі XVI–XVII століть ми помічаємо дуже високу щільність подій: спочатку соціальні мотиви (гедонізм і «демонстративне споживання») запроторюють придворний театр у закриті приміщення; внаслідок цього (зміна простору і технології)



для освітлення починають використовуватися свічки; це змушує постановників запроваджувати антракти, а гонитва за збільшенням естетичних подразників — поява у кожному акті нової декорації — вимагає збільшення тривалості антрактів і появи інтермедій (зміна композиції вистави). Тут, звісно, можна довго розводитися про те, наскільки внаслідок цих технологічних змін збільшувалася (або зменшувалася) художня вартість, однак це не має значення, адже рушієм тогочасного сюжету стає новий мистецький винахід — придворний театр, що й провокує новий процес — намагання вгамувати спрагу за все потужнішим чуттєвим подразником; звісно, у контексті «демонстративного споживання».

Перш ніж розглядати з точки зору подієвої історії відомі історичні *факти* і намагатися їх кваліфікувати, уточнимо ключове, принаймні для сценічного мистецтва, поняття *події*. Це завершений вчинок персонажа, котрий призвів до зміни запропонованих обставин, включаючи зміну стосунків між персонажами і т. ін. Приміром, *випадково* (перипетія) скоєний Ромео *кримінальний злочин* — *убивство Тибальта* в «Ромео і Джульєтті» В. Шекспіра — не лише унеможливив здійснення намірів Ромео і Джульєтті, а й перетворив Ромео на злочинця, що позбавило сімейство Монтеккі нащадка і, таким чином, створило умови для остаточного перерозподілу влади у Вероні на користь сімейства Капулетті. Залежно від трактування, фінальну подію (смерть закоханих) може бути визначено або як *революційну* (якщо після смерті закоханих у Вероні було припинено ворожнечу і встановлено мир), як безплідний бунт (якщо самогубство Ромео і Джульєтті істотно нічого не змінило і не мало наслідків) або як смерть міста (адже вся молодь цієї п'єси, котра мусила би продовжувати рід Монтеккі і Капулетті, загинула). На відміну від подій, важливі *факти* — знайомство Ромео і Джульєтті під час балу, нічне побачення під балконом і навіть таємний шлюб, оскільки вони не мають наслідків

*для всіх персонажів п'єси*, — не належать до виходів, подій революційного характеру, адже нічого не змінюють у житті Верони. Одна з особливостей подій у «Ромео і Джульєтті» — випадковий, всупереч нормативній теорії драми, характер: випадково Ромео познайомився з Джульєттою, за збігом обставин закохани виявилися дітьми ворогуючих сімей і т. ін. Причому всі ці *випадки* могли лягти і в основу комедії: батьки чинять спротив дітям, котрі мають намір побратися, і тоді на допомогу їм приходять якийсь слуга двох панів — Скапен, а в Шекспіра — Лоренцо, який пропонує закоханим хитромудру інтригу. Якби не фатальний випадок — убивство Тибальта, п'єса мусила би завершитися весіллям. Однак випадок втручається і далі — вісник запізнюється через чуму, Ромео не дізнається про деталі плану, внаслідок чого чинить самогубство. Так само вирішальну роль випадку спостерігаємо й у «Гамлеті». Якби Гамлет *випадково не вбив* Полонія, а вбив Клавдія, як планувалося, сюжет було би вичерпано. Інша справа, що, скажімо, у «Ромео і Джульєтті» перелічені події ми можемо сприймати як закономірний результат пристрастей, що вирують під час *чуми* (ця метафорична обставина кілька разів повторюється не лише у трагедії Шекспіра).

В чому ж полягає найголовніша відмінність між фактами, усіма їхніми різновидами і подіями? *Лише у статусі* — *у статусі факту*, отриманого ним у конкретних запропонованих обставинах («Те, що є подією, фактом, є існуванням *станів* речей» [6, с. 24]). В одних обставинах він так і залишається *елементарним (неподільним)*, ніким не поміченим фактом, тоді як в інших — перетворюється на *медійний факт, атракціон* або *головну подію*. Різницю між фактами і подіями зумовлено територією, на яку вони здатні впливати. Мало хто передбачав, до яких наслідків призведуть вибори 1933 року до Райхстагу. Ті, що змогли розпізнати у цьому факті ознаки події, наступного ж дня залишили країну.

