

P28572

Calyptraea  
SCHLÉAHL



1



Н. М. Радин  
1927 г.

*С. Дурылин*

*ж*

*Н. М.*

**Р А Д И Н**

*ж*

*монография*



*Государственное Издательство  
"ИСКУССТВО"*

*1 9 4 1*

*Москва - Ленинград*

Художник  
Г. РИФТИН

# I

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОД ПЕТИПА

Ни у одного русского актера нет такой театральной родословной, как у Радина.

Больше ста лет насчитывает актерский род Садовских, несколькими десятилетиями старше Самойловы.

Родословная Радина значительно древнее: ей с лишком два века.

Радин — сын драматического актера Мариуса Марусовича Петипа и внук знаменитого балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа.

В выпущенном при Наполеоне I французском театральном словаре «Annales dramatiques, ou Dictionnaire générale des théâtres» (Paris, 1811) читаем:

«Petit-Pas, m-lle, дочь парижского слесаря. В первый раз появилась в Opéra, в 1727 году в «Пираме и Физбе». Как танцовщица пользовалась заслуженной славой, но недолго. В 1739 году вышла в отставку. Вскоре умерла»<sup>1</sup>.

Это имя танцовщицы парижской Grand Opéra открывает собою целые поколения рода Петипа, служивших на театре при Людовиках XV и XVI и во времена революции. История театра не сохранила их имен, но наследственность театральной профессии род Петипа сохраняет непрерывно вплоть до нашего времени.

Прадед Радина, Жан Петипа, родился в Париже в 1796 году и был известным танцором и балетмейстером.

Замечательный мастер своего дела, Жан Петипа служил балетмейстером в крупных центрах — в Бордо, Брюсселе, Мадриде,— но нигде не обрел себе прочного места. Неудачей закончилась и его поездка в Америку.

Артистическое скитанье Жана Петипа прекратилось лишь тогда, когда он по рекомендации своего сына Мариуса, артиста петербургских императорских театров, был приглашен в 1848 году в Петербург на должность преподавателя танцев в Театральном училище. Здесь старый энтузиаст балета ожидал: он не только отлично учил танцам будущих русских балерин, но и танцевал сам в поставленном им, совместно с сыном, балете «Сатанилла», имевшем многолетний успех в Петербурге и Москве. Вместе с сыном он сочинил балет «Лида, швейцарская молочница» для знаменитой Фанни Эльслер и поставил балет «Марко-бомба», долго державшийся в репертуаре. Жан Петипа умер в 1855 году.

«Те шесть лет, которые он [Жан Петипа] пробыл в Петербургском театральном училище,— пишет советский историк этого училища,— имели большое значение для развития балета в России; он привил здесь лучшие традиции европейской хореографии»<sup>2</sup>.

Жан Петипа был женат на трагической артистке Викторине Грассо. У четы Петипа было восемнадцать человек детей. М. И. Петипа не раз вспоминал из времен своего детства, что, когда несли на стол чашку с вареным картофелем, дети бросались нюхать пар от редкого кушанья: так они были бедны.

Жан Петипа стремился каждого из них посвятить Терпсихоре, не смущаясь тем, что сам получал за свое «служение» лишь скучный кусок хлеба.

Биография его сына, Мариуса Петипа (1822—1910), создавшего «эпоху Петипа» в русском балете,— повесть о художнике исключительной творческой воли, трудолюбия и непоколебимой жизнеустойчивости.

Свою почти восьмидесятилетнюю деятельность артиста балета Мариус Петипа начал поневоле: его влекло к скрипке. В Брюсселе он учился в консерватории вместе со знаменитым Вьетаном. «Семи лет начал я обучаться танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии,— вспоминает М. И. Петипа.— Не чувствовал я в детстве ни малейшего влечения к этой отрасли искусства. Юному мыслителю казалось недостойно мужчины кривлянья перед публикой во всевозможных грациозных позах»<sup>3</sup>.

Однако, танцовщик поневоле, Мариус Петипа не бросал занятий скрипкой, и это пошло на пользу будущему балетмейстеру: танцы и постановки Петипа своей музыкальной ритмичностью и пластической мелодичностью восхищали впоследствии таких композиторов, как Чайковский и Глазунов.

Мариус Петипа провел почти всю свою жизнь в царской России, на службе в «министерстве императорского двора», по которому числился казенный балет, но он всегда сторонился «августейших» посетителей балетных кулис, питая к «высокопоставленным» непреодолимую антипатию, и упорно не желал становиться «верноподданным» русского царя. В 1854 году при вступлении в брак Петипа просил освободить его от присяги, и начальство вынуждено было на это согласиться. Только через пятьдесят лет по приезде в Россию он перешел в русское подданство.

Петипа горячо любил свое искусство и возмущался тем, что в России оно превращено в придворную забаву.

Казенное начальство терпело Петипа как незаменимого мастера, и не любило как независимого человека.

В 1890—1900-х годах старый балетмейстер и умный наблюдатель русской жизни неоднократно повторял в кругу своей семьи:

— В России не может не быть, должна быть, будет революция!

Первоначально Петербург узнал Мариуса Петипа как танцовщика — партнера Фанни Эльслер и целой плеяды балерин русских и европейских. Это был великолепный кавалер: тонкое изящество сочеталось у него с уверенностью силой, классическая четкость ритма с подлинным порывом страсти и легкость движений с глубокой их осмысленностью. По словам Н. М. Безобразова, «балерины любили танцевать с ним и были уверены, что с помощью Петипа легко побоят всевозможные трудности. При исполнении ролей первых любовников Петипа отличался прочувствованною, осмысленною игрой, энергической мимикой, изящными манерами и уменьем носить костюм»<sup>4</sup>.

Как легко узнается здесь, в балетном искусстве М. И. Петипа, будущее искусство его сына М. М. Петипа и внука — Н. М. Радина! «Первые любовники» драмы, они были законодателями «изящных манер» своего амплуа и первыми в ряду русских актеров по «умению носить костюм».

Но как артист Мариус Петипа решал задачи и более сложные, чем объяснения в любви пируэтами и выразительными жестами. Вдумчивый художник, он посвящал свой досуг чтению, посещению музеев, изучению гравюр, занятиям музыкой. Все это помогло ему понять стиль разных исторических эпох. Недаром в Петербурге в свое время говорили, что русская знать проходит курс всеобщей истории в балетах Петипа, пе-

реходя с ним из Египта («Дочь фараона») в Ливию («Царь Кандавл»), из древнего Рима («Весталка») в средневековый Париж («Эсмеральда»).

Несравненной мимикой Петипа потрясал зрителя в «Корсаре». Из роли Конрада Петипа создавал образ, близкий к героям Байрона. Знаменитая балерина Е. А. Вазем, игравшая в «Корсаре» Медору, признавалась, что «во время второго действия (грот) ей делалось жутко — это не была та игра, к которой привыкли артисты и публика, а было нечто особенное, выдающееся, что-то такое, что можно было видеть, чувствовать, переживать, но не самому создать»<sup>5</sup>.

Этому можно поверить, вспомнив, что Петипа — и это была его любимая роль — танцевал... Фауст! «Фауст», мировая трагедия мысли, почти никогда не удающаяся в драматическом театре, «Фауст» и балет, лишенный величайшего орудия мысли — слова! Вопреки обычным оперным и тем более балетным изобразителям Фауста, «Петипа старался дать образ близкий по духу к поэме Гете. В первом акте перед зрителем был человек, не понимающий еще всей силы того чувства, которое впервые в нем зародилось; в последующей картине (сад) это робкое чувство разрасталось в страстную любовь. После этой сильной сцены игра М. И. Петипа не понижалась, а возрастала, и его страданья, раскаянье (сцена в тюрьме) вызывали глубокое чувство симпатии и сожаления»<sup>6</sup>.

Это не было, конечно, трагедией мысли, но это была трагедия любви и страсти. Эмоциональная заразительность игры Петипа была велика: порыв, страсть, сила захвата зрителей были в высшей степени присущи его игре, но они опирались на «змеиной мудрости расчет», на точно и тонко взвешенные приемы мастерства. «Он был строг и требователен к работе своих учеников».

ников и артистов,— вспоминают его ученики,— он не допускал возможности играть на сцене, не отдавая себе ясного отчета в создаваемом образе и не доводя своей игры до той степени рельефности, которая была задумана автором. Он по опыту знал, что в искусстве нужно работать, работать и работать,— и поэтому рекомендовал постоянно это правило другим»<sup>7</sup>.

Жизнь М. Петипа — это лучшая методика творческой работы: почти семидесятилетним стариком, совмещая труд сочинителя, постановщика и режиссера, он создал балет неувядаемой юности — «Спящую красавицу». Он умел молодеть в труде, когда был глубоким стариком, и труд давал ему и его созданиям зрелость, когда он был молодым. Характерен следующий эпизод из жизни Петипа. Рассердившись на балерину Розатти, директор императорских театров Сабуров отказал ей в постановке нового большого балета «Дочь фараона» и сослался при этом на балетмейстера: «Ну, скажите, Петипа, можете ли вы поставить большой балет в семь недель?» Директор не приметил, что между Петипа и балериной происходил в это время оживленный мимический разговор: «Скажите — могу», — молила Розатти взглядом, и, ответив ей мимически «да», Петипа почтительно доложил директору: «Да, я постараюсь, и, вероятно, успею». И успел, к крайнему неудовольствию директора. «В шесть недель все было готово. Сцена в хижине сочинена была в одну ночь. «Дочь фараона» имела огромный успех»<sup>8</sup>: балет, поставленный в 1862 году, дожил до революции.

Эти темпы работы, эта радость труда, отличавшие Мариуса Петипа, были свойственны и его внуку. В течение пяти сезонов службы у Корша в Москве (1903—1908), когда Н. М. Радин был молод, умел жить и веселиться, он каждую пятницу выступал в новой ответ-



*М. И. Петипа*  
1822—1910)

ственной роли. Он умел прятать от всех часы работы, но у него были свои превосходные «Дочери фараона» и свои «сцены в хижине», сработанные в одну ночь. Как у М. И. Петипа не было балетов со следами рабочей бессонницы и утомления, а все казалось на сцене внезапно возникшим видением, беспечальным, как летнее облако, так и зрителю Радина казалось, что играть ему на сцене — не труднее, чем улыбнуться: так это было легко, бездумно, беззаботно.

Лучшим созданием М. И. Петипа явилась «Спящая красавица». В ней оживает век Людовика XIV. «В живых тонах, в перспективе легкой волшебной сказки здесь живописуется красочная жизнь французского народа, нарядного веселья и чисто французского остроумия. В ней наиболее ярко и выпукло выступает его талант. Это была та стихия, в которой жил он сам и жила его душа и в которой, как никто, он мог проявить все мастерство и гибкость своего неистощимого дарования; она вся насыщена его артистическим вкусом»<sup>9</sup>.

Творческие приемы драматических Петипа — их ритм речи и жеста, их искусство слова, их мизансцены — держались в тех же строгих и светлых рамках прекрасного французского классического мастерства, из которых никогда не выходил Мариус Петипа, мастер балета. Куда бы ни уводила та действительность, которую передавали в комедии М. М. Петипа и Н. М. Радин,— в рыхлую грязь русской провинции царских времен или в «веселую старую Англию» Шекспира,— они не поддавались никаким соблазнам натурализма и бытового примитивизма: они видели и заставляли видеть жизнь сквозь призму прекрасной ясности классического искусства Мольера и Бомарше.

Художественная деятельность М. И. Петипа была прервана не его поздними годами, а произволом началь-

ства. В день исключительного юбилея — пятидесятипятилетия деятельности Петипа в России — шел большой новый балет «Волшебное зеркало» (3 февраля 1903 года), поставленный восьмидесятилетним балетмейстером. Тотчас же после премьеры, по распоряжению директора императорских театров полковника Теляковского, замечательный художник был отторгнут от дела всей его жизни и обречен на вынужденное бездействие, которое продолжалось до самой смерти в 1910 году. Начальство решило быть неблагодарным до конца: лишило Петипа возможности отпраздновать сверхзолотой юбилей шестидесятилетия его работы в России, и ни один представитель казенной России не присутствовал на его похоронах.

Советский исследователь балета пишет о М. И. Петипа: «Его полуторовая деятельность в Петербурге представляет собой самую блестящую эпоху старого русского балета... Русский балет в эпоху Петипа приобрел всеевропейскую известность и признание. Русских артистов и артисток стали приглашать на гастроли во все города Европы, их имена включались в золотые списки выдающихся деятелей хореографического искусства. Только в эпоху Петипа о петербургской школе заговорили на всех языках, она справедливо считалась «Академией балета»<sup>10</sup>.

Четыре дочери М. И. Петипа поступили на балетную сцену. В 1892—1907 годах танцевали на «императорской» сцене Надежда Петипа, Любовь Петипа и Вера Петипа. Наибольшую известностью пользовалась старшая дочь, Мария Петипа (1857—1930), остававшаяся на сцене слишком тридцать лет (1875—1907). Она была прекрасная исполнительница характерных ролей и народных танцев.

Балетная ветвь Петипа жива до сих пор: представи-

тельница четвертого поколения Ксения Петипа танцует в настоящее время в Большом театре СССР.

Выводя всех дочерей на балетную сцену, М. И. Петипа решительно отстранял своих сыновей от балета и от театра вообще. Дочерям он давал театральное образование, сыновей отдавал в гимназии и реальные училища и мечтал о высшем образовании для них.

Но сыновья не подчинились воле отца: все пошли на сцену, и притом все в драму.

Старшим представителем драматической линии М. И. Петипа был его сын от Терезы Бурден (Bourdin) — Мариус Мариусович Петипа (1850—1919). Его сценическая деятельность продолжалась без малого полвека: он начал свои выступления в провинции в 1870 году. В 1875—1886 годах был премьером петербургского Александринского театра, но не ужился с казенным режимом и остальную часть творческой жизни отдал провинции, лишь иногда гастролируя в столицах. В 1890—1891 годах М. М. Петипа играл в Москве, в театре Е. Н. Горевой. С 1914 по 1916 год состоял в труппе Московского Камерного театра. Амплуа М. М. Петипа на сцене было, по старой актерской терминологии, «герой — любовник — фат», от Париса в «Прекрасной Елене» до дон Жуана.

«Все, что он играл, было блестящее,— вспоминает О. А. Голубева.— «Свадьба Фигаро», «Сирано де Бержерак», «Гувернер» и фарсы «Маменькин сынок» и др., переведенные с французского,— все это было легко, сверкало и пенилось. Он красиво носил костюм и умел одеваться. В пьесах, которые он ставил, давал интересные и не шаблонные мизансцены. Он сам делал рисунки костюмов для актеров и актрис. У меня долго сохранялись его рисунки для «Принцессы Грэзы». Играть с ним было легко и приятно»<sup>11</sup>.

М. И. Велизарий восторженно вспоминает о М. М. Петипа в драме В. Гюго «Марион де Лорм» (Москва, 1890—1891):

«Поразил всех М. М. Петипа, игравший в первых актах веселого кутилу и давший изумительно трогательный образ в последней сцене перед казнью. Через несколько часов его ждет смерть, а он смотрит в тюремное окно и говорит:

— Как низко ласточки летают!

Эта фраза поражала своей простотой и искренностью. И долго потом актеры повторяли эту фразу — такая прелестная была интонация. Для всех было неожиданностью, что Петипа может так играть в лирических сценах драмы. Он давал такое настроение, что все, знавшие его только как комедийного актера, были поражены.

В этом же сезоне мне пришлось играть с Петипа Машеньку в «Гувернере». Гувернера он играл неподражаемо. Песенка, которую он пел по-французски, неизменно вызывала шумные аплодисменты всего зала. Ему помогало то, что в молодости он работал в оперетке... Он был очень милый, корректный человек и прекрасный товарищ»<sup>12</sup>.

Можно бы привести немало таких благодарных товарищеских воспоминаний о М. М. Петипа. Любимец нескольких театральных поколений, Петипа всегда пользовался успехом и не знал старости. Он обладал исключительными сценическими данными. Севильского обольстителя он мог бы играть без грима: так он был красив истроен в своей осанке и жесте. На его плечах одинаково изящен был бархатный камзол дон Жуана и скрибовский фрак. Сценическая речь его была доведена до стальной колкости эпиграммы.

Это был первый «первый любовник» на сцене русского театра его времени. Сколько актеров безуспешно

пыталось имитировать изящный пыл Петипа, чеканную страстьность его признаний, ловкость, с которой он направлял шпагу в грудь соперника! Несколько десятилетий спустя актеры провинции пытались точно так же носить костюм, обнажать шпагу, объясняться в любви «по Радину».

Играя дон Жуана в пятьдесят лет, М. М. Петипа возбуждал зависть в молодежи: так он был красив.

Авторы комедий знали: если в их пьесе будет объясняться в любви и ревновать Петипа, комедия будет жить. Сам А. Н. Островский добивался, чтобы Петипа, а не кто другой, играл Незнамова в «Без вины виноватых». Островский знал, что, если Незнамова будет играть Петипа, зритель поверит во внутренний прекрасный пыл, в затаенную красоту этого несчастливца.

Петипа дано было редчайшее качество красивого смеха; его смех был опьяниительно смел и живителен.

Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Этот добрый совет Бомарше легче всего было исполнить с помощью Мариуса Петипа.

Речью, усмешкою и улыбками его Фигаро можно было упиваться, как старым, выдержаным шампанским.

Это была старофранцузская веселость Куперена, Мариво и Фрагонара\*. В нее, как в легкую шелковую одежду, одета была серьезная мысль, умное наблюдение, глубокий житейский опыт. Это свойство француза в полной мере было присуще Петипа. Вот отчего ему так

\* Ф. Куперен (1668—1733) — композитор клавесинной музыки, П. Мариво (1688—1763) — автор комедий, Фрагонар (1732—1806) — живописец-жанрист.

удавались французские роли — дон Жуан и Тартюф, Фигаро и Сирано де Бержерак, в которых соперничать с ним мог только родной сын Н. М. Радин.

Великолепная легкость внешнего рисунка сочеталась у М. М. Петипа с верностью общего постижения образа. В драме Сарду «Граф де Ризоор» Петипа играл маркиза де Тремуйля, случайно попавшего в плен к испанцам герцога Альбы, угрожающим ему смертью. Кто видел, как его маркиз де Тремуйль играл на сцене в бильбокэ, ловя шарик не в чашечку, а на острие палочки, и как он так же беззаботно-красиво, как в бильбокэ, играл своей жизнью, тот никогда не забудет этого.

Весь образ, вся характеристика персонажа были даны здесь в жесте, красота которого равнялась его выразительности.

Перевоплощаться в характерное, убивая в себе красивое,— мало влекущее занятие для актера, богато одаренного красотой лица и статностью фигуры. Поэтому так однообразны были обычно «первые любовники» русского театра. Но Мариус Петипа был прирожденный художник, и в нем жила любовь к перевоплощению. Он замечательно исполнял характерные роли.

«В свой бенефис он взял зудермановскую «Родину»,— рассказывает С. Потресов.— И блестящий, неотразимый, стройный, как тополь, фат играл в ней... старика, полковника Шварце. Да ведь как играл! Мой сосед по креслу, опоздавший к первому выходу бенефицианта и не видевший оваций, после третьего акта обратился ко мне с вопросом:

— Когда же появится, наконец, Петипа?

А он был театралом и знал Петипа, как свои пять пальцев. Но его невозможно было узнать в этом старом солдате, таком старом, таком сильном и разбитом в одно и то же время»<sup>13</sup>.

Изумление перед неузнаваемостью Петипа слышится и в заметке «Одесских новостей» (1910, № 8207) по поводу его выступления в «Коварстве и любви»: «Когда на сцене появился Мариус Петипа, то мы решили, что, очевидно, кто-нибудь что-нибудь перепутал, так как не мог этот молодой подвижной фон Кальб быть весьма пожилым Петипа». «Молодому» фон Кальбу было в это время шестьдесят лет.

Образцом продуманной, тонкой и безукоризненно вычерченной характеристики образа являлось его исполнение Тартюфа.

«Доказывать, что М. М. Петипа — блестящий и многогранный актер,— значит ломиться в открытую дверь,— читаем в одном театральном отчете,— и, однако, на вчерашнем представлении «Тартюфа» многие исполнители, стоящие на весьма средней высоте, заставляли публику смеяться гораздо больше и чаще, чем гастролер. Произошло это вследствие требовательности артиста к самому себе, вследствие нежелания в угоду успеха поступиться теми скучными и четкими линиями, которыми он очерчивает создаваемый образ. Тартюф у Петипа вовсе не комическая фигура. Это не урод, не мелкий лицемер, над которым так легко и радостно посмеяться. Смех — вне задачи Петипа в роли Тартюфа. Его Тартюф прежде всего зол, потом умен, а эти два качества смеха не вызывают. Затем, он очень изящен. Это — дон Жуан Мольера, видящий свое будущее в фарисействе: «Лицемерие — модный порок. Я объявляю себя блюстителем общественной нравственности. Пусть меня заденут — я не прощу никогда и затаю в себе непримиримую ненависть». Это — вся программа Тартюфа, скорее трагическая, чем комическая, и над исполнением М. Петипа, нарочито сдержаным, стильным и холодным, веяло духом трагедии»<sup>14</sup>.



*M. M. Петипа, отец Н. М. Радина*  
Харьков, 1898 г.

Глубине и силе замысла Петипа здесь подчинил все внешние средства, играя так, чтобы средствам этим было тесно, а образу — просторно.

Во время московских гастролей в 1915 году М. М. Петипа играл Жоржа Дорси в «Гувернере» Дьяченко. Вот что писал С. Потресов об этом спектакле, показательном для искусства быть молодым, правдивым и простым:

«Там, далеко, в воспоминаниях моего детства, стоит этот очаровательный образ француза, совмещающего роли альфонса при старой генеральше, гувернера при ее сыне и лекаря при ее лошадях. Легкомысленный, беспринципный, но в то же время сын великой нации, пылкий, загорающийся благородством, артист позы. Потом тот же пленительный образ воскресал передо мной в юности, когда я уже начинал понимать, сколько в этом образе стиля, филигранной отделки, соединенной с настоящим переживанием. Потом, еще потом, я видел М. М. Петипа гувернером, когда я уже был в зрелом возрасте. Восхищался еще более, смакуя уже выученные наизусть детали. Они производили тоже огромное впечатление, хотя повторялись передо мной более чем в десятый раз... К любованию искусством артиста у меня уже присоединялось удивление:

— Как он сохранился! Как он до сих пор еще молод, строен, гибок! Неувядаем!

И с тех пор, как я этому удивлялся, прошло ровно пятнадцать лет, в течение которых я не видел этого артиста. Я слышал, что он попрежнему молод и силен, но понимал же я, что эти слова надо понимать относительно. И вчера, идя в театр, я приготовился быть немножко снисходительным: немножко не замечать того, что в конце концов время есть время, жизнь есть жизнь и молодость когда-нибудь проходит.

На вас всех, видевших вчера «Гувернера», ссылаюсь я: разве была хоть одна черточка, позволяющая вспомнить о том, что это — не первая молодость? Та же необыкновенная стройность и гибкость фигуры; та же гибкость красивого голоса и в разговоре и в песне; тот же блеск и искрометность игры. Передо мною стояли воспоминания моего детства, юности, зрелого возраста, преклонных моих лет. Воспоминания в виде молодого, красивого, эффектного гувернера. Восхищалась публика, переполнившая театр, восхищались артисты старых традиций, восхищались артисты Художественного театра»<sup>15</sup>.

Эта вечная молодость сына — драматического актера — повторила вечную молодость отца — балетмейстера.

Два младших сына М. И. Петипа от второго брака его с танцовщицей Л. Л. Савицкой (Леонидовой) также посвятили себя драматической сцене.

Один из них, Виктор Мариусович Петипа (1879 — 1932), едва окончив реальное училище, ушел в 1900 году на сцену в Народный дом, руководимый тогда Н. Ф. Сазоновым. Известность Виктор Петипа приобрел в провинции, главным образом на юге — в Харькове, Киеве, Одессе. Его Хлестаков, князь Мышикин («Идиот» Достоевского), герцог Рейхштадтский («Орленок» Ростана), Фердинанд («Коварство и любовь») были любимыми образами южного зрителя из круга интеллигенции. Художественная палитра Виктора Петипа изобиловала нежными, легкими красками. Его «Орленок» и «Идиот» привлекали своей чистейшей искренностью: они светились юностью и сердечной свежестью. Хлестаков выходил у Виктора Петипа шалуном, капризным мальчиком, который принимает свои фантазии за действительность и требует от окружающих одних игрушек и лакомств. Как у отца и у брата

Мариуса, у Виктора Петипа был неистощимый запас светлой жизненности. Красок молодости и юности ему не приходилось искать и в сорок лет — они всегда были у него под руками, вернее — они были в нем самом: в его лице, речи, движениях. В образах французской комедии он чувствовал себя, как на родине: он играл своих легкомысленных героев с бодрым блеском, с горячим задором. Его Фигаро был едва ли не беззаботней и веселей, чем Фигаро его старшего брата. Виктора Петипа даже обвиняли в чрезмерной быстроте темпов, в злоупотреблении скороговоркой: эпиграммы его Фигаро, эти «окогченные летуны», по выражению Пушкина, больше жужжали, чем жалили.

Младший из сыновей М. М. Петипа, Марий (1884—1922), дебютировал в Одессе под материнской фамилией Леонидов в сезон 1908/09 года, когда там служили три Петипа: Мариус Мариусович, Виктор Мариусович и Н. М. Радин. Его актерская одаренность вне сомнений. Рассказывают такой случай. Шла «костюмная» пьеса «Генрих Наваррский», в которой за главную роль играл Н. М. Радин, а Карла V — Виктор Петипа. Марий, сбежавший на сцену против воли отца и без всякой поддержки братьев, исполнял в спектакле незначительную роль оруженосца. Он поклялся, что «срежет Виктора». Придя в театр, украдкой загrimировавшись и одевшись, он спрятался от всех. Началась пьеса. Старейший из четырех Петипа, Мариус, сидел в партере. Предстоит пышный выход Карла V — Виктора Петипа. Но вот появляется его оруженосец — Марий Петипа: фигура, словно сошедшая с гобелена. В его походке, гримасах, ужимках было столько сдержанной веселости, столько добродушного «себе на уме», что, хотя оруженосец не произнес ни слова, театр вздрогнул от смеха. Мариус Петипа хохотал громче всех. Пышный

выход Карла V был «срезан». Драма «плаща и шпаги» в самом патетическом месте превратилась в комедию. Е мгновение ока Марий Петипа переоделся и убежал из театра: брат грозил его избить.

После Одессы Марий Петипа играл в провинции под собственной фамилией. Война 1914 года оторвала его от театра. Он умер, не раскрыв своих больших актерских способностей.

Марий Петипа — самый младший из третьего поколения Петипа, живших в России.

Четвертое театральное поколение Петипа — дети Мариуса Мариусовича — выступило на сцену в самом начале двадцатого столетия.

Из детей его от первой жены, известной драматической артистки Лидии Петровны Петипа (урожденной Евстафьевой), Владимир Мариусович Петипа (1881—1939) был видным артистом драмы и режиссером, а артистка оперетты Ольга Мариусовна Петипа доныне подвизается на советской сцене. Две дочери М. М. Петипа от других матерей также отдали себя сцене: артистка драмы М. Н. Нинина-Петипа, имевшая успех в ролях *соquette*, и артистка легкой комедии Татьяна Петипа (выступает доселе)<sup>16</sup>.

Но лучшим продолжателем славного театрального рода Петипа был скончавшийся в 1935 году Николай Мариусович Радин.



*H. M. Радин*

Петербург, 1874 г.

П

**В НАЧАЛЕ ЖИЗНИ**

«Тверской губернии, Старицкого уезда, деревни Малинники, у крестьянки девицы Марии Ивановой Казанковой незаконнорожденный сын Николай родился третьего, а крещен десятого декабря тысяча восемьсот семьдесят второго года. Восприемниками были бывший студент университета Николай Григорьев Тургенев и жена С.-Петербургского 2 гильдии купца Нарциса Бурдена Тереза Карлова».

Это — метрическая запись о рождении Николая Мариусовича Радина. Но в ней нет ни Мариусовича, ни Петипа, ни даже Радина. Радин — театральный псевдоним. Официальным, в документах, отчеством его было «Николаевич» — по имени крестного отца. Фамилию Казанков он получил от матери.

М. И. Казанкова (1846—1920) была крепостной девушкой приятеля Пушкина, тверского помещика Алексея Николаевича Вульфа, и Малинники, в которых она родилась и провела свое детство,— то самое поместье, в котором гостила Пушкин и о котором сложил песенку:

Хоть малиной не корми,  
Да в Малинники возьми!

Деревенская девушка была привезена в Петербург и отдана в ученье в модную мастерскую Терезы Бур-

ден. Сын г-жи Бурден от ее связи с балетмейстером Мариусом Петипа, красавец актер Мариус, носивший фамилию своего отца, приметил застенчивую и тихую девушку и пробудил в ней глубокое ответное чувство. Для него она была одна из «*mille e tre*» донжуанского списка, для нее он стал человеком, которому она отдала всю свою жизнь и любовь, жертвуя всем и не требуя ничего. Кроме Николая, у М. И. Казанковой было от М. М. Петипа еще четверо детей. Участь их была одинакова: их отдавали на воспитание «чухонкам» в деревню, и там они благополучно умирали от истощения. Таковой была бы и участь Николая, но красивый ребенок приглянулся бабушке, и она согласилась оставить его при матери.

В неизданной автобиографии Н. М. Радин так вспоминает первые впечатления своего детства:

«Я свободно помещался под столом на торцовой шашке в мастерской дамских платьев моей бабки — Терезы Карловны Бурден — и играл разноцветными лоскутами. Это ярко запомнилось. Сижу у ног моей матери. Она проворно работает иглой и изредка, наклоняясь, поглядывает на своего четырехлетнего сына. Четко доносится стук швейной машины и говорок мастериц, стихающий при появлении бабушки, полной, степенной немки в чепце и очках, с табакеркой в руках... Мать — высокая, энергичная, не знающая усталости, ловкая на всякое дело, всегда готовая к шутке, то ласковая со мной, то строгая. Ни бабка, ушедшая с головой в свое дело, ни полуграмотная мать не радели о моем развитии. С них довольно было того, что я здоров, сыт, вымыт и во время выпорот. Отец мой — Мариус Мариусович Петипа, актер Александринского театра, красавец на редкость, с большими черными огненными глазами, насыщенный жаждой жизни, моло-

дой, подвижной, законодатель мод, кумир женщин и публики, окруженный успехом, весело скользящий по жизненному пути,— редко появлялся дома. Накоротке приласкает меня, похлопав по щеке, бросит какую-нибудь шутку, обнажив улыбкой белизну зубов, и, упоенный самим собой, спешит взять от жизни все доступные наслаждения. По своему отцу — знаменитому балетмейстеру Мариусу Ивановичу Петипа — он марселец-гасконец. Отсюда характерная склонность преукрасить правду цветистой неправдой, отсюда некоторое позерство, подчас даже бреттерство, и какое-то рыцарство. И все добродушно — без зла. На него я смотрел, как на существо особого порядка, и свое бессознательное поклонение, толкавшее меня на подражание, сохранил надолго. Но это было только внешнее влияние. Моим развитием он, как и окружавшие меня женщины, не интересовался. В этом смысле я рос, как лопух на огороде».

Когда мальчик подрос, отец взял его к себе. М. М. Петипа был в то время уже женат «законным браком», и М. И. Казанковой запрещалось видеться с сыном. Она робко подходила к дому, где он жил, и бросала снежком в окно его комнаты. Это был условленный знак: мальчик подходил к окну, и она могла издали полюбоваться на него. В этом было все ее право на сына.

Но сын отвечал ей исключительной любовью и пронес эту любовь через всю свою жизнь. Мать согревала его холодное одиночество в казенной школе, которую он вспоминает с отвращением: «Кто начал учить меня первоначальной грамоте, не помню. Помню себя в частном училище, где пробыл, должно быть, года два до поступления в приготовительный класс 2-й Петербургской гимназии полным пансионером. Методы учебы и

воспитания в этом учреждении очень напоминали бурсу, так ярко обрисованную Помяловским. Какой беспрозветной скучкой и педантизмом несло от наших учителей и воспитателей! Им невдомек было посчитаться с особенностями характера и наклонностей каждого из нас — для них мы, как кошки ночью, все были серы. Долбили латынь с греческим, даже не нюхали естественных дисциплин, не все грамотно писали, до виртуозности изощрялись в способах при наименьшей затрате труда раздобыть удовлетворительную отметку. Устраивали нелюбимым педагогам «бенефисы», сидели по карцерам и без отпусков, были грязны, грубы и неучтивы. Приходящие ученики, воспаваясь дома со своими родными, смотрели на нас, пансионеров, как надикую породу людей».

