

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208
УДК 792.072

Н. А. Шалимова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-2295-9768

Просвещенное театроведение Бориса Любимова

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются труды профессора Б. Любимова, опубликованные в трех томах под общим названием «Век нынешний – минувшие века». Очерчиваются основы его научного мировоззрения, прочно связанные с религиозно-философской традицией русской мысли. В наследии Любимова выделяются следующие главные направления деятельности: историко-теоретические работы, театральная и литературная критика, публицистика. Автором раскрывается методология его исследований, основанная на сближении науки о театре с откровениями русских религиозных мыслителей и исканиями отечественной филологии. Выявляется научная проблематика его трудов: соотношение культа и культуры, отношения Церкви и театра в исторической ретроспективе, сценичность прозы Ф. М. Достоевского, структурообразующее значение триады «литература – актер – режиссер» в искусстве театра, научный инструментарий современного театроведения. Анализируется широкий гуманитарный подход ученого к явлениям театральной истории и современности, к ключевым проблемам русской жизни, культуры и духа. Характеризуются особенности научной аналитики и критической рефлексии Любимова: принцип историзма, метод контекстуального анализа, точность фактографии и фактологии, аргументированная взвешенность суждений. Отмечается жанровое и тематическое разнообразие его критики, круг проблем и основные стиливые особенности его публицистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Б. Н. Любимов, русская культура, русский театр, театроведение, религиозная философия, православное богословие.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208
УДК 792.072

Nina A. Shalimova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-2295-9768

Enlightened Theatre Studies of Boris Lyubimov

ABSTRACT

The article focuses on the works of Professor Boris Lyubimov, published in three volumes under the title *Present Century – Past Centuries*. The author outlines Lyubimov's scholar worldview foundations, which are firmly connected with the religious and philosophical tradition of Russian thought. The analysis focuses on three main aspects of his legacy: historical and theoretical works, theatre and literary criticism, and journalism. The author reveals his scholar methodology, based on a convergence of theatre science with revelations of Russian religious philosophers and probes of Russian philology. The scientific problems of his works are outlined: the relationship between cult and culture, between the Church and the theatre in a historical retrospective, the scenic nature of Fyodor Dostoevsky's prosaic texts, the structure-forming significance of the triad "literature – actor – director" in the art of theatre, the scientific tools of modern theatre studies. The author analyses the broad humanitarian approach of the scientist to the phenomena of theatrical history and modernity, along with the key problems of Russian life, culture and spirit. The specific features of Lyubimov's scientific analytics and critical reflection are highlighted: historicism, the method of contextual analysis, the accuracy of factual account and factual knowledge, the reasoned balance of judgments. The author considers the genre and thematic diversity of Lyubimov's criticism, the range of problems he analyses and the main stylistic features of his journalistic works.

KEYWORDS

Lyubimov, Russian culture, Russian theatre, theatre studies, religious philosophy, Orthodox theology.

Борис Николаевич Любимов – фигура, не слишком характерная для нашей театральной среды. Социальной активности на просторах Интернета не проявляет. В стычках по поводу сенсационных премьер и закулисных скандалов участия не принимает. Там, где многие громогласно беспокоятся, сохраняет внутреннюю уравновешенность и голоса не повышает. Не солидаризируется ни с прогрессистами, ни с охранителями и вообще не имеет склонности всецело отдаваться общественной «злобе дня». Свое личное время и свое внимание он с раннего детства делит между храмом, книгой и театром. Течение лет отсчитывает от Рождества Христова и на знаменитый вопрос поэта: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?» – отвечает со спокойной уверенностью: «Начало третьего тысячелетия христианской эры». Он настолько свободно и органично чувствует себя в пространстве смыслов и ценностей православного христианства, что, можно сказать, живет в нем.