Підступність визначення *головної події* у тому,

що, подивившись на неї з іншого боку, ми перестанемо сприймати її як головну. Хтось визначить головні події інакше, але ключові обставини (факти) — ні. Два найголовніших *факти*, без яких трагедія «Ромео і Джульєтта» не відбудеться, — ворожнеча і кохання (про кохання тут поки що доволі абстрактно, адже поняття надто динамічне і хитке). Ворожнеча — *факт* культурний (звичаєвий), тоді як кохання — «приватна ініціатива», суб'єктивний чинник, який вступає у конфлікт з культурою. Або інакше — кохання, як і ворожнеча, народжується внаслідок незагнужданих пристрастей. Ще більше підстав для сумніву у значенні головної події дає «Дон Жуан» Мольєра, де взагалі немає жодної події, що об'єднувала б усіх персонажів твору. Натомість існують *факти*, без яких п'єса не відбудеться. Це лінія стосунків Дон Жуана з Командором — від запрошення на вечерю до самої вечері.

Із наведених прикладів зрозуміло, що різні дослідники, навіть однаково визначаючи місце того або іншого *факту* (події) в історії мистецтва, можуть давати *факту* (події) різні імена, тим самим пропонуватимуть різні його інтерпретації: навіть, здавалося б, нейтральне визначення *факту* «перша вистава в Афінах» свідчить про невизнання дослідниками додержавного етапу театрального мистецтва. Формула «перша вистава в Афінах» вказує на те, що йдеться не про мистецький винахід, а про «одержавлення / привласнення державою» театру, «створення першої потужної пропагандистської машини» і т. ін. Таку саму подію одержавлення з усіма її здобутками (дотація) і втратами (втрата самостійності) було здійснено і в Україні, що дозволило здійснити відому «рокіровку», «устоличення», внаслідок якого театр Курбаса було переведено до тодішньої політичної столиці, а Гната Юру заслано до «провінції». Отже, подія невіддільна від її назви, бо незначна, здавалося б, відмінність у назві насправді описує іншу подію: «Писати “населення” замість “народ” і “землеволодіння” замість “зем-

ля” в наш час уже само по собі означає в багатьох випадках відмову від неправди, очищення цих понять від містичного лушпиння» [3, с. 75].

Глибинні зміни зазвичай відбуваються не в результаті запозичення мистецьких форм, а в результаті неусвідомленої, ледь помітної зміни статусу мистецтва. Приміром, значну частину конфліктів радянських митців із системою було зумовлено саме зіткненням різних статусів митця: романтичного генія у уяві самого митця, гасла «свободи творчості» у пропаганді і «гвинтика» у партійній доктрині. А це означає, зокрема, що історичний аналіз мистецьких явищ минулого поза з'ясуванням статусу мистецтва саме у минулому — позбавлено сенсу. Інша справа — зіставлення статусу мистецького явища у своєму історичному часі і у часі дослідника. Звісно, статус визначається не лише епітетами, передусім — дією: офіційний статус — відвіданням вистав або виставок першими особами держави, дисидентський — заборонами, арештами, бульдозерами (як тут не згадати репліку Анни Ахматової після суду над Бродським: «*Какую биографию делают нашему рыжему! Как будто он кого-то нарочно нанял*»).

*Факти*, котрі не перетворилися на події, мають не менше значення, ніж події, тільки в іншій історії — в історії, в якій головна роль належить сукупності елементарних одиничних (неподільних, атомарних) *фактів*, незалежно від того, однорідні вони чи неоднорідні. До таких *фактів*, назвемо їх фабульними, у трагедії «Ромео і Джульєтта» належать і бійка слуг, і перше побачення закоханих, і таємний шлюб Ромео і Джульєтти. Однак в основі сюжету лежатиме *явище* — брутальна пристрасть, котра є і рушієм ворожнечі, і, так само, юнацького кохання. Об'єднуючи елементарні, одиничні *факти*, дослідник утворює нові — *факти, приховані від очей, факти неочевидні, ті*, заради яких здебільшого і здійснювалася подорож, — *факти культурної історії*.