В гимназическом пансионе сверстники дразнили мальчика непристойными кличками, как незаконного «сына крестьянской девицы». Он гордонес это бремя и еще сильнее научился уважать и любить свою мать. Он всегда уважал и любил ее несравненно больше, чем отца.

Позднее, будучи уже знаменитым актером, Радин аккуратнейшим образом писал матери письма и делился с нею всеми своими переживаниями.

«Я каждый год даю себе слово не разлучаться с тобой летом, по крайней мере надолго, и всегда обстоятельства вынуждают тебя быть томительно долго в деревне. А я в разлуке с тобой чувствую себя не по себе». Это пишет (6 июля 1915 года) человек сорока трех лет, напряженно живущий полной личной и артистической жизнью. Когда же старушка-мать больна, сын не находит себе места. «Дорогая моя, ненаглядная мамочка, так болит сердце, что моя родная больна, а я не могу быть около тебя». Он готов бросить театр,



*Н. М. Радин и его мать—М. И. Казанкова*  
Петербург, 1890 г.

репетиций и ехать к ней: «такая тоска, такое беспокойство!» Письмо полно нежнейшей заботы. Пришли лучшие вести, и он пишет матери: «Квартира готова совсем. Я тебе купил платяной шкаф, которого, по-моему, тебе очень недоставало. Поправляйся, золотая, родная, любимая моя мамулечка, и как мне ни тяжело без тебя, как ни грустно — прошу, выезжай только тогда, когда наберешься сил. Господь с тобою! Мои мысли, мои нежные чувства постоянно около тебя, родная моя! Целую много, много, крепко».

В своей скитальческой актерской жизни он бережет письма матери и взволнованно перечитывает строки, написанные ее рукой: «Дорогой мой Родной, как я скучаю потебе так грусна что ты от меня так далеко веть ты моя радась мае счастия. хоть я тебя очень ретка видела но знала что ты окولا меня и мне была етого доволна».

М. И. Казанкова гордилась сыном-артистом. Утомленная дневными работами и заботами, она по вечерам сидела в театре, как внимательный и уж, конечно, самый восторженный зритель.

Для Николая Мариусовича характерно, что он не пожелал выйти на сцену под фамилией Петипа, хотя более всех наследников родового таланта имел на это право.

Отношения его с отцом были дружественны, но лишены той исключительной теплоты и сердечности, какими отличались его отношения с матерью. Отца он гораздо больше любил на сцене, чем в жизни. Очень показателен отрывок из письма к матери (1915): «С отцом вижусь каждый день. Он молодится и, как всегда, напускает на себя какой-то форс, так не идущий к его почтенному возрасту». Еще характернее другой отрывок: «Дела в театре идут превосходно. Вчера вместе с отцом играли «Израиля» в Москве. Успех был очень



*H. M. Радин с отцом—M. M. Петипа*  
Москва, 1891 г.

большой. Посылаю рецензии всех газет — пусть порадуется твое материнское сердце. Отцу попало поделом — не знал роли, тянул и был поэтому очень скучен. Читает и морщится»<sup>17</sup>.

Но он любил и высоко ценил художественное мастерство отца. Еще в отрочестве он не пропускал спектаклей Александринского театра с участием отца. В своей автобиографии Н. М. Радин так рассказывает о своих гимназических годах:

«Ни дом, ни гимназия не возбудили во мне интереса к наукам, не расширили моего кругозора, не дали подлинных знаний — словом, никак не подготовили к жизненной борьбе. А мне трудно было без разумной поддержки справляться с собой: славянская кровь матери и отцовская галльская вели во мне непрерывную борьбу. Только потянет к обстоятельности, как галл непременно набедокурит и нарушит равновесие. Отсюда постоянное недовольство собой, смена настроений, мучительное искалье своего места среди людей. Я никак не мог сделать себя таким, каким хотел быть. Считая, что познание — единственный путь к осмысливанию существования, что только совершенствование может дать удовлетворение, я чаще всего грешил именно в этом направлении. Подходя к концу гимназического курса, я не чувствовал и не искал в себе призвания к какой-либо определенной профессии, хотя до известной степени уже приобщился к сцене».

О своих первых шагах на сцене Радин пишет:

«Во время летних вакаций, которые обычно я проводил частью у родных матери в Тверской губернии, частью у отца, сменившего к тому времени Александринскую сцену на провинциальную, когда мне было лет четырнадцать-пятнадцать, я не раз играл с отцом мальчишку Митьку в пьесе Дьяченко «Гувернер» и с моей

мачехой, Лидией Петровной Петипа, гимназиста в водевиле «Школьная пара». В Петербурге зимой участвовал в ученических и любительских спектаклях. Но это не было увлечение сценой, а просто развлечение, дававшее возможность весело проводить время.

Наезжая к отцу на рождественские каникулы в крупные провинциальные города (Харьков, Казань), я знакомился с актерским бытом, закулисной атмосферой, не прельщавшими меня, но, конечно, благодаря этому инстинктивно впитывал в себя крохи сценической техники, был опытнее других любителей. От них слышал одобрение и советы посвятить себя актерству. Но не тянуло меня в сценическую пучину, как, впрочем, ни на какую другую дорогу. После гимназии поступил на юридический факультет Петербургского университета, и не потому, что стремился в адвокатуру или в судебную администрацию, а в погоне за дипломом, дававшим право на государственную службу.

Во время студенчества, в качестве опытного любителя, переиграл много разнообразных ролей и, не руководимый никем, заштамповывался в своих приемах. Пересмотрел весь репертуар Александринского театра, где в то время служили Давыдов, Варламов, Медведев, Сазонов, Далматов, Дальский, Савина, Стрельская; видел на Михайловской сцене французов, бесподобного Гитри, Канде. Талантища грандиозные, но из зрительного зала на профессиональную работу актера они меня не заманивали».

Н. М. Радин, говоря о своих юных годах, подчеркивает, что впечатления от театра были сильнее влечений к театру. Театр как профессия и особенно жизненный уклад актеров никогда не привлекали Радина. Наоборот, он не раз заявлял с полной искренностью, что «не любит театра», не умеет жить, как про-

фессионал театра. В 1929 году он писал А. С. Рабиновичу: «Как я завидую тщеславным актерам, которым наш актерский труд — наслаждение, которые уверены, что каждым своим выступлением они дарят публике высшие художественные переживания. Я же в самых глубинах моей души всегда испытываю какой-то стыд за свое ремесло, и никогда я не испытывал торжества удовлетворенности. А уж теперь-то ее под микроскопом не увидишь!»

Пересмотрев в юности весь репертуар Александринского и Михайловского (французского) театра и перепрограммировав сотни спектаклей с любителями, Радин не пошел по следам отца и дядей с их неуемной тягой к театру: благополучно окончил гимназию, а затем в 1900 году и университет, и, что было очень важно для «незаконного сына крестьянской девицы», получил права государственной службы. Казалось, Радин навсегда сошел со столетней театральной дорожки, по которой шли все Петипа. Но в 1900 году, когда ему было уже двадцать восемь лет, Радин ступил на подмостки профессионального театра.

«Петр Михайлович Медведев, известный в свое время актер, режиссер и предприниматель, тогда уже стажир, организовывал на лето поездку по Западному краю, — вспоминает Н. М. Радин. — Актер Добровольский рекомендовал ему меня. Медведев взял меня на 125 рублей в месяц. Сбрили мне усы, дали пачку ролей (Земляника, Платон Михайлович и др.)... и поехали мы пленять публику. Эту поездку надо считать началом моей профессиональной актерской работы.

С осени, поступив на службу в Петербургское общество страхований, я параллельно уже систематически и за плату (8, 10 рублей от спектакля) играл по клубам у антрепренера Л. Я. Никольского, преимущественно с

актерами Александринского театра. Спектакли эти не были школой для меня. Дело велось через пень в колоду. Редко репетиции собирали всех исполнителей. Страшно было подчас выходить на сцену: боишься подпортить какому-нибудь гастролеру, а как быть, коли даже не знаешь, где он по мизансценам должен находиться.

Так в неприятной службе и неплодотворных сценических выступлениях прошло два года.

Подлинного смысла в моей работе я не находил, и безрадостно было мое присутствие на земной планете. Нечистоплотное страховое дело претило мне. Подумывал перенестись на банковскую работу, так сказать, из огня да в полымя, но тут случай, крепко взял меня за шиворот, бросил навсегда в театральный водоворот, чтобы в нем я мог найти свое определение».

Этот случай был — участие в поездке с В. Ф. Комиссаржевской. Н. М. Радин окончательно пристал к театральному берегу в том возрасте (тридцати лет), когда другие Петипа могли уже праздновать кто десятилетний, а кто пятнадцатилетний юбилей театральной деятельности.

Радин никогда не был в театральной школе, и вряд ли кто может назвать себя его учителем. У отца своего он был не учеником, а наследником, принимая из его рук достояние Петипа: французское изящество речи и жеста, гасконскую искрометную веселость, чувство художественной меры. Но, как увидим, он ни в чем не повторил отца и даже в общих с ним ролях давал свое и иное.

Список театральных любимицев Радина, составленный им самим в автобиографии, довольно обширен. Он не свидетельствует о каком-либо решительном предпочтении одних другим: наряду с взыскательными мастерами

рами сцены, как Савина, Давыдов, Сазонов, отчасти Далматов, названы и такие стихийные художники, как Варламов, Стрельская, Дальский. Но предпочтение все-таки было. Радин был частым посетителем Михайловского театра, хотя французский язык он знал в скучном объеме классической гимназии. Его влекло прекрасное искусство, кружевное мастерство французской комедии, где блестящее построенный диалог был стержнем всего спектакля.

В Александринской труппе Радин выделил Давыдова и Далматова. Первый был противником всяческого «нутра»: он требовал от актера мастерства, которое гарантирует от всяких случайностей. Второй был собрат Радину по его будущему амплуа. Учился ли он у Далматова? Нет. Он любовался им, но находил, что тон у него чрезмерно певуч и что он слишком любит слушать себя, когда играет. Впоследствии из московских актеров особою любовью Радина пользовался А. П. Ленский — тот из художников русского театра, которого легко себе представить в роли Тартюфа или дон Сезара на сцене Comédie Française: совершеннейший мастер пластически строгого и пропорционально-прекрасного сценического образа, ваятель на сцене.

Показательно для Радина, что, упомянув Савину, он обошел молчанием Стрепетову: актеры «нутра» с их неизбежными срывами были органически чужды Радину.

В 1930 году, тридцать лет спустя после начала своей актерской профессиональной деятельности, беседуя в Московском клубе мастеров искусства на тему «Как я работаю над ролью», Н. М. Радин так говорил об истоках своего мастерства:

«Я поигрывал в качестве мальчика с моим отцом, но главным образом я смотрел спектакли в Александринке и особенно французов в Михайловском театре —

это были мои первые сценические восприятия. Я не мог и не старался разобраться во всех школах и направлениях, так как я никогда не видел себя в мечтах актером, но в моем подсознании несомненно накаплялись художественные запасы,— я говорю: несомненно, потому что мне было трудно от них потом отделаться».

Смена старого новым, борьба за новые ценности в искусстве и в самом художнике — это, в глазах Радина, вечный закон жизни и искусства и лучшее ручательство его неувядаемости:

«Мои художественные восприятия берут свое начало в прошлом веке. Перед моими глазами пронеслась целая эпоха в развитии искусства: я видел взлеты, падения, опять взлеты, опять падения, моменты, когда еще рядом с драмой на «блаженной памяти» императорской сцене господствовала оперетта и такие актеры, как Давыдов и Сазонов, обслуживали и то и другое; когда водевили являлись неотъемлемой принадлежностью спектакля. Заветы Каратыгина боролись с принципами, установленными Щепкиным. Рушились основы, казавшиеся несокрушимыми, и на их месте развивались новые цветы, но вечное стремление жизни и искусства к новым формам косило эти цветы, бросало новые семена, которые всходили на моих глазах».

В этом «вечном стремлении жизни и искусства к новым формам» Радин обрел лучшую школу своего мастерства.

Не обладая школой в формальном смысле этого слова, Радин сумел наследственное достояние, собственные художественные влечения, опыты и примеры текущей театральной действительности слить в единый художественный метод, который стоил целой школы.

«И все-таки от судьбы не уйдешь! — так начинает Н. М. Радин рассказ о решении посвятить себя театру.—

Неожиданный уход Веры Федоровны Комиссаржевской со сцены Александринского театра повернул мою судьбу. Антрепренеры Кручинин и Сабуров законтрактовали ее на зимнюю поездку по России (1902—1903). Так как решалось дело это весной, когда все профессиональные актеры с положением имели уже на следующий сезон ангажементы, они, зная меня по клубным спектаклям, предложили мне вступить в их труппу. Это было заманчиво: восемь месяцев работы, все крупные города в маршруте, к спектаклям с Комиссаржевской (она была в зените своей славы) обеспечен интерес публики. Стал снаряжаться в путь. Дело завязывалось для меня серьезное: доверили такие роли, как Паратов («Бесприданница»), Келлер («Родина»), Кеслер («Бой бабочек») и живую, выпуклую роль Германа («Жаворонок» Вильденбруха). Напрягал все силы, чтобы не ударить лицом в грязь, но настоящего актерского фундамента у меня не было, и я смутно начинал понимать, что все мои актерские накопления — мусор, грош им цена. Не первоклассного качества были и мои товарищи по труппе. У них можно было учиться «доказательствам от противного», учиться не повторять их ошибок,— а такой способ искоренения своих недочетов часто бывает продуктивен. Конечно, все внимание и публики, и прессы, и людей театра концентрировалось на Комиссаржевской. Физически хрупкая, уже немолодая, с немного рвущимся, но необыкновенно мягкого тембра голосом, она, не сильная техникой, выходила на сцену с тем, чтоб, став как бы прозрачной, показать театру подлинное биеение своего сердца — от радости, счастья или страданий. Казалось, что когда-нибудь она вынет из себя сердце и на протянутых ладонях покажет его залу — и зал будет безумствовать. Он и так безумствовал, когда она, сжигаемая внутренним огнем, доходила до ей одной доступной

ных творческих вершин. Тому, что она делала, не научишься. Не она играла на струнах своей Эоловой арфы — они звучали от движений ее внутреннего существа. А оно было у нее протестующее, бунтарское, и это тянуло к ней революционно мыслящую молодежь. Наблюдая за Верой Федоровной от спектакля к спектаклю и, главное, над разработкой ею новых ролей, вошедших в репертуар поездки («Вопрос» Суворина, «Жаворонок», «Монна Ванна»), я видел, что она не стремилась к натуралистической подаче текста, обо всем внешнем заботилась не больше, чем ее обязывал характер образа, но совершенно свободно и откровенно подавала себя самое. Она знала, конечно, всю силу обаяния своей индивидуальности, блиставшей самыми разнообразными красками и их оттенками. Мы же, окружавшие ее, были подражателями тем или иным сохранившимся в памяти образцам. Она кротко мирилась с нашей зурядностью».

Критика была менее строгой к молодому актеру, чем он сам к себе: она выделяла Радина из актерского окружения Комиссаржевской.

В своем отзыве об исполнении роли Келлера в «Родине» Зудермана А. Н. Гердо-Виноградский сетует на то, что «тон Радина был несколько хлыщеват; много было подчеркнутых мест»: это, конечно, грех той «подражательности», о котором говорит сам Радин. Но кроме грехов есть и добродетели: «лучше других был Радин, у которого чувствуется талант и искра юмора»; «выделялся Радин в роли циничного и нахального коммивояжера средней руки»<sup>18</sup>. Подобных отзывов из времен поездки с Комиссаржевской можно привести несколько. Молодой артист замечен, и сам принужден сказать об этом:

«К середине поездки я имел возможность выбирать для службы на следующий зимний сезон между Харьковом, Ростовом, Одессой, проектируемым театром В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге и Коршевским в Москве. Дело В. Ф. не состоялось, и я законтрактовался к Коршу, где руководил художественной частью Н. Н. Синельников. Он-то и был для меня притягательной силой, хотя устроиться в провинции было бы выгоднее материально. Я искал учителя, а Синельников в этом смысле был авторитетен для всей актерской громады».

36

### III

## *В МОСКВЕ, В ТЕАТРЕ КОРША*

Историю «законтрактования» Радина в театр Корша Н. Н. Синельников рассказал в своих неизданных воспоминаниях о Радине.

Синельников присутствовал на гастрольном спектакле Мамонта Дальского «Отелло».

«И вот среди актеров, набираемых для таких спектаклей, как говорится, «с бору, да с сосенки» и по мере своих сил изображающих и Яго и Брабанцио, я замечал актера, игравшего Кассио. Мне сразу бросилась в глаза необыкновенная сценическая красивая внешность этого актера, его подкупающая юношеская свежесть».

В антракте Синельников познакомился с молодым актером и тут же услыхал от него, что, «невзирая на принадлежность к старой театральной фамилии», он «на сцене только случайный гость, почти любитель»:

— Случайно попал в гастрольную поездку на роли «молодых людей с красивой наружностью». Ведь, кроме внешности, я ничего не могу дать в таких ролях, как Кассио, Принчivalle и другие,— не без иронии доложил о себе Николай Мариусович».

Опытный режиссер не поверил в «случайность» появления этого Петипа на сцене и тут же пригласил его на будущий сезон в труппу театра Ф. А. Корша. На

следующий день Радин задал Синельникову прямой вопрос:

«— Скажите, пожалуйста, чем, собственно говоря, вызвано ваше предложение? Ведь я-то в себе не чувствую никакого особенного актерского дарования, а так, поигрываю по-любительски.

Вопрос был поставлен прямо и открыто, и я ответил на него с тою же прямотой:

— Ваши прекрасные внешние сценические данные сразу же остановили на вас мое внимание. Прибавьте сюда грамотное произношение текста, умение держаться в костюме — вот те первые плюсы, которые побудили меня познакомиться с вами. А теперь, проведя с вами часовую беседу, я увидел, что вы умный и серьезно мыслящий человек. Все эти качества говорят за то, что вряд ли мой опытный глаз ошибается. Я думаю, что работа и сценический опыт сделают из вас хорошего актера.

Он задумался. Видимо, думал о многом и важном».

На следующий день Радин подписал контракт к Коршу.

Сезон 1903/04 года открывали комедией Островского «Бедная невеста». В труппе Корша были прекрасные, опытные мастера театра Островского: О. А. Голубева, Н. В. Бурдина, Н. В. Светлов, А. М. Яковлев, В. А. Сашин. Синельников не побоялся занять в этом спектакле молодого дебютанта.

«Для роли Мерича у Н. М. Радина были исключительные внешние данные, поэтому я решил при хорошей предварительной подготовке выпустить его в этой роли для первого дебюта на коршевской сцене перед взыскательной московской публикой.

Когда я сообщил о своем намерении Н. М., он слегка смущился, но я обещал ему свою помощь. Он

был очень внимателен. После предварительных бесед мы расстались и встретились уже на репетициях, в июле.

Все шло очень хорошо. Молодой актер прекрасно понимал персонаж, который он через месяц должен был представить на сцене, и репетиции проходили хорошо».

Однако строгая внимательность и требовательность Радина к себе были так велики, что «после одной из первых репетиций ему пришла мысль: «А не лучше ли бросить это дело, пока не поздно, и удрать?»

Синельников признается: «Я употреблял все силы, чтобы заставить его взять себя в руки, старался убедить его в том, что окружающие его старшие товарищи относятся к нему с большой симпатией — и это была правда. О. А. Голубева (исполнительница роли Марии Андреевны.— С. Д.) была очень довольна своим новым партнером, охотно проходила с ним места, которые трудно давались, не останавливалась перед тем, чтобы дать молодому актеру свой всегда умный совет,— словом, на последующих репетициях настроение Н. М. значительно изменилось к лучшему, и работа пошла продуктивно».

Впоследствии Радин с горечью вспоминал эти репетиции «Бедной невесты»:

«Уже в репетиционной работе я показал себя «зеленым» по сравнению с крепкими актерами коршевской труппы».

О дебюте Радина в «Бедной невесте» Синельников рассказывает:

«Перед началом акта, в котором выходит Мерич, я зашел к Н. М. в уборную, чтобы проверить костюм и грим и, конечно, пожать ей руку с пожеланием удачи. И что же я вижу? Рука холодная, как лед... Глаза потуск-

нели. Лицо бледное даже под гримом. И на мои пожелания — ни одного слова. Позвали на места. Он пошел как-то сгорбившись. Я пошел в зал и уставился глазами в то место, откуда должен был появиться Мерич.

Вот он... Я протираю глаза. Я сам себе не верю. Кто это? Нет, это не Радин. Сжатая фигурка, не знает, что с собой делать. Какой-то тусклый голос... Словом — метаморфоза.

Я был встревожен и взволнован, хотя втайне надеялся, что дальше будет лучше. Но я ошибся. В следующих актах картина была та же, если не хуже.

Кончился спектакль, я спешу в уборную к Николаю Мариусовичу, но его уже нет».

Наутро Радин, нервный и взволнованный, заявил Синельникову:

— Уезжаю в Петербург, с тем чтобы больше никогда не появляться на сцене.

«Я обнимаю его, усаживаю, умоляю успокоиться и терпеливо выслушать меня.

Искренность моя подействовала на него в благоприятном смысле. Я старался уверить его, что и сейчас я никак не сомневался в том, что впереди его ждет блестящее сценическое будущее.

Наконец, я почувствовал, что острый пароксизм отчаяния как будто прошел, и я мог уже попросить у Н. М. объяснения всего происшедшего.

И я услыхал исповедь, быть может, единственную в своем роде:

— ...Я пришел в театр несколько взволнованным, — более, чем обыкновенно, когда мне приходилось играть раньше. Проходя к своему столику, я заметил по пути человек шесть-семь актеров, которые занимались своим делом в полном молчании.

Я увидел Н. В. Светлова. Уже одетый и загримированный, он сосредоточенно смотрел в одну точку, не обращая ни на что внимания. На мой молчаливый поклон он не ответил, повидимому, не заметив его.

Направо от него, прислонясь к стене, также молчаливо и сосредоточенно стоит А. М. Яковлев с ролью в руке. Он тоже не заметил моего поклона, оставаясь в прежнем сосредоточенно-молчаливом состоянии.

Я посмотрел в сторону от меня — вижу, портной помогает одеваться актеру. То же молчание, та же сосредоточенность.

Эта тишина и эта молчаливая сосредоточенность произвели на меня какое-то особое впечатление.

Я снял пиджак, сел за свой гримировальный столик, кладу на лицо краски. Все это проделываю машинально. Но чувствую, что мной постепенно овладевает страх. Все больше и больше... Непонятный, неопределенный, он захватывает все мое существо. Почему, откуда он?

Вспоминаю, что в уборных клубных театров перед спектаклем шумно, весело, хохот! А здесь... Вокруг меня старые, опытные актеры, любимцы публики,— и смотрите, с какой серьезностью, с какой внутренней сосредоточенностью готовятся они к выходу на сцену. Они никого и ничего не замечают... Они... Да неужели же и они ощущают «трепет»?.. А ведь это, действительно, страшно, говорит какой-то внутренний голос: вот сейчас ты выходишь на сцену, и на тебя будут устремлены тысячи глаз, на тебе будет сосредоточено внимание всего зрительного зала... А что ты им дашь?

И вдруг я почувствовал, что я не имею права на их внимание, что я ничего им дать не могу, что я сейчас не могу припомнить даже своей первой фразы. Так что

же мне делать? И страх все более и более овладевал мной.

«Зачем я согласился, зачем я здесь, в Москве? Что ждет меня здесь? Несомненный провал... Страх и стыд!»

Вот что овладело всем моим существом. Я панически боялся появиться на сцене. Но — меня позвали, и я пошел. Что это было? Казнь или пытка? Как я вышел на сцену, что я делал, что я говорил — ничего не помню. Только одно сверлит в мозгу — скорей бы, скорей все это кончилось!

По окончании этого ужаса — иным словом я не могу спределить свое тогдашнее состояние — я, как был, не переодеваясь и в гриме, набросил на себя пальто, поднял воротник и убежал домой. И там уже, несколько прия в себя, понял, что мне осталось делать: бежать! С тем чтобы никогда не появляться на сцене. В Петербург!

И я стал укладываться. Как пролетела ночь, я не знаю. Я считал минуты, когда можно будет забежать в театр, чтобы проститься с вами, с вами одним. И вот — позвольте поблагодарить вас за ваши заботы обо мне, а главное — простите...

Я ощущил в своей руке его руку, холодную, как лед, и дрожащую.

— Больше на сцену — ни ногой!

...Я решительно взял его под руку, мы уединились, и теперь уже инициатива перешла ко мне.

Признаюсь, эта исповедь пробудила во мне какуюто особенную симпатию к этому страдающему и, значит, чуткому молодому человеку.

Мы говорили долго и много.

В конце концов Николай Мариусович остался и продолжал работать».

Этот эпизод с «Бедной невестой», рассказанный Н. Н. Синельниковым, необыкновенно характерен для Н. М. Радина и его отношения к искусству. Представитель четвертого поколения славного театрального рода, молодой актер, право которого на творческую работу было уже признано такими театральными авторитетами своего времени, как П. М. Медведев, В. Ф. Комиссаржевская, Н. Н. Синельников,— он ощущает настоящий трепет и ответственность перед призванием актера, он судит себя за первый шаг на сцене, он выносит себе обвинительный приговор. Старый, опытный режиссер, шестьдесят лет отдавший театру, Н. Н. Синельников называет этот суд Радина — «исповедью, единственную в своем роде»: так исключительно высока, так глубоко принципиальна была требовательность Радина к себе как актеру.

Эпизод, сообщаемый Синельниковым, тем более показателен для Радина, что о «провале» его в «Бедной невесте» не могло быть и речи: «провалился» Радин в своем собственном мнении, но не у публики.

Напротив, с первых же шагов у Корша Радин был замечен раз и навсегда — и замечен, как один из «стай славных» Петипа. Вопреки всем театральным обычаям, в первой же рецензии, появившейся после первого спектакля с его участием (в «Бедной невесте» 15 августа 1903 года), раскрывается его псевдоним и называется его фамилия — не та, которая значится в метрике, а кровно-театральная.

«Новым артистом для публики был г. Радин (Мерич), — писало «Русское слово» (1903, № 225).— У г. Радина хорошая наследственность. Когда говорит г. Радин, вы слышите в его голосе что-то очень знакомое, близкое, давным-давно вам симпатичное. Вы начинаете припоминать: позвольте! чей это голос? — и при-

поминаете: Петипа! В этом нет ничего удивительного. Г-н Радин — сын большого художника сцены М. М. Петипа. Это молодой артист с прекрасными данными. Его, быть может, даже наверное, ждет прекрасное будущее».

Критик не погрешил ни относительно прошлого, ни относительно будущего, которое для Радина оказалось действительно «прекрасно». Не ошибся критик и относительно настоящего, когда писал: «Но первый дебют в Москве вряд ли можно считать особенно удачным. Про Мерича говорят в пьесе: «Он всегда так грустен, задумчив». Радин был все время чрезвычайно весел и легкомыслен. «Москвича в гарольдовом плаще» не было. Радин с первого же появления все старался раскрыть публике: «Господа! Это хлыщ! Это пошлый франт!» Не надо торопиться! Это выяснится по пьесе! Той пародии на Печорина, на Онегина, которой является Мерич, не было,— пародии, которую бедная Марья Андреевна принимает за чистую монету. Был просто очень развязный молодой человек. Это не то».

Отзыв другого критика сходен: «Радин слишком резко подчеркивал позирование Мерича и его холодность. Всякая девушка, не говоря уже об умной и вдумчивой Марье Андреевне, сразу бы заметила это неестественное ломание и почувствовала бы только отвращение»<sup>19</sup>.

Постепенный разворот образа, последовательное развитие характера еще не давались Радину. Краски и черты, которые надлежало наращивать по мере развития действия и характера, артист целиком употребил на первый же эскиз. И второе: собственную комедийность («все время чрезвычайно весел и легкомыслен») Радин еще не умел подчинять пропорциям и объему образа.

В одной из ближайших ролей Радин впал в обратную ошибку: он стал побаиваться своей брызгущей веселости, еще не умея владеть ею. В забытой «Марсельской красотке» Пьера Бертона в роли Кризенуа Радин «держался слишком робко, а главное — в патетических местах был слишком неподвижен и, новидимому, чувствовал себя как бы связанным». Но «актив» Радина, как и в «Бедной невесте», и здесь бросался в глаза: «у артиста есть фигура, манеры и хорошая дикция»<sup>20</sup>.

Таковы были первые шаги Радина на коршевской сцене, где он пробыл пять сезонов (1903—1908). Его встретили как прямого наследника Петипа, сразу оценили прекрасные внешние данные и комедийную веселость. Но в какую художественную форму это выльется, никто не знал.

Интересно отметить, что после года работы Радина у Корша некоторые критики упорно старались столкнуть его с правильного пути. Из рецензии в рецензию критик «Русского листка» твердил: «Для Радина роль не подходит: он очень недурной драматический любовник, а тут он должен изображать полулукаса и какого-то пролазу». «Хорош был Радин, хотя роль фатов не совсем-то подходит к его амплуа». И только изумительный Анатоль Радина наконец-то удостоился легонькой похвальцы: «Радин — Анатоль хорош, насколько может быть хорош артист, играющий роль не своего амплуа»<sup>21</sup>.

Уйти от вспомогательных шаблонов, научиться по-своему создавать образы, извлечь свой стройный и потому ограниченный мир персонажей из хаоса ролей — вот те задачи, которые предстояли Радину.

Возможно ли было их решить в коршевский период?

Театр Корша считался лучшим из предпринимательских театров царской России. Но он болел всеми болез-

нями коммерческого предприятия. Истинным его режиссером и заведующим репертуаром был кассир, диктовавший волю покупателя. Репертуар Корша определялся просто: нужно играть то, что обеспечивает полный сбор. Классическая драма, бульварный фарс, мнимо историческая драма, комедия-пасквиль на героев современной хроники происшествий, трескучая или слезливая мелодрама — все хорошо, лишь бы было одобрено кассой. Художественной зрелости исполнения никто не требовал. Отсюда — еженедельные премьеры. «За вкус не берусь, а горячо состряпаю» — таков был стиль исполнения у Корша. В комедии это «горячо» означало — шумливо и грубо подчеркнуто, в драме — слезливо и раздирательно. Комедия неизбежно превращалась в безудержный фарс, драма — в упрощенную мелодраму.

С осени 1899 года во главе театра Корша стал новый режиссер — Н. Н. Синельников. Целое десятилетие в жизни Коршевского театра должно назвать синельниковским. Половину этого десятилетия проработал в театре Корша Радин.

Синельников мог обновить, но не переменить строй и уклад Коршевского театра. С ужасом вспоминает он о своей работе у Корша:

«Каждую пятницу — неизменно новая постановка. Вот это была моя каторга. В субботу я читал труппе пьесу. В воскресенье с раннего утра до поздней ночи готовился к репетициям, с понедельника до четверга, с десяти утра до пяти-шести вечера — четыре репетиции, в четверг — генеральная, в пятницу — корректурная и спектакль. Любой антрепренера можно было убедить не торопиться с постановкой, если имелись две-три пьесы, делающие сборы. Корш же был непоколебимым

бим. И мы валяли, валяли всякий сброд под разными названиями без конца»<sup>22</sup>.

За «синельниковское десятилетие» у Корша можно назвать ряд замечательных спектаклей по ансамблю, по режиссерской трактовке (например, «Дети Ванюшина» Найденова), но изгнать из театра этот драматургический «сброд», о который разбивалась творческая воля режиссера и гибли актерские дарования, Синельников был бессилен.

«Двадцать пять — тридцать премьер в короткий шестимесячный сезон,— вспоминает Н. М. Радин об этом сизифовом труде.— До последней возможности сжатый состав труппы. Ограниченные постановочные средства. С такими путами на руках Н. Н. один (другого режиссера не полагалось) должен был вести коршевское дело. Н. Н. творил чудеса. Одного чуда он не мог сотворить: перелить свою художественную веру в сердце кассира. Москву он победил, театр победил, свой режиссерский престиж обогатил — и ушел, побежденный коммерцией».

Этот замечательный труженик театра показывал актеру пример убежденной, последовательной борьбы за высокое искусство — образец исключительной работоспособности, «служения делу, а не лицам». В воспоминаниях Радина Синельников выступает как мастер, не покладающий рук ради успеха любимого дела:

«Было непонятно, откуда бралась неистощимая энергия у этого человека. К первой репетиции готов режиссерский экземпляр пьесы. Он умеет излучать из себя творческую энергию. Его требования четки, и он точно знает, чего хочет и что можно извлечь из художественных ресурсов того или иного работника. Он вытравляет все безвкусное. Он храбро верит в молодые силы своих учеников. Он находит время для отдельных внепрепети-

ционных уроков. Только своим авторитетом — без штрафов и взысканий — он создает стойкую дисциплину. Он не считается со своими личными отношениями. И все вокруг него заражается его энергией и по мере сил своих творит радостно и бодро»<sup>23</sup>.

