

- 1) громадное и длительное поле деятельности средневековья;
- 2) деятельность средних веков приводит к ренессансной революции мировоззрения, которое становится антропоцентрическим и дает на определенное историческое время состояние некоего равновесия, гармонии идей и форм;
- 3) барочное смятение умов и чувств накануне образования следующего за «городом» социального монолита — государства;
- 4) торжество государственной идеи (этатизм) и культурное выражение этого торжества — эстетика французского классицизма в конце XVII века.

Как видим, концепция Дживелегова обладала и классической стройностью, и поныне ощутимой остротой.

Многочисленные труды Дживелегова, посвященные итальянскому, немецкому, французскому и английскому Возрождению, являются не столько трудами филологическими или искусствоведческими, сколько исследованиями культур-философий Ренессанса. Он писал о Чосере, Марло, Шекспире, Рабле. Разумеется, при этом возможности, филологического анализа и искусствоведческого синтеза Дживелеговым всегда использовались с большим блеском, а иногда и с необыкновенной глубиной (анализ «Божественной комедии»); но использовались в качестве аргументации, а не в качестве цели.

В ту пору существовал и иной подход к истории искусства, отличавшийся от дживелеговского, путь от произведения к эпохе, его обусловившей и окружавшей. Глубоким и пока недооцененным в полной мере представителем этого метода в русском искусствознании был Н. М. Тарабукин. Необходимо подчеркнуть, что методы Дживелегова и Тарабукина не входили между собою в противоречие. Напротив, они как бы сходились с разных концов в некоей идеальной точке пересечения, точке, которой, как нетрудно догадаться, всегда оказывалось творчество гениев, выразивших сущность данной эпохи с наибольшей полнотой.

Дживелегов и Тарабукин не противоречили друг другу и потому также, что они оба были начисто лишены научного властолюбия и доктринерства — черт, которые заставляют некоторых ученых обносить заборами земельные участки своих научных интересов, как огороды с капустой. Дело тут было не только в одаренности и глубочайшей интеллигентности Дживелегова и

Тарабукина. Дело — в принципиальной открытости их научных методов. Научная открытость мысли и ясность прилагаемых критериев делали оба способа, оба подхода к истории искусства классическими — каждый в своем роде. Тарабукин рассматривал форму художественного произведения и с блестательной точностью постигал и открывал ее закон. Дживелегов повествовал о последовательности движения художественной культуры.

За обоими методами стояли давние и серьезные традиции.

Тарабукин научно анализировал то, что видели его глаза. Он не пытался искать адекватные данной форме или стилю художественные описания. Избегал метафор, аллюзий, современных подтекстов и страстей, вообще был чужд всех искусствоведческих красот и треволнений. Он был против превращения искусствоведения в эзопов язык морали, социологии и философии. Но анализ его был столь прочен и в прочности столь великолепен, что искусство покорялось этому анализу и раскрывало свои тайны.

Дживелегов рассказывал о том, чего глаза его не видели: о далеких эпохах, о прошлом европейской поэзии и театра; при этом он владел эпическим даром рассказчика, умел одушевлять и оживлять умозрительное знание. В его изложении само искусство становилось источником достижения мира, документом духовной жизни человечества наравне с наукой, как он и хотел.

Из сказанного должно быть ясно, насколько оба метода — при всем их различии — были закономерны и открыты не только друг другу, но и другим методам. Ибо имелись и другие.

А. М. Эфрос, например, обладая и, чувством истории и мастерством формального анализа, да к тому же будучи в русской художественной критике непревзойденным стилистом, методологически придерживался способа, который в равной мере отличался от дживелеговского и тарабукинского. Для него ключом и к эпохе и к творчеству была индивидуальность художника. Ее Эфрос умел видеть и понимать столь проницательно, даже пронзительно, как мало кто из искусствоведов тех лет. Возможно, он был скорее критиком, нежели историком, как бы ни воспринимать историю искусства — как историю художественных форм или же как эволюцию культурных течений.