*Факти* культурної історії узагальнюють менші, елементарні *факти*. Одиничний *факт* —

перший показ 534 р. до Р. Х. трагедії в Афінах, під час свята Великих Діонісій — стає першим серед інших, які сукупно, залежно від точки відліку, можемо інтерпретувати як явище — *привласнення трагедії державою, як початок становлення театральної культури* в Афінах, і навіть визначити одну з особливостей тодішньої театральної культури, а саме — її залежність і формування у політичній і релігійній площині. Інша сукупність *фактів* — до 20 тисяч глядачів, заохочення владою відвідування вистав простолюдом (теорикони), часткове покриття витрат на вистави з державної скарбниці (або ненадходження до неї податків, спрямованих хорегами на постановку вистав), увічнення пам'яті переможців у драматичних змаганнях й опора на один із наймасовіших культів (Діонісії — свято виноробів) свідчить, що показ трагедій був масовим релігійно-політичним дійством. Так само про політичну волю владних кіл свідчить аналіз дидакалій, адже канонізація Есхіла, Софокла й Еврипіда не підкріплюється кількістю отриманих ними перемог під час драматичних змагань. Чомусь в історії античного театру знову залишається лише троє трагедіографів, немов укорте вже доводячи, що число це — магічне.

Розглядаючи «театр як засіб виробництва» [2, с. 63], мусимо погодитися із тим, що й історія театру — це також засіб виробництва, *засіб виробництва пам'яті*. Тому, «ви-

робляючи пам'ять», «говорімо краще про приватновласницькі відносини» [4, с. 93] і про те, що в усі часи різні сили, як би ми їх не називали (у комуністичному лексиконі вони називалися «прогресивними» і «реакційними»), прагнули і прагнуть приватизувати виробництво пам'яті. Найпершою ознакою приватизації стає натхненне якимись (звісно, прогресивними) ідеями впровадження з позиції сили мови ворожнечі, зокрема й адресованої своєму минулому. А це змушує поставити питання про те, чи прагнемо ми мати спільну пам'ять, і чи можлива спільна пам'ять взагалі, чи не є вона недосяжним ідеалом? Якщо в історії мистецтва вона можлива, то лише у межах окремих сегментів, рубрик, фактів, адже надто залежна від особистих смаків, власного життєвого досвіду, тобто від усього того комплексу, який можна охарактеризувати поняттям *спостерігач*, навіть якщо він щиро прагне бути об'єктивним.

**Висновки.** Розглянуто, диференційовано і запропоновано способи використання основних понять подієвої історії мистецтва: свідчення — факт — подія — явище — реліквія — рубрика та ін. На численних прикладах з історії світового й українського театру продемонстровано плідність подієвої історії мистецтва як потужного інструменту деміфологізації історії і можливості застосування дійового аналізу у процесі дослідження історії мистецтва.

## Література

1. Барг М. Категории и методы исторической науки. Москва: Наука, 1984. 342 с.
2. Брехт Б. Диалектическая драматургия // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва: Искусство, 1965. С. 51–64.
3. Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва: Искусство, 1965. С. 66–81.
4. Брехт Б. Речь на первом международном конгрессе писателей в защиту культуры (Париж, 1935) // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва: Искусство, 1965. С. 88–93.
5. Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. 1928. № 7. С. 213–231.
6. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.