В своей автобиографии Н. М. Радин так рассказывает о годах работы под руководством Н. Н. Синельникова: «Мой актерский багаж оказался легковесным — тара была пригодная, а брутто неважное. Но Николай Николаевич не махнул на меня рукой. Он не дал мне сразу полного хода, но не оставлял без работы и без своего водительства. За пять лет службы у Корша из года в год укреплялась моя техника, и я мог уже идти в ногу с моими товарищами по труппе. Синельников не занимался с нами теоретическими темами — он был и есть практик. Он блестяще умеет объединить исполнителей в едином тоне, его спектакль звучит оркестрово. Он умеет «показать» актеру, одернуть его, когда он теряет чувство меры, он научит серьезному отношению к делу. Он не говорил, почему именно нужно делать так или иначе,— он говорил, что это «так», и надо было принимать это «так», потому что оно было хорошо по своей выразительности, по своей благородной театральности. А какими внутренними путями доходил он до своих результатов, мы этого не знали. Из его «показов» набирался опыт, развивался вкус — мы были дисциплинированы и по его примеру необычайно трудоспособны».

И от самого Синельникова у нас есть свидетельство, каким прекрасным учеником был Радин.

Из всех молодых актеров, с которыми ему пришлось работать у Корша, Синельников в своих воспоминаниях выделяет двух — М. М. Климова и Н. М. Радина: «Оба с самого начала работы со мной часто, очень

часто помогали мне в каторжном труде коршевского дела своими дарованиями, своим удивительным отношением к делу, своей трудоспособностью, умением с честью выходить из затруднительного положения, создаваемого калейдоскопическими постановками, которые так угнетали всех нас, работавших в театре Корша. В продолжение шести-семи лет совместной работы в этом театре оба они были зачастую главными виновниками успеха спектакля».

Радин, как актер, сумел войти в темп этой работы, стать неутомимым.

За тридцать четыре года сценической деятельности Радиным сыграно на профессиональной сцене около четырехсот пятидесяти ролей, из них сто тридцать падает на пять коршевских сезонов, длившихся по шесть месяцев каждый. Двадцать шесть новых ролей в течение шести месяцев! Не меньше четырех новых ролей в месяц!

Кроме пресловутых «пятниц», Корш ставил еще классические «утренники» и общедоступные вечерние спектакли, для которых приходилось готовить постановки Гоголя, Островского, Л. Толстого, Писемского.

В потоке ролей, проходных, ничтожных, пошлых, у Радина всегда был достаточно высокий художественный минимум, ниже которого качество его исполнения не опускалось. Но важнее было другое его свойство: ни в одной роли он не терял достоинства художника. Радину всегда удавалось переключить грубоватый хохот коршевского зрителя в достойный человека смех.

Он формировал свои легкомысленно-пустые роли по тону и стилю хорошей — значит, и умной — французской комедии положений. Примечательно, что он не играл в водевиле не потому, что не обладал большим голосом: какой особенный голос нужен для водевиля,—

а потому, что водевиль и фарс — это окраины комического на театре, а Радин был актером центра — комедии.

В конце 1906 года один из критиков («Русский голос», № 254), рецензируя пьесу Ф. Филиппи «Дух праздности», так отзывался о Радине: «Радин в раз на всегда сложившемся у него красивом и уверенном тоне провел несложную роль *Frauen-jäger'a* (охотника за женщинами), банкира».

Это — полупохвала: тон красив, но «раз навсегда» — это, вероятно, упрек в однообразии, в повторности этого тона. Между тем этот тон, действительно красивый и прочно выработанный, был большим достижением артиста.

До мольеровского дон Жуана, сыгранного им гораздо позже, Радину приходилось специализироваться на всевозможных русских, французских, немецких, английских, итальянских, польских и других осквернителях женщин и расхитителях любви, гримирующихся под «севильского обольстителя». Матовый, мягкий, красивый тон Радина отнюдь не идеализировал их (это было бы художественным преступлением!): этот тон лишь позволял сносить их присутствие на сцене, оберегая зрителя от натуралистического протокола.

Другим типом ролей Радина в театре Корша были молодые карьеристы, претенденты на фортуну, искатели крупных рент и высоких мест. О роли Шоссеруа в комедии А. Бернштейна «Шквал» один критик писал: «С начала до конца, с первой фразы до последнего жеста Радин выдержал тип «стального» человека, который стойкостью и твердостью прославился в обществе»<sup>24</sup>. Это — типичный отзыв о подобных ролях Радина: критик только напоминал, что Радин — специалист по «карьерным» ролям. В таких отзывах можно усмотреть

упрек Радину; он часто играет — и хорошо играет — некоего «карьериста вообще» (как и «охотника за женщинами» вообще), но он не выделяет личных черт, не показывает особой житейской повадки именно вот этого Гастона или этого вот Макса. Это верно. Но критики хотели невозможного: играя множество Гастонов и Максов в сезон, Радин выказывал большое актерское мастерство хотя бы тем, что все эти Гастоны были у него человекоподобны и не скучны, всегда сверкали комедийной живостью, иногда умною ироничностью. Их было приятно видеть и особенно — слышать.

Впрочем, количество повторений и их неизбежность (в репертуаре не было месяца без радиńskiego «фата», псевдо-дон-Жуана или карьериста) становились опасны для артиста: они толкали его к выработке собственного — изящного, тонкого, но все-таки шаблона. Чувствуя эту опасность, Радин бежал от Корша. Лучшие его роли созданы в Одессе и Киеве и во второй московский период.

Но нет худа без добра. Салонные, «фрачные» роли потребовали от Радина работы над речью. Блеском разговора он восполнял здесь худосочие пьесы — бледность образа, ничтожество содержания. На этих оселках буржуазной комедии Радин отточил тонкий и острый кинжал своего диалога, который так понадобился ему для комедий Мольера, Шекспира, Бомарше, Скриба. Еще в коршевский период Радину удалось найти ту изящную простоту речи, ту ее жизненную «ненарочность», безыскусственность, которой он так поражал впоследствии. В своих неизданных воспоминаниях о Радине Синельников рассказывает:

«Молодой артист не переставал критически относиться к своим успехам:

— Не удовлетворяет меня моя игра. Все как-то по-

лучается бледно, как-то обыкновенно. А хотелось бы чего-то более яркого! Как у других.

А между тем эта кажущаяся «бледность», эта «обыкновенность», в противовес ложному пафосу и напыщенности, и была той именно привлекательной чертой дарования Н. М., которую я сразу подметил и которая впоследствии выкисталлизовалась в «радинский стиль», в искусство «простоты», стройной и прекрасной, как дорическая колонна».

Трудно оживить перед современным читателем даже наиболее яркие из радинских образов коршевских времен. Кто помнит теперь эти пьесы-однодневки, веселые, блестящие и такие мимолетные?

Одной из них была комедия Кайяве и де Флера «Любовь — сила» (премьера 14 декабря 1907 года). Роль Андре, беззаботного *bon vivant*'а и доброго малого, Радин не играл, а почти пел. Можно не любить таких песен, слишком бестревожных, но пел ее Радин очаровательно: с чисто французским изяществом, с золотой велосельствью и с полнейшей искренностью.

Венцом подобных ролей Радина и его лучшей ролью за коршевское время был, конечно, Анатоль в одноименной трагикомедии Артура Шницлера (премьера 22 ноября 1904 года).

«Признаться,— говорит Н. Н. Синельников,— я и включил эту пьесу в репертуар только потому, что у меня был подходящий актер, может быть, единственный на всем звездном небе тогдашнего российского актерства. Мы вообще были неважными «французами». А здесь даже не «француз», а рафинированный венский персонаж, более сложный, более утонченный, без принципов, без сознания какого-нибудь долга или нравственного обязательства, герой минуты. И то, что показал Н. М. Радин, было, действительно, от буржуаз-

ной Вены, этого «кусочка Берлина, воображающего себя Парижем».

Здесь именно пригодилась та удивительная «бледность», та «обыкновенность», которая так смущала Радина в начале его карьеры и которая в действительности была драгоценнейшей чертой его дарования

Его Анатоль был «героем» без героики, без пафоса, который губит жизнь женщины так же легко и легко-мысленно, как будто в вихре венского вальса наступил ногой на случайно оброненный цветок».

Жизнь для него — вальс, который дурманит своим пьянящим весельем. Анатоль Радина кружится в непрерывной смене чувств и настроений легкой влюбленности и столь же легкого разочарования, мечтательности и прозы, легкомыслия и раздумчивости, кружится в порывах грубого мужского эгоизма, самовлюбленности и иронии, направленной на самого себя. Кто он, этот Анатоль, — скептик, циник, эстет? Нет, отвечает Радин, он — просто бабочка-однодневка, вылетевшая из ненужного кокона: ее праздное кружение кончится так же бесследно, как началось. Но пока она кружится, смотрите, сколько увлекательного и забавного в ее полете! Анатоль у Радина был тоныше, изящнее и в то же время ироничнее, чем у Шницлера.

В этой роли, в ее вальсовых темпах, в слове и жесте было что-то от балетного искусства деда Радина.

Н. Н. Синельников свидетельствует:

«Изумленные этой легкостью игры, при строго законченном рисунке образа, рецензенты заговорили о не русском стиле дарования Радина:

— Что-то французское... От Коклена-младшего...

Но это было не так. Не раз приходилось Радину играть и изображать российские типы — и тогда никто не

мог сказать, что в их изображении Радин оставался актером французской школы».

В русских ролях коршевского периода Радин был озабочен верностью психологических наблюдений, точностью характеристики, бытовым правдоподобием. Иногда это удавалось ему отлично.

Его исполнением жила пьеса В. Барятинского «Карьера Наблоцкого», поверхностная, но с некоторой дозой остроумия, сатира на бюрократический и светский Петербург (премьера 16 августа 1904 года).

В роли Наблоцкого Радин искал «не общего выражения» для лица своего карьериста — и нашел его. Его Наблоцкий на какой-то миллиметр был умнее окружающих петербургских бюрократов и сановников (Радин отлично показывал этот «миллиметр» в интонациях, в усмешке своего героя). Наблоцкий — делец меткой и верной хватки, но в то же время он — отличный декоратор своей алчности, гример своей ничтожности, превосходно владеющий приемами маскировки.

Участник спектакля «Карьера Наблоцкого», заслуженный артист республики В. И. Хлебников пишет в неизданных воспоминаниях о Радине:

«Высокий, стройный, с элегантными манерами, Радин необыкновенно подходил к салонному аристократу Наблоцкому. А что особенно привлекало общее внимание — это особый, простой тон разговора: какая-то «бросковая» манера подавать фразу, четко и быстро, причем эта манера дышала жизненной правдой. Р. А. Карелина-Раич, игравшая жену Наблоцкого, сначала как-то неуверенно подошла к этой особой манере Радина вести диалог легко и изящно, и только потом, очевидно, поняв прелесть такой легкой подачи текста, вошла в контакт с ним — и какой полнокровный дуэт прекрасных сцен комедии получился у них! Он



*Н. М. Радин в роли Наблоцкого в комедии  
Б. В. Баратынского, «Карьера Наблоцкого»  
Москва, 1904 г.*

до сих пор ярко вспоминается мною и звучит в моих ушах».

Н. Н. Синельников рассказывает:

«На премьере было много артистов других московских театров. Николай Мариусович играл блестяще! Артисты Малого театра К. Н. Рыбаков и А. И. Южин, вообще строгие и требовательные судьи, на этот раз не скучились на похвалы.

— Просто не верится,— сказал Южин,— чтобы молодой актер мог обнаружить столько мастерства!

И в самом деле, Наблоцкий сделан было великолепно. Нечего и говорить, насколько этот созданный Радиным Наблоцкий был сложнее, рельефнее и вместе с тем шире того неразборчивого в средствах карьериста, который был только намечен у автора. Эпизодические и случайные черты приобрели в театральном образе какую-то обобщающую социальную ценность. Оглядываясь вокруг и присматриваясь к явлениям тогдашней общественной жизни — это было накануне русско-японской войны, спровоцированной всякими Наблоцкими большого ранга,— мы почувствовали в сценическом образе, созданном Николаем Мариусовичем, некоторое «знамение времени», своеобразного героя нашего времени. Здесь так у места оказались особенности радинского мастерства: четкая законченность строгого рисунка, соответствие костюма, грима, жеста и слова, внутреннее пламя под внешней холодностью и строгая рассчитанность «ходов», как у блестящего шахматиста, или, еще вернее, рассчитанность ударов фехтовального мастера».

Синельников верно отметил здесь в исполнении Радина то, что не могла или не захотела в свое время отметить критика: Радину удался на его сценическом полотне не только психологический очерк, но и соци-

альный контур — из-за его карьериста Наблоцкого выглядывали сотни Наблоцких всех калибров, делавшие свою карьеру ценою предательства народных интересов.

«Карьера Наблоцкого» благодаря Радину имела исключительный успех: пятьдесят раз в течение короткого сезона публика приходила смотреть замечательный социальный портрет героя печального безвременья, — портрет, написанный с исключительным блеском и неотразимым сходством.

В необъятном коршевском репертуаре Радина была роль, также привлекшая к нему общее внимание, но резко выделявшаяся из пестряди обычных его ролей, — роль судебного следователя Музона в пьесе А. Брие «Красная мантия». Следователь Музон арестовывает по подозрению в убийстве крестьянина Этшепара. Ради карьеры Музону необходимо добиться осуждения Этшепара. Следователь ведет настоящую охоту на человека. В конце концов Этшепар оказывается оправданным. Но он разорен, семейная жизнь его разбита. Жена Этшепара, брошенная мужем, убивает следователя, мстя ему за погибшее счастье.

В роли следователя Музона Радин поражал предательской любезностью и холодной беспощадностью интонаций: он то ласково манил свою жертву в западню психологического сыска, то обдавал ее жутким холодом неминуемой гибели. Следователь приемами речи гипнотизировал свою жертву, вынуждая у нее признание в мнимом преступлении, — и этот бездушный следовательский речевой гипноз был поистине жуток у Радина: он был страшен своей неотвратимой и в то же время несквозь лживой логикой.

Одновременно с театром Корша «Красная мантия» шла в Малом театре. Там Музона играл А. И. Южин —

и, по мнению многих, победа была едва ли не на стороне Н. М. Радина. Осторожный в своем суждении об актерах, многоопытный Синельников не боится утверждать:

«Третьим и завершающим моментом в победном шествии артиста явилась роль следователя в пьесе Брие «Красная мантия».

Если в ролях, о которых мы говорили выше, интересовала нас внешняя сторона образа и восхищали нас те артистические средства и краски, которыми пользовался актер в создании образа, то здесь выступает внутренний человек, с глубокими психологическими нюансами. Сложность и трудность переходов, трагическая гамма настроений и состояний... Это не акварель и даже не масло... Это гравюра с глубокой резьбой, доступной только законченному мастеру».

В коршевский период Радин переиграл немало и классических ролей.

От Радина ждали отличного Хлестакова: его легкие комедийные краски, задорность его мазка, казалось, были предназначены для Хлестакова. Но вместо Хлестакова получился жеманный барчук, попавший в щекотливое положение и выбирающийся из него с помощью хвастливых небылиц. Радина так любили уже к тому времени в Москве, что он имел успех и в «Ревизоре» (первый спектакль 15 августа 1904 года), но сам он навсегда отстранился от этой роли и вскоре перешел на Шпекина, из которого впоследствии создал шедевр.

Радину пришлось сыграть вереницу молодых фатов в комедиях Островского (кроме Мерича, Баклущин в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», Вихорев в «Не в свои сани не садись», Бакин в «Талантах и поклонниках»), но только один Дульчин («Последняя жерт-

ва», премьера 7 ноября 1904 года) выкристаллизовался у него в фигуру большого художественного веса: ровно через десять лет прекрасный коршевский эскиз превратился в незабываемый портрет.

Художественный центр работы Радина у Корша был не в классике, а в современной комедии \*.

В своей неизданной автобиографии, написанной в конце жизни, Н. М. Радин подвел итоги пятилетней работе у Корша:

«При почти ежедневной занятости в спектаклях мы умудрялись готовить по четыре премьеры в месяц. Загруженный такой работой во имя кассовых интересов антрепризы, я, подталкиваемый Синельниковым, инертно двигался по актерскому пути. И казалось, что все было благополучно: хорошие роли, солидное жалованье, внимание публики, правда, публики невысокого удельного веса. Театр обслуживал преимущественно замоскворецкое купечество, мелкую буржуазию, чиновничество и только отчасти учащуюся молодежь на утренних представлениях. Требования к нам были довольно патриархальны, и углубленность работы нашей была на уровне этих требований. Наш театр шел в хвосте тех движений, которые все ярче и ярче проявлялись на фронте всех родов искусства. Встречаясь друг с другом в стенах театра и вне их, мы редко дебатировали по вопросам искусства. Что таить, обыватели мы были, а это

---

\* Из ролей, сыгранных Радиным у Корша, следует назвать еще Лобгеймера («Забава» А. Шницлера), Вово («Плоды прозвещения» Л. Толстого), Константина («Дети Ванюшина» свещения Л. Толстого), Константина («Дети Ванюшина» С. Найденова), вора («Вор» О. Мирбо), князя Ветринского заря» Байерлейна), лорда Дарлингтона («Веер лэди Уайндермер» О. Уайльда), Гарднера («Профессия г-жи Уоррен» Б. Шоу) и др.

было время, когда реализм, сменивши на театре классицизм с его героической романтикой, наткнулся на натурализм. Его же вызывали на бой то здесь, то там вспыхивавшие и быстро гаснущие театры с символистическим, декадентским, условным и другими уклонами. Чувствовалась потребность искания новых форм выразительности. К стыду своему должен признать, что только краем уха прислушивался я (да и большинство из нас) к шуму этих схваток. Слишком большая дань платилась личным интересам и богемным настроениям, царившим в кругу людей, которыми я окружал себя.

Вспыхнули события 1905 года. Всеобщая забастовка. Императорская артиллерия на улицах Москвы. Эвонко рвущиеся шрапNELи. Свист пуль, сбивающих сухие ветки на бульварах. Взрыв охранки. На перекрестках сторожевые посты у костров. Убитые и раненые. Черносотенцы били морды всем без разбора. Чудовищные слухи. Театры бездействовали, мы, актеры, сидим по домам, боясь высунуть нос за ворота. Утихло. Стали выползать, потянулись к театру, говорили шепотом. Придавленность отчаянная, словно черной пылью насытился воздух. Глаза у всех потухшие, губы забыли улыбку. Внутри сконфуженность, громадность происходившего понимали, правоту побежденных ощущали, а своего места в революционном движении не определяли и не искали. Не ко всем это относится — к тем только, кто был в поле моего зрения. Так неведома была нам политическая ситуация, что толком проанализировать ее истоки оказалось для нас непосильной задачей.

Ушли за неизвестный нам горизонт революционные волны, загорелись лампионы у театров, заиграли мы наш немудрящий репертуар и постепенно ушли в наши скорлупки, забыв о пережитой встряске и не понимая,

что это было преддверие к новой эре. Только сильнее росла во мне неудовлетворенность от работы, бравшей столько сил. Скучнее и неинтереснее становилось жить. А рядом Художественный театр выходил на новые пути. Каждый его спектакль был событием. Там смутно виднелись мне вершины — к ним тянуло подниматься. Ничтожным стало казаться мое личное «мнение», не подкованное ни театральной, ни общей культурой. Чаще и чаще вставал вопрос: как быть с собой, как организовать свои положительные сценические данные, чтоб вытянуть из себя все возможности? Опять стать на путь подражания, хотя бы и новым образцам? Наконец, как вырваться из тисков своего амплуа, из круга которого я не выходил в Коршевском театре? Я перенял все разновидности мерзавцев и безысходно заштамповывался. И что дальше? Позвали было в Малый театр на среднее положение и гомеопатический оклад, а я у Корша имел уже высший и был в первых рядах труппы. Настал период омертвения. Актёрское ремесло становилось для меня тяжелым трудом. Вставали вопросы: «А кому это нужно, то, что я делаю? Антрепренеру, автору, рецензенту, всему театральному штату для заработка? Публике для развлечения, для послеобеденного сварения желудка?» Подлинной нужности я не мог найти. Я жил в достатке, кружился в веселье жизни, но не мог избыть своей внутренней пустоты. «Ах, прилична ли спесь тому, кто хлопочет из-за дурацких рукоплесканий?» — пишет Грибоедов Бегичеву. А мы были спесивы, гордо носили свои головы «жрецов искусства», вероятно, чтобы скрыть свое настоящее содержание. Сказывалось, что не по призванию отдал я свою жизнь актёрству, но податься было некуда. Как же быть? Вот Малый театр называли вторым

университетом, в Художественном бились за прокладку новых путей. Вокруг кипела творческая жизнь, хоть и скованная цензурными тисками. Я болтался вне всего этого. Значит, надлежало войти в этот поток, в самой работе искать удовлетворения. А как же это сделать, когда я с отвращением шел в театр на работу, когда, казалось, из последних сил доигрывал каждый спектакль? Это не могло не отразиться и на качестве моего исполнения и на моих взаимоотношениях с дирекцией. Пришла пора расстаться с Коршем».

Эти признания писаны в советские годы. Это — приговор своему прошлому, вынесенный тогда, когда новая жизнь, созданная революцией, заставила пересмотреть все устои этого прошлого. Признания Радина, благодаря своей полной искренности и несмотря на их краткость, бросают яркий свет на жизнеощущение, на труд и быт дореволюционного актера. С беспощадностью к себе Радин рисует безвыходность из того положения, к которому пришел не он один, идя проторенной дорогой театра, оторванного от народного зрителя и от подлинно творческих задач.

Не нужно доказывать, что Радин прав, когда он говорит об общих условиях работы в театре Корша, не очень далеких от тех, какие были и в любом предпринимательском театре; и тем более не нужно доказывать, что Радин еще более прав, когда самыми мрачными красками рисует уровень культурного развития и политической сознательности дореволюционного актера.

Но приходится возражать Радину, когда он пытается безоговорочно зачеркнуть всю свою творческую работу в театре Корша, как работу неплодотворную.

Даже поверхностное знакомство с образами, создан-

ными Радиным в коршевские годы, показывает, что о безрезультатности этой работы не может быть и речи.

Сам Радин в своей автобиографии утверждает: «Я переиграл все разновидности мерзавцев и безысходно заштамповывался». Это слишком сильно сказано: первая часть приговора верна, но вторая — о штампе — в высшей степени спорна. Радин, работая у Корша, находился все время под угрозой перейти на штамп, но перехода этого он не совершил.

Укоры художественной совести, о которых так искренне рассказал Радин в своей автобиографии, свидетельствовали о высоте и чистоте самосознания, о творческом и моральном росте артиста. Он не успокаивался успехом в пределах своего амплуа; он сознавал, — это сознание редкостно у актера того времени, — что у актера должно быть столько амплуа, на сколько художественных образов хватит его дарованья и уменья. Во внутренней тревоге, охватившей Радина в годы, когда он стал любимцем публики, сказывалась та подлинная творческая и жизненная требовательность к себе, которая была присуща ему до конца жизни.

Радин хранил в себе непотухающий огонь любви к искусству, и существо этой любви было в том, что он, по выражению К. С. Станиславского, «любил искусство в себе, а не себя в искусстве».

Итог работы Радина в театре Корша ясен: он выковал в себе навыки упорного труда, овладел мастерством сценической речи, выработал ясность дикции и выразительность интонации.

Но творческое овладение полнотою художественных средств, свободное мастерство самостоятельного построения образа, собственные приемы и методы работы бы-

ли еще впереди. У Корша Радин стал прекрасным исполнителем ролей. Ему предстояло сделаться художником \*.

---

\* Нужно отметить участие Н. М. Радина в коршевский период в гастрольных поездках Л. Б. Яворской и М. Г. Савиной. В поездке с Яворской летом 1904 года Радин играл главные роли в «Мертвом городе» д'Аннуцио (Алессандро), «Даме с камелиями» (Арман Дюваль) и др. Летом 1906 года Радин в поездке с Савиной вместе с «коршевцами» также играл главные роли в пьесах «История одного увлечения» Радзивилловича (Верин), «Татьяне Репиной» Суворина (Сабинин), «Идеальной жене» М. Прага (Велати) и др. То, что на Радине, как на премьере труппы, остановился выбор двух прославленных артистов того времени, свидетельствует о большом и признанном его успехе.



---

## IV

### НА ЮГЕ

Три сезона в Одессе (1908—1911) и три в Киеве (1911—1914) — период исключительной важности в творческой биографии Радина. В эту пору он пережил резкий творческий перелом: он нашел свой творческий метод, которому следовал затем всю жизнь. В эти годы сложился его основной репертуар, в эти же годы он приобрел всероссийскую известность.

Внешние условия работы в Одессе, в театре под управлением М. Ф. Багрова, и в Киеве, в театре Соловцова, мало изменились сравнительно с условиями работы у Корша: почти та же перегруженность ролями и те же тиски краткосрочности в подготовке спектакля. Сравним осень 1907 года, последнюю у Корша, с осенью 1908 года — первою в Одессе. В 1907 году, у Корша, Радин играл в следующих премьерах: 24 августа — «Право женщины» Брема, 30-го — «Каменный гость» Пушкина, 6 сентября — «Беспечальные» Рышкова, 17-го — «Хаос» Н. Жуковской, 21-го — «Пробуждение весны» Ведекинда, 19 октября — «Парижские силуэты» Ф. Филиппи, 21-го — «Моя родина» Л. Л. Толстого, 26-го — «Честный человек» Лемана, — за два месяца восемь премьер. В 1908 году, в Одессе, Радин играл в премьерах: 30 августа — «Комедия любви» Ибсена, 1 сентября — «Дядя Ваня» Чехова, 21-го — «Вечер в

Сорренто» Тургенева, 26-го — «Казенная квартира» Рышкова, 10 октября — «Полудевы» Прево, 14-го — «Их четверо» Запольской, 17-го — «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, 28-го — «Гетера Лаиса» Протопопова,— десять премьер в два месяца. Это было даже труднее, чем у Корша: премьер больше, а задача ответственнее — в число этих премьер входили пьесы Ибсена, Чехова, Островского. Из шести южных сезонов (таких же шестимесячных, как у Корша) только один (1913/14) принес Радину отдых: он работал всего над десятью новыми ролями; остальные сезоны давали четырнадцать-пятнадцать новых ролей (1908/09, 1912/13), приближаясь, таким образом, к коршевским нормам — двадцать ролей (1910/11, 1911/12) и даже двадцать четыре (1909/10).

В Москве, кроме театра Корша, существовало еще три драматических театра (Малый, Новый, Художественный), и театр Корша имел свой ограниченный участок общего драматического репертуара. Одесский и киевский театры драмы, как единственные в городе, должны были включать в репертуар весь основной поток драматических произведений своего времени. Благодаря этому список ролей Радина оказался необычайно пестрым. «Редкий спектакль обходится без его участия,— пишет одесский хроникер.— Играет он героев, драматических резонеров, салонных любовников, фатов и даже простаков. Этого разбросанностью, конечно, объясняется, почему некоторые роли совершенно пропали у талантливого артиста»<sup>25</sup>. За 1908—1914 годы Радину пришлось сыграть ряд ролей, совершенно чуждых его творческому облику: он играл князя Шаховского и Бориса Годунова в «Царе Федоре», Мизгирия в «Снегурочке», Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты», Лопахина в «Вишневом саде», Сигурда



Н. М. Радин в роли графа Альмавивы  
в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро»

Екатеринодар, 1910 г.

Храброго в «Северных богатырях» Ибсена, даже Калачника в «Дмитрии Самозванце» Островского, Ноздрева в «Мертвых душах». Мудрено ли, что при такой пестроте ролей у Радина были и явные неудачи!

Вместе с тем пестрота эта разрывала тиски коршевского амплуа и давала Радину возможность пробовать себя в новых образах, требующих развития тех сторон его дарования, которые могли отмереть при массовом производстве фатов и карьеристов.

Первый сезон в Одессе Радин работал с К. А. Марджановым, второй — вновь с Синельниковым, но, в сущности, он работал только с самим собой. Будучи в то время уже актером с большим столичным именем, Радин находился «вне закона» южных режиссеров: он получил право наискание, которого ему так нехватало у Корша, право на творческий риск, без которого невозможно выработать собственный художественный метод. В беседе «Как я работаю над ролью» Н. М. Радин признавался: «Я взял лозунг, что актер, будучи, по словам Коклена, и мастером и материалом, должен из своей индивидуальности поднимать то, что присуще только его духовной природе, и оперировать именно этим материалом. Лев Толстой сказал, что нужно писать только о том, о чем еще не написано. Так и играть следует так, как никто другой не играет, создавать свои собственные приемы».

Для того, чтобы разрешить эту важнейшую из задач, нужно было иметь большой и полноценный материал для творческих опытов. Такой материал Радин имел в изобилии на юге. Ему пришлось играть там в комедийном и отчасти драматическом репертуаре исключительного объема и качества: Аристофан, Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, Бомарше, Шиллер, Скриб, Доде, Ибсен, Мопассан, Уайльд, Грибоедов, Гоголь, Ост-

ровский, Тургенев, Гончаров, А. Толстой, Л. Толстой, Сухово-Кобылин, Чехов — из классиков; Бернард Шоу, Мирбо, Сенкевич, Прево, Гауптман, Ростан, Сарду, Пиньери, Зудерман, Л. Андреев — из современников.

О своей борьбе за полновластного и независимого художника, которую повел с самим собою Радин на юге, и о завершившей ее победе он превосходно рассказал в своей автобиографии:

«Ни Марджанов, ни другие режиссеры не помогали мне разобраться в творческой путанице, царившей во мне после московской работы, и связанных с ней настроений. У Корша я шел на поводу у Синельникова. Здесь от меня самого ждали откровений. Я попал в положение, когда надо было самому доходить до решений — и не в узком смысле, то есть не только в отношении отдельной роли, или, вернее, образа, а вообще до решения вопроса, как быть с собою на театре, чтобы в своем актерском труде найти осмысление своего существования. Весь пройденный путь был неверного направления — это, по крайней мере, стало ясным. Он укрепил мой опыт, вооружил техникой, научил находить в роли главное и к этому главному итти от частностей, но меня отталкивали мои приемы, моя ходульность. Я ненавидел актера Радина. Вставала задача переделать его, найти правдивые, нештампованные формы выразительности. А это было уже интересно. Жило во мне и раньше стремление к сценической правде, но не к своей правде, а подражательной, к правде, скажем, Московского Художественного театра, сущности системы которого досконально не знал. Как-то я прочитал в книжке Ренана: «Искусство начинается там, где кончается подражание». Эта мысль крепко вбилась в меня. Она нашла себе подтверждение на примере С. И. Горелова (сына В. Н. Давыдова, 1877—1916.— С. Д.). Я знал

его очень заурядным актером Александринского театра и после долгого промежутка встретился с ним в Одессе на втором году моей службы там. Он уже был любимцем одесской и киевской публики — и стоил такого отношения. От прежней его банальности не осталось и следа. Увидел я его в «Привидениях» Ибсена. Играл он своеобразно, глубоко и необыкновенно просто. На мой вопрос, как случилось такое чудесное перерождение, он ответил: «Мучился недовольством собой, искал помощи у авторитетов, подчинялся им, и это давало результаты, но поверхностные, неудовлетворяющие,— а вот решил уйти с большой сцены в провинцию и, перестав быть копировщиком, в себе самом, в своей индивидуальности, стал искать источников правдивой выразительности. И дело вышло».

В реализации этих мыслей на себе самом я начал видеть выход из тупика. Я думал: если каждая индивидуальность неповторима, во всяком случае неповторяется в комбинации своих особенностей, то будет совершенно правильно из этих корней извлекать материал для самобытного развития своей актерской индивидуальности. Это, казалось, даст возможность хоть в части своего творчества делать что-то так, как не делают другие. Предо мной маячили заманчивые перспективы, я принялся за работу над собой. Трудно было отскрёбывать нарости рутины, а хотелось выплыть из неё новым и хоть частично своеобразным. Непреложные основные творческие законы, очищенные от ракушек штампа, надо было отложить в сокровищницу, чтоб на них, как на фундаменте, строить свое новое здание.

До этого, разрабатывая образ, я из своей памяти извлекал подходящий типаж, встречавшийся в жизни, и, подражая ему во всем внешнем, старался вкладывать в него содержание, продиктованное автором пьесы. Себя я изгонял, как бесов.