Это чувство и понимание времени Любимов унаследовал от отца – Николая Михайловича Любимова, глубоко верующего человека, «русского европейца» по воспитанию и образованию, тонкого ценителя русского литературного слова и превосходного переводчика европейской классики. По традиции, принятой в семьях дворянской интеллигенции, Любимов-старший не только ввел своих детей в мир театра и приохотил к чтению хороших книг, но и приобщил к опыту церковной жизни. Любимов-младший по сей день хранит в памяти ощущение праздника от своего личного «введения во храм»: «Детский восторг: перед красотой богослужения, стройным хором Троице-Сергиевой лавры и совершенством ее пропорций, линий и красок. Радость первого запомнившегося причастия... Счастье прикосновения руки священника к детской голове... Гордость, когда знакомый архиерей разрешает помочь во время всенощной» [3, с. 325]. Отчий дом и дом Церкви – отсюда берет начало его просвещенное театроведение, основанное на любви к русской словесности, на чувстве родства с отечественной историей и культурой.

Как мало кто другой в театральном мире, он знает Библию и библейскую экзегетику, установления Вселенских соборов и святоотеческие писания, богослужебную литературу и историю Церкви. Ему ведомы пути и «беспутья» русского богословия, философские откровения русских религиозных мыслителей, тенденции развития современного филологического знания. Смысл своих ученых занятий он находит в последовательном сближении науки о театре с исканиями русской гуманитарной мысли. С его точки зрения, театроведение представляет собой специализированную филологию, а филология, в свою очередь, является своеобразным преломлением богословия и религиозной философии. На этом мировоззренческом основании зиждется вся научная аналитика и критическая рефлексия профессора Любимова.

Три тома его избранных трудов объединены примечательным названием: «Век нынешний – минувшие века». Первая часть этой поэтической формулы для автора непредставима вне второй: в его восприятии «минувшее» всегда незримо присутствует в «нынешнем», «прошлом» – в «настоящем».

(К слову, его учитель Павел Александрович Марков опубликовал свой итоговый четырехтомник «О театре» примерно в том же возрасте, что ученик.) Вглядываясь в даль русской истории, Любимов ясно различает ее историко-софскую перспективу – от легендарной мифопоэтической Святой Руси до реальной сегодняшней России. Чуткий к «ритмам и рифмам» истории, он легко находит их отзвуки в современности: усматривает подобия, проводит параллели, соотносит аналогии, определяет зоны притяжений и отталкиваний [3, с. 99–104]. Для него «история еще не кончилась» [2, с. 418], и потому он предпочитает вести речь не об одном-единственном *русском пути*, но о множестве русских путей, не об умозрительной *русской идее*, но о разнообразии русских идей, не о единой *традиции национальной культуры*, но о ее многообразных традициях, возникавших в разные времена и сроки [2, с. 387–392]. Личным ощущением времени как реки времен, втекающей в вечность, определяется основной предмет его научного интереса – русская гуманитарная культура в ее прошлом и настоящем.

Потомственный интеллигент, воспитанный в уважении к минувшему, Борис Любимов дорожит «памятью культуры». Главным условием ее развития считает «духовно-нравственное преемство» поколений, а в театре видит особый «способ передачи во времени духовных ценностей прошлого» [1, с. 23]. Его не смущает мучившая многих антитеза религиозного культа и светской культуры. Ему чужда точка зрения на культ как на некую обособленную часть человеческой жизни, усеченную до традиционной обрядности и заключенную в церковную ограду. Знаток наследия о. Павла Флоренского, он вслед за ним считает христианский культ «завязью» и «бутоном» христианской культуры – тем евангельским «зерном истинной человечности», из которого произрастает вся культура православного христианства, в том числе и театральная [5, с. 58].

Исследование о соотношении храмового *действия* и сценического *действия* Любимов проводит в твердой опоре на богословско-философскую традицию русской мысли. Символику и образность священнодействия анализирует, умело используя театроведческий научный инструментарий. Рассматривая храм как театр и театр как храм, он умно и обоснованно находит эстетические точки сопряжения между ними, а вместе с тем не забывает об их принципиальных различиях, генетических и онтологических [2, с. 76–94].

Значительная часть его историко-теоретических работ посвящена очень непростым отношениям Церкви и театра. Он не уравнивает значение этих несхожих социальных институтов в жизни человека. Но и не разводит их по разным ценностным полюсам, не заявляет об их несовместимости, а рассматривает в историческом движении, в сложных конфигурациях развития, от тотального отрицания театра раннехристианскими апологетами до его оправдания позднейшими христианскими мыслителями [2, с. 29–75].