Целостная во всех своих противоречиях и даже антиномиях личность большого художника — вот предмет А. Эфроса. Он умел осветить разные творческие миры с разных сторон. Отчего

общая картина развития в его изложении приобретала и внутренний драматизм, и скрытую динамику, и страстность, которых сознательно сторонилось эпическое повествование Дживелегова, которых избегал ослепительно-бесстрастный анализ Тарабукина. Эфросу был дан дар ощущать и передавать учащенную пульсацию произведений искусства среди людей, между людьми; влияние искусства на характер человеческого общения в разные исторические периоды. Этот-то дар и позволил Эфросу приблизить к нам своими переводами и лирику Петrarки, и «Новую жизнь» Данте, и «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Иными словами, он был социологом в наисовременнейшем смысле этого слова: исследовал социальный состав эмоций, воспринимающих искусство, а не только социальную почву, на которой оно возникло.

Но в окружавшей Дживелегова и возглавляемой им московской школе, кроме этих трех способов анализа и изложения, имелся и четвертый, представленный более молодыми театрореведами, способ, который можно назвать заостренно-концептуальным. Ни Эфрос, ни Тарабукин, ни Дживелегов не были концепционистами. Это не значит, что у них не было любимых художников либо эпох или что они не обладали четкостью взглядов, или не умели их великолепно отстаивать в научной полемике. Умели! Стоит вспомнить, например, длительную и непримиримую — при полном взаимном уважении — полемику Дживелегова с С. С. Мокульским по поводу, например, происхождения комедии *дель арте*.

Концепции, разумеется, имелись у каждого большого ученого, но способ рассмотрения материала и система аргументирования у Дживелегова, как и у Тарабукина, не были, как уже сказано, закрытыми, то есть не были подчинены одной идейной конструкции, или, как говорили когда-то, «любимой мысли». Этот способ в советском театроведении при жизни А. К. Дживелегова наиболее талантливо был представлен Б. В. Алперсом, создателем одной из самых стройных и красивых театроревеских конструкций. Сутью ее изысканных и довольно сложных контуров была мысль о художественном *лейтмотиве*, отличающем творчество каждого крупного актера.

Мысль эта, буквально как молния, пронизывает замечательную книгу Б. В. Алперса «Актерское искусство в России XIX века», а подготовила эту мысль предшествующая ей концепция

«социальной маски», созданная Б. В. Алперсом в начале 30-х годов на основе изучения мейерхольдовского творчества. В целом взгляды Б. В. Алперса на искусство театра связаны с гоголевской эстетикой; во всяком случае, А. К. Дживелегов в этом аспекте воспринимал его концепции.

В этой связи интересен очень смелый и неожиданный ход мысли А. К. Дживелегова: изучая комедию *дель арте*, он совершил вдруг, на первый взгляд, частный, но в глубине своей очень важный обобщающий скачок — он связал Хлестакова с традицией Арлекина.

Эпичность научной манеры Дживелегова состояла в конечном счете в том, что он себя как автора отодвигал на второй план, всегда и неуклонно выдвигая вперед самый материал исследования — факты, даты, документы, хронику событий, самий процесс развития того или иного явления и т. д.

Тех, кто мало интересовался темами дживелаговских исследований, такая вот строго академическая манера подчас обманывала и, между прочим, до сих пор обманывает: строгость, живость и историзм его книг нередко принимают за эмпиричность. Глубокое заблуждение. Корни его — во все еще не изжитом (в театроведении, по крайней мере), странном небрежении к вопросам истории.

Почему-то распространено мнение, будто истолкование важнее фактов, будто история искусства — лишь служанка злободневной проблематики, будто знание истории приложится само собою, была бы только смелая или остроумная мысль.

Предполагается, что достаточно произнести, как молитву, слова «классические традиции», чтобы убедить себя и других, что традиции эти всеми поняты и всем известны. Получилось как-то так, что на сегодняшний день почти все силы советского театроведения брошены на изучение XX века. Намечается некая странная тенденция не изучать традиции в их первоисточниках, а сквозь призмы тех действительно сверкающих превращений, которые эти традиции обрели в театральных исследованиях XX столетия, главным образом в русском и советском театре. Самими же истоками интересуются меньше. Античным театром, например, давно уже занимаются только филологии. Диссертаций, посвященных театру средневековья, я не припомню за все 25 лет, прошедших после окончания войны. Шекспиром и Мольером занимаются соратники и ученики