Теперь же я начал с того, что стал играть не образ, как таковой, а себя в образе. И мне сразу стало легче, я стал все меньше и меньше лгать — но мало того, что перестал лгать, я стал находить свежие, мне одному (как это мне казалось) присущие формы для подачи текста. Они находили отклик в аудитории. Специализироваться я решил на комедии, на ее диалоге, ибо это соответствовало моей базе — юмору. Я работал над извлечением из своей индивидуальности легких, живых и правдивых форм выразительности не только на сцене, но и в повседневной жизни. Для выражения своих мыслей и ощущений я подбирал верные, но своеобразные формы. Прислушиваясь к разговорам людей, я пробовал закрывать уши для уяснения сущности разговора, я следил, как переливается музыка тональностей, какие блестательные переходы рождают скачки одной мысли к другой, какими зигзагами идет речь, как много значит тональность конца фразы, какими красочными бисеринками сверкают акценты слов, характеризующих основную мысль периода. И до сих пор из такой манеры слушать людей (теперь я делаю это механически) я извлекаю богатый запас красок для своей актерско-речевой палитры. Но правда жизни — не сценическая правда: ее перед пуском через рампу надо положить под увеличительное стекло, но не совсем прозрачное, а несколько матовое,— и увеличение должно доходить до известной грани, определяемой вкусом — чувством меры.

Теперь процесс работы над образом складывался так: от автора пьесы я брал его основную мысль,ложенную в основу произведения, считая, что все участники спектакля должны служить ее выявлению, находил линию этого выявления для своего образа — это основа для подхода к работе. Этим определялся стиль данного жанра. Отсюда выявлялась краска всего фона

спектакля и в частности моей роли. Я сам, своим существом со всеми его особенностями, воображая себя в характере, возрасте и в сценической концепции заданного мне автором образа, жил жизнью этого человека, давая полный простор своей фантазии, и понемногу я начинал чувствовать в себе присутствие другого человека. Этот другой человек сидел во мне непрерывно во все минуты моей личной жизни — до премьеры, после нее, вместе с костюмом и гримом, он уже механически влезал в меня. При спешности работы не всегда удавалось довести до конца такую процедуру, но путь был найден, он давал положительные результаты — и надо было его утрамбовать. Самое главное в нашем творчестве — «правда», сценическо-жизненная правда. Актер на сцене должен быть предельно ограничен. Ухо должно быть так тренировано, чтобы малейшая фальшь заставляла его вянуть. Учиться актер может не только на признанных образцах, но и у плохих исполнителей: когда смотришь такого, то часто видишь у него свои неосознанные ошибки и краснеешь при мысли, что сам не чужд им. Работа над своим актерским существом — дело всей жизни: она прекращаться не может. Искусство ревниво: чуть сдал свое творческое напряжение — и сразу отодвинулся назад. Все это азбука, но чтобы быть грамотным, надо ее знать. А так как у меня не было учителей в полном смысле этого слова, то приходилось самому устанавливать даже элементарные законы своего творчества. Я так думаю: когда найден образ, когда он органически связан с действием и действующими в пьесе, когда все куски определены в смысле своего назначения и верно направлены к выявлению генеральной линии пьесы, то наступает самый интересный период работы — расцвечивание, деталировка, размещение пятнышек, чуть-чуть видимых, но в общей своей массе поды-

мающих интерес аудитории. Этими штрихами, оттеняющими переходы от мысли к мысли, я непрерывно приобретаю внимание зрителя, не даю ему возможности успокоиться, перестать следить за ходом перемежающихся в создаваемом мною образе чувств. Для этого в моей технике есть определенные приемы — мои секреты диалогов, как я их называю; все они взяты мною из живой речи, живых разговоров. Они делаются точно и потому попадают в цель, конечно, не всегда, потому что ошибка на миллиметр уже не дает желаемого результата».

Эти впервые печатаемые признания Радина должны вызвать изумление в тех, кто почитал его баловнем искусства, который не знал мук творчества, не ведал жестокого самоотрицания себя как художника, который ничего не брал в искусстве, а которому все там давалось «безданно-беспошлино». Подобный взгляд на Радина, порожденный легкостью его мастерства, был широко распространен при его жизни, существует и по сию пору.

Взгляд этот, как показывают признания Радина, глубоко ложен. Радин знал не только горечь сомнений в своем призвании и испытывал полное разочарование в своем деле,— он, великолепный мастер сценической речи, знал и подлинные муки творчества. Не легко дала Радину солнечная ясность его искусства!

К правде, к реализму — вот к чему пришел Радин, как нормативному началу своего искусства. Художественный образ для Радина — не негатив, снятый с жизненного явления, не натуралистический набросок из записной книжки наблюдателя. Художник-реалист извлекает из действительности лишь краски и штрихи, но весь процесс творческого создания принадлежит его художественной воле: лишь «давая полный простор своей фантазии», артист может, наконец, «почувствовать в себе присутствие другого человека», того человека, каким

он явится перед зрителями. Когда творческий процесс завершен, образ начинает жить самостоятельной жизнью.

Творческий метод, найденный Радиным, оказался для него плодотворным.

В южный период родились основные образы Радина: Петруччио («Укрощение строптивой»), Бенедикт («Много шуму из ничего») в шекспировских комедиях, Тартюф и дон Жуан в мольеровских, граф Альмавива в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, Теодоро в «Собаке садовника» Лопе де Вега, лорд Болинброк в «Стакане воды» Скриба, Цезарь в «Цезаре и Клеопатре», Ричард в «Ученике дьявола» Б. Шоу, лорд Горинг в «Идеальном муже» О. Уайльда. С этими ролями Радин вошел в историю русского театра.

На юге же он возвел в образы те «просто роли» из легких современных комедий, которые могли жить на нашей сцене, только пока жил этот несравненный мастер, создавший прекрасные, полноценные образы из худосочных драматургических набросков: Антон Мельцер («Хорошо сшитый фрак» Драгелли), чорт («Чорт» Мольнара), Альберт («Маленькое кафе» Бернара), Витольд («Козырь» Запольской) и многие другие.

Когда-то Савина говорила, что она любит играть в плохих пьесах. Про Радина это повторяли в обличительных рецензиях. Но хорошо играть в плохих пьесах не значит любить плохие пьесы. На таких пьесах, литературно беспомощных, актер экзаменует свое собственное мастерство: если из авторского «ничего» выходит сценическое «что-то», то это «что-то» актер вправе всецело приписать своему уму и таланту, своему мастерству.

На юге Радину пришлось выдержать испытание на самую тонкую степень художественной независимости, на особое, собственное место среди своих одаренных родственников — представителей семьи Петипа. Сезон



*Н. М. Радин в роли чорта  
в п'єсі Мольнара «Чорт»  
Одесса, 1909 г.*

1910/11 года он играл в Одессе вместе со своим отцом, М. М. Петипа, и двумя дядями — Виктором и Марием Петипа. Это редкое в истории театра совместничество одной актерской семьи было тем опаснее, что нестареющий Мариус Петипа и младший годами Виктор Петипа часто играли роли, смежные с амплуа Радина, иногда параллельные его ролям, а случалось, и те же самые роли.

В «Волках и овцах» (6 сентября 1910 года) Радин в Одессе играл Мурзавецкого, Мариус Петипа — Беркутова (роль, которую до и после этого исполнял Радин); в «Анне Карениной» Радин играл Бронского, М. Петипа — Облонского (29 сентября 1911 года); в «Генрихе Наваррском» Радин играл Генриха, В. Петипа — Карла V (3 ноября 1910 года); в «Столпах общества» Ибсена Радин выступал Иоганном, В. Петипа — Гильмаром (5 сентября 1910 года) и т. д.

Иногда они выступали втроем: в «На всякого мудреца довольно простоты» (17 января 1911 года): Радин — Глумов, М. Петипа — Крутицкий, В. Петипа — Курчаев; в «Коварстве и любви» (1 сентября 1910 года): Радин — Вурм, М. Петипа — фон Кальб, В. Петипа — Фердинанд; в «Деве неразумной» А. Батайля (10 сентября 1910 года): Радин — Армори, В. Петипа — Гастон, М. Петипа — отец и т. д.

В этих выступлениях трех Петипа, при общем выдержанном камерном стиле исполнения, первую скрипку несомненно играл Радин: его стиль был строже и рельефнее по своей классической ясности, чем манера Виктора Петипа, и вместе с тем он был технически безупречнее и чище по передаче, чем М. Петипа.

В одном из одесских отзывов о пьесе А. Батайля «Дева неразумная» в исполнении трех Петипа читаем: «Радин — Армори был слишком сдержан в проявлениях охватившей его юношеской страсти, но зато душевые

муки, тяжелый разлад, переживаемый Марселеем перед лицом величавого страдания покинутой им женщины, были переданы Радиным с мастерством большого художника. Артист выдвинул на первый план глубокую подавленность человека, привыкшего лицом к лицу встречаться с противником, привыкшего бороться с препятствиями с горячим подъемом и честной отвагой, но силою обстоятельств принужденного молча склонить голову и в бездействии сносить оскорблении, оберегая счастье доверившей ему свою судьбу Дианы. Виктор Петипа вложил в Гастона весь необходимый молодой задор и вместе с тем всю выдержку благовоспитанного молодого человека из аристократической семьи. Мариус Петипа с каким-то странным смешком беседовал со своею «падшней» дочерью, недоставало в нем и герцога-роялиста, гордого своим древним родом»<sup>26</sup>.

Вчитываясь в отзыв (а он выбран из ряда схожих), видим, что все преимущество на стороне Радина: его роль сыграна психологически глубже, чем роль Виктора Петипа, и полнее, чем роль Мариуса Петипа.

Это перевес не только молодости (Радин был старше годами Виктора Петипа), это тот художественный перевес, который дается актеру более глубоким постижением целого, более тонкой обработкой деталей.

В 1915 году в Москве С. Потресов после первой встречи с отцом и сыном Петипа писал: «В Радине, как ни в ком, живет и светит талант его отца. Радин не повторил его, то есть в его игре не было ничего сознательно подражательного, скопированного, но это было то самое прекрасное вино». Позднее в отчете об «Израиле» А. Бернштейна С. Потресову пришлось расширить свой отзыв:

«Отца и сына пьесы исполняли действительные отец и сын — М. Петипа и Радин. В этот вечер должна быть

уничтожена невосприимчивость сцены по отношению к закону наследственности: здесь, думалось, когда сын будет узнавать в себе отцовские черты, будет узнавать их и зритель. И случился великий курьез: несмотря на огромное внешнее сходство, между этими отцом и сыном было слишком большое различие в духе и характере игры. Петипа я упрекну в том, что его французский еврей был слишком много француз и слишком мало еврей. Радину я попеняю, что в его князе де Клер не было вообще еврея, было мало француза и очень много русского. Петипа я поставлю на вид, что его Гутляй был слишком по-французски мелодекламационен и картичен; это — в стиле, но это чуждо русскому зрителю. Радину я замечу, что его тон был подкупающе прост и вся игра совершенно чужда приподнятости. Это гораздо ближе русскому зрителю, но это не в стиле»<sup>27</sup>.

Из этих отзывов можно извлечь несомненно верное наблюдение. Мариус Петипа был актер Михайловского французского театра, игравший по-русски; Радин был русский актер, прошедший французскую школу, но воплощавший в жизнь основную заповедь щепкинского реализма: прекрасную, то есть театральную, простоту, которая требует пластики, но не допускает позировок; ищет ритма в речи, но боится декламационности; дорожит драматической волнительностью, но страшится неестественной приподнятости.

Радин был сын Петипа, но он был сын и русской крепостной девушки, певшей над его колыбелью грустные деревенские песни. Его жизненный путь был пройден об руку с матерью. Поиски простоты и искренности он всегда ставил задачей своих творческих стремлений — и в лучших своих созданиях находил их<sup>\*</sup>.

\* Тончайший изобразитель бесчисленных персонажей французской житейской утонченности и повседневного шаблонного



*Н. М. Радин в роли Кристина  
в комедии Бенавенте «Изнанка жизни»  
Москва, 1916 г.*

Радин рассказал в автобиографии, какую сложную и тонкую работу он произвел над живым словом, чтобы выковать из него сценическую речь, послушное и гибкое орудие художественного воздействия. Даже в поверхностных газетных театральных заметках радинские завоевания в области слова были замечены, выделены и признаны. В роли Бенедикта («Много шуму из ничего») «артист давал прямо чарующие по правдивости и естественности интонации». В комедии Ауэрнгеймера «Пылкая страсть» Радин «щегольнул своей красивой чеканной скороговоркой, простым и в то же время комическим тоном». Радину «дано окрашивать самые обыкновенные фразы блестками изящного юмора». В роли Криспина в испанской комедии «Изэнанка жизни» речь его «была живой, увлекательной, полной ярких, неожиданных интонаций, создавших полную иллюзию настоящей импровизации, в которой каждая фраза как бы рождалась и получала свое бытие не из текста выученной роли, а из творческого вдохновения исполняющего ее актера»<sup>29</sup>.

Последнее замечание особенно верно передает результат нового радинского метода работы над словом. Слово автора, литературное слово — только зерно, из которого должно вырасти и расцвести живое и действенное слово актера. Подлинно прекрасная сценическая

---

изящества, однажды он увлекся задачей сыграть русского интеллигента в парижской обстановке внешней культурности. Это было в пьесе М. Ленгиэля «Тайфун». «Его размашистые жесты, фамильярные интонации, его бесцеремонность и презрительность к правилам вежливости и хорошего тона как нельзя ярче характеризовали чуткого и сомневающегося во всем, нерешительного и вспыльчивого славянина, страдающего от «проклятых вопросов»<sup>28</sup>.

Позднее Радин с еще большим успехом повторил этот опыт в роли Андрея Луганского в пьесе А. И. Косоротова «Мечта любви».

речь неизбежно воспринимается слушателем как импровизация, как вольно и непосредственно рождающаяся речь действующего лица.

Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце.

(Пушкин)

Такою и была речь Радина.

Страх перед шаблоном заставил Радина бежать от Корша и «ненавидеть актера Радина», специалиста по фатам и карьеристам. На юге Радин перестал в каждой роли играть свое амплуа: он пришел к убеждению, что каждая роль, несмотря на пометки «фат», «любовник», «простак», есть характерная роль, с «не общим выражением» лица, поступи, повадки. Актер обязан отыскать собственный почерк изображаемого лица.

Из одесских отзывов о Радине можно составить целую коллекцию критических замечаний на тему, что у Радина нет темперамента, нет страсти, нет горячности, нужных для «любовника». То великолепного Петрония (казалось бы, какая радинская роль!) он «ведет без надлежащей экспрессивности», а с «монотонностью»; то он не «блестящ» в «Анатоле»; то его *bon vivant* Андре («Любовь — сила»), «к удивлению (поистине, к удивлению, но не к тому, в котором находится критик!), оказался тяжелым и грузным»; то «Радин — холдный любовник, не подкупавший своим увлечением», который «вряд ли может увлечь Ню»; то он «окончательно сводит на-нет» ибсеновского адвоката Стенсгора, и т. д.<sup>30</sup>. Холдный, не подкупавший, не экспрессивный, монотонный — да уж Радин ли это? Эти упреки были так упорны и часты, что один из газетных поэтов, рассыпая на новый год эпиграммы всем одесским знаменитостям, написал артисту:

## Г. РАДИНУ

Немного пламени, немного вдохновенья,  
Чтоб зрителей могли вы заразить...  
Побольше яркости, таланта, вдохновенья,  
Вот что хочу вам подарить.

Радин отвечал на это своему дарителю:

Немного скромности, побольше остроумья —  
Вам к праздникам в подарок дам,  
И в щедрости своей — благоразумья,  
Чтоб не дарить того, чем не владеешь сам.

Причиною этих упреков были усилия Радина найти простые, строгие и точные линии образа, не вверяясь «вдохновенью», не полагаясь на «экспрессию», идущую от «темперамента» и от непосредственности «нутра» \*.

Ряд его лучших южных ролей — характерные роли даже в том смысле, который вкладывает в это понятие обычная театральная практика. В пьесе Габриэли Запольской «Панна Малишевская» Радин в роли пана Богуцкого «создал уморительную фигуру из породы тех, которыми кишмя кишат варшавские биллиардные и каварни (кафе). Их мечта — пристроиться, вступить третьим в двойственный союз. Их походка — неуверенная, скользящая, их взгляды — бегающие. Но костюмчик чистенький, воротничок вечный до ушей — и не преодолимое желание ухаживать»<sup>31</sup>. Даже в беглой зарисовке пред нами встает жанровая фигура, в которой безвозвратно растворилось амплуа и вырисовался живой человек. Радин сознательно уничтожал амплуа. Брата опереточной дивы, Джона Манон в норвежской комедии «Дебют Венеры» Э. Гойера без малейших укоров совести можно бы играть как фата, но Радин посадил

\* Нашелся критик, который упрекнул Радина за то, что у него «слова не выходят из «нутра», а формируются здесь, на конце языка» («Киевская мысль», 1911, № 242).

«фата» в почву действительности и добился оригинальности этого избитого образа. Критику оставалось свидетельствовать не без некоторого изумления: «Радин подарил всех приятной неожиданностью в беспрерывной смене блесток тонкого шутливого юмора. Без подчеркиваний, без выкриков, даже не повышая голоса», пред зрителем стоял «сын богемы, усвоивший оптимистический взгляд на вещи даже в самые мрачные минуты»<sup>32</sup>.

Так переключил Радин «фата» в характерную фигуру.

Характерность — не простая жизненность: это жизненность, извлеченная из стиля автора. Чувствовать этот стиль и уметь им воспользоваться как лучшим средством обрисовки образа — это редкое свойство у актеров. В русском театре было много превосходных комических старух, но только у одной Садовской чувствовалось все отличие гоголевской свахи от свахи Островского.

Радинская характерность всегда покоялась на чувстве стиля автора.

Образцовой ролью Радина был Виктор Каренин в «Живом трупе» Л. Толстого. «В его исполнении под внешней мягкостью обращения и скромной сдержанностью манер все же чувствуется барин, человек «белой кости», в котором бессознательно проступает чувство своего превосходства, созданное самыми условиями его жизни и воспитания». «Его Каренин, действительно, очень хороший, но очень скучный человек. И аристократ. И очень «принципиальный человек». «В Каренине Радин показал, что он может чувствовать стиль Толстого»<sup>33</sup>.

Всматриваясь в радинского Каренина, чувствуешь, что это не просто стиль Толстого, с его лаконической простотой и ясной силой характеристик, это стиль позднейшего Толстого, шедшего в своем сознании от барина к мужику: «Живой труп» Толстой писал тогда, ког-

да ставил перед «барином» большой минус. И у Радина в его Каренине вся его честность и порядочность не зачеркивают этого исконного минуса. Это уже характерность, прощупывающая социальный костяк образа.

Радин умеет теперь освоить образ даже в том авторском стиле, который ему органически чужд. Л. Толстого он любит, часто перечитывает его романы и философские трактаты; Ст. Пшибышевского он не любит и не ценит, но, когда нужно, он может дать верную фигуру и на его материале: так овладел он формой. Ему довелось играть «Мать» Пшибышевского, а в ней условную, напряженную фигуру «тайного друга», и он «умел уловить именно то, что хотел дать Пшибышевский: и весьма интересный грим — парик с высокими острыми углами, и остро-ровный, холодный профиль, и загадочная маска лица, и сдержанный тон»<sup>34</sup>.

Перевоплощаемость — лучшее свидетельство, что мастер-актер подчинил себе материал — себя же.

Великолепный образец перевоплощаемости, построенной не на смене гримов и костюмов, а на труднейшей смене речевых укладов и психологических рисунков, Радин дал в пьесе Мольнара «Сказка про волка» (Киев, премьера 12 сентября 1913 года), где он играл Георга Сабо. «В течение одной картины он создает четыре типичных рисунка: торжествующего, гордого завоевателя, холодного, тонкого дипломата, одержимого манией величия певца и наглого хама-лакея, чтобы через минуту предстать в скромном облике робкого, неуверенного, стыдливого помощника адвоката. А в первом же действии, в ресторане, он с напускной важностью, пресыщенный покоритель женских сердец. Этот эффект достигается Радиным без применения грубых трансформаторских приемов: он даже не меняет грима, но создает живые характерные образы тонким уловлением типиче-

ских черт». Так как смена этих личин человеческих происходит в сновидении, то Радин «допускает известную резкость очертаний, свойственных сновидениям». Психологическую основу сновидений он удерживал, «искусно скользя по тонкой линии, отделяющей «пленной мысли раздраженье» от реальной действительности». Автор этого калейдоскопа на мелькающие в нем смены портретов «смотрит с улыбкой Мефистофеля, и эта улыбка чувствовалась, оттененная тонким и гибким талантом»<sup>35</sup>.

Перед Радиным была задача исключительной сложности и трудности: показать смену жизненных типов сквозь двойную призму сновидения и иронии. Решить эту задачу,— а Радин ее решил,— можно было, только обладая виртуозной техникой речи.

При этом он остался верен себе — не нарушил основной своей мелодии, начальные, неуверенные звуки которой так радовали еще в коршевских выступлениях.

Какие бы творческие опыты ни делал Радин, каких бы новых средств выразительности он ни искал, какие бы новые углубленные задачи он себе ни ставил, он не изменял солнечной ясности и радостности своего таланта.

«Роль Бенедикта была им проведена заразительно весело и легко, с большим изяществом и мастерством»<sup>36</sup> — вот обычный отзыв о радиинском исполнении. В уже известной нам пьесе Запольской, по верному замечанию наблюдателя, «Радин раскрыл то, что такая редкость на сцене: это — неиссякаемую возможность доставлять зрителю эмоцию радости,— не смеха, а радости»<sup>37</sup>. Старый летописец киевского театра Н. Николаев по поводу игры Радина в комедии Бернара «Маленькое кафе» говорит: «Слово, жест, пауза — все у него одухотворено веселым Момусом — богом улыбки и смеха»<sup>38</sup>.

За шесть проведенных на юге лет (1908—1914), включая и летние сезоны, когда Радин выступал, как правило, в десяти-двенадцати новых ролях легкого или случайного репертуара (так, в 1910 году летом он играл «Лесного бродягу», феерию времен Лентовского, «Шантеклера» Э. Ростана, «Арсена Люпена» и прочие несурважности), им сыграно сто восемьдесят ролей. Это — старая коршевская нагрузка. Но груз, при одинаковой, даже несколько большей тяжести, не одинаков. Случайные роли летних и зимних сезонов, бессмысленные и легковесные, не помешали Радину поднять подлинное золото классического репертуара.

С этим богатством он уехал осенью 1914 года в Москву.

Подводя итоги своей работе на юге, Радин имел право сказать:

«В работе над своим творчеством никогда нет успокоения, всегда мучительно недоволен собой, всегда видишь, что другие делают лучше...

Но как бы там ни было, а из провинции (Одесса, Киев) я вернулся в Москву, проделав над собой огромную работу и уже чувствуя почву под ногами» \*.

\* Из ролей, сыгранных Радиным на юге, следует назвать еще в пьесах А. П. Чехова: Шипучина («Юбилей»), Астрова («Дядя Ваня»), Тригорина («Чайка»), Вершинина («Три сестры»), в пьесах Г. Ибсена: Фалька («Комедия любви»), Стенсгора («Союз молодежи»), в пьесах А. Н. Островского: Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Телятева («Бешеные деньги»), Агишина («Женитьба Белугина»), Вронского в инсценировке «Анны Карениной» Л. Н. Толстого, Кречинского («Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина), Жоржа Дюруа («Милый друг» Мопассана), Бассано («Венецианский купец» Шекспира) и др.

## V

## ОПЯТЬ В МОСКВЕ

В своей автобиографии Н. М. Радин признается: «Четыре года (1914—1918) моей работы в Московском драматическом театре я считаю своими лучшими творческими годами. Здесь мною сыгран ряд полноценных ролей: Петруччио, Дульчин, Манчини («Тот, кто получает пощечины»), Вольф Кингсер («Мисс Гоббс»), де Лорзак («Золотая осень») и т. д. К этому времени относится приглашение меня в Художественный театр, воспользоваться которым, к сожалению, мне не удалось по личным причинам, но показавшее мне правильность пути в моей работе».

Это время полного цветения таланта Радина, апофеоз его актерской деятельности. В следующий период целостность актерской работы Радина исчезнет: ему придется быть художественным руководителем театра, заведующим репертуаром, режиссером-постановщиком. Это трудно и ответственно, и Радин-актер имел основания иной раз быть в претензии на Радина — режиссера и руководителя театра: второй оставлял первому слишком мало времени для работы.

В 1914—1918 годах Радин — только актер. Трудная нагрузка коршевских и южных времен с него снята. В сезон 1914/15 года Радин сыграл всего шесть ролей:

три из них были переработкой его старых ролей — Дульчин («Последняя жертва»), Петруччио («Укрощение строптивой»), Андрей Луганский («Мечта любви» Косоротова) — и три новые: Эмиль Грелье («Король, закон и свобода» Л. Андреева), Хиггинс («Пигмалион» Б. Шоу), Уортинг («Легкомысленная комедия для серьезных людей» О. Уайльда). Две последние пьесы, как и комедии Островского и Шекспира, были поставлены специально для Радина. Второй сезон, 1915/16 года, также дал Радину лишь шесть ролей: Балагалаев («Завтрак у предводителя»), Жегин («Вера Мирцова» Урванцова), граф Манчини («Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева), Жан («Графиня Юлия» Стрингбенга), Шилов («Нечистая сила» А. Н. Толстого), Вольф Кингсер («Мисс Гоббс» Джером К. Джерома); первую и последнюю роли Радин играл и раньше. Третий сезон дал четыре роли: граф де Лорзак («Золотая осень» Кайаве), Виноградов («Если это возможно» А. Каменского), князь Бельский («Касатка» А. Н. Толстого) и Криспин («Изнанка жизни» Х. Бенавенте), из них последняя — игранная.

Радин получил, наконец, то количество ролей, которое допускает возможность обдуманной, ответственной работы взыскательного художника. Но — увы! — многие из этих ролей не заслуживали такого труда.

В Москве, в новых условиях работы, Радин мечтал довести до художественного совершенства свои любимые основные старые роли. Эта мечта сбылась только отчасти: Дульчин и Петруччио сыграны в первом сезоне; летом 1915 года, правда, на сцене дачного Малаховского театра, сыгран дон Жуан. Но как бы то ни было, радость спокойной художественной работы была наконец-то изведана артистом.

Радин изумил тогда Москву ослепительным блеском



*Н. М. Радин*

Москва, 1915 г.

своего мастерства. Дульчин, Петруччио, герои пьес Уайльда и Шоу, граф де Лорзак в «Золотой осени», Манчини в пьесе Л. Андреева, Бельский в «Касатке» А. Толстого, Криспин в «Изнанке жизни» — эта пестрая вереница образов, воплощенная на сцене одним художником, была отмечена единством высокого мастерства и тончайшего изящества. В театр Суходольского актеры московских театров ходили смотреть и поучаться у Радина. Знатоки театра рукоплескали Радину за мгновенный бросок реплики в «Золотой осени», за блестящую игру словом в «Изнанке жизни», за острое жало летучего афоризма Шоу или Уайльда. Каждый спектакль Радин бросал со сцены в зрительный зал целые пригоршни таких самоцветов.

В коршевские времена Дульчин (*«Последняя жертва»*) у Радина был чрезвычайно эффектен, очень выпуклы были его пошлости и ярки его приемы завоевателя женщин. Но его легко было перенести из комедии Островского в любую современную (1904) пьесу, русскую или французскую, и он нашел бы там свое место.

В 1915 году Радин отнял у Дульчина проходное свидетельство для прожития в любой пьесе о *bon vivant*'e, но он не перекроил из него бытовую фигуру. Когда-то его Дульчин был только фатом, лишенным каких-либо специфических черт вне своего амплуа, теперь он его прикрепил к Островскому, к Москве 1870-х годов. Радин искал в этом образе не только характерности, но и характера. *«Московский отпечаток»*, который он придал Дульчину, не затушевал в образе печати настоящего характера, уходящего своими корнями в действительность, в определенную социальную среду.

Дульчин у Радина — это лицо из эпилога трагикомедии дворянского легкожития. Крепостные блага жизни



*Н. М. Радин в роли Дульчана  
в комедии А. Н Островского «Последняя жертва»*  
Москва, 1914 г.

миновали. Выкупные свидетельства прожиты. Именье продано. Все основания для беззаботной жизни исчезли, но сознание своего права на такую жизнь не покидает его. «Дворянин есмь» — эту формулу своего самосознания Дульчин перевел так: «потребитель есмь» — и он «потребляет» устрицы, женщин, шампанское в неограниченном количестве. В этом потреблении он видит осуществление своего исконного неоспоримого права. Кто поставляет продукты для его потребления, ему безразлично, лишь бы женщина была красива, а устрица — остэндская. Но право это в последнее время что-то плохо осуществляется. Оно явно оказывается на стороне каких-то Лавров Миронычей и Флоров Федулычей. И Дульчин немножко нервничает, капельку фронттирует — и немало тревожится. Радин удивительно умно и тонко передавал это беспокойство *bon vivant'a*. Оно растет по мере его неудач. Дульчин чувствует, что его вот-вот вышибут из седла веселой жизненной скачки, — он скачет, не разбирая, кого давит, врага или друга (он и не заметил, как раздавил Юлию Тугину, любившую его самоотверженно): зажмурив глаза, он готов нестись куда угодно и с кем угодно, лишь бы продлить веселую скачку.

Радин великолепно изображал растерянность героя дворянского легкожития, потерявшего почву под ногами.

Вспоминается заключительная сцена пятого действия. Дульчин в отчаянии. Все «сорвалось». Он весь обрызган грязью своей скачки. На секунду он замечает эту грязь — и хватается за револьвер.

Все Дульчины, сколько их ни помнится, играли эту сцену так, что ни на миг не верилось, что он может застрелиться. У Радина на полсекунды этому верилось, но это был только мгновенный вскрик заснувшей совести и человеческого достоинства, и его хватало именно

на полсекунды. Револьвер выпадал из рук Дульчина, и он тотчас начинал новую скачку: «У Пивокуровой денег много?» — «Миллион!» — «Сватай мне вдову Пивокурову».

Благодаря радиинскому вскрику совести, в который верилось, спокойная тишина да гладь предстоящей дульчинской бессовестности представлялась необозримой.

«Смотрите, как Радин вынимает платок из кармана,— да ведь это можно с ума сойти! — говорил мне один провинциальный актер. — По этим одним пальцам, тонким, холеным, небрежным, я знаю, что платок из лино-батиста, что он надушен шипром. Все провинциальные фаты должны покончить самоубийством: «Умири, Денис! Лучше не сыграешь».

Я не помню ни одного подчеркивания, ни одного курсива в исполнении Радиным этой роли. Кто-то называл его тон бархатным. Это верно: бархатная барственность, этот последний шанс Дульчина, сквозила во всех его речах, жестах, повадках.

Но именно этот тон в жестах и в речи — мягкий и матовый, — в котором Радин вел всю роль, как-то особенно выдавал пустоту Дульчина, его крайнее умственное и нравственное ничтожество. В оправу из золота было вставлено дешевое стеклышко.

Нельзя не согласиться с критиком И. Игнатовым: «Едва ли можно лучше представить полную пустоту Дульчина, чем сделал это Радин»<sup>39</sup>.

Кое-кто находил, что Радин недостаточно красив в Дульчине. Как будто трудно было сделать его красивым! Но этого не надо было делать. Если бы Дульчин прельщал девиц, дам и кавалеров Замоскворечья красотою, в этом еще был бы какой-то смысл: красота есть красота, она сама в себе имеет какое-то право на вни-

мание. Но Дульчин прельщает старым хламом галантности, прельщает манерами патентованного прожигателя жизни, и этою скудостью материала для прельщения отлично обнаруживается комическое ничтожество прельщаемых и прельстителя.

Для контраста вспоминается другая дворянская фигура — предводитель Балагалаев в «Завтраке у предводителя». Насколько Дульчин на ущербе, настолько этот сияет невозмутимым благополучием. Тургеневскую акварель Радин не переписывал масляными красками, как обыкновенно делают исполнители этой роли, с него достаточно было акварельной мягкости, не допускающей грубых штрихов, чтоб фигура неудачливого дворянского миротворца вся пропиталась изящным юмором. Балагалаев, как сырый холеный кот, жмурился на солнце, утопая в самодовольстве, и тем чувствительней для него оказывается тот холодный душ, каким окатывают его господа тяжущиеся в конце комедии.

В галлереи творческих портретов Радина эта миниатюра — одна из лучших его работ по простоте и изяществу.

В Балагалаеве дворянское «легкожитие» беспечально (маленький казус с примирением не в счет) цветет махровым цветом, в Дульчине оно, чувствуя приближение осени, пытается спастись прививкой с чужого дерева.