Свои концептуальные построения Любимов поверяет «живой жизнью» (он любит это выражение Л. Толстого). Оправдание театра он видит не только в философских обоснованиях «смысла творчества», но и в тех русских актерах,

чья «жизнь в искусстве» основывалась на серьезном, религиозно-трепетном отношении к сцене. По его убеждению, подлинные биографии Л. Никулиной-Косицкой, А. Мартынова, М. Савиной, К. Варламова, О. Садовской, М. Савицкой, Н. Бутовой, В. Комиссаржевской, М. Чехова не могут быть написаны без осмысления их религиозности, особым светом освещавшей их лучшие сценические создания [2, с. 64–66]. На протяжении столетий русская жизнь текла по церковному годовому кругу: двенадцатые праздники, венчания, крещения, именины, отпевания, родительские субботы входили в бытовую обиход каждого семейства, и актерские семьи не были исключением. Любимов помнит об этом и под этим углом зрения повествует о мятежном и горестном лиризме творений П. Мочалова («Мочалов и таинство театра»), о духовной одаренности М. Ермоловой («Душеполезное чтение»), о неустанных исканиях К. Станиславского («Кто вы, Константин Сергеевич?», «Грамматика Станиславского», «Верю!»), об упорном и упрямом подвижничестве Вл. Немировича-Данченко («Явление русской культуры», «Из прошлого – в будущее»), о героически напряженном служении Е. Вахтангова («Театральная судьба Евгения Вахтангова»).

Ф. Достоевского Любимов называет «самым пасхальным» из русских писателей. Изучению его творчества посвящает свой первый крупный научный труд – диссертацию «Проблемы сценичности произведений Достоевского». О взаимосвязи «книги» и «сцены» он пишет с неподдельным увлечением, основываясь не только на ученых трудах по теме исследования, но и на зрительском опыте восприятия постановок Г. Товстоногова («Идиот», 1957), Ю. Завадского («Петербургские сновидения», 1969), А. Эфроса («Брат Алёша», 1972), В. Фокина («И пойду! И пойду!», 1976), Ю. Любимова («Преступление и наказание», 1979). Выявляя соотношение литературы и театра, с исключительной точностью вычленяет элементы театральности из прозы любимого писателя: энергия развития интриги, внезапные развороты сюжета, публичный характер событий с привкусом скандальности, мощные кульминации, катастрофические развязки, трагическая (или трагикомическая) сгущенность атмосферы времени и места действия, объемно выписанные персонажи с их вызывающими «надрывами» и «вывертами», словно специально предназначенные классиком для сценического воплощения.

Театральные основы произведений Достоевского автор вскрывает, используя методологию М. Бахтина, находя опору для анализа в трудах Аристотеля и Э. Ауэрбаха, О. Фрейденберг и Б. Ярхо, Б. Томашевского и В. Жирмунского, Д. Лихачёва и Ю. Лотмана, В. Топорова и С. Бочарова. Переходя к раскрытию сценичности жанра «романа-трагедии», ссылается на тех мыслителей, кто интерпретировал этот удивительный по точности термин Вяч. Иванова в христианском духе и смысле: Б. Вышеславцева, Н. Лосского, о. С. Булгакова, Н. Бердяева, Д. Мережковского, И. Лапшина, К. Мочульского. При этом Любимов обходится без обязательных ссылок на основоположников марксизма-ленинизма – в круг его мысленных собеседников они не входят.

(Стоит отметить, что дебютировал Любимов-ученый в 1976-м, а опубликовал результаты своего труда в 1981 году, правда, тиражом всего в тысячу экземпляров [4]. Дата издания – весомое подтверждение того, что и в несокрушимые советские времена добросовестному гуманитарии можно было избежать официальной идеологической риторики, по ретроспективному определению автора, «лживой и, что самое важное, недобровольной» [2, с. 314].)