7. *Ершов П.* Режиссура как практическая психология: Взаимодействие людей в жизни и на сцене. Москва: Искусство, 1972. 352 с.
8. *Кареев Н.* Историология: Теория исторического процесса. Москва: ЛИБРИКОМ, 2011. 328 с.
9. *Клейн А.* История археологической мысли. В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. 688 с.
10. *Кнебель М.* О том, что мне кажется особенно важным. Москва: Искусство, 1971. 520 с.
11. *Кнебель М.* Поэзия педагогики. Москва: ВТО, 1976. 526 с.
12. *Кнебель М.* Слово в творчестве актера. 3-е изд. испр. Москва: ВТО, 1970. 160 с.
13. *Колінгвуд Р. Дж.* Ідея історії. Київ: Основи, 1996. 615 с.
14. *Леман Х. Т.* Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
15. *Лотман Ю.* Культура и взрыв. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 12–149.
16. *Мамонтов Я.* Драматургия І. Тобілевича. Твори. Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали. Харків, 1931. С. 143–251.
17. *Станиславский К.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4: Работа актера над ролью: Материалы к книге. Москва: Искусство, 1991. С. 48–173.
18. *Стещенко І.* Історія української драми. Київ, 1908. 309 с.
19. *Товстоногов Г. А.* Чехов «Три сестры». Репетиции спектакля 12 октября 1964 года — 23 января 1965 года. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Ленинград: Искусство, 1972. С. 171–223.
20. *Уайт Х.* Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.

## References

1. *Barg M.* Kategorii i metody istoricheskoy nauki. Moskva: Nauka, 1984. 342 s.
2. *Breht B.* Dialekticheskaya dramaturgiya // *Teatr: Pesyi. Stati. Vyiskazyvaniya: V 5 t.* Moskva: Iskusstvo, 1965. S. 51–64.
3. *Breht B.* Pyat trudnostey pishushego pravdu // *Teatr: Pesyi. Stati. Vyiskazyvaniya: V 5 t.* Moskva: Iskusstvo, 1965. S. 66–81.
4. *Breht B.* Rech na pervom mezhdunarodnom kongresse pisateley v zaschitu kulturny (Parizh, 1935) // *Teatr: Pesyi. Stati. Vyiskazyvaniya: V 5 t.* Moskva : Iskusstvo, 1965. S. 88–93.
5. *Vanchenko K.* Spogady` ukrayins`kogo ly`cediya // *Chervony`j shlyax.* 1928. # 7. S. 213–231.
6. *Vitg`enshtajn L.* Tractatus logico-filosoficus. Filososf`ki doslidzhennya. Ky`yiv: Osnovy`, 1995. 311 s.
7. *Ershov P.* Rezhissura kak prakticheskaya psihologiya: Vzaimodeystvie lyudey v zhizni i na stsene. Moskva: Iskusstvo, 1972. 352 s.
8. *Kareev N.* Istoriologiya: Teoriya istoricheskogo protsessa. Moskva: LIBRIKOM, 2011. 328 s.
9. *Kleyn L.* Istoriya arheologicheskoy myisli. V 2 t. T. 1. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2011. 688 s.
10. *Knebel M.* O tom, chto mne kazhetsya osobenno vazhnyim. Moskva: Iskusstvo, 1971. 520 s.
11. *Knebel M.* Poeziya pedagogiki. Moskva: VTO, 1976. 526 s.
12. *Knebel M.* Slovo v tvorchestve aktera. 3-e izd. ispr. Moskva: VTO, 1970. 160 s.
13. *Kolingvud R. Dzh.* Ideya istoriyi. Ky`yiv: Osnovy`, 1996. 615 s.
14. *Leman H. T.* Postdramaticheskyy teatr. Moskva: ABCdesign, 2013. 312 s.
15. *Lotman Yu.* Kultura i vzryiv. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo, 2000. S. 12–149.
16. *Mamontov Ya.* Dramaturgiya I. Tobllevicha. Tвори. Т. 6: Biografiya. Bibliografiya. Kritika. ArhIvni materIali. HarkIv, 1931. S. 143–251.
17. *Stanislavskiy K.* «Gore ot uma» А. S. Griboedova. Sobranie sochineniy: V 9 t. Т. 4: Rabota aktera nad rolyu: Materialyi k knige. Moskva: Iskusstvo, 1991. S. 48–173.