В князе Бельском («Касатка», комедия А. Н. Толстого; премьера — 12 декабря 1916 года) с беспечальной дворянской жизни облетели последние листочки. Это самая глубокая осень дворянского пустоцвета. Недаром и комедия Толстого появилась в последнюю осень существования в России «благородного сословия». Элегию под аккомпанемент комедии и играл в этой пьесе Радин. Его князь Бельский — мягкий, жалкий, опустив-

шийся человек, «потерявший право на рыцарские шпоры». Он нищ и лишен места в жизни, но места Дульчина он в ней не займет. Он не схватится за револьвер, как Дульчин, но уж если бы схватился, не бросил бы его ради купчихи Пивокуровой.

У Бельского сохранилась способность любить, которой лишены Дульчины. Отсюда его стремление — может быть, вернее сказать, тоска — о чистом и прекрасном. И когда он встречает свою Юлию Тугину, он отвечает ей хорошим человеческим чувством.

Толстой кончает пьесу «возрождением» Бельского.

Радин исполнил волю автора. Он зарисовал Бельского простыми, правдивыми штрихами, с легкой усмешкой над его никчемностью; но, пожалуй, это даже и не усмешка — это скорее усталая улыбка умного человека, который сквозь все нелепости своего собеседника видит человеческие чувства, неведомые и самому обладателю. Князь Бельский жалок и смешон, но, покачав головою и затаив усмешку, вы невольно протягиваете ему руку с тихим и мягким словом: «чудак».

Это слово не дает никаких надежд на будущее: из чудака не выйдет мудреца и даже дельца, но из него не выйдет и подлеца, как из Дульчина, а, может быть, выйдет просто хороший человек.

Этой манерой писать портрет князя Бельского Радин исполнил желание автора: «Радин не только внес веселый комизм в свое исполнение, он облегчил веру зрителя в возможность быстрых превращений дурного в хорошее, сделав из князька безвольное существо с природным стремлением к «доброму»<sup>40</sup>.

В день премьеры «Касатки», имевшей большой и длительный успех, А. Н. Толстой подарил Н. М. Радину свой портрет со знаменательной надписью:

«Нет большей радости, как радость воплощения идеи

в форму. Тончайшему художнику воплощения Н. М. Радину горячо полюбивший его А. Н. Толстой. 12 декабря 1916».

«Укрощение строптивой» Радин впервые сыграл еще в 1909 году в Одессе в свой бенефис (27 января). Тогда, по отзыву критика, он «вел роль легко, с воодушевлением, изящно, с разнообразием интонации». Иначе сказать: Радин играл так, как он играл все роли, когда хотел играть и когда было что играть. А в Москве, наоборот, кое-кто упрекал Радина за то, что ему среди торопливости и крика некогда было подумать о нежных «штрихах» и потому-де «в роли Петручини исчез главный ее аромат»<sup>41</sup>.

Радину подсказывали кавалера из французской комедии, любезного угодника салонов, а он хотел играть и играл Петручини из шекспировской комедии. Иным было это ясно даже на другой день после спектакля: «Радин создает подлинного Петручини — смелого, резкого, умного. Эффектный внешне, Радин вполне продумал роль, и его воплощение почти бесспорно, и лишь чрезмерной, даже несколько утрированной стремительностью Радин несколько портит общий, отлично задуманный рисунок»<sup>42</sup>.

Петручини Радина не кавалер двора Людовика XV, не тонкий льстец женщин, а укротитель женщины; он не разыгрывает с Катариной карнавальной шутки, он всерьез хочет что-то сломить в ней, что-то переменить в ее жизненной повадке, что-то убавить и чем-то восполнить ее характер. Хорошо это или плохо, но в этом — его любовь к ней. Это любовь художника к статуе: он ее ваятель.

Он любит не ту Катарину, какой ее встретил, а ту, какой хочет ее видеть. Он любит ее потому, что она в чем-то похожа на него. Его любовь сильна, искрена и



*Н. М. Радин в роли Петру́ччио  
в комедии В. Шекспира «Укро́щение строптивой»  
Москва, 1914 г.*

полна преданности: иначе в чем смысл его борьбы со строптивой Катариной? Мало ли в Италии было женщин нежных и покорных! Но он хочет счаствия со строптивой и завоевывает его так, как привык завоевывать все в жизни. Энергично, упорно и — что делать! — напористо и грубовато он прокладывает себе путь к сердцу Катарины. Это шекспировский человек: с ясным умом, с крепкой волей, с устойчивой поступью в жизни.

Радин — Петруччио вел поединок с Катариной, и как блистало, сверкало, вспыхивало в руках Петруччио — Радина его оружие насмешки! Как веселил блеск бесчисленных обнаженных лезвий его диалогов с Катариной! Блеск этот был так ослепителен, так возбуждал к борьбе, что поди-ка удержись тут от стремительности, от которой удерживал Радина критик. Нанося и отражая удары на поединке, можно ли не быть стремительным? Но как ликовал этот настоящий шекспировский Петруччио, когда победа оказалась на его стороне! Ведь это была победа его любви, и в ней потонуло все его укротительство, вся энергическая страсть нападения.

И тут наступало торжество изящества, тут пришел черед «нужным штрихам». «Ах, как чудесно любить такого человека, умного, мощного, красивого!» — думалось зрителю за Катарину. «И как полно и могуче должно быть счастье такого человека,— думалось, глядя на Петруччио в конце комедии.— И сколько нежности в этом сильном человеке».

Таков был эпилог, к которому Радин подводил зрителя своим пониманием и передачей роли Петруччио \*.

\* Свообразной вариацией «Укрощения строптивой» являлась в исполнении Радина комедия Джерома К. Джерома «Мисс Гоббс». В роли Вольфа Кингсера он давал современный, ультракомедийный вариант Петруччио.

Во французской классической комедии Радин был, как в отчём доме.

Две свои основные мольеровские роли<sup>\*</sup> — Тартюфа и дон Жуана — Радин наследовал от отца, у которого они были коронными.

Впервые Тартюфа Радин сыграл в Киеве 25 ноября 1911 года. Как у М. Петипа, у него Тартюф был лицом из комедии, но не комическим персонажем. Радина упрекали за то, что «он не принял во внимание слов Дорины об обжорстве и других привычках Тартюфа»<sup>43</sup>. Радин не воспользовался для обрисовки образа его физиологическими признаками — чревоугодием, плотоядностью и т. п., — что давало исполнителям столько богатого материала для комических эффектов в духе Фальстафа. В Тартюфе Радина не было ничего натуралистического — быт отошел на последний план. Его Тартюф мог быть дипломатом, обманывающим народы, ученым, фальсифицирующим науку, он мог быть философом, пишущим диссертации в защиту бессмертия души, в которое сам он, конечно, не верит. Этот тонкий художник лицемерия, приемы которого артистичны, — у него мог бы брать уроки Талейрана, — на практике осуществляет правило Талейрана: «язык дан для того, чтобы скрывать мысли».

Тартюф носит черную схиму святошества. У него — засущенный голос, общая вялость телодвижений, холодная аскетичность жеста. Его настояще лицо — хищника, жадного на власть, деньги, женщину, гастрономию — замаскировано. Его подлинная сущность не была видна у Радина, но она мерцала, сквозила под елейностью ре-

---

\* Сверх них Радин играл еще в «Проделках Скапена» (Октав), «Мещанине во дворянстве» (Дорант) и «Мизантропе» (Альцест).

чей и поступков Тартюфа. Эта двойная игра интонаций и под-интонаций, жестов и под-жестов была до тонкости разработана Радиным. Еще выше был мимический аккомпанемент этой игры, в котором отражалась сложная смена мыслей, чувств и вожделений Тартюфа. И тут-то иная мимическая нота вдруг обнаруживала до ясности четко сущность Тартюфа. Зрителю становилось весело: ага, и на мудреца довольно просто! Эти прорывы, это самопредательство Тартюфа были опорными точками для комического контура роли. Умело расставленные, эти точки подготовляли финал комедии: разоблачение и провал Тартюфа.

Над этой ролью Радин не переставал работать всю жизнь. Перейдя в 1932 году в Малый театр, он мечтал сыграть там Тартюфа; мечта эта не осуществилась.

Дон Жуана Радин впервые сыграл в летних гастролях 1912 года, затем выступил в этой роли в Киеве (15 сентября 1912 года). Перейдя в Москву, Радин добивался постановки «Дон Жуана» в Драматическом театре. 17 мая 1916 года он сыграл «Дон Жуана» в Малаховском дачном театре. Повторить этот спектакль в Москве, в летнем помещении «Эрмитажа», ему не удалось. 25 мая Радин с огорчением писал матери: «Надо было бы играть дон Жуана, но зимняя дирекция протестует — сами хотят его ставить и, конечно, не поставят. Как собаки на сене».

Радин оказался прав: в Москве «Дон Жуан» не был поставлен.

Дон Жуан был одним из совершеннейших созданий Радина.

Поклонники М. Петипа, глядя на его сына в коронной роли отца, восклицали словами из мольеровской комедии: «Да, Флоридор есть Селестен, и Селестен есть



*Н. М. Радин в роли дон Жуана  
в комедии Мольера «Дон Жуан»*

Киев, 1912 г.

Флоридор», и г. Радин есть г. Петипа. Я смотрел на лицо, на выражение глаз, на эти красивые, изящные руки и говорил: Здравствуйте, Мариус Мариусович, давно мы с вами не виделись»<sup>44</sup>.

Но творческая воля сына была направлена не туда, куда устремлялась воля его отца.

Киевский критик Н. Николаев верно заметил: «В дон Жуане Радина не было той ослепительной красоты, которой блестал в этой роли М. М. Петипа, но в его исполнении было больше той жесткой, не останавливающейся ни перед какими препятствиями самоуверенности», которая так типична для дон Жуана. «Выиграла вообще не бытовая, а философская сторона роли»<sup>45</sup>.

Это не значит, что дон Жуан Радина был некрасив. Другой провинциальный наблюдатель был прав, когда писал:

«По представительной внешности, костюмам, гриму, а главное, грациозности жестов и принимаемых поз он был исчерпывающе великолепен»<sup>46</sup>. Это было «великолепие» — если уж брать это слово — мастерства каждого движения, вплоть до манеры привесить шпагу и накинуть плащ. Все это у Радина было сделано с таким искусством, что вовсе не казалось искусством, а природным свойством данного лица.

В дон Жуане Петипа-отца была прежде всего сильна власть красоты, которая подчиняет всех своим обаянием, которая влечет к себе всех, независимо от их воли. Дон Жуан Радина, как все старейшие дон Жуаны литературных преданий, был, наоборот, преисполнен дерзновенной страсти, любви властительной и смелой, той, которой женщины отвечают, соединяя любовь с проклятием: «Odi et amo» («Ненавижу и люблю»).

Дон Жуан старшего Петипа — пленитель женшин, дон Жуан Радина — их покоритель. Дон Жуан

Радина дерзок и смел, тогда как дон Жуан Петипа только смел. В своей любви к одной из «тысячи и трех» дон Жуан Петипа всегда искренен, хотя иногда время этой искренности измеряется одной минутой. Дон Жуан Радина объясняется в любви Эльвире, не скрывая своей иронии, и наслаждаться женщиною не значит для него непременно любить ее.

Хотел Радин этого или нет, но он прорывался в своем образе к истокам дон Жуана, к дерзновенному испанскому обольстителю, смеющемуся над законами морали и карами неба.

Но свой образ Радин вылепил приемами французского ваятеля. Его дон Жуан был представителем изысканной французской культуры века Людовика XIV. Его дерзость сверкала веселым блеском гасконского задора. В его глазах — неугасающий огонь наслажденья, но это не «угрюмый, тусклый огонь желанья»: он богат переливами, оттенками, тончайшими колебаниями. В его походке и жесте была жизнерадостная уверенность и легкость баловня судьбы. Он весь был — человек с хмелем бытия в крови, но с легкой походкой кавалера, принятого при дворе Короля-солнца.

Созданию образа дон Жуана предшествовали десятки эскизов, сделанных Радиным в ролях из современных французских комедий. Удачнейшие из этих эскизов послужили предварительными набросками для дон Жуана.

Но у Радина были и позднейшие эскизы каких-то отдаленнейших потомков «севильского обольстителя», и некоторые из них он причислял к лучшим своим созданиям. К ним принадлежала, по утверждению Радина, и роль графа де Лорзака в комедии Роберта де Флера и Кайаве «Золотая осень» (премьера 15 сентября 1916 года).

В трехактной комедии рассказывается история, которую надо слушать под эпиграфом: «*Si non e vero, e ben trovato*» («Если это и неправда, то хорошо придумано»). Некий граф де Лорзак (Н. М. Радин), крупный дипломат, был еще более крупным дон Жуаном. Весна и лето его жизни прошли стремительно и бурно. Но вот «настала осень золотая»: отшумели дипломатические бури, улеглись дон-жуанские страсти. Устраиваясь на покойную старость, граф подумал: «А хорошо бы иметь подле себя сына, почтительного наследника», и тотчас вспомнил, что сын у него есть от одной актрисы, что живет он в маленьком имении, купленном для него на деньги графа. Граф извлекает сына из глухи, передает ему свое имя, едет с ним в имение, чтобы женить его там на любимой им девушке Жоржине Курсан, но осенние деревья еще не растеряли своих золотых листьев, их еще может колебать теплый южный ветерок. Граф, незаметно для себя, сам влюбляется в Жоржину, а она (ведь он из породы севильских пленителей!) — в него. Казалось бы, это — начало трагедии, но все кончается «к лучшему в этом лучшем из миров»: сын давно примечает взаимную любовь отца и невесты и устраивает их счастье, а сам (этого еще нет, но читатель уже предуведомлен) найдет свое счастье с подругой детства — Жанной Обрен, которая давно и глубоко его любит. Старый дон Жуан не расстроил ничьего счастья и впервые нашел свое.

Я рассказал содержание одной легкой французской комедии, чтобы дать понятие о множестве подобных — лучших или худших, — игранных Радиным.

Играть такие пьесы в старой России умели только актеры Михайловского театра да двое из рода Петипа — отец и сын. Все остальные актеры были тяжелы для этих изящных безделушек.

Пьесы не было: был Радин. Сверкающее радостью его творчество превращало дешевый фарфор современного парижского изделия в драгоценный севр, в великолепную сказку, на миг — на время спектакля — обирачивающуюся былью.

Попробуем вспомнить не то, как это достигалось, а то, что происходило на глазах зрителя.

Вот граф де Лорзак, заехав в глушь и не видав еще отыскиваемого сына, беседует с местным аббатом, посвящая его в историю своей любви к актрисе, матери Жана. Граф делится «воспоминаниями»: «Ах, аббат, если бы вы видели ее в «Играх любви»! Аббат ежится на своем месте: «Мало вероятия, чтобы когда-нибудь мне предложили подобный спектакль». Взволнованный воспоминаниями, граф расцветает от воскрешаемого памятью счастья. У него молодеют глаза. Он мог бы не говорить тех бледных слов, которые дает ему автор: «Мне было тогда двадцать лет. А вы не можете себе представить, что такое я был в двадцать лет».

Можем представить. Отлично можем. Эзракам графа — сверкающим, томным и счастливым — сейчас двадцать лет.

Никакого аббата нет на сцене. Есть только де Лорзак, прекрасный летописец своей молодости.

«Я проводил ее до кареты. Я сел с нею. Я остался у Люсиен четыре года. Четыре очаровательных года».

Знай автор Радина, и этой последней фразы могло бы не быть: ну, конечно, очаровательных, а то каких же? Ведь это очарование смыло своей живой водою всю пыль прошедшего с этого лица, с этих рук; этот человек и теперь дышит очарованием любви.

Граф каким-то внутренним усилием отрывается от минувшего: «Ах, какие воспоминания!» — и, наконец, замечает подле себя аббата. Де Лорзак — любезный,

воспитанный человек: ему кажется, что он целую вечность не обращал внимания на своего собеседника, и он спешит наверстать упущенное особою любезностью: «Я бы желал хотя одно такое воспоминание всем вашим прихожанам». В эти слова Радин умел включить и гордость своим счастьем, и чуть ироническое сожаление над аббатом, не знавшим такого счастья, и утонченную любезность благожелательного сеньора. Полнота торжества у Радина была здесь так велика, что с утроенным комическим отзвуком воспринимался зрителями ужас аббата:

«Пожалуйста, сударь, не желайте им ничего!»

И дальше:

Аббат удивляется, почему граф не взял своего ребенка к себе.

Граф стремительно возражает:

«Никогда в жизни! Разве я мог это сделать при моей легкомысленной и беспутной жизни?» — «Но вы бы могли и не вести такой жизни,— наставляет задним числом аббат.— Разве это было так необходимо?»

Радин делал длинную паузу, задумываясь и вдруг отрезывал: «Совершенно необходимо, господин аббат».

Это был лаконизм дон Жуана. Какой-то неопровергимой логикой страсти веяло от этого ответа, и аббат ни единным словом не осмеливался оспорить этот логический лаконизм.

Две эти сцены вовсе не центральные в пьесе: это только две жемчужины из того ожерелья, которое низал здесь Радин из тонкой иронии, легкой грусти и искрящегося смеха. Нить, на которую все это низалось, авторский текст роли — прост и обыкновенен. Но в исполнении Радина живая динамика образа и все его внешние покровы слова, жеста, мимика переливали множеством самоцветов, и общий тон их игры был удивительно благороден.



*Н. М. Радин в роли графа де Лорзака  
в комедии де Флера и Кайаве «Золотая осень»*

Москва, 1915 г.

Как в десятках других пьес, Радин в «Золотой осени» спасал автора. Автору мы имели полное право не верить, что его старый жуир, растративший все богатства своего сердца, может «под вечер осени ненастной» найти в себе силы на свежее и чистое чувство. Но Радину мы верили — верили, что осенняя встреча его Лорзака с любящей женщиной есть на самом деле весенняя встреча: до нее он играл в любовь, теперь он любит хорошим человеческим сердцем, которое всегда было хорошим, но только всю жизнь обманывало себя ложными биениями. Этот поток человеческого чувства захватывающе прорывался у Радина в конце пьесы. При виде любимой женщины слово «люблю» застrevает на языке у графа: он столько раз так мастерски произносил его зря, на ветер, ex professio, а теперь, когда в первый раз в жизни пришло время употребить его в действительном его значении, он не может произнести это слово. Он только пытливо вглядывается в лицо любимой женщины, ожидая ее приговора. А она закрыла лицо руками. «Она смеется!» — восклицает он в стыде и отчаянии, касаясь рукой своих седых волос. «Она плачет!» — с восторгом говорит он через секунду, увидев ее лицо, и в каком-то светлом порыве вскидывает руками вверх, словно прекрасную новую даль он увидел перед собой. Эта искренность захватывала, этому порыву хотелось верить.

Поверить этому мы могли только потому, что Радин вкладывал в произведения подчас бездарных авторов здоровое зерно собственного творческого замысла и, как опытный садовник, выращивал из этого зерна цветущее растение. В этом искусстве Радин имел мало равных себе, и он был прав, зачисляя «Золотую осень» в список лучших пьес своего репертуара.

В этот список он справедливо вносил и «Чорта»

Мольнара (впервые сыгран в бенефис Радина в Одессе 24 ноября 1909 года) — роль чорта может служить примером исключительной актерской техники Радина.

Чорт, из породы выродившихся третьестепенных мефистофелей, от скуки забрел в светский салон. А там идет «охота на мужчину»: любви красавца художника добиваются натурщица, перепархивающая от одного любовника к другому, «порядочная женщина», обманывающая мужа-биржевика, и перезрелая девица, ищащая жениха. Слегка мефистофельствуя, чорт сводит «порядочную женщину» с художником. Вот и все. Нетрудное и достаточно пошлое занятие дает Мольнар своему чорту! Но Радин вооружил своего чорта умной иронией всех оттенков: никого не раня, он весело покалывает ими пышную людскую дурь и спесь.

«Артист оставляет его человеком,— читаем в одной рецензии,— он только умен, находчив, остор, и потому обывательский салон превращается в его руках в игрушку, в «дьябolo». А он, натешившись вдоволь глупостью людей, обращается к публике с глубокозначительным: «*Voilà*»<sup>47</sup>.

Радин избежал опасности играть оперное либретто на тему о Мефистофеле. Чорт узнавался у него по характеру речи: его вежливо-иронические интонации превращались в тончайшую сеть, накинутую на дела и мнения людские, его выразительные паузы ядовито и остроумно подчеркивали людскую пошлость и глупость.

Это установление профиля действующего лица по характеру его речи было приемом Радина, особенно удававшимся ему, когда он играл «иностраниц». Достаточно было какого-то еле уловимого изменения интонации, без каких бы то ни было этнографических подчеркиваний, чтобы Радину удалось, кроме характера и возраста, дать еще человека определенной национальности.

Это было признанной особенностью Радина: он не «исправлял должность» французов, англичан, немцев и прочих иностранцев на сцене, а был ими.

В пьесе Леонида Андреева «Король, закон и свобода» (1914) Радину пришлось под псевдонимом Эмиля Грилье изображать Мориса Метерлинка. Он «мужественно сражался с пафосом андреевской речи и победил ее простотой,держанностью, чрезвычайно приятной естественностью тона; получилась благородная, твердая фигура, в которую веришь; в Радине течет галльская кровь, и он это дает почувствовать в Грилье своем».

Так писал в 1914 году С. Потресов, а Н. Эфрос ему вторил: «Это был настоящий бельгиец, а не переряженный москвич». Бельгийский консул, удостоверяя сходство, прибавлял: «Тут уловлен тот метерлинковский ритм жизни и метерлинковское понимание всего совершающегося, которое так характерно для Бельгии»<sup>48</sup>.

Но в Радине, оказывается, текла столько же английская кровь, сколько и галльская.

После представления «Легкомысленной комедии для серьезных людей» О. Уайльда (13 декабря 1914 года) зрители и критики утверждали, что один Радин был несомненным англичанином.

А в 1915 году Радин доказал, что в нем течет итальянская кровь.

Его граф Манчини в другой пьесе Л. Андреева — «Гот, кто получает пощечины» (премьера 27 октября 1915 года), — «словно живой, опустившийся итальянский аристократ из романа д'Аннуницио, проходил пред зрителем, с его изысканной манерой ходить, говорить и держаться с плебеями». «Это была поистине великолепная игра, верная определенному заданию от начала до конца в каждом движении, в каждой интонации, в каждом жесте, лице, в выражении глаз». Этот «точно подъ-

еденный молью» граф Манчини в малейшей детали своего поведения обнаруживал и свою национальность и классовую принадлежность<sup>49</sup>.

Нетрудно было бы привести ряд других примеров, позволявших биться об заклад, что в жилах Радина течет польская, норвежская, шведская, немецкая кровь. Что ж! Это правда, Радин был многогранным актером. «Кровь» зависела от его мастерства, от его чувства стиля.

С этим связана одна особенность в сценической судьбе Радина. Ему удавалось то, в чем зачастую терпели фиаско другие: он был неподражаем в пьесах, в самом стиле которых была какая-то «местная особенность». Известно, как трудно прививались на русской сцене пьесы Бернарда Шоу и Оскара Уайльда: «английское, слишком английское» усиленно проглядывало в этих пьесах, требуя от актера какой-то особой отзывчивости на национально-стилевую характерность драматических приемов автора. Просмотрите списки излюбленных ролей русских актеров начала двадцатого столетия — в них так редки Шоу и Уайльд. У Радина, наоборот, постоянные удачи с Шоу и Уайльдом. Шоу он играл много раз: «Ученик дьявола», «Шоколадный солдатик», «Профессия г-жи Уоррен», «Цезарь и Клеопатра», «Врач на распутье», «Пигмалион», «Обращение капитана Брассбаунда». И все это были более или менее крупные удачи.

«Пигмалион» (премьера 1 ноября 1914 года) — история художника Генри Хиггинса и девушки с улицы, в которой он нашел свою Галатею, рассказана Бернардом Шоу с нарочитою парадоксальностью, с причудливою усмешкой упорного скептика, дразнящего классическое английское буржуазное лицемerie.

Радин играл Хиггина совсем «по Шоу», с причудливо пряною остротою парадоксов, но с реалистической

трактовкой образа, с сочным юмором, но и с благородной теплотою чувства. Бойтесь признать Хиггинса соизнательным протестантом против английского буржуазного общества: в нем нет такого протesta.

Но в обществе этом ему, действительно, тесно,— и более того: ему душно. От девушки с улицы на него повеяло свежим воздухом, весенним человеческим теплом. О! он еще боится отдаться вольному дыханию этого тепла, но (как просто, мягко и радостно показывал это Радин!) он не может уже жить без этого тепла. Хиггинс, утонченный обладатель культурных благ, мечтал стать Пигмалионом, извлекающим прекрасную Галатею из этой дикарки, пришедшей с улицы. В действительности дикарка заставила его, человека, с холодной иронией обронявшего свое одиночество «от насилия бессмертной пошлости людской», почувствовать биение своего сердца.

Смотря на Радина в «Пигмалионе», почему-то вспоминался сам Бернард Шоу, этот *enfant terrible* чинной английской литературы буржуазного заката, единственный, которому не возбраняется говорить острые и неприятные вещи прямо в лицо почтенным леди и джентльменам.

Оскар Уайльд — также англичанин, также скептик, но, в противоположность Шоу, его скептицизм — без волнения, его ирония — без негодования. Его герои погружены в невозмутимый покой иронии. Они живут в ней, как в собственном коттедже.

В лорде Горинге («Идеальный муж», премьера — Одесса, 1 сентября 1909 года), в самом умном из двойников автора, Радин «дал утонченно великосветского скептика, поистине денди не только от одежды, но и от ума. Дал, быть может, самого Оскара Уайльда в салонах. Этот денди от ума бросает скучающим салонам



*Н. М. Радин в роли Генри Хигинса  
в комедии Бернарда Шоу «Пигмалион»*

Москва, 1914 г.

только легкую шутку, утонченный парадокс, любопытную параллель. Его любят или им интересуются, но, глубокий наблюдатель жизни, он не хочет заставить других увидеть свою глубину. Он бережет ее для самого себя»<sup>50</sup>.

Радин любил играть эту роль: ею он отпраздновал свое театральное двадцатипятилетие в 1925 году. Другую уайльдовскую роль — Уортинга в «Легкомысленной комедии» — он также перенес из числа старых ролей в свой советский репертуар.

В дореволюционные годы Радин прославился как исключительный мастер высокой комедии. В его искусстве соединялись светлая, мягкая веселость французской комедии и умная традиция щепкинского реализма, переданная ему Давыдовым и Ленским.

Художественный театр звал Радина в свою труппу. Это была высокая честь: можно насчитать не более пяти случаев, когда этот замкнутый театр высокого творческого горения считал нужным пригласить к себе актера со стороны. Исключение Художественный театр сделал ранее для Качалова (1900) и Леонида (1903). Теперь он делал его для Радина. Это свидетельствовало, что творческий путь Радина совпал с путем лучшего театра в России.

Мастерство Радина получило высокое признание.

Но его мастерству нехватало здорового жизненного питания, художнику недоставало волнующих тем, значительных сюжетов, ответственных задач.

Ему, как и всему русскому театру, недоставало зрителя, который в силах дать эти задачи актеру и который один может достойно оценить их решение.

## VI

### *В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ*

В самый разгар успеха Радина в Москве (1915 год) он писал артистке А. В. Токаревой: «Настроение подавленное; что я играю, это меня мало интересует, и чем меньше, тем лучше».

Его не удовлетворяет репертуар Драматического театра и работа над пьесами невысокого художественного уровня. Его не удовлетворяет самая установка театра — ориентация на зрителя с полным кошельком. Его мучит отсутствие в театре подлинной радости творчества. Мастерство артиста окрепло, но к чему его приложить, кому оно нужно, чему оно служит?

Радин остро чувствовал безвыходный тупик, в который попал театр перед революцией.

После первых дней Февральской революции, 11 марта 1917 года, Радин писал той же А. В. Токаревой: «Какие события приходится переживать? а?.. По-моему, до сути дела, до истинно благих последствий всего случившегося много придется пережить волнений — много будет крайностей и ошибок. Интересное время, что говорить — грандиозное, а только и жуткое. Завтра начинаем играть при значительно понизившемся интересе публики, если судить по предварительной продаже. Все эти «Касатки», «Золотые осени» кажутся такой дребе-

денью и весь театр с его укладом таким ненужным теперь. Хочется новых форм, чего-то звонкого, окрыляющего — хочется революции и здесь. И она должна притти, театр должен занять свое место, стать нужным, важным. Иначе не стоит ему и служить. Прошло безвременье и безлюдье — должны народиться вожди, должны они появиться и на сцене. Вы знаете, я всегда страдал от сознания бесполезности своей работы — теперь это особенно обострилось».

Письмо это замечательно. В нем, правда, слышен и некоторый испуг перед революцией, но это — не противление ей, а только замирание сердца перед неизвестным. Радин зовет революцию в ту область, в которой живет всем своим существом, в театр, веря в очищительное действие грозы. Его призыв и вера вполне искренни, они обоснованы его собственным семнадцатилетним опытом, разочарованиями в теории и практике старого театра. Стоит сличить отрывок из первого письма к Токаревой со строками, написанными в дни революции, стоит припомнить приводившиеся ранее автобиографические признания Радина, чтобы убедиться в этой искренности. От революции, пришедшей в театр, Радин ждет не новых ролей, а «новых форм» театра.

Но перестройка театра требует прежде всего перестройки актера.

Радин признавал с полной откровенностью, что по общественно-политической грамотности ему пришлось зачислить себя в первый класс. Он почувствовал, что эта грамотность отныне навсегда войдет в науку актера, станет ее основой. Но и ему, как и другим, потребовались годы на то, чтоб перейти из первого класса в следующий. Театр же требовал от актера безотлагательной деятельности сейчас же.

Масштаб работы рос. Театральный предприниматель М. Шлуглейт предложил Радину в 1918 году стать во главе нового театрального дела; согласием Радина он обусловливал покупку театра Корша, который прекращал антрепризу.

Для Радина, работника театра, измученного старой рутиной, издавна мечтавшего о новых условиях для художественной работы, это предложение было радостным, но и тревожным: вставал вопрос — хватит ли сил, чтобы поднять новое дело? Вот что писал он Шлуглейту: «Чем плотнее я подхожу к осуществлению мечты о «нашем» театре, тем больше и больше болит моя душа сомнениями и во мне все сильнее растет убеждение, что не имею нравственного права взять на себя руководство делом — нет у меня для этого ни знаний, ни опыта, да думаю, что по своему характеру я мало администратор. Я повторяю уже слышанное тобою от меня, но сейчас оно во мне крепче, чем раньше, и потому я прошу тебя не делать решительных шагов. Уже по одному тому, что я сомневаюсь и боюсь, я не годен в руководители. Мне трудно, но я должен в этом признаться — и тебе и мне надо это признать решительно и раз навсегда. Не сетуй на меня, что я до сих пор то соглашался, то колебался,— трудно отказаться от заманчивого будущего, но быть честным никогда не поздно. Пойми меня. И в этом поступке я остаюсь верным своему беспристрастию к себе самому».

Это письмо ярко рисует строгость к себе, всегда отличавшую Радина. Через несколько лет после этого письма Радин писал в своей автобиографии: «С большим трудом удалось склонить меня впрыться в этот хомут. Я понимал, что у меня нет в этом направлении опыта, что я недостаточно культурен, недостаточно решист, все, чем я смогу оперировать,— это мой актерский

авторитет. Трудное было время, унесшее много сил и, пожалуй, остановившее мое актерское развитие. Сразу почувствовалась необходимость перестройки. До этого времени я очень мало думал о политике. Марксизм, повернувший впоследствии мое миросозерцание или, вернее, установивший его, был для меня совершенно неожиданным явлением. Первое время работал в какой-то путанице мыслей. Думал, что по своей актерской индивидуальности я не годусь для нового зрителя. Репертуарных и идеологических ошибок наделано было так много, что иногда от отчаяния хотелось менять профессию».

Радин не видел в себе тех данных, которые необходимы для зачинателя нового театра в ответственнейших условиях революции, вводившей в театр нового зрителя с новыми требованиями к искусству.

Радин был превосходный актер, но он никогда не был организатором театра, обладающим собственной системой театрального устройства. Его не тянуло дотоле к режиссерству. Единственный его опыт в этом роде была постановка «Дон Жуана» в Киеве и Екатеринославе (1912 и 1914). Радин умно и много работал в предреволюционные годы, но это была работа над техникой и практикой актера: она не касалась всех сторон спектакля и театра в целом. Радин всегда стоял в стороне от устных и печатных «споров о театре», в которых находил отражение предреволюционный кризис театра. Словом, Радин был прав, когда утверждал, что у него не было опыта — ни теоретического, ни практического, — чтобы стать руководителем нового театра.