Упоминание в тексте диссертации имен религиозных философов, вычеркнутых из истории русской мысли, не было «литературной фрондой» молодого ученого. Ссылаться на предшественников, труды которых составили теоретическую основу исследования, – норма академической этики. Начиная свой путь в науке, Любимов поступил так, как он должен был поступить. (Здесь не лишним будет напомнить, что выбор той или иной методологии – это не только вопрос мировоззренческих убеждений или творческих интуиций ученого. Это прежде всего научный выбор, позволяющий сформулировать исходную исследовательскую предпосылку и очертить традицию изучения, в русле которой проводится исследование.) Доскональное знание прозы Достоевского, широкий гуманитарный подход к проблемам сценичности, четкое понимание основ театрального искусства – вот *три источника и три составные части* научного дебюта Любимова.

В молодости он по-настоящему увлекался семиотикой, лингвистикой, принципами структурной поэтики, методикой формальной школы и ее тартуских продолжателей. Он был захвачен идеей внедрения в театроведение открытий сопредельных гуманитарных наук. Использованию методов новейшей филологии в науке о театре посвящена его работа «Театроведение и современная наука» [2, с. 177–191]. Кроме М. Бахтина и Д. Лихачёва, в ней представлены теоретические концепции Р. Якобсона, Ю. Тынянова, Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В. Топорова, Б. Успенского, М. Гаспарова. Здесь впервые сформулирован тезис об использовании их «стимулирующих идей» для разработки такой поэтики театра, которая соответствовала бы уровню современного гуманитарного знания.

Спустя годы Любимов вернулся к этой мысли в статье «Создание русского театра. Заметки на полях» [3, с. 249–263]. Написана она уже «не столько в контексте Лотмана – Иванова, сколько Шмемана – Мейендорфа» [2, с. 315]. Эти слова сказаны автором в другой работе, но они с большой точностью характеризуют тот переход, который осуществлен в «заметках на полях». Здесь союз театроведения с филологией дополняется и восполняется его сближением с философией, методы театроведческого анализа обогащаются религиозно-философским подходом к ключевым проблемам русской жизни, культуры и духа.

Размышляя о «праистории» отечественного театра, Любимов-историк сосредоточивает внимание на значении религиозного фактора в его зарождении и становлении. Он справедливо указывает на необходимость расширения круга источников, отразивших начальный период его развития. Изучение

ранних форм театральности он считает «совершенно бессмысленным» без знания Библии (источника драматических сюжетов), без понимания процессов истории церкви (особенно – острейших проблем русской церковной жизни в XVII и XVIII веках), без овладения церковнославянским, древнерусским, европейскими языками (в первую очередь, немецким). Лютеранского пастора Иоганна Грегори, монаха униатского монастыря и выученика иезуитов Симеона Полоцкого, св. митрополита Димитрия Ростовского, латинствующего просветителя Феофана Прокоповича автор рассматривает как инициаторов диалога русской и европейской культур, а первый русский театр – как место встречи России с Европой. Жгучие противоречия между православными, католиками, протестантами и униатами, не находившие примирения во взбудораженной реформами церковной жизни, на театральном поприще оказались сняты, и это обстоятельство сыграло решающую роль в формировании национального театра. (Заметим в скобках, что споры «грекофилов» с «латинниками» об основах русского духовного образования и просвещения со временем трансформировались в содержательную полемику «славянофилов» с «западниками» об исторической судьбе России и в конечном итоге обогатили русскую мысль.)

Есть и еще кое-что, важное для понимания хода размышлений автора, а именно внимание к практической стороне дела, к театральной конкретике. Известно, что первое «действие» русского театра длилось около десяти часов, но как тогда замеряли время и на каких часах, где располагались стоявшие бояре и как выстаивали длительные представления? Очевидно, что научный инструментарий Любимова включает в себя не только работу с источниками, но и театроведческое воображение, необходимое историку театра.

Если труды Любимова-ученого впечатляют методологической оснащенностью, то работы Любимова-критика – информационной насыщенностью. У него фантастическая память на цифры и даты (не только общеизвестные), имена и фамилии (не только знаменитые), факты и события (не только значительные). Когда он пишет о премьере такой-то пьесы в таком-то театре, поставленной таким-то режиссером с такими-то актерами, то опирается не только на ее сценическую историю и творчество ее автора, но и на исторический путь конкретного театра, на предшествующие режиссерские работы постановщика, на ранее сыгранные роли актеров, занятых в спектакле.