18. Steshenko I. *Istoriya ukrayins' koyi dramy*. Ky`yiv, 1908. 309 s.
19. Tovstonogov G. A. *Chehov «Tri sestry»*. Repetitsii spektaklya 12 oktyabrya 1964 goda — 23 yanvarya 1965 goda. Krug myisley: Stati. Rezhisserskie kommentarii. Zapisi repetitsiy. Leningrad: Iskustvo, 1972. S. 171–223.
20. Uayt H. *Metaistoriya. Istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2002. 528 s.

**Клековкин А. Ю. Событие в истории искусства: производство статуса**

**Аннотация.** Общая история, история исполнительского искусства, как и театральная режиссура, сходятся в одной из своих задач: создании истории (придуманной или правдивой), события средствами своей науки или искусства, с опорой на исторические источники у ученых или на текст драмы — у режиссера. Это означает, что исследовательские методы общей истории, как и методы режиссерского анализа, могут быть заимствованы историей перформативного искусства, тем более что ключевые понятия, на которые опираются названные отрасли — факт и событие — совпадают. В дискуссиях по поводу природы научного факта можно выделить несколько главных подходов, среди которых: факт — это сообщение какого-то источника, свидетеля и т. п.; факт — это то, что произошло на самом деле; научный факт — это конструкт, созданный исследователем в результате анализа, сопоставления и обобщения единичных элементарных фактов, следов какого-то события. Еще больше разногласий существует в определении понятия «событие». Недостаточная четкость в определении этих и других связанных с ними понятий приводит иногда к бессознательной манипуляции — подмене фактов историческими свидетельствами, событий — фактами, в частности фактами культурными, медийными, что приводит, в конце концов, к доминированию в истории искусства субъективного, религиозного или идеологического фактора. На многочисленных примерах из истории мирового и украинского театра обнаружены образцы истории, написанной вопреки фактам (когда игнорирование различий между показаниями и различными статусами факта — факт, событие, реликвия, прецедент т. д. — приводит к созданию исторических мифов, господство которых обусловлено, в частности, имперскими влияниями) и продемонстрированы возможности применения метода действенного анализа в истории театра. Рассмотрение истории перформативного искусства с точки зрения событийной истории создает предпосылки для изменения повестки дня и расширения рубрик — перечня вопросов, ответы на которые должны обогатить не только искусствоведение, но и художественную практику, знания не только о прошлом театра, но и о его современном состоянии.

**Ключевые слова:** Факт — статус факта (элементарный, медийный, скрытый, прагматичный, культурный) — событие — явление — реликвия.

**Klekovkin O. Y. Event in the history of art: status production**

**Abstract.** The general history, the history of performing arts, as well as theatrical directing, coincide in one of their tasks: the creation of a story (fictitious or true), the production of events by means of their science or art, based on historical sources from scholars or on the text of drama — by the director. Consequently, the general history research methods, as well as methods of directorial analysis of drama, can be borrowed by the performing arts history, especially considering that the key notions, on which the mentioned branches are based — the fact and the event — are coincide. In discussions about the nature of the scientific fact, it is possible to distinguish several main approaches, among which: the fact is the message of a source, a witness, etc., fact is what actually happened; scientific fact — is a construct created by the researcher as a result of analysis, comparison and generalization of individual elementary facts, traces of an event. Much more discrepancies exist in defining the notion of event. Insufficient clarity in the definition of these and some other related concepts leads to unconscious substitution: of the facts — by historical evidence, of events — by facts, in particular the cult, media facts, which, in the end, creates favorable opportunities for domination of subjective, religious, ideological, but in fact — speculative factor, in the history of art. Providing numerous examples from the world and Ukrainian theater history, the author discovers instances of “history, written contrary to the facts” (when ignoring the differences between testimonies, facts and events leads to the creation of historical myths, the domination of which is caused by imperial influences, in particular) and demonstrates the possibility of applying an active analysis in the theatre history. Consideration of the performing arts history from the perspective of the event history creates the prerequisites for changing the agenda and the expansion of the headings — a list of questions, the answers to which must enrich not only artistic knowledge, but also artistic practice, knowledge not only about the past of the theater, but also about its current state.

**Keywords:** The fact — status fact (elemental, media, hidden, pragmatic, cultural) — an event — a phenomenon — a relic.