Кроме того, у Радина не было еще вполне ясного сознания, что основа нового, революционного театра должна быть совершенно иной, чем фундамент дореволюционного театра. Неудивительно, что Радин, несмот-

ря на искреннее желание поработать для нового театра, сразу же сделал ошибку, в корне подрывавшую все дело. Он не приметил, что новое дело начиналось на старых основаниях частного коммерческого предприятия. В течение семи сезонов (1918—1924 и 1925/26) Радин работал на «частника» в то время, как революция освободила от власти частного капитала и рабочего и художника. В этом было коренное противоречие, разъедавшее деятельность Радина как организатора театра, каким он стал с 1918 года, когда принял предложение Шлуглейта.

Радин собрал в новый театр превосходную труппу \*. Ему удалось привлечь к делу замечательных художников \*\*, талантливых режиссеров (А. А. Санин, А. П. Петровский, В. Г. Сахновский, Н. А. Попов), ему удалось дать ряд памятных и ценных спектаклей («Смерть Дантона» Бюхнера, «Иудейская вдова» Кейзера, «Слесарь и канцлер» Луначарского, «Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу и др.), но ему не удалось создать театра, а то, что было создано — превосходная труппа,— не удалось оградить от воздействия «частного» предпринимательства. Это воздействие за-

\* В 1918—1927 годах в театре б. Корша играли А. В. Токарева, М. М. Блюменталь-Тамарина, В. Н. Пашенная, В. Н. Попова, Н. Д. Борская, В. Л. Юрнева, Е. М. Шатрова, Г. И. Мартынова, В. А. Блюменталь-Тамарин, М. М. Климов, В. О. Гопорков, Н. Н. Рыбников, В. В. Максимов, А. П. Кторов, Н. Л. Коновалов, А. П. Петровский, М. Ф. Ленин, В. А. Кригер, М. С. Нароков, П. М. Леонтьев, Н. Н. Горич, И. Р. Пельцер, Д. Н. Дмитриев, Г. М. Терехов.

\*\* Радин приветствовал первое выступление в Москве И. М. Рабиновича: «Декорации к «Дон Карлосу» должны получиться замечательные,— это смело, выразительно и даже по трактовке ново» (Письмо к Е. М. Шатровой от 24 августа 1922 года).

метнее всего сказалось на репертуаре нового театра. При отсутствии советских пьес Радину естественно было обратиться к классике. Классическим репертуаром своего театра он мог бы гордиться: в 1918—1922 годах в него входили произведения Шекспира («Много шуму из ничего», «Сон в летнюю ночь»), Кальдерона («Сам у себя под стражей»), Мольера («Мизантроп»), Шиллера («Дон Карлос», «Коварство и любовь»), Гюго («Рюи Блаз», «Анджело»), Мюссе («Подсвечник»), Шелли («Беатриче Ченчи»), Гольдони («Слуга двух господ») и ряд русских классических пьес (в их числе «Преступление и наказание» Достоевского). Из советских авторов театр дал премьеры трех пьес Луначарского («Слесарь и канцлер», «Освобожденный Дон Кихот», «Яд»). Из современных иностранных драматургов были показаны пьесы Е. Кейзера, Э. Толлера, Ведекинда, Б. Шоу и других.

Все эти постановки были обращены к новому зрителю. Но касса театра вовсе не хотела терять старого зрителя, протоптившего сорокалетнюю дорожку к старику Коршу. В репертуаре появляется старая «дребедень» («Дурак», «Любовь — сила», «Хорошо сшитый фрак» и др.). В период нэпа к ней добавляется новая («Золотое дело», «Когда заговорит сердце», «Две утки», «Тревожный звонок» и др.).

Театр, оставаясь на предпринимательской основе, с неизбежной последовательностью вернулся к коршевскому репертуару, толкавшему актеров и на «коршевскую игру»: поверхностно-живую, неглубоко-трогательную, мишуруно-блестящую. Радин с разочарованием возвращался к тому исходному пункту, от которого с отвращением оттолкнулся.

Как актер, он мог с не меньшим разочарованием осмотреть проделанный круг. Лишь в начале этого кру-



*Н. М. Радин в роли Кеппена  
в пьесе А. В. Луначарского «Слесарь и канцлер»*

Москва, 1921 г.

га ему удалось сыграть несколько крупных ролей (Бенедикт в «Много шуму из ничего», Альцест в «Мизантропе», дон Сезар в «Рюи Блазе», Орсино в «Беатриче Ченчи», Сирано де Бержерак в комедии Ростана), дававших удовлетворение. В дальнейшем, за исключением двух-трех ролей, он играл в надоевшем коршевском репертуаре.

В 1924 году Радин — в результате принципиального конфликта с владельцем театра — покинул театр б. Корша и сезон 1924/25 года служил в театре МГСПС (ныне — театр имени Моссовета) \*.

Не удовлетворившись работой в театре МГСПС, Радин вернулся в театр б. Корша, где, за исключением сезона 1927/28 года, проведенного в Краснодаре, работал вплоть до перехода в Малый театр в 1932 году. Три сезона (1925/26, 1926/27, 1928/29) Радин был художественным руководителем театра \*\* и три сезона (1929—1932) был заведующим труппой, сложив с себя руководство театром, но продолжая режиссерскую работу.

Радин, как мы знаем, вынес весьма строгий приговор своей работе режиссера и художественного руководителя театра: «Репертуарных и идеологических ошибок наделано было так много, что иногда от отчаяния хотелось менять профессию».

---

\* Я не пишу здесь ни истории театра б. Корша в советский период его существования, ни биографии Радина в ее полном объеме (актер театра, актер кино, режиссер, руководитель театра, педагог и т. д.), я исследую только пути развития его творчества как актера, почему мне важно определить лишь основные этапы работы того театра, в котором Радин был руководителем и режиссером, поскольку эти этапы отражались на деятельности Радина-актера.

\*\* С 1925 года театр б. Корша перешел из частных рук в ведение Московского управления зрелищными предприятиями.

В этих ошибках часто бывало больше беды, чем видны Радина.

Одна из главных задач, которую ставил себе Радин, была создать театр комедии.

Задача эта была вполне разумна и современна. В арсенале многих своих орудий революция всегда числила живой смех. Театр, который взял бы в свои руки это остро отточенное оружие, нашел бы бесконечное число случаев употребить его в дело. Но нужно было много условий для того, чтобы это оружие применено было для действительных ударов, а не для одной забавы.

И в наши дни вряд ли мыслим театр, который базировался бы исключительно на репертуаре советской комедии; тем менее это было возможно пятнадцать лет тому назад. Поневоле Радину пришлось обращаться к репертуару современной европейской комедии. В одном письме 1928 года он писал: «Линия [театра] взята в сторону переводных пьес, отражающих западноевропейский быт в комедийном и сатирическом уклоне, но без отказа от отечественной драматургии». На этой линии подстерегали две опасности: «вины» и «беды». На советской сцене могла занять место лишь та пьеса, «в которой,— по выражению А. Файко,— ярко, образно и действительно вскрываются противоречия капиталистического общества». Но таких пьес на западной сцене так же мало, как мало критического самосознания в буржуазном обществе. Ограничиться пьесами, где самосознание доведено до разрушительной силы, значило бы впасть в «беду» безрепертуарья. Уменьшить же строгость отбора, пленившись комедийною яркостью в ущерб критической остроте, значило впасть в «вину» засорения советского репертуара «развлекательной чепухой».

Радин делал многое, чтобы избежать и «вины» и «беды». Передо мной объемистая тетрадь, куда он, как за-

ведущий репертуаром, заносил прочитанные им пьесы с кратким пересказом их содержания и со своими заключениями. Из внесенных в тетрадь ста четырнадцати пьес только восемь увидали свет рампы, но и эти восемь Радин принял скрепя сердце, с отзывами вроде следующих: «не очень интересно, разве что замечательно играть короля» («Король Бастос Смелый»), «никакими особыми достоинствами не блещет» («Вокруг света на самом себе» Шваркина) и т. п. Но избежать «вины» и «беды», конечно, не удалось. В поисках репертуара иной раз переоценивалась «оппозиционность» и «критичность» западной пьесы («Тень осла» Фульда, «Женщина у трона» Э. Вайда) или пьесы советского драматурга («Азев» А. Толстого, «Васильковые дурачества» П. Сухотина и др.). С другой стороны, в репертуаре доживали век старые коршевские пьесы вроде «Любовь — сила», толкавшие актеров на привычный шаблон развлекательства.

Эти пережитки старого репертуара и некоторые пьесы нового, отмеченные художественным и идеальным худосочием, и прочие грехи «театра б. Корша», в которых винится Радин, не должны, однако, скрыть немалых достижений, которых он добился в эти годы (1926—1931). Он искренне желал, чтобы в спектакле его театра чувствовалось дыхание новой жизни, чтобы зритель был взволнован творческой тревогой великих дней, когда перестраивался мир. Он не преувеличивал, скорее преуменьшал свои силы.

Но искренность и серьезность творческих намерений Радина сделали свое дело. Ряд больших и хорошо оцененных в свое время удач Драматического театра б. Корша связан именно со спектаклями, где режиссером и главным исполнителем был сам Радин. Таковы его постановки: «Торговцы славой» Паньоля и Нивуа (1926),

«Ремесло господина Кюре» Клемана Вотейля (1927), «Инженер Мерц» Л. Никулина (1928), «Болото» М. Паньоля (1929).

Радин не был режиссером-постановщиком: его спектакли всегда отличались хорошим вкусом и исконною верностью реализму, но в них не было самобытного, крупного, четкого режиссерского почерка. Образ целого спектакля Радину-режиссеру давался несравненно труднее, чем образ персонажа, занятого в спектакле. Сила Радина-режиссера была в другом: в умение работать с актером и добиваться камерного ансамбля. Еще в ранние годы у Корша Н. М. Радин умел быть полезен товарищам в их актерском труде. Артист театра Корша Д. Н. Дмитриев в неизданных воспоминаниях о Радине пишет: «Это был всегда очень внимательный, очень чуткий человек, отзывчивый к чужому горю,— и работник, исключительный работник. Как он мучился своими неудачами, когда они у него случались! как он радовался успехам чужих людей! как умел двумя словами подбодрить человека, сомневающегося в своих силах!.. В помощи он никогда не отказывал». Тому же Дмитриеву пришлось работать с Радиным и в советские годы. «И если первый период был периодом накопления сил,— говорит он,— то теперь я увидел учителя, полностью развившего свое дарование. Даже к выходному артисту он подходил как к отдельной индивидуальности, а не как к одному из безликой массы. Никогда не повышая голоса, никогда не раздражаясь, он всегда умел передать то, что требовалось идеей пьесы, умел зажечь актеров и передать им свой большой опыт в толковании ролей. Чего это ему стоило — это другой вопрос,— недаром он так быстро сгорел».

Художник драматических дуэтов-диалогов, Радин как режиссер был мастером сложных драматических ансамблей

лей: трио, квартетов, квинтетов и т. д. Работая с актерами, Радин стремился каждый спектакль свести к камерному ансамблю — к секстету или октету, смотря по количеству участников. Его режиссерство было партией первой скрипки в таких ансамблях: он не дирижировал ансамблем, а вел его за собою, исполняя вместе с тем и свою инstrumentальную партию. Прочтите груды газетных рецензий о радинских постановках — они все отделяют актерский ансамбль от постановки: постановка может быть такая и сякая, но актерский секстет или октет играет отлично. Когда Радину удается уловить настоящее звучание пьесы, то прежде всего оно сказывается в актерских партиях ансамбля; основной колорит спектакля определяется этим звучанием, а не общими архитектурными установками. Радин принадлежал к числу тех режиссеров, которые считали, что спектакль рождает актера, а режиссер лишь повивальная бабка при этих родах.

Устремление Радина-режиссера в лучших его постановках — превратить комедию нравов и комедию положений в сатирическую комедию. Если это достигалось театром (что бывало далеко не всегда), то достигалось именно соответствующим строем актерского звучания пьесы, настройкой квартета на сатирический тон. Эту перемену комедийного звучания почувствовали оба зрителя — старый и новый. Театральная летопись тех дней свидетельствует: «Иной коршевский завсегдатай разочарован: шел человек на французскую переводную пьесу с Радиным и Шатровой в главных ролях,— стало быть, все в порядке,— а ему всучивают какую-то «политику», чуть не «агитацию». Старый зритель гневался на перемену звучания театра «бывш. Корша», а новый находил, что теперь «бывш. Корш» даже в скобках должен быть вычеркнут жирной красной чертой»<sup>51</sup>.

Критическое освещение западноевропейской буржуазной действительности стало как бы специальностью театра «бывш. Корш».

Критика тех лет явно преуменьшала степень сатирического звучания пьес вроде «Торговцы славой», «Болото» и др. Зритель расходился в оценке с критикой, чутко улавливая в этом звучании более глубокие ноты.

Интересно сопоставить выводы рецензентов спектакля «Болото» Паньоля (премьера 22 апреля 1929 года) с впечатлениями рабочего зрителя. Критика, за исключением «Известий ВЦИК», отказалась признать сатиричность звучания пьесы: большинство отзывов сходится в том, что «Болото» прежде всего не сатира, в то время как театр счел ее за сатиру на «западную буржуазию». Отзывы рабкоров утверждают противное: «пьеса «Болото» — талантливая сатира на нравы вершителей судеб «демократических» стран, где за деньги продается и покупается все» (работница М. Шварцман); «постановка является острой сатирой на буржуазное общество, в котором основная цель — погоня за наживой»; «эта пьеса — сатира на западный буржуазный мир» (токарь А. Андреев) и т. д.<sup>52</sup>.

Просмотр московских и периферийных отзывов о другой постановке Радина — «Ремесло господина кюре» Клемана Вотейля (1927), обнаруживает ту же историю: московские критики отрицали сатирическое звучание комедии, периферийные рецензенты на нем настаивали: спектакль «вылился в настоящую, полную язвительнейшей насмешки, советскую комедию-сатиру»; «Ремесло господина кюре» — «антирелигиозный спектакль»; пьеса «проникнута здоровым юмором и имеет много сатирических моментов» и т. д.<sup>53</sup>.

Эти мнения не случайны. Их верно обобщает один рабочий корреспондент — текстильщик: «Сатиру на бур-

жуазное общество мы все чаще и чаще стали видеть в наших театрах. Особенно богат этим материалом театр б. Корш». Корреспондент указывает на ряд пьес, поставленных Радиным, и кончает призывом снизить цены на места: «Раскройте двери театра для рабочего зрителя»<sup>54</sup>.

Сатирическое звучание постановок Радина ясно улавливалось из сличения двух спектаклей одной и той же пьесы М. Паньоля и П. Нивуа, шедшей у Корша под названием «Торговцы славой» и в Художественном театре — «Продавцы славы». В постановке Художественного театра это была комедия нравов послеверсальской Франции, в постановке Радина это была сатира на эти нравы, свидетельствующие о гниении общества. После знакомства в Художественном театре с господином Берлюро (А. Л. Вишневский) и его согражданами хотелось воскликнуть: «Какая пошлость!» После встреч у Корша с тем же Берлюро (Н. М. Радин) и его компанией неизбежно было воскликнуть: «Какая подłość!» Время показало, что сатирическое толкование французской комедии было дальновиднее, чем нравоописательская ее трактовка: мы знаем, куда привели Францию в 1940 году «торговцы славой».

Эту «сатиричность» постановок не надо преувеличивать: она важна не как результат (он мог быть оценен по-разному), а как устремление режиссерской работы Радина. Устремление это было обусловлено более углубленным подходом к действительности, который появился у Радина после того, как, по его словам, «марксизм повернулся» его «миросозерцание». Радин стремился к репертуару и спектаклю, созвучным современности.

Одним из таких спектаклей был «Цианистый калий» Фр. Вольфа \*.

---

\* Как актер Радин в спектакле не участвовал.



*N. M. Радин в роли Берлюро  
в пьесе Паньоля и Нивуа «Торювцы славой»  
Москва, 1926 г.*

Радин вложил в него много сил. Он писал А. С. Рабиновичу (29 мая 1930 года): «Волнуюсь за эту постановку, понимаю всю свою ответственность за нее... Мой режиссерский камертон не звенит нужным тоном. Я уже не могу подходить к этой пьесе, как подходил прежде, скажем, к «Торговцам славой», мне нужны новые звучания. Занозой сидит во мне эта беспомощность и отправляет существование. Болезнь эта называется «муками творчества».

Можно дополнить Радина — она называется также муками социальной ответственности: в пьесе Вольфа предстояло раскрыть сердцевину страданий и борьбы западного пролетариата.

Муки творчества и чувство ответственности привели Радина к большой удаче. Театр дал больше, чем давала пьеса Вольфа.

На этот раз суждения рабочей общественности сошлись с отзывами критики.

Критика отмечала, что «история умершей от аборта девушки» показана в спектакле на глубоком социальном фоне, что режиссеру удалось разорвать тесные рамки узко «проблемной» пьесы и вывести действие на простор широкой социальной борьбы.

Рабочая общественность, в частности бригада рабкоров журнала «Рабочий и искусство», подтверждая и усиливая выводы критиков об этой постановке Радина, приветствовала постановщика за то, что он углубил и расширил содержание пьесы, усилил ее социальное звучание и приподнял на большую идеиную высоту. Спектакль «Цианистый калий», поставленный Радиным, отмечался как переход коллектива театра б. Корша на новые пути творчества.

«Первое время я работал в какой-то путанице мыслей», — говорит Радин. Но работа над «Цианистым

калием», так единодушно оцененная советской общественностью, свидетельствует уже не о «путанице», а об известной стройности мыслей советского художника, искренне преданного делу строительства нового общества.

«Я думал, что по своей актерской индивидуальности я не годусь для нового зрителя», — признавался Радин.

Жизнь опровергла его опасение, лишний раз свидетельствующее об его строгости к себе и внимательности к запросам нового зрителя. Актерская и режиссерская деятельность Радина в Москве находила, как видно из приведенных отзывов, широкое признание советской общественности. Его работа в Краснодаре (1927—1928) и Архангельске (лето 1928 года), его гастроли на Украине и в Белоруссии (1927 и 1929), на Урале (1930) и на Кавказе (1931) показали, что он приобрел к этому времени всесоюзную известность. В 1925 году Радин получил звание заслуженного артиста республики\*.

Новый зритель побудил артиста найти новое в своем даровании, принудил его разработать ту ценную руду, которая до того почти не подвергалась обработке.

Старый радинский репертуар именно в советское время был доведен им до возможного предела скульптурной выразительности.

В 1919 году Радин впервые в Москве сыграл Бенедикта в комедии Шекспира «Много шуму из ничего». Роль эту он играл раньше на юге (Одесса, 3 декабря

\* За семнадцать лет советской работы Радиным было сыграно всего семьдесят четыре новые роли, иными словами Радину приходилось играть в год четыре роли, а из двух лет в третье пять ролей в год. Цифры эти в сравнении с цифрами предыдущих периодов показывают неопровержимо, какой великий груз был снят революцией с плеч актера и какую свободу для творчества получил он.

1910 года, в свой бенефис), где восторгались его прекрасной веселостью, но журили за то, что его Бенедикт «излишне простодушен», даже «глуповат и наивен»<sup>55</sup>.

В Москве через девять лет старая роль зазвучала по-иному, веселость Бенедикта стала заразительной; в ней манила и увлекала зрителя какая-то непосредственная радость бытия. А на «простодушии» и «наивности» Бенедикта Радин построил незабываемый образ. Простодушен и наивен — не значит: не умен, это значит, по Радину, безоблачно светел и ясен. Радин настаивал теперь на этом: потому что лишить Бенедикта живой и простой непосредственности — значило отождествить его с Петруччио.

Ведь Бенедикт по-своему также «укрощает» свою «Катарину»; ему приходится умно и тонко завоевывать любовь Беатриче. Он — родной брат, но отнюдь не двойник Петруччио; он мягче по характеру, в нем меньше силы, но больше внутреннего простого изящества. Самая веселость Бенедикта тоньше, воздушнее, чем веселость Петруччио. С острым чутьем к тональности именно данной пьесы Радин сплетал в Бенедикте более тонкое кружево смеха, чем в Петруччио. Его Бенедикт с затаенной счастливой улыбкой расставлял Беатриче свои сети, которые, как воздушные паутинки, в конце концов опутали ее. Радин показывал в Бенедикте какую-то милую шаловливость (которой нет в Петруччио), и его смелость — не смелость кондотьера, а скорее проказливость старшего задорного эльфа из «Сна в летнюю ночь». Бенедикт — одна из самых замечательных ролей Радина, веселье и жизнерадостность так и искалились в ней. Бенедикт пересоздан в первые годы революции: в нем светят и греют весенние лучи итальянского Возрождения, отогревшие Европу от сурового холода средневековья.

В советское же время Радин создал труднейшую мольеровскую роль — Альцеста в «Мизантропе» (1918) — и две яркие роли из радинской классической галереи героев плаща и шпаги: дон Сезара де Базан в «Рюи Блазе» В. Гюго (1918) и Сирано в «Сирано де Бержераке» Ростана (1920).

Из русских актеров последнего пятидесятилетия один М. М. Петипа охотно брался за Альцеста, других не влекла эта роль французского прадедушки Чацкого, который лишен гражданского пыла и юношеской страсти своего русского правнука. Радин напоил монологи Альцеста жалящими сарказмами и насытил этот образ той прекрасной «неуживчивостью», которая ясно изобличала, что Альцест — честнее своей социальной среды и обречен на одиночество, как всякий, кто пришелся «не ко двору» своему веку.

В передаче Радина исчезла известная рассудочность монологов Альцеста. Он меньше всего был просвещенным ментором Селимены. За горькой иронией его мысли, разуверившейся в людях, нет и капли иронии для чувства. Безнадежным порывом благородной, глубоко затаенной любви звучала у Радина мольба Альцеста:

О, притворитесь же, что любите немного...

Я притворюсь тогда, что верю в вас, как в бога.

Одной из лучших ролей Радина была роль дон Сезара де Базан в драме Гюго «Рюи Блаз». Усмешка на самого себя, очаровательный юмор в ответ на все, что дает действительность,— вот в чем заключено обаяние того дон Сезара, которого с такой любовью представлял Радин. В мрачной романтической драме Гюго этот образ — веселый, вешний луч солнца, забредший в темную рыцарскую залу, полную заржавелых панцирей и родовых привидений. Трудно было рядом с Радиным

играть артистам, изображавшим Рюи Блаза и дон Саллюста: как бы удачно они ни играли, зрителю невольно хотелось поскорее отделаться от их возвышенных чувств и пышных страстей и отдаться светлой улыбке и золотому смеху вот этого беспутного гранда, который «воду пьет из уличных фонтанов» и за высший орден признает вольный луч солнца, золотящийся на его груди. У зрителя невольно рождалось досадное чувство: зачем Гюго посвятил целую пьесу Рюи Блазу, королеве, дон Саллюstu и только в двух сценах вывел дон Сезара?! Слушая и глядя на Радина в роли дон Сезара, думалось: вот кому бы быть героем пьесы, этому человеку с прекрасной широкой натурой, с солнечной любовью к жизни, а не декламатору благородных чувств Рюи Блазу.

В роли Сирено де Бержерака у Радина было какое-то родство с дон Сезаром,— как есть родство этой пьесы Ростана с драмой Гюго. Радин не чувствовал роль Сирено вполне своей и на похвалы товарищей отзывался, что у него нет нужного темперамента для Сирено, героя пьесы, названной Ростаном «героической комедией». Сирено Радина, действительно, не был «героем» и это было к счастью для спектакля: вместе с эффектным «героизмом по Ростану» исчезли в образе Сирено декламационная поза и позирующая речь и с прекрасною ясностью выступили черты одного из последних «рыцарей печального образа», родственного дон Кихоту, трепетно скрывающего свою любовь к Дульцине — Роксане и столь одинокого, потому что возле него нет даже верного Санчо Пансо. Трогательный, прекрасный образ, светящийся подлинной человеческой правдой и красотой!

Артист Д. Н. Дмитриев вспоминает:

«Я играл вместе с Радиным в пьесе Ростана «Сирено де Бержерак». Роль моя кончалась до пятого акта, но я не один раз оставался на последний акт, где Си-



*Н. М. Радин в роли Сирано и Е. М. Шатрова в роли  
Роксаны в комедии Э. Ростана «Сирано де Бержерак»  
(5-ое действие)*

Москва, 1920 г.

рано, один, осыпаемый падающими осенними листьями, говорит свои монологи об одиночестве... Я не один раз плакал, не стыжусь в этом признаться».

Снимая шляпу, Сирано показывает свою перевязанную голову и тихо, будто не о себе, произносит:

В субботу, сентября семнадцатого дня,  
Поэт де Бержерак убит рукой злодея.

В этих словах просачивалась та простая мудрость беззаветно любящего сердца, которую Сирано усердно таил от всех. Радин показывал здесь героизм без героя, героизм, не знающий, не желающий знать своего имени. Сирано Радина был не из «героической комедии» Ростана, а из какой-то другой, более глубокой и вместе с тем более простой повести об одном из потомков великого и несчастного дон Кихота.

Последней работой Радина в списке классически сданных ролей был Болинброк в «Стакане воды» Скриба.

Появившись впервые в этой роли в Киеве (7 января 1912 года, в свой бенефис), Радин удивил критиков уменьем «окрашивать самые обыкновенные фразы блестками изящного юмора и самым рискованным положением придавать окраску естественной непринужденности»<sup>56</sup>.

В советские годы Радин заново переработал роль Болинброка и в ней появился на сцене Малого театра, куда был приглашен в 1932 году \*.

---

\* Переход в Малый театр осуществлял давнюю мечту Радина — всецело отдаваться творческой работе актера. 2 декабря 1931 года он писал Н. Н. Синельникову: «Не хочу никаких управлений, не хочу даже режиссерства — хочу возможно спокойнее актерствовать и иметь в своем распоряжении время, которого в этой обстановке у меня нет совсем».

«Вы не можете себе представить,— писал Радин Н. Н. Синельникову, сообщая о своем переходе в Малый театр,— насколько мне легче дышится... В Малом меня встретили очень приветливо».

«Н. М. был охвачен радостными мечтами,— вспоминает Н. Н. Синельников.— Помимо роли, которая в его обширном репертуаре справедливо считалась не то что блестящей, а, я бы сказал, сверкающей, ему было поручено и возобновление пьесы «Стакан воды». Он рассказывал, как с первых же слов актеры, занятые в пьесе, отнеслись к его режиссерской работе с большим вниманием».

Радин писал Синельникову: «Оба первые спектакля «Стакана воды» прошли с большим успехом. На премьере нас вызывали после конца 11 раз, а меня во время хода действия раз десять прерывали аплодисментами». Но сам Радин все-таки не был вполне доволен результатами своей первой режиссерской работы в Малом театре: ему, по его признанию, «не удалось как следует вытравить» напевность речи, «в которой тонут и тонировка, и ясность переходов от одного чувства к другому. Но публика и дирекция отметили новые приемы исполнения, а значит, и мою работу». Радин только подновлял старую постановку другого, здравствовавшего режиссера,— и это ему «мешало обострять образы, что, конечно, и следовало, и можно было бы сделать, оставаясь в границах «высокой комедии».

Но если не все творческие намерения привелось осуществить Радину-режиссеру в спектакле «Стакан воды», то для Радина-актера этот спектакль был полным торжеством.

«В роли Болинброка,— вспоминает артист Малого театра В. И. Хлебников,— Радину выпал не просто успех, а «необыкновенный успех»: публика вызывала Радина не только после окончания актов, но и среди

актов, часто не давая ему говорить. Горячие рукоплескания получал Н. М. Радин за отдельные тонкие интонации, а их было множество: роль изобилует тонкими намеками; хитрость и изворотливость, веселость и остроумие Болинброка нашли в Н. М. Радине первоклассного исполнителя».

Радин точно подлил шампанского в старый «Стакан воды»: его влага стала искрометной.

Драматург Ю. Слезкин свидетельствует:

«Простые, писанные декорации, тяжелый парчевый занавес в глубине сцены, из-за которого в течение пяти актов появляются один за другим все персонажи пьесы, золоченая мебель, расставленная по-старинке — диван направо, столик налево,— нехватает только рампы, суплерской будки, необходимых атрибутов старого театра.

Но вот появляется на сцене Болинброк, и все становится на свое место, все становится понятно. Разве может этот Болинброк выходить на сцену не из-за тяжелого занавеса, разве нужно этому Болинброку удивлять кого-нибудь необычайной мизансценой, необыкновенным положением? Нет! Этот Болинброк держит внимание зрителя на острие своего языка, и, если оно сорвется, никакие ухищрения режиссера не помогут актеру довести зрителя по извилистому лабиринту интриги до блестящей пустой развязки скрибовской комедии».

Болинброк был едва ли не самым совершенным созданием Радина. Радин — замечательный художник-мастер, но формальное мастерство не привлекало его само по себе. Он сам говорил, что мастером ему нужно стать для того, чтобы средствами своего искусства извлекать максимум правдивости и жизненности из замысла автора, претворяя извлеченное в ясный и правдивый сценический образ.



*Н. М. Радин в роли Болингбока  
в комедии Скриба «Стакан воды»*

Москва, 1932 г.

Его Болинброк точно сошел с портрета Генсборо или Ромнея: английский лорд каждой кровинкой, каждым мускулом. Его французские манеры так же импортны, как брюссельские кружева его камзола. Его язык, его манера говорить о francaужены. Но его улыбка, усмешка, гримасы — совершенно английские: в них бодро и спокойно теплится чисто английский юмор. Листая страницы де Фоэ, Фильдинга и Шеридана, вы узнаете улыбку радинского Болинброка: лукавую без хитрости («хитрость — ум глупцов», а Болинброк умен), самоуверенную без самообольщения, добродушную без доверчивости. Болинброк вовсе не интриган: он просто играет в опасную и увлекательную игру, которая при удаче может принести хороший приз. Он страстный, но не азартный игрок: он никогда не теряет самообладания. И какой он джентльмен! Всегда джентльмен, даже тогда, когда так сильно «наступает на ножку» леди Мальборо, что ей приходится навсегда ретироваться из дворца.

Скрибовский текст был переткан Радиным в словесную великолепную ткань чудесного, стильного и вместе веселого, даже затейливо-веселого рисунка.

Оставаясь русским актером, Радин сумел во французской комедии быть подлинным англичанином определенного века,— англичанином, влюбленным во Францию Людовика XIV.

Но воспринимал ли Радин этого англичанина с объективной холодностью старого опытного портретиста? Нет,— и в этом было новое, приобретенное во время революции. Он выписывал его пышную фигуру на крепком фоне иронии, отчего очертания этой фигуры приняли большую остроту и четкость.

Эта новая ироничность, выказывающая отношение изобразителя к изображаемому, обогатила многие ста-

рые образы, ранее созданные Радиным. В революционные годы он не раз играл старые уайльдовские роли — Уортинга в «Легкомысленной комедии» и Горинга в «Идеальном муже», — играл их с тем же блеском, но не с тем отношением; образы были теперь пропущены через тонкий фильтр иронии.

Революция поставила перед Радиным и другую новую творческую задачу — уравнять блестящую широту внешней характеристики образа с глубиною его психологического наполнения, сочетать убедительность и волнующую правду ядра образа с безукоризненной ясностью и яркостью его раскрытия в речи, жесте, движении.

Труднейший опыт решения подобной задачи представился Радину в пьесе Л. Вернейля «Ложь». В ней три действия и всего два действующих лица. Место действия остается все время неизменным. Автор завязал крепкий узел интриги, наполнил пьесу яркими психологическими моментами, острыми драматическими конфликтами, но сковал актеров одною сценическою формою — диалогом, монологи встречаются в пьесе в виде исключения. «Ложь» — настоящая западня из диалогов. Была в пьесе и другая трудность, новая для Радина. Роль Мориса, разоблачителя «лжи» своей жены и убийцы ее любовника, до крайности насыщена психологическими пряностями: упорство подозрения, укусы и порывы ревности, муки ненависти, мучения засыпающей и вновь просыпающейся совести сменяют друг друга без малейшей передышки для актера и зрителя. Пьеса требует от исполнителей высокого нервного подъема и исключительной искренности; но то и другое, чтобы не выродиться в невропатологию, требует необыкновенно четкой, сжатой формы и бесконечного разнообразия в оттенках: ведь актер в течение трех действий, за двумя-тремя минутными исключениями, не покидает сцены.

Пьеса Вернейля с ее двойной задачей так захватила Радина, что он, после напряженнейшей актерской и режиссерской работы целого сезона, отдался ей всецело. «С понедельника принимаемся за репетицию «Лжи» вплотную,— пишет он А. С. Рабиновичу 20 апреля 1929 года.— Эта работа меня чрезвычайно интересует, а потому она мне на нервы действовать не будет, а я устаю именно нервами, а не физически». Через девять дней, в пылу работы, новое признание: «Я с головой ушел в работу над «Ложью». Трудная штука — требует большой детальной разработки и большого нервного напряжения. С волнением жду, какое впечатление произведем мы на публику».

Радин решил двойную задачу. Западня диалогов у него перестала существовать. Он ее превратил в захватывающую «драму в трех диалогах». Так же безукоризненно была решена им и новая задача — психологического наполнения образа.

Радин сумел найти прочный стержень для всех психологических разворотов пьесы. Он заставил зрителя поверить, что у его Мориса два движущих начала: его любовь к Жермен и его требовательная правдивость к себе. Не перенести эту правдивость на дорогого человека он не может: это значило бы для него перестать быть самим собой; но, перенеся эту правдивость на Жермен, он тем самым вскрывает все ее прошлое, которое она таила от него из любви к нему. Из любви к Жермен он делается убийцей; из правдивости к себе он отказывается от дарованного ему судьбой права быть безнаказанным и отдает себя в руки властей.

Западня диалогов превратилась у Радина в увлекательный лабиринт психологических испытаний и драматических напряжений, по которому он водил зрителя, заставляя его то вскрикивать от испуга, то вздрогивать

от действенного напряжения,— но приводил Радин зрителя из этого лабиринта к простому выходу в реальное, в повседневное, в острое современное.

В радинском исполнении «Ложь» подводила зрителя к одному из темных углов общества, где по выражению А. Файко, «страдают люди, зашедшие в тупик, потерявшие выход, раздавленные бременем социальной лжи»<sup>57</sup>.

Опыт Радина имел большой успех у советского зрителя: пьеса Вернейля в СССР встретила больше сочувствия, чем во Франции. Летом 1929 года Радин гастролировал в тридцати двух городах, дав семьдесят представлений пьесы «Ложь».

От этого опыта, точнее — одного из многих опытов разрешения новых психологических задач, Радин перешел к решению другой, еще более ответственной задачи, усиленно ставившейся временем: найти социальный ключ к образу.

Вчитаемся в одну дореволюционную рецензию о Радине в роли Мурзавецкого («Волки и овцы»): «Радин талантливо, выдержанно вырисовал фигуру безнадежно бесхарактерного алкоголика в фуражке «не бей меня в морду». Но это был хвастливый забулдыга, не более. Нехватало в нем перевоплощения в настоящего дворянинна, проведшего свое детство среди челяди, которую ежеминутно можно было послать на конюшню. Его «я тебе приказал, ты мне подал» звучало пустым хвастовством, а не воскреснувшим на минуту сознанием своей принадлежности к «лучшим людям». И контраст между его претензиями и его личностью сглаживался, и бледнела острыя, но не лишенная глубокого драматизма комичность перехода от уверений, что «десять слов — и она моя» к просьбе дать «келькшоз, но, разумеется, не двугривенный»<sup>58</sup>.

Чего нехватало Радину в Мурзавецком?

За психологической сущностью образа, за бытовой его поверхностью Радин не прощупал социального костяка его: в образе не оказалось подлинной крепости и устойчивости, без которых он утратил половину своей действенности.

Осознание этой задачи, отсутствовавшее у Радина в дореволюционную пору, обогатило его искусство.

Вспомним одну из последних его работ — Звездинцева в «Плодах просвещения» (Малый театр, 1932).

Мягкотелость, какое-то мягкомуслие. Весь его спиритизм с головой укладывается в это праздное состояние ума. Сказать точнее — сам Звездинцев укладывается в этот спиритизм, как в мягкую перину: ему сладко спится и чепуха сонная лезет в голову, а он думает, что это он беседует с «духами».

Добродушие и безволие у него наследственно-обломовское. Вглядитесь в выражение его лица: ну, точь в точь старый, обленившийся пес с добрыми глазами, но очень побаивающейся хозяйки — свирепой Анны Павловны.

Все это у Радина было верно, умно, тонко и по-настоящему комично. Но это могло бы быть у него и до 1917 года. Но вот чего не могло быть, вот что было ново — это испуг Звездинцева перед мужиками. Он боится этих ходоков за землей: они совершенно мирны и весьма почтительны, а он трусит перед ними. Это не его личный испуг — это испуг барина перед мужиком. Звездинцев хотел бы отмахнуться от этой черноземной неприятности, которая называется «мужиком», хотел бы не видеть, не знать, что она существует, а неприятность, пока еще очень почтительно, но и весьма упорно, прет к нему в кабинет, домогаясь «землицы». Может быть, и спиритические «духи» тем особенно и



*Н. М. Радин в роли Звездинцева  
в комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения»*

Москва, 1932 г.

хороши, что за них можно спрятаться от мужика, который вот-вот предъявит неисчислимый, неоплатный счет барину.

Этот страх перед мужиком, которым тонко и умно наделил Радин Звездинцева, придает образу верный социальный колорит \*.

В «Ревизоре» Радин, отказавшись от Хлестакова, еще с 1905 года стал играть почтмейстера. В сезон 1924/25 года он сыграл его в театре МГСПС (постановка В. Бебутова).

Преодолев формалистические причуды постановщика, Радин дал яркую гоголевскую фигуру, выдержанную в сочных и свежих реалистических тонах, насыщенную юмором и возбуждавшую в зрителях бодрый, звонкий смех.

Почтмейстер моложе всех чиновников городка, куда занесло Хлестакова. Для него одного Хлестаков — не только страшный ревизор, но и любопытнейшая птица, залетевшая из Петербурга: уездный франт Шпекин непрочно полюбоваться пестрым опереньем столичного щеголя, ему любопытны покрой фрака у Хлестакова, его манера отвешивать поклон. Он кое-что даже уж перенял у столичного гостя: он уже шаркает ножкой перед дамами «по-хлестаковски», пробор на его голове уже «пропахан» под куафюру Ивана Александровича.

---

\* После представления «Плодов просвещения» (27 апреля 1932 года), в которых Радин дебютировал в Малом театре, он писал Н. Н. Синельникову: «Играл с большим волнением. Что у меня вышло из Звездинцева, не знаю — похвальным словам верить опрометчиво — думаю, во всяком случае, что отрицательного впечатления я не произвел». Это письмо — образец отношения Радина к собственным успехам: он всегда их преуменьшал: письмо написано в ответ на поздравление Синельникова с большим успехом в «Плодах просвещения».

Таков внешний облик почтмейстера по замыслу Радина. Прежде Радин ограничился бы этим, теперь это только полдела в характеристике гоголевского персонажа.

Радин социально углубляет образ. Хлестаков просит у почтмейстера денег взаймы. Почтмейстер любезно шаркает ножкой с особым удовольствием: «Почему же? почту за величайшее счастье». Пауза. Почтмейстер спокойно лезет рукой за борт своего фрака, вытягивает оттуда изрядную пачку запечатанных сургучом денежных писем, выбирает одно, ломает сургуч на глазах Хлестакова и, вытянув оттуда ассигнации, протягивает их с поклоном Хлестакову: «Вот-с! извольте. От души готов служить».

Поклон его становился при этом менее почтителен, тон (это изумительное «вот-с!») значительно развязнее: «Ага, мол, взяточку просишь? получай же из публичных сумм! Если берешь, так знай, что и мы не дураки. Не только давать, а и брать умеем».

Хлестакову оставалось только поблагодарить. Почтмейстер тотчас же — по Гоголю — «вставал, вытягивался, придерживал шпагу» и развязно, с амикошонством,ронял Хлестакову: «Не будет ли какого замечания по части почтового управления?»

Это звучало: «Ты теперь носа на почту не сунешь! Страховая премия внесена полностью».

Полупоклон, поворот, а вслед ему спешащая реплика «ревизора»: «Нет, ничего».

Этой тонко сыгранной сценой Радин раскрывал круговую поруку наглого взяточничества, на котором держалась царская Россия; становилось ясно: приезжай себе самый настоящий из настоящих ревизоров — найдется и ему своя покупная цена, только подороже, чем Хлестакову.

Трактовка образа почтмейстера была неопровергимым доказательством, что Радин обогатил свое искусство, показав свое отношение к образу, дав ему социальную характеристику, острую и сатирическую. Новое отношение Радина к воплощаемым образам особенно ярко сказалось в исполнении ряда ролей из комедий современного Запада.

Его Берлюро в «Торговцах славой» Паньоля и Ниува (премьера 12 февраля 1926 года) был двойной удачей. «Старый» Радин,—когда-то, в дни молодости, блестяще сыгравший российского Берлюро, карьериста Наблюдющего,—как всегда, играл в блестящей, четкой манере, легко и изящно; новый Радин радовал приемами меткой и злой характеристики; ее острые сатирические только усиливало ее жизненную полноту и правду. «Наряду с интернациональным типом спекулянта» в Берлюро «мы видели ловкого и стремительного француза»,—писала тогда «Правда», указывая этим на уменье Радина придать образу национальный оттенок. «Его Берлюро был так напорист и так нагло-самоуврен,—удивлялся Ю. В. Соболев в «Вечерней Москве»,—а было это технически так легко подано»<sup>59</sup>.

Удивление критика понятно: не часто можно встретить сочетание реалистической силы социальной характеристики с тонким изяществом сценической ее подачи.

Сатирической выразительности Радин достигал без малейшей карикатурной подчеркнутости пропорций образа. Его Берлюро — вовсе не карикатура. Это не сценический фельетон на тему о международном спекулянте, греющем руки у камина мнимого военного патриотизма. Берлюро Радина — вдумчиво выискаанный портрет, фон которого — живое негодование автора.

На этом же фоне выписан другой подобный портрет — учителя Топаза в «Болоте» того же Паньоля

(премьера 22 апреля 1929 года). «Честный малый» из учителей проходит в пьесе урок наглядного обучения: на примере окружающего буржуазного хищничества он убеждается, что мораль и право — это «слова, слова, слова», деньги и нажива — это «дела, дела, дела», и, убедившись в этом, он превращается в дерзкого делового волка, хищнический аппетит которого особенно ярко показан Радиным в finale пьесы.

Это перерождение было труднейшим моментом роли. Чуть-чуть побольше теплоты в первой части роли, в эпоху «честного малого», или чуть-чуть побольше сатирической густоты во второй части — и мы не поверим или в то, что Топаз был «честным идиотом», или в то, что он стал нечестным умником. Но Радин удержался и от сценического филантропизма и от фельетонно-сатирического прокурорства. Его Топаз слепо честен только до какого-то поворота головы в другую сторону: он был постник только потому, что не попадалось под руку скромное, а в сущности он всегда был субъектом с большим аппетитом. Радин отлично показывал цинизм человека, который, увидев, что все кругом голые, спешит скорее оголиться, торопливо сбрасывая с себя все, что доселе прикрывало его наготу. Он стремится схватить темп всеобщей погони за делами и деньгами. Вперед, вперед в охоте за чужим карманом, частным и государственным!

Ритм и темп роли были у Радина сатиричны, внешняя обработка роли как будто не выходила из пределов комедии нравов. Но это-то и делало трактовку образа особенно острой: каковы же должны быть эти буржуазные нравы, если пишешь — или играешь — простую «комедию нравов», а сама собой выходит сатира, да еще какая!

Радин, как актер и режиссер, с глубоким волнением

работал над спектаклем «Болото». Он вкладывал в роль и в постановку большое напряжение творческой воли, стремясь показать советскому зрителю вязкое дно буржуазного болота. 20 апреля 1929 года он писал А. С. Рабиновичу: «Жизнь моя за последнее время — это непрерывная цепь трудов, и трудов волнительных. Иногда кажется, что вот еще одно насилие над собой — и что-то порвется внутри. Дотягиваю сезон из последних силенок. Сегодня я сдал просмотровую генеральную репетицию «Болота». Похоже больше на удачу, чем на провал. Конечно, я недоволен собой в первую голову, недоволен некоторыми актерами и очень доволен оформлением Лаленкова».

Но спектакль имел большой успех, и через девять дней Радину пришлось писать тому же лицу: «Болото» произвело большое впечатление. И общие отзывы и успех спектакля окончательно утвердили нас, что это удача. Много было потрачено нервов, но результат благоприятный. Ко мне в уборную приходило даже высшее начальство выражать благодарность и за постановку и за исполнение».

Из цикла современных комедий Радин сыграл еще роль кюре в пьесе «Ремесло господина кюре», переделка романа Клемана Ватейля (премьера 1 апреля 1927 года). В этой роли у Радина была противоположная задача: предстояло показать не понижение, а умственный и моральный рост человека, показать, как простодушный и бесхитростный священник, видя, что должность его не столько связана с «духовными задачами», сколько с выполнением обязанностей, им явно противоречащих (участие в нечистой и лицемерной предвыборной кампании), сбрасывает с себя рясу и швыряет ее почти в лицо монсеньору, духовному владыке.



*Н. М. Радин в роли Захара Бардина  
в пьесе М. Горького «Враги»]*

Москва, 1933 г.

Этот достаточно сухой стержень сюжета Радин превратил в живой ствол дерева, покрытого густою и свежею листвой.

Его кюре был на войне — и Радин дал в нем человека, который сохранил не только резкие, грубоватые замашки солдата из окопов, но и простоту, прямолинейность, зоркую честность чернорабочего войны, отлично рассмотревшего из окопов грязную изнанку жизни и политики правящих классов. Этот деревенский кюре не забыл солдатской песенки, и, когда его мутит от ханжества и елейности, положенных ему по штату, он напевает эту песенку сквозь зубы. В нем много наивности и простодушия, но у него честное сердце и честные глаза. Хорошим народным чутьем он распознает спекулянтов под рясами и мантами и с прямотой солдата, обманутого спекулянтами политики и обкраденного спекулянтами тыла, сбрасывает с себя рясу.

В эту трудную роль Радин вложил все, что приобрел за время революции: точность социального наблюдения, правдивую глубину психологических переживаний, меткость сатирического искусства. «Переход от степенного тона священника к игривой солдатской песенке, богатая гамма душевных переживаний и потрясений кюре — все это в игре Радина было в высшей степени интересно и убедительно»<sup>60</sup>.

Ролью кюре Радин многих изумил. «Зрителя ждет сюрприз,— писал критик «Вечернего Киева», города, где Радина так хорошо знали и так любили в дореволюционные годы.— Кто мог бы сказать, что этот плотный провинциальный кюре, в какой-то степени приходящийся родственником ромен-роллановскому Кола Брюньону, что это и есть актер Радин, для которого фрак стал чем-то вроде неотъемлемой прозодежды? Радин отлично дает своего кюре, и с каждым новым ударом резца пе-

ред ним встает этот мягкий, простодушный, чуть-чуть в крапинках хитрости, до смешной смелости прямолинейный кюре. Поразительны уверенность и свобода, с которыми Радин ведет свою роль; это несравненно больше, чем просто отлично подкованная техника, которой в конце концов владеют многие»<sup>61</sup>.

Последнее замечание критика неверно: радинской техникой владели исключительно немногие, но первое верно: это, конечно, «несравненно больше, чем техника». Это — творческое перевоспитание себя для образов, самое появление которых на сцене стало возможно только со временем революции\*.

Если такое самоперевоспитание было необходимо для воплощения на сцене образов современного театра Запада, пересаживаемых на советскую почву, то вдвойне необходимо было оно Радину для тех немногих образов советских драматургов, которые ему пришлось сыграть.

Какой напряженный творческий труд он вкладывал в эти роли, какую ответственность ощущал он, работая над ними, явствует из истории его режиссерской и актерской работы над пьесой Л. Никулина «Инженер Мерц» (премьера 27 декабря 1928 года).

28 октября Радин сообщает А. С. Рабиновичу: «Получил для постановки «Инженера Мерца» и играю Мерца. Работа очень ответственная, потому что на пьесу театр рассчитывает, как на гвоздь; а кроме того, она немного скользка идеологически, то есть находятся люди, полагающие, что она может осветить героически белогвардейских персонажей. Удача или неудача от-

\* Из ролей русского репертуара с особым сатирическим блеском показал Радин в эти годы «просвещенного» негоцианта Рыдлова в комедии А. И. Сумбатова «Джентльмен». Ставивший пьесу Сумбатов (он же знаменитый актер Южин) находил, что Радину удалось воплотить лучшие замыслы автора.

разится не только на мне, но и на театре, который подвергается нападкам — порой справедливым — за отсутствие определенной линии... Ну, я и волнуюсь».

В разгар работы Радин пишет: «Мой интерес текущего дня сосредоточивается на постановке «Инженера Мерца» — работаю усердно. Художник не чувствовал пьесы, и макеты декораций меня не удовлетворяют, но делать нечего — времени мало: надо отдавать в мастерские. Актеры работают с удовольствием и интересом. Каждый день с одиннадцати до трех почти без перерыва за столом мы ищем обоснований характеров и в связи с этим тональностей, обходя напрашивавшиеся банальности. По художественности пьеса написана довольно ординарно. Автор добавляет, поправляет текст по нашим указаниям. Чем не Художественный театр, и я — не Станиславский?!»

Этой шуткой Радин прикрывает честную серьезность своей работы, когда приходилось не только работать над пьесой, но и защищать пьесу и театр, ее ставящий, как видно из следующего письма: «В работе над «Мерцем» имеются осложнения: есть лютые враги постановки этой пьесы вообще, а так как вопреки их желаниям спектакль все-таки готовится, то они трубят, что театр себя этой постановкой совсем дискредитирует и т. д. и т. д. При таких ауспициях трудно работать. Неприятное и нервящее положение, особенно мне, как режиссеру спектакля. Пришлось вынести тяжелый бой при докладе плана постановки перед общественным художественным советом нашего театра».

На другой день премьеры усталый Радин пишет: «С «Мерцем», прошедшим вчера, было много всякой возни. Тяжело дался этот спектакль. Прошел он с приличным успехом». Через неделю Радин может гораздо точнее определить степень успеха «Мерца»: «Я сейчас

чувствую себя совершенно разбитым. Утешает несколько положительный успех «Мерца» и у публики и у видных партийцев. Играем почти ежедневно при переполненных сбоях». Через некоторое время Радин уже жаловался в шуточных стихах:

Директор Корша совсем без сердца:  
Мы каждый вечер играем «Мерца».

В конце сезона Радин подводит итог: «Послезавтра закрываем сезон, сыграв «Мерца» 92 раза. Рекорд, если считать, что начали с января». Пьеса шла двадцать три раза в месяц.

Эти отрывки из писем вскрывают упорную борьбу Радина за право на театральное существование пьесы, занявшей, как показало время, одно из самых важных мест в репертуаре на определенном этапе развития советского театра.

Борьбу эту тем труднее было вести Радину, что одновременно, как исполнитель роли Мерца, он впервые создавал образ советского человека.

«Внешняя постановка, соблюдая эскизный стиль авторского письма, служила лишь фоном для превосходного актерского исполнения»<sup>62</sup>.

Но и самое «актерское исполнение» оказалось в свой черед фоном, в который Радин вписал превосходный образ, исполненный подлинной жизненности. Мерц — это не просто «перестроившийся» человек, это человек, у которого старое сердце бьется новым биением, в такт с новой жизнью. Отсюда его искренность и правдивость, отсюда его спокойствие, когда ряд незаслуженных испытаний и обид сыплятся на него. В нем главное — воля. Внешне это скромный на слова и сдержанный на чувства человек, но это оттого, что он умеет эти свои чувства отводить на третий план, не видный снаружи: там они

живут, и оттуда они отепляют его волю. Чем глубже эти чувства, тем они лучше у него укрыты. Лишь по тому, что он делает, мы можем проникнуть в то, что он переживает и чувствует. А чувствует и переживает он глубоко и горячо.

В пьесе Л. Никулина был лишь беглый набросок того Мерца, какой вышел к зрителям в воплощении Радина. У автора Мерц от начала до конца тот же: честен, прям, тверд. У Радина Мерц по мере испытаний, сваливающихся на его голову и преодоления их, растет, и выходит не только крепче волею, но богаче мыслью, внутренне сложнее чувствами.

Л. В. Никулин пишет про своего «Инженера Мерца» в воспоминаниях о Радине: «Пьеса была не очень значительная, достоинство ее заключалось в том, что в ней впервые на сцену был выведен перестраивавшийся интеллигент, инженер из уходящего поколения, в решительную минуту проявивший советский патриотизм и верность советской власти. В этой роли в центральном монологе пьесы Радин достиг совершенства. Он поднял роль, вложил высокое значение в довольно бледный текст монолога. И потом долго читал этот монолог на эстраде, и каждый раз с неизменным воодушевлением и вдохновением».

Драматург Ю. Слезкин в своих воспоминаниях о Радине высоко ставит его творческую удачу в «Инженере Мерце», придавая ей большое принципиальное значение:

«Инженер Мерц — один из удачнейших образов, созданных Радиным в пореволюционную эпоху.

То, к чему всегда стремилось искусство — синтез, сочетание многого в немногом,— что не удавалось сделать в переводных комедиях, но чего всегда добивался Н. М. Радин в ролях более серьезных — сочетание

французской легкости диалога с углубленностью русского содержания,— это стремление помогло ему найти верный путь к новым ролям.

Легко и просто звучат реплики инженера Мерца, точно и не было мучительных поисков каждого слова, внимательно прислушивающегося к тем новым тональностям, которые должны были зазвучать из уст этого нового, не игрального ранее героя. И в то же время глубоко серьезно переживает свою сложную, запутанную жизнь инженер Мерц в исполнении Н. М. Радина. И мы верим ему, мы страдаем вместе с ним, потому что актер сумел в этом образе дать то, что волновало современность».

В отрывочных заметках критики по поводу радинского Мерца, при единодушных похвалах, улавливаются следы какого-то удивления тому, что Радин вышел победителем из трудного испытания: Радин «так темпераментно преодолел эту необычайную для него, совсем не светскую роль»; «Радин в необычайную для него роль Мерца, помимо добросовестной работы, вложил много души и темперамента»; «Мерца играет Радин с большой простотой и настоящим драматизмом»; «живую, очень правдивую фигуру дает в Мерце превосходный артист Радин, и его честные, живые речи звучат подлинной взволнованностью»<sup>63</sup> и т. д.

Всюду слышится изумление: куда же девался прежний Радин, прозодеждой которого был плохо или «хорошо сшитый фрак» русский, французский, английский, немецкий?

Радин был заштампован у большинства критиков как блестящий актер салонной комедии. Они проглядели его непрерывную работу над собою в послереволюционное время. И вдруг оказалось, что актер дышит воздухом эпохи и умеет добиться того, что в его персонаже

бьется пульс передового человека этой эпохи,— пульс строителя социализма. Инженер Мерц оказался живым и волнующим лицом потому, что свое сценическое мастерство Радин сумел подчинить здоровому, молодому темпу жизни советской страны.

Из двух-трех других ролей советских людей последней (увы! и вообще последней \*) ролью Радина был Ленчицкий-сын в «Бойцах» Б. Ромашова (Малый театр, 1933). Это была фигура, во многом параллельная инженеру Мерцу: та же честная преданность советской власти и делу строительства новой жизни; та же борьба с самим собой, когда «личное» противоборствует «общественному»; то же старание истребить в себе последние остатки «старого человека» и та же в конце концов победа нового человека над старым. Но эта борьба происходит на этот раз в военном человеке, у которого самое сердце, а не одна воля, знает, что такое дисциплина,— и Радин искал на своей палитре сдержанных красок, сильных в своей простоте. Сравнивая исполнение Радина с исполнением той же роли в театре Красной Армии, «Комсомольская правда» (№ 77) писала по адресу этого другого исполнителя: «Следовало бы найти менее личный и более героический тон исполнения, что удалось сделать Радину. Его Ленчицкий сыграл хладнокровнее, суще, холоднее, с большим чувством самообладания и собственного достоинства. У него все процессы идут как-то внутри. Он не хочет — и это чрезвычайно характерно для старого офицера — показать окружающим, как болезненно они проходят, и в этой

---

\* Н. М. Радин в последний раз выступал на сцене 29 ноября 1934 года вечером и 30 ноября утром — и в оба спектакля шли «Бойцы» Ромашова. 6-го декабря у Радина произошло кровоизлияние в мозг, вызвавшее расстройство речи, от которого он уже не оправился.



*Н. М. Радин в роли Ленчицкого  
в пьесе Б. Ромашова «Богаты»*

Москва, 1934 г.

11 Н. М. Радин

самолюбивой сдержанности и в этой ложной боязни вызвать жалость — тоже одна из черточек Ленчицкого».

Радин считал роль Ленчицкого одной из труднейших в своей практике и не был доволен своим исполнением.

Мерца и Ленчицкого Радин объединял своим отношением к ним.

Инженер Мерц и Ленчицкий-сын, сбрасывая с себя обноски старого, входят в новую жизнь, и Радин — это прекрасно чувствовалось зрителем — ласково и заботливо берет их за руку, чтобы перевести за порог, отделяющий старое от нового. В его исполнении была хорошая, мужественная нежность к своим героям: он не просто показывал их зрителю, он радовался за них и передавал эту радость зрителям.

В своей беседе «Как я работаю над ролью» Радин сделал признание, которым можно заключить рассказ о творческом пути Радина:

«Про свою внутреннюю эволюцию я могу сказать — это целая революция от развлекательного комедийного фата (кажется, в современном лексиконе и слов таких нет) до сценического деятеля, до актера-гражданина, до актера-общественника — это дистанция огромного размера».





## VII

### ИСКУССТВО РАДИНА

Николай Мариусович Радин умер шестидесяти трех лет (24 августа 1935 года). О его возрасте все узнали только из некролога. В жизни он был молод юной жадностью ума, сверкающей молодостью таланта и остроумия, а на сцене ему было двадцать, тридцать, сорок лет — столько, сколько он хотел. Болезнь и смерть оторвали его от работы тогда, когда он был полон новых замыслов. «Я переиграл всех подлецов всех стран и веков,— говорил он при вести, что Малый театр ставит «Отелло»,— и должен сыграть родоначальника всех подлецов — Яго».

Он спрашивал Н. Н. Синельникова:

«— А как вы думаете, если бы дон Жуан потерял обаяние, если бы он перестал покорять всяких Эльвир и Лаур,— мог бы он переродиться в коварного и завистливого Яго?

Поставивши вопрос, сам на него и ответил:

— Нет. Эти люди сотканы из разных материй. Борьба дон Жуана — это борьба рыцаря: с открытым забралом, с обнаженным клинком, лицом к лицу. Эмейный и лукавый путь Яго — совсем из другой планеты».

Переиграв в любимом им «Горе от ума» Горича, Загорецкого и Репетилова, Радин мечтал сыграть Фаму-

сова. Он надеялся выступить в одной из маленьких трагедий Пушкина, его любимого поэта. Он готовил Беркутова в «Волках и овцах».

Его томила жажда новой работы, и он незадолго до предсмертной болезни жаловался Н. Н. Синельникову: «Что же делать? Всю жизнь играть «Стакан воды», когда хочется работать над чем-то большим, серьезным?! Ведь жизнь зовет! Требует!»

Вспоминая свою былую работу у Корша, он говорил с горькой усмешкой:

«Конечно, играть пятьдесят пьес в сезон — это страшно! Это каторга! Даже не верится... Но играть целый год одну новую пьесу — это тоже ужасно! Вы подумайте, что делать актеру, который не занят в этой пьесе? Получать жалованье? Да не в этом же дело. Где же развиться таланту? В чем себя пробовать? Бывало, одна роль не удается, пробуешь себя в другой, в третьей, и вдруг находишь! Находишь, может быть, не там, где ожидал. Ты считал себя всю жизнь драматическим резонером, а на деле оказалось, что ты замечательный комик! А теперь — ну, что делать актеру, которому в лучшем случае удастся сыграть одну роль — и то иногда случайную — в течение всего сезона? Нет, здесь что-то не так!...»

В этих словах звучала прекрасная неуспокоенность художника, который не довольствуется достигнутым и жаждет новых работ, по новым планам.

Эта творческая свежесть Радина питалась тем жизненным источником труда, который Радин открыл для себя еще в ранние годы.

Работавший вместе с Радиным у Корша, а через тридцать лет в Малом театре, В. И. Хлебников утверждает:

«Основное в работе Н. М. Радина — это необыкновенная трудоспособность, строгая дисциплина на репети-

диях и на спектаклях, постоянное наблюдение жизни и работы, работа без конца. Своей игрой Н. М. Радин дополнял автора, и в этом дополнении была особенность этого творчества».

Любовь к искусству — это любовь к труду ради искусства. Она не покидала Радина никогда.

Артист Д. Н. Дмитриев вспоминает:

«В голодные годы, в разруху 1920—1921 годов, мне часто приходилось ездить с Н. М. Радиным на окраины Москвы, по клубам, играть то «Шоколадного солдатика» Бернарда Шоу, то «Чорта» Мольнара и другие пьесы. Ездили мы на розвальнях, играли часто в холодных помещениях, гримироваться приходилось, приплясывая на одной ноге.

Как-то играли где-то далеко, у б. Симонова монастыря. Кончили пьесу часов в двенадцать. Сели на розвальни, поехали. Падает и издается голодная лошадь. Ни трамваев, ни извозчиков, конечно не было в помине. Пошли пешком посередине улицы. Все мы заскутили, один Н. М. Радин не пал духом, не брюзжал, а оживлял всех своими шутками, и только часам к трем мы добрались до центра, все время поддерживаемые Н. М. Радиным, а ведь ему было тяжелее всех: он сыграл большую роль, был в тяжелой шубе, да еще должен был нести чемодан с вещами.

Мне хочется подчеркнуть, что никогда и ни при каких обстоятельствах Н. М. Радин не позволял себе того, что называется халтурным отношением к делу. Всегда точное знание роли, всегда точно установленный грим и костюм. Его девизом было — никогда ничего не забывать, а всего себя отдавать любимому делу. Того же он требовал и от других. И достигал этого Николай Мариусович просто одним своим присутствием, тем, что сам всегда любил то дело, которому служил

всю жизнь. Всегда жизнерадостный, бодрый, полный солнечного света, умный, умный — таким останется Николай Мариусович в памяти своих почитателей, учеников и друзей».

После долгих, затяжных колебаний ступив на театральные подмостки, неоднократно подвергая суровым сомнениям самое право свое быть артистом, Радин в конце концов считал театр делом всей жизни, жил его радостями и болел его болями.

Свидетель шестидесяти лет жизни русского театра Н. Н. Синельников пишет:

«Театральная жизнь всегда волновала Н. М. Радина, и всякое светлое явление находило свое отражение в его беседах, в его письмах.

Не особенный любитель писать письма, Н. М. сейчас же после спектакля «Егор Булычев» написал мне восторженное письмо об игре Б. В. Щукина и обо всем спектакле. На трех листах он поделился со мной впечатлениями, главным образом об исполнении Щукиным роли Булычева. В каждой строке чувствовалось восхищение ярким талантом.

— Наконец-то настоящий актер, настоящий, сочный талант.

Это тоже драгоценная радинская черта, довольно редкая в театральном мире.

«Нет, никогда я зависти не знал», — мог сказать о себе Н. М., и это была правда. Пользуясь заслуженным успехом в течение всей своей артистической жизни, занимая первенствующее положение в труппах и театрах, он всюду вносил с собой атмосферу товарищеской солидарности и той корректности, которая была неизменной спутницей его жизни. Все отрицательные черты «премьерства», — а их накапливалось немало в пыли и столичных и провинциальных кулис, — были

чужды его артистической натуре. Ни ради эффектного финала, ни ради эффектного слова и положения он никогда не позволял себе сыграть за чужой счет. Свободно конкурируя в сценах с равными, зажигая партнера сверкающим блеском своего несравненного диалога, он всегда чувствовал себя частью целой сцены, целого спектакля. Ибо, по его убеждению, не спектакль для актера, а актер для спектакля.

И еще одна черта его не должна быть забыта. Это его вечное «святое недовольство» собой, своим успехом, своим образом. Над ролями, которые давались ему даже с первого раза, он продолжал постоянно думать и работать. В результате, например, были такие новые штрихи, какие он внес в роль почтмейстера Шпекина, имеющую за собой столетнюю давность и длинный список блестящих исполнителей. И таких примеров не мало. Потому что в его груди горел творческий, никогда не утихающий пламень».

Высказывания самого Радина подтверждают все то, что говорят о нем товарищи по работе.

В своей автобиографии он пишет:

«Я развивал, развиваю и не устану развивать в себе беспощадный анализ своих мыслей, поступков, результатов своей работы...

Всегда считал себя учеником, хотя бы моим учителем являлся я сам. Всегда занятый работой над собой, я не тянулся к педагогике и режиссуре, но пришлось отдать дань тому и другому. Должен сознаться, что учитительство \*, да и режиссерство увлекали меня главным образом тем, что будили творческие мысли, застав-

\* Преподаванием я занимаюсь с 1907 года (одесские театральные школы Морской и Мочаловой, киевская школа Общества искусства и литературы, студия при театре б. Корша). Примечание Н. М. Радина.

ляли подтягиваться, и еще тем, что результаты такой работы ощущительнее, конкретнее результатов сценической работы. На ошибках режиссуры и учительства, которые видишь своими глазами, а не глазами зрителя, скорее учишься, скорее осмысливаешь».

Вечное ученичество, по Радину,— это закон творческой жизни художника: он умирает, если оставляет ученичество и замыкается в достигнутом мастерстве, считая себя непогрешимым.

В 1930 году, во время беседы в Клубе мастеров искусства в Москве, Радин горячо говорил о вчной обновляемости искусства, требующей от художника непрестанного роста:

«Обращаюсь к молодым моим собратьям по искусству — пусть они помнят, что те основы, которые кажутся им непоколебимыми и которые определяют их «существо», с приходом новых условий будут подвергнуты ломке, перестройке, вырастут перед ними новые задачи, для решения которых придется искать и новые формы изобразительности — в этом трепетная прелесть творчества. Идешь, падаешь, спотыкаешься, все не можешь найти истинной дороги, а вдруг и вовсе упрешься в стенку — назад дороги нет, надо ломать эту стенку, а что за ней — не знаешь. Вот кризис, кризис, а дальше бежишь если не совсем по новой, то все-таки по обновленной дорожке, пока опять не упрешься в стенку, и кризис — в этом залог борьбы и победы. В постоянных нервных искааниях с критическим глазом, постоянно обращенным внутрь себя, только и возможна работа над своим художественным «я». Остановиться, закостенеть в самодовольстве, отвернуться от новых течений — это значит заживо похоронить себя или пережить самого себя, что для актера совершенно равнозначно».



*Н. М. Радин с дочерью Марией*  
Москва, 1922 г.

Радин подчеркивал глубокую связанность личной работы художника с работой времени, которая упорно меняет все в жизни, в искусстве и в самом человеке.

«Методы нашей изобразительности находятся в непосредственной и постоянной зависимости от эволюции в самом искусстве, от смены направлений в искусстве, оставаться в стороне или не прислушиваться к которым не может актер, живущий жизнью не только своего драматического искусства, а живущий жизнью всего искусства в целом. Искусства с большой буквы. Следовательно, по-моему, методы сценической работы не должны и не могут быть величиной постоянной; они видоизменяются с ростом общественных требований к искусству, и мы растем вместе с этим ростом. Когда приходится через десяток лет исполнять когда-то игранную роль, то вы диву даетесь, как вы были слепы и как это вы тогда не могли во-всю использовать этот ролевой материал. Еще пример. Если бы мне сейчас показали хороший спектакль середины 90-х годов прошлого столетия, то я думаю, что он не дал бы мне полного художественного удовлетворения. Театр с тех пор продвигался вперед, и отсюда, естественно, совершенствовалась его художественная работа».

Все эти признания могут казаться необычными в устах артиста, искусство которого поражало всех удивительной стройностью формы, свойственной представителям классического искусства великих театральных школ прошлого. Радин сознавал и дорожил своею связью с классическим искусством французской комедии; М. С. Щепкина он называл «нашим прародителем», подчеркивая этим, что от Щепкина исходит «родословное древо» русского реализма, ветвью которого всегда считал себя Радин. Но, любя и цея эту свою художественную связь с классическим прошлым, Радин

всегда утверждал, что истинная преемственность прошлого заключается не в новом проведении путей, параллельных творческим путям прошлого, а в продолжении этих путей в новом направлении, указываемом жизнью. Вот почему классическому по форме, по прекрасной ясности искусству Радина было чуждо всякое реставраторство: искусство Радина, насыщенное подлинно творческой тревогой, было глубоко современно. Вот почему два лучших русских театра, боровшихся за развитие дела Щепкина, за реализм, Малый и Художественный так широко распахнули свои двери перед Радиным.

Творческий процесс у Радина носил все черты внутреннего и внешнего восхождения *a realibus ad realiora* (от реального к еще более реальному). Об этом процессе рассказал Радин в беседе «Как я работаю над ролью»:

«Первая задача — это почутить автора, воспринять его творческое волнение, с которым он писал картину жизни, увидеть ту атмосферу чувств и мыслей, которыми он жил в период работы. В моем внутреннем «я» рождается новое ощущение; это зернышко, из которого должно вырасти большое дерево..

Спектакль — это мозаичная картина, а я кусок мозаики, и этот кусок должен в точности прийтись к остальным кускам. На репетиции мое ухо ревностно прислушивается ко всем нарождающимся звукам. Мы — оркестр, и наш спектакль должен звучать стройно. Мы — участники этого творчества, которые должны помочь родиться новому художественному произведению, и наш ребенок должен быть здоровым, крепким, честным и умным.

Раз я уловил общий тонус, то новые ощущения внутри меня ширятся и окрашиваются — я приступил к исследованию образа. Мне нужно вскрыть его внутреннюю

сущность, проанализировать мельчайшие подробности — те волевые импульсы, которые толкают актера на тот или иной образ. Мне важна та цель, которую автор поставил перед собой,— мне нужно вскрыть подтекст. Отсюда будет ясна целеустремленность образа, его моральный вес, и тогда я нащупаю его больные места; и когда он будет передо мной как на ладони, я опускаю его в себя; он — это уже «я», но «я» со всеми моими индивидуальными свойствами и в шкуре и положении этого нового человека. Я знаю, что отныне во мне живут ненасыщаемые мною обрывки впечатлений, скрытых в моем подсознании, накопившиеся за всю мою жизнь: я убивал, я крал, я насиловал, я ненавидел, я швырял или копил деньги и т. д.

Внедряясь в образ нового «меня», я черпаю новые мне чувства для создания сценического образа. Они сначала разбросаны, но постепенно, как стальные опилки к магниту, прилепляются ко мне, и, вот со дня на день, мой двойник все более и более материализируется.

Если работа идет без перебоев, если нет сомнений, то совершается творческое чудо, и я знаю изображаемого мною человека так хорошо, как я не знаю сам себя (а мы очень плохо себя знаем). Я вижу его рыжую бороду и его прыгающую походку, слышу, как он пришептывает или как кривится его рот от улыбки. Я, кажется, ощущаю мозоль на мизинце его правой ноги. Наконец, найден жест, роль выучена, но мне нужны еще миллионы тональностей — это уже отделка. Мне нужно, чтобы они звучали правильно и непременно самобытно. Тут штамп хочет проточить свою дорогу, и я воюю с ним не на живот, а на смерть. В этом и состоит творческое изобретательство актера, что он должен найти в себе неиссякаемые источники мыслей и чувств, каждый раз новых и пленительных своей не-

ожиданностью и особою тональностью, но связанных внутренними нитями с вашими партнерами. По-моему, в этом же и заключается секрет диалога. Здесь нужна очень большая работа, и она идет не только на репетициях, но идет непрестанно, мне кажется, даже и во сне. Эти тональные «штучки», оттененные паузочками, выделяющими нужное, эти резкие переходы и неожиданные смены ритма и делают диалог живым и держат интерес аудитории на одном уровне, не понижая его.

Я где-то читал, что один ученик великого живописца показал своему учителю прекрасно написанный портрет и сказал, что все написано, но только нет жизни в глазах. Тогда маэстро обмакнул кисть в краску и сделал две крошечные точки в глазах, и глаза зажили. Ученик воскликнул: «Как хорошо, а ведь вы чуть-чуть тронули!» Маэстро сказал: «Чуть-чуть» — это главное в искусстве». Я очень любил делать это «чуть-чуть». Иногда одна удачно найденная тональность может обрисовать сценический образ лучше, чем иные психологические изыскания. Так все растет и растет этот образ, созданный тобсю, вливается в спектакль, и вот я играю... все-таки в большинстве случаев плохо.

Всем этим я хотел сказать, что актер должен быть смелым, он не должен бояться провалов, он должен воспитывать свой вкус и чувство меры. Актер должен быть на сцене ясным и четким пластически и вокально. Он должен итти нога в ногу с современностью, искать в искусстве новые пути, не коснуться в старых формах. Все это имеет значение как в целом, так и в работе над ролью. Но главное, с моей точки зрения,— ищите самобытности и, кроме общих технических знаний, не берите ни у кого ничего, и поэтому... сейчас же забудьте все то, что я вам сказал! Горите своим собственным огнем!»

В этом неожиданном заключении — весь Радин, с его верой в неисчерпаемость творчества, с его глубокой и постоянной неудовлетворенностью собственным творчеством, с его столь же живым остроумием в жизни, как и на сцене. Но он был хозяин, а не невольник своего остроумия: он всегда подчинял его руководящей мысли — и потому закончил свою беседу так:

«...Это не значит, что актер не должен изучать технику своего искусства — не должен воспитывать свой дух, тело, вокальные средства. Он может учиться этому, как угодно и где угодно. Но не надо подражать, не надо брать какого-нибудь актера за пример и итти по его следам. Если вы это сделаете, вы непременно завязнете, потому что не будете упражнять себя, не будете раскачивать свои собственные силы, таящиеся в каждом из вас, в вашей индивидуальности. Вот вы начинаете работать самостоятельно, за свой страх. Вы строите одну фразу так, как не строит никто другой, одну тональность вы изобретаете такую, какую никто другой не дает. Пусть сначала у вас получится скверно, но важно начать свою работу. Я не говорю, что можно всего достичь сразу, но самое это стремление на свой путь имеет особую прелестную силу.

Искусство должно брать питательные соки только из жизни, иначе оно будет ложным. В наши дни приходится отрешаться от всякой подражательности и не с грустью, а с радостью отдаватьсяисканиям новых форм. Меня это глубоко волнует, я опять нахожусь в периодеисканий в себе новых источников творчества».

Это — не декларация добрых намерений талантливого артиста, это — попытка мастера передать другим основные выводы своего творческого, живого, изо дня в день обогащаемого опыта.

Говоря в своих неизданных воспоминаниях о работе

с Радиным в театре б. Корша (1919—1927), народный артист РСФСР В. О. Топорков подчеркивает, что главнейшая забота Радина как режиссера была направлена «к тому, чтобы актер не пользовался в своих сценических приемах актерским штампом, или, как он всегда определял, «истертий монетой»; он бывал очень удовлетворен, когда ему удавалось эту «истертую монету» у актера заменить новой, имеющей свой первоначальный блеск. «Вот видите,— говорил он,— это гораздо лучше», но тут же со свойственным ему юмором и иронией добавлял: «Правда, не бог весть что, но все-таки...» И точно так же, без излишней нервозности, всегда творчески собранный, однако, не упуская случая пустить какое-нибудь крылатое слово или уморительную шутку, работал он над созданием роли на репетициях. Никогда в его работе не видно было «родовых потуг», не чувствовалось пота: роль вырастала совершенно незаметно. Кругом все из кожи лезли для выдумывания каких-то «сверхобразов», «острых характерностей», «пламенных страстей», сценических трюков. В результате надрывались и физически и морально, срывали свои голоса и неизменно приходили к махровому театральному штампу. В это же время Н. М., казалось, ничего не делал; заканчивая какой-нибудь деловой или веселый разговор перед выходом на сцену, он с тем же ощущением жизненной правды выходил на сцену и как бы продолжал тот же ряд правдивых и логических действий, которые только что делал за кулисами,— только логика этих действий уже была не радиинская, а того образа, который он воплощал в данный момент. И это, мне кажется, было главным в его работе,— во всяком случае, главным на первоначальной ее стадии. Прежде всего Радин нащупывал логику образа, логику действий, поведения, жестов, интонаций и т. п., и поэтому на неопыт-

ный глаз казалось, что он, в сущности, ничего не делает, «не работает» над ролью. На самом же деле он-то именно и «хватал быка за рога», в то время как большинство начинало стройку, не заложив фундамента, и здание их заранее было обречено на развал. Шаг за шагом Радин-актер дорисовывал логику действий образа, беря живые краски Радина-человека, и получалось прочно построенное, с четкими и тончайшими формами художественное произведение—живой сценический образ».

Враг натуралистического копирования жизни, Радин не искал в своих образах внешнего жизнеподобия и никогда не терял своего лица за личинами своих персонажей. Скрипач-художник, желая после концерта Бетховена сыграть испанский танец Сарасате, не меняет одной скрипки на другую, он из одной и той же скрипки извлекает то бурную страсть Бетховена, то простую, искрометную веселость народного танца. Так точно и на театре: Сальвини не прятал свой великолепный голос с его бархатной глубиной для того, чтобы от грозного полководца Отелло перейти к измученному катаржнику Коррадо («Гражданская смерть» Джакометти: он извлекал горькие стоны униженного Коррадо из того же прекрасного органа, из которого только что извлекал могучие мелодии и львиное рыканье Отелло. Точно так же поступал Сальвини и со своим лицом: он не погребал его величественные черты под болезненным гримом несчастливца Коррадо: лицо Сальвини не исчезало под гримом, но отражало, силою мимического искусства, все гаммы и аккорды человеческих чувств, страстей и страданий.

К этой школе Сальвини принадлежали едва ли не все выдающиеся художники сцены, в том числе Ермолова и А. Ленский. К ней принадлежит ныне А. Остужев. К ней же принадлежал и Радин.

«Нередко приходилось слышать: «Радин — всегда Радин», — говорит В. О. Топорков. — Это определение справедливо лишь в незначительной части. Он, конечно, не был тем актером, которые именуются «характерными». Вы никогда не видели его на сцене с измененной до неузнаваемости внешностью, с искаженным голосом или походкой. Он никогда не заменял лица изощренными изобретениями гримировального цеха или театрально-портняжного искусства, не в пример многим другим, у которых из-под толстого слоя гуммозы, толщинок и бород неизменно выпирал во всех ролях один и тот же штамп «характерного актера». По рисунку же внутренней линии образа Радин был чрезвычайно разнообразен, но отличие одного образа от другого у него было до чрезвычайности тонко, оно зиждилось главным образом на логике действия персонажа».

Разрабатывая систему работы актера над собой, К. С. Станиславский пришел к выводу: «Сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности».

Именно к этому закону актерского творчества пришел Радин, и на верности этому закону было построено его великолепное искусство. В. О. Топорков вспоминает:

«Если в сценке мастерства Радина, вернее — в его определении, и бывали заблуждения у людей с мало развитым чувством анализа, то достаточно Н. М. было только появиться на сцене во время спектакля, как весь зрительный зал, каков бы ни был его состав, все внимание свое сосредоточивал на нем. Радин еще ничего не произнес, не сказал ни одного слова, он только вошел в комнату, снял шляпу и пальто, повесил их на вешалку и потер озябшие руки, но уже приковал к себе внимание зрителя. Почему? Да потому, что в каждом его мельчайшем действии была логика, была правда —

жизнь, которую он ставил во главу угла своей работы над ролью.

Четко разработанная логическая линия поведения образа, поставленного в то или иное комедийное положение, сама за себя играет, тут нечего добавить, незачем напирать, смешить, и это уменье не «играть», а только действовать в предлагаемых обстоятельствах было в высшей степени свойственно артисту Радину, более чем кто бы то ни было обладавшему чувством меры. Но нужно добавить, и это весьма существенно, что всю логику своих действий на сцене Радин доводил до артистической яркости, и каждое его отдельное действие, будь то снимание перчаток или туфель, будь то надевание на голову цилиндра или написание письма, записки, носило следы артистичности: каждое отдельное движение можно было снять на плёнку и показывать как образец артистичности. И недаром однажды, сидя в одном из московских театров на довольно бесцветном спектакле, я услышал разговор двух рабочих, очевидно, только раз или два побывавших в театре; один говорил другому: «Нет, это что!.. ерунда!.. Вот я на днях был в театре в Богословском переулке... там играл один, как его, Родин или Рагин... Ох! понимаешь, вот это да!.. Как вышел, как, понимаешь, сел, да как шваркнет на пол цилиндр, а потом туда перчатки... ох, лихо!..» Это он говорил про Радина. Казалось бы, что тут особенного в этом простом действии? Однако же при артистическом его выполнении и это может производить впечатление на зрителя и запомниться».

Захватывающая логика действия, правдивая в своей жизненности и живая в своей непосредственности, неизбежно вела у Радина к внутренней логике речи, также правдивой и также живой. Радина справедливо считали мастером речи, но это мастерство не было холода-

ным «техницизмом», к которому многие стремятся и который неизбежно ведет к бездушному речевому имитаторству или декоративной декламации. Речь и переживание, речь и действие были у Радина неразрывны.

«Вслед за логичным физическим действием,— вспоминает В. О. Топорков,— становятся логичными и живыми его интонации, никогда с граммофонной точностью не повторяемые на последующих спектаклях, а всегда разные, в зависимости от интонаций, подаваемых партнерами, потому что, опять-таки повторяю, образ Радина на сцене действовал всегда логично.

В одной из игранных у Корша комедий, где Н. М. играл какого-то очень наглого, беспринципного дельца, его партнер говорит ему: «Какой вы мерзавец!» Он по пьесе отвечает: «А я не обижаюсь». Радин давал в этом месте неподражаемую по юмору интонацию. Выходило приблизительно так: Партнер (*с негодованием*): «Какой вы мерзавец!!!» Радин (*с поразительной невозмутимостью*): «А я не обижаюсь». Однажды партнер из желания сбить Радина с его замечательной интонации сказал свою реплику не с негодованием и не громко, как обычно, а очень просто, на тихой интонации, как бы удивляясь: «Какой же вы мерзавец!», думая этим, что называется, «сдернуть одеяло» с Радина, но Н. М. на это ответил, как бы желая еще больше удивить его своими качествами: дескать, «мерзавец-то я мерзавец, но представьте себе, что, ко всему этому, я на это не обижаюсь»; произнес он эту фразу с какой-то приподнятостью, с невообразимым юмором, вызвав дружные аплодисменты всего зала, и в дальнейшем, как ни старался актер изощряться в интонациях, Радин всегда отвечал ему в должном тоне».

Искусство диалога, мастером которого был Радин, это — особое, труднейшее искусство, без которого не-

мыслимо воплощение комедий Шекспира, Мольера, Бомарше, Скриба. Оно редко кому дается на сцене.

Когда-то Островский любил повторять актерам, что каждое «явление» комедии или драмы, каждый «диалог» действующих лиц сами по себе должны быть законченной комедией или драмой, где есть своя завязка, свое высшее напряжение и своя развязка. Только тот актер, который почувствует это, будет истинным живым двигателем драмы, а не скучным «говорителем» пьесы.

Сценический диалог (трио, квартет, квинтет и т. д.) подобен часовому механизму: для того, чтобы двигалась стрелка действия, все колесики механизма должны находиться в строгом взаимодействии.

Это редко бывает на сцене. У большинства актеров диалог сводится к вялому обмену двумя длинными, взаимно пересекающимися монологами; большие или маленькие куски этих монологов чередуются между собою, вклиниваясь друг в друга, но не сливааясь в живую цепь отталкиваний и притяжений, рождающих динамику действия. Колесики механизма вращаются, шумят, но, лишенные взаимного сцепления, ничего не двигают. Такой диалог — это словесный бег на месте.

У Радина, как у подлинного мастера высокой комедии, искусство диалога было искусством борьбы, словесным поединком. Это было мастерство ранить, прикрываясь улыбкой, и улыбаться, скрывая рану. Укрощал ли Петруччио «строптивую» Катарину, сплетал ли Болинброк придворную интригу, взрывал ли инженер Мерц белогвардейский подкоп Печерского, Радин всегда вел в диалоге наступление на противника, превращая диалог в захватывающую борьбу двух умов, двух желаний, двух темпераментов, а в советское время — и в борьбу двух социальных позиций.

Кого бы ни играл Радин, его роль всегда была действенна, потому что если автор пьесы бездействовал и давал актеру только «слова, слова, слова», то актер превращал эти слова в сложную систему действий. Неожиданно для самого автора, иногда сонного и неподвижного, как Обломов (сколько таких плохих пьес в трех или пяти действиях переиграл Радин!), его диалог благодаря Радину начинал бить живой, сверкающей пеной, и зритель верил, что эта пена порождена нарастающими волнами драматургического прибоя. Там же, где автор сам был мастером диалога, Радин был как птица в воздухе. Его диалоги в комедиях Шекспира и Мольера, в пьесах Уайльда и Бернарда Шоу были подлинными музыкальными произведениями по строгой логичности формы и по эмоциональному воздействию. Это были великолепные речевые сюиты, скерцо, сонаты, рондо, построенные на безуказном знании контрапункта, гармонии и инструментовки человеческой речи.

Дикция Радина была доведена до прозрачной ясности, до кристальной четкости. Блестящий собеседник в жизни, он, как подлинный художник живого слова, обладал даром прозаической и стихотворной импровизации. И лучшие спектакли Радина воспринимались как блестящая импровизация: до того непринужденно жива, искрометно-свободна была его речь. А между тем он всегда строго держался авторского текста и не позволял себе никаких вольностей в духе *commedia dell'artu*.

«Коротенькие «да», «нет», брошенные Н. М. Радиным со сцены, сверкают всеми оттенками чувства, иронии, ума, какие хочет в них вложить мастер,— вспоминает Ю. Слезкин.— Ему не нужны длинные фразы, огромное количество слов для того, чтобы заворожить зрителя, заставить его с напряженным вниманием, не отрываясь от бинокля, наблюдать тончайшую игру губ

мускулов лица, едва заметного движения глаза, дополняющих скопое словечко «да» или «нет». Вот подхвачена реплика партнера и непринужденным жестом, как мяч, возвращена обратно. Кажется, что мастер едва дает себе труд цедить слова, что он даже позабыл о тексте автора и сам импровизирует. Каждое слово вылезает из его уст неожиданно и легко.

Чем дальше ведется игра, тем кажется веселее и приятнее ему самому, Н. М. Радину. Кажется, что он забавляется на сцене, забыв о публике, забыв... Нет, это зрители, зачарованные игрой, не замечают, какого огромного труда, напряженного и сосредоточенного, стоит актеру эта изумительная легкость.

Вот он в роли Николая из комедии А. Н. Толстого «Нечистая сила», студент, приехавший на каникулы в деревню. Он стоит у стола и торопливо поедает булки, свежие деревенские булки, а рядом с ним молодая девушка Верочка любовно глядит на него и рассказывает о себе, об отце, о своей жизни здесь, в деревне.

Его слова в этой сцене — коротенькие фразы, реплики, а я до сих пор помню, как слушает Радин-студент живую болтовню деревенской девушки. Играй челюстями, приостановкой в нужном месте жевательного процесса, задержкой дыхания он достигает того, что вы видите больше того, что написал автор. Вы видите, что летнее утро так свежо и прекрасно, что молодость так богата желаниями, что деревенские булки так аппетитны, а главное, что Н. М. Радин такой актер, что умеет заставить публику не только слушать себя, но и слушать вместе с ним. Вот почему его ничего не значащая реплика награждается таким дружным смехом зрительного зала, каким не всегда награждается и остры сработанная драматургом фраза, произнесенная неумелым актером.

Это умение слушать партнера, этот точный расчет брошенных в зал реплик принес Радин от французской комедии, от умения владеть диалогом, потому что диалог — это не столько язык фраз, сколько связь между ними».

Но не только словом,— Радин умел говорить молчанием и умел заставлять зрителя слушать это молчание. У него было отличное ухо на паузы: он измерял их глубину и длительность, намечал их место в действии и во времени, тонким вниманием к законам сценического ритма, выражающего правду внутренних, драматических и психологических соотношений, даваемых пьесой. Эти паузы были существенной, иногда опорной частью радиинского диалога.

Часто паузами в диалоге Радин расставлял противнику молчаливые ямы, в которые тот неожиданно для себя падал, обостряя напряженность действия. Играй в молчание, фигурами внезапного или лукаво подготовленного умолчания Радин вызывал партнера на ярость реплики, на стремительность нападения, которое, в свой черед, порождало столь же стремительный отбой и отпор. Умением говорить, чтобы скрывать мысли, и молчать, чтобы высказываться до конца,— этим труднейшим искусством, на котором построены целые действия классической комедии, Радин обладал в совершенстве\*.

Радин не принадлежал к числу тех актеров, у которых, по остроумному замечанию одного любителя сценического слова, «игра не потеряла бы характерной выразительности, если б у них пальцы были обрублены».

---

\* Когда театр имени Вахтангова работал над «Человеческой комедией» Бальзака, Радин был приглашен в качестве режиссера-консультанта; незаменимый мастер классическо-комедийной речи должен был корректировать сценическое исполнение одного из величайших созданий французской литературы.

У Радина нельзя было «обрубить пальцы»: его жест был пластической речью, которой он владел так же свободно и выразительно, как речью вокальною. Смысловое содержание жеста у Радина было так же полно, как легка и театрально увлекательна была его форма.

Особенно удавался ему иронический жест, этот пластический изобличитель словесной лжи и психологического самообмана. Очень многих из своих «подлецов» и «карьеристов» Радин изобличал глубокой иронией жеста. Интонация жеста часто резко противоречила интонации речи — из этого противоречия для зрителя вырастала правда образа. Горький жест одиночества у неудачливого Сирено де Бержерака аккомпанировал его безумным поискам счастья и предвещал их печальный исход. Нарочито «советизированный», будто бы независимый и якобы честно деловой жест профессора Гранатова («Человек с портфелем» Файко) выдавал его беззастенчивое приспособленчество и темный эгоизм карьериста. Профессионально спокойное и быстро-уверенное движение руки, которым почтмейстер вскрывал чужой денежный пакет, чтобы дать взятку Хлестакову, свидетельствовало неопровергимо, что жест этот выработан долгой практикой: у жеста была вся яркость социальной улики.

«Большинство наших страстей,— говорит Дарвин,— до того тесно связано с их внешним выражением, что они прямо немыслимы, когда тело находится в состоянии покоя».

Этой точной выразительности телесного аппарата актер Радин искал постоянно, и для лучшего, после лица, инструмента этого аппарата — для рук — он всегда, в каждой роли создавал особую партию со сложной инструментовкой.

С вдумчивой тщательностью Радин разрабатывал походку действующих лиц.

Один из партнеров Радина в «Укрощении строптивой» вспоминает: «Я помню прекрасно походку его Петруччио. Он не ходил, а наступал на землю как-то сверху вниз, точно он с каждым шагом завоевывал что-то, приобретал. Это очень характерно для Петруччио, укротителя строптивой. Помню походку Топаза в «Болоте». Она была такая неуверенная вначале; с опущенными вдоль тела руками, прижатыми крепко к телу, этот учитель робко скользил с опущенной головой, и только когда он забывался и увлекался, у него появлялся профессиональный жест — менторский перст указательный. Так было в первых действиях. Когда же Топаз из учителя переродился в дельца, походка стала развязно-увренной. Очень характерна была походка у филолога Хиггинса в «Пигмалионе»: сутулая спина, голова вперед от близорукости, какие-то расставленные ноги, очки, добродушная улыбка на лице. Внимательный взгляд вечно прислушивающегося человека. Людей он не замечал, прислушиваясь только к фонетике этих людей».

Можно было бы сделать немало подобных набросков: как ходили, двигались, раскланивались, здоровались персонажи Радина — и всегда бывало так: в походке, в пожатии руки, в движении головы Радину удавалось вместить целый сгусток характера действующего лица,— и мало того: он умел раскрыть эволюцию характера, показывая, как изменилась походка человека.

Радинскому «умению носить костюм» завидовали и подражали все «первые любовники» и «фаты» его времени,— подражали безрезультатно. Они не понимали, что у Радина это было не трафаретное «умение», которому можно научиться у хорошего портного и костюмера, а то мастерство сценической жизни, когда малейшая складка одежды подчиняется ритму, тону, стилю

исполняемой роли, повинуется внутреннему действию субъекта.

Радин любил играть забавную историю о том, как портной Мельцер, надев чужой «хорошо сшитый фрак», проник в высшее буржуазное общество и сделал себе там головокружительную карьеру. Радин так виртуозно носил в этой комедии фрак дельца, политического деятеля и министра, что комедию следовало бы переименовать в «Хорошо носимый фрак». Легкая комедия превращалась у Радина в ироническую трагикомедию социальной костюмировки: кто палку взял, тот и капитан, кто ловко носит фрак министра, тот и министр в буржуазном «капитальстве».

Играя дон Жуана («Дон Жуан» Мольера), Сирано («Сирано де Бержерак» Ростана), дон Сезара («Рюи Блаз» Гюго), Радин не искал историзма и не пудрил своих героев археологической пылью. Но от складок их камзолов и стройного красивого излома плащей веяло старой Францией и Испанией.

Лицо актера — это его глаза и улыбка. Посмотрите портреты Радина в жизни от младенчества до старости — и вы увидите, что выражение глаз и очерк улыбки у него остались неизменными. Пересмотрите Радина в целом ряде ролей — и вы заметите, что Радину (он всегда гримировался сам) никогда не удавалось загримировать своих глаз и губ. В них всегда светилась неисчерпаемая радость бытия. Искусство Радина было всегда празднично: оно несло утверждение жизни. Кого бы ни играл Радин, он всегда совершал какую-то всеобщую легализацию радости бытия вопреки всяkim «подлецам» и наперекор всяческой «подлости» человеческого окружения.

Однажды после выступления Н. М. Радина в пьесе «Праздник святого Иоргена» (по Бергстету), где ему

приходилось, в роли Иоргена, произносить монолог, обращенный к солнцу, И. Н. Певцов подошел к Радину и воскликнул:

— Коля! Ты замечательный актер! Ты даже с солнцем говоришь запросто!

Эта простота с прозрачною ясностью слова и жеста, как выразителей мысли и переживания, была одним из самых драгоценных достоинств Радина. Ему была внутренне чужда, невыносима для его творческой совести всякая искусственная приподнятость человеческих переживаний, речи, жестов, действий. Иногда своей прекрасной простотой он побеждал драматурга, склонного к нарочитому версификаторству и драматической позе. Так было с Ростаном: Радин изгнал из Сирено де Бержера всю блестящую, но холодную пиротехнику мелодраматической рисовки и чувствительности. В «Рюи Блазе» Радин наотрез отказывался играть главную роль благородного лакея, которую много раз ему предлагали: он находил, что в ней пришлось бы погрузиться в сплошную декламацию, без всякой опоры на живую правду. Радин играл шиллеровские роли, но они, требуя романтической декламации, оставались ему чужды и приводили к неудачам.

«Бедному Николаю Мариусовичу, — вспоминает В. О. Топорков, — в этом случае приходилось запирать крепкими замками в себе то лучшее, что в нем есть, и нередко это лучшее, сорвав все замки, все-таки вырывалось наружу в самый неподходящий момент и оказывало плохую услугу Радину-артисту. Так было с ролью маркиза Позы в «Дон Карлосе». Когда на сцене раздался выстрел, смертельно ранивший Позу, дон Карлос спрашивает: «Кого это убили?» — и Н. М., в полном несоответствии с моментом, чрезвычайно просто, с интонацией, в которую, как мне казалось, он вкладывал

радость освобождения от тяжелой роли, отвечал:  
«Кажется, меня».

С Радиным было опасно играть актерам декламационного строя речи и декоративных приемов действования. Рядом с артистом, умевшим «запросто разговаривать с солнцем», было нестерпимо видеть актеров, не умевших или не желавших просто разговаривать с человеком.

Но тот жестоко ошибся бы, кто решил бы, что Радин в своей любви к простотеставил знак равенства между реальной жизнью и жизнью на сцене.

В беседе с молодыми актерами в 1930 году Радин сказал: «Играть следует так, как никто другой не играл: создавать свои собственные приемы. Это идеал. Идя по этому пути, я старался ощущать свое художественное «я». Я еще и сейчас не успел сделать этого на все сто процентов. Но для меня ясно, что в смысле своего театрального идеала я сторонник условного сценического реализма, я приветствую с хорошим вкусом поданную театральность. Я хочу участвовать в создании нового театрального стиля, к которому нас толкает современность».

«Условный реализм» Радина — это тот реализм, о котором Коклен писал в своем «Искусстве актера», книге, которую любил Радин: «Именно то обстоятельство, что театр создает живые образы, делает драматическое искусство самым человечным из всех искусств... Поэтому-то драматическое искусство должно, по-моему, оставаться искусством, то есть оно должно присоединять к изображению действительности аромат поэзии, предчувствие идеала, и вот потому-то натурализм в театре кажется мне ошибкой... Все должно итти от правды; все должно стремиться к идеалу. Даже комедия, это примерное и положительное создание,— разве она не служит идеалу, освещая наши пороки



*Н. М. Радин в кинокартине «Два гусара»  
по повести Л. Н. Толстого*

и недостатки огнем своего веселья? Если бы комедия ограничивалась грубым воспроизведением наших пороков во всей их неприкрашенной наготе, без контрастов, без остроумия, без грации,— она не вызывала бы смеха, она не была