В восприятии Любимова театральный «факт» неотделим от театрального «фона», и он считает невозможным писать о нем как о чем-то изолированном, анализировать его вне контекста истории и современности. В премьерных постановках он слышит эхо былых театральных времен, улавливает переклички с соседствующими сценическими веяниями, темами и мотивами. Опираясь на этот массив информации, Любимов «встраивает» рецензируемый спектакль в текущий театральный процесс и не ошибается относительно его значения в судьбе театра, драматурга, режиссера, актера. Точная фактография и здравомыслящая фактология – это и прочный остов его критических суждений, и авторский способ «охлаждения» опрометчивых

восторгов или неправомерных унижений, и вместе с тем этическая основа его театральной критики.

Кроме впечатляющей эрудиции Любимов обладает цепкой, подвижной эмоциональной памятью. Образы сцены, воспринятые полно и объемно, словно впечатываются в его сознание. За сценической деталью он умеет разглядеть целостную образность спектакля, за спектаклем – судьбу режиссера, за сыгранной ролью – личность актера. Критическая аналитика Любимова, воспитанного в школе Маркова, держится на триаде «литература – актер – режиссер», в которой актер выступает магнетическим центром и живым олицетворением «синтеза искусств» на драматической сцене. Его восхищает блеск актерской игры, азарт свободного лицедейства, и он отдает им должное в своих статьях. Но в большей мере ценит тех актеров, чьи роли отмечены не только общей природной талантливостью, но и неповторимой индивидуальностью исполнения. В режиссере же самым важным Любимов считает не фантазийную изобретательность приемов, а «чувство автора» и дорожит режиссерским умением направлять актера в глубину содержания, «венчать» актерское искусство с мастерством драматурга.

На страницах любимовского трехтомника встречаются едва ли не все жанры театральной критики (в этом он тоже схож со своим учителем): обзоры сезона, ныне практически вымершие («В пути», «После аплодисментов», «Духовная реформа»); газетные и журнальные рецензии («Волшебство “Ростовского действия”», «Кроткая», «Русский свет», «Старомодная вечность»); проблемные статьи («Промежуток или накопление сил?», «Попробуем дожить», «Промежуток продолжается»); эссе и заметки («Гибель надежды», «Праздник поражения», «Магия дат») и, разумеется, театральные портреты – актерские («Мудрость простоты», «Под крылом чайки», «Николай единственный», «Одинокий вахтанговец»), режиссерские («Герой постсоциалистического труда», «Трудные задачи», «Право на нежность», «Поэт и толпа», «Ничье время?»), а также портреты театра, ставшие редкостью в нынешней прессе («Вы снова здесь, изменчивые тени», «Мастер и... актеры»). Разножанровые тексты Любимова-критика настолько насыщены сценическими сопоставлениями и параллелями, что по ходу дела отдельный актерский портрет превращается в обзорную панораму целого поколения актеров («Судьба и эпоха»), а рецензия на премьеру («Есть обновления завет») или отклик на театральное издание («О том, что близко») – в проблемную статью.

Поводом для множества критических статей Любимова явились либо юбилейные даты («Философ преображенного эроса», «Тайна добра», «Служение оправдания», «Пастырь»), либо выход в свет книжных изданий, чем-то зацепивших его («О Законе и Благодати», «Православный протестант?», «Уравновешивающие идеи частного мыслителя», «О “белых пятнах” и ложке дегтя»). Среди героев его публикаций – богословы и священнослужители, философы и филологи, историки и театроведы, драматурги, прозаики и поэты. Он не только знает в подробностях их биографии, но отчетливо представляет, какими были они сами, из чего состояли и чем были

наполнены их «труды и дни», знает их самих и круг их человеческого общения. Даже о тех, с кем не был знаком лично, он повествует как о хорошо знакомых людях и легко переходит от анализа авторского текста к обрисовке личности автора.

Наделенный живой восприимчивостью, Любимов с равной силой «проживает» и судьбы идей, и судьбы людей. Ему одинаково важно: и *что* сказано, и кем сказано. Вдумчиво и проникновенно он пишет об обновленной филологии В. Топорова («Воцерковление филологии»), об уникальной лингвистической одаренности А. Зализняка («Поэзия грамматики»), об одухотворенном театроведении Е. Поляковой и И. Соловьёвой («Славные имена»), о ветхозаветной и новозаветной лирике И. Бунина («Бога легкое дыханье»), о скорбно-радостной мемуарной прозе И. Шмелёва («Душа Родины»), о постоянном духовном возрастании И. Друцэ («Зерна нашей доброты»).

Любимовскую критику интересно читать не только в силу насыщенной информативности и лаконичной точности формулировок. Увлекает лирическая окрашенность текста, личностное отношение автора к тому, о чем и о ком он ведет речь. В этом плане показательны циклы его статей: об о. Сергии Булгакове – философствующем богослове, непонятом соотечественниками и носившем в глубине души «трагедию философа» [2, с. 156–176; 3, с. 365–368]; об Александре Солженицыне – писателе-провидце, «предсказывающем историю» [2, с. 367–417; 3, с. 455–471]; о Павле Маркове, понимавшем, как никто другой, в чем именно состоит «правда театра» [2, с. 177–283].

В те баснословные времена, когда театр вместе со всей страной переходил «от зрелого тоталитаризма к недоразвитому капитализму», критическая рефлексия Любимова распространилась на темы и проблемы нашего социума. Он не стремился добавить словесного яда в тогдашнюю «нервную, озлобленную радиоактивную поверхность общественной жизни» [2, с. 46]. В его публицистике мы не найдем саркастических фельетонов и острых памфлетов, широковещательных посланий и жарких воззваний к общественности. Ближе всего ему оказался жанр комментария к текущим событиям.

Суждения Любимова о насущных проблемах современности лишены гневных инвектив, сдержанны по интонации, высказаны спокойным ровным тоном. Даже болезненная тема раздела МХАТа в «Новелле без назидания» освещается без излишней горячности. Вопреки распространенному мнению, что выйти из кризиса возможно лишь ценой избавления от актерского «балласта», автор доказывает, что в творческом застое театра актеры повинны менее всего. Убежденности сторонников разделения он противопоставляет весомость аргументов, основанных на точных цифровых выкладках и фактических обстоятельствах дела. При всей едкости зачина «новеллы» автор нигде не переходит на личности: он выступает против ложного мнения о необходимости «ампутации труппы», а не против тех, кто его высказывает.

Это принципиальная позиция Любимова-публициста: не атаковать своих оппонентов, а защищать то, что ему дорого в театре, в культуре, в жизни. Он не громит инициаторов более чем сомнительной театральной реформы,

а не дает в обиду социально униженных актеров. Не нападает на идеологов «вторичного авангарда», а отстаивает искусство классического реализма. Не разносит в пух и прах обожателей эффектных сценических «картинок», а вступает за театр слова и смысла. Во времена безответственных постмодернистских игрищ с идеями и ценностями он, по существу, выступает апологетом театрального логоса.

В серии статей, посвященных трудным религиозным вопросам, апология театра уступает место апологии Церкви. (Характерно название одной из них: «Мой дом – моя Церковь».) Здесь опять возникают содержательные стыки современной церковной жизни с давнопрошедшими и сравнительно недавними временами. И вновь анонимному непросвещенному «мнению» автор противопоставляет личностное просвещенное «знание» сути дела. Не обращая внимания на враждебный тон тех полубразованных невежд, кто своими высказываниями мажет грязью врата Церкви, он опровергает их соображения аргументами, основанными на документальных фактах и «аксиомах религиозного опыта». Обращаясь же к тем, кто растерянно бродит «около церковных стен», он стремится развеять их предубеждения и заблуждения относительно процессов, происходящих в среде современных христиан.

О сложных предметах Любимов пишет просто, но без упрощения смыслов. Его письменной речи, обращенной к читателям, свойственна почти разговорная интонация собеседования с теми, кто его, может быть, услышит. Иногда в его высказываниях проскальзывают ноты горечи, досады, озабоченности общим состоянием дел, но унылой наставительности в них не встретишь. Душевная бодрость, здравость ума, взвешенность суждений, внутренняя культура и готовность поделиться знаниями с читателем – отличительные черты его текстов.

Род занятий профессора Любимова включает в себя множество ответственных должностей: заместитель художественного руководителя Малого театра, ректор Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России, руководитель критического семинара на театроведческом факультете ГИТИСа. Однако занимаемые высокие должности не наложили на его облик официозного отпечатка. В живом общении он столь же прост и естественен, как в письменных трудах. Высокоумная профессорская самоуверенность – не в его стиле и духе. По долгу службы ему приходится вступать в диалоги с разными людьми и мера его вежливой внимательности одинакова к каждому из собеседников, будь то известный артист или безвестный студент, скромный театральный служащий или именитый режиссер, коллега по преподавательской работе или руководитель высшего ранга. В науке о театре, в критике и публицистике, на посту руководителя и в педагогической деятельности, в письменном и устном общении Любимов остается равен самому себе.

Он обладает счастливым свойством души – не сетовать на жизненные неурядицы и горести, а радоваться тому, что в текущей повседневности огорчительного встречается гораздо меньше, чем могло быть «по нашим-то грехам».

Он умеет быть благодарным жизни за каждое даруемое благо, в том числе и за вполне земные радости. Ханжества в нем нет ни в каком виде, а чувства юмора предостаточно. «Односторонняя серьезность» – не в его характере. В одной из бесед со студентами он вскользь заметил о театроведении – «наша веселая наука». (Зная Бориса Николаевича не одно десятилетие, дружески общаясь с ним и продолжая учиться у него, я почти уверена, что это неожиданное определение – результат интуитивного смыслового сцепления «душевного веселия» с «веселием Руси».) Студентов театроведческого факультета Любимов считает не учениками, обязанными послушно внимать учителю, а участниками свободно длящегося диалога между старшим и младшим поколениями. Протягивая нить из прошлого в настоящее, он продлевает историческое бытие русской классики, веря и надеясь, что у нее есть будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 1 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2016.
2. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 2 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2017.
3. Любимов Б. Н. «Век нынешний – минувшие века»: Избранное: В 3 т. Т. 3 / Сост., ред. Е. Е. Сизенко. М.: ГИТИС, 2020.
4. Любимов Б. Н. О сценичности произведений Достоевского. М.: ГИТИС, 1981.
5. Флоренский П. А., священник. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / Сост., ред. игумен Андроник (Трубачев). М.: Мысль, 2004.

REFERENCES

1. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 1 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 1] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2016.
2. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 2 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 2] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2017.
3. Lyubimov B. N. "Vek nyneshny – minuvshiye veka": Izbrannoe: V 3 t. T. 3 ["Present Century – Past Centuries": Selected Works. In 3 Vols. Vol. 3] / Comp., ed. E. E. Sizenko. Moscow: GITIS, 2020.
4. Lyubimov B. N. O ssenichnosti proizvedeniy Dostoyevskogo [On Scenic Nature of Dostoyevsky's Works]. Moscow: GITIS, 1981.
5. Florensky P. A., priest. Sobraniye sochineniy. Filosofiya kulta (Opyt pravoslavnoy antropoditseii) [Collected Works. Philosophy of the Cult (Experience of Orthodox Anthropodicy)] / Comp., ed. Igumen Andronik (Trubachev). Moscow: Mysl, 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалимова Нина Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nislanova@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-2295-9768

ABOUT THE AUTHOR

Nina A. Shalimova – Dr. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-2295-9768

Статья поступила в редакцию: 05.10.2022

Отредактирована: 09.11.2022

Принята к публикации: 12.11.2022

Received: 05.10.2022

Revised: 09.11.2022

Accepted: 12.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шалимова Н. А. Просвещенное театроведение Бориса Любимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка.
2022. № 4. С. 197–208.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208

FOR CITATION

Shalimova N. A. Enlightened Theatre Studies of Boris Lyubimov. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4,
pp. 197–208.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-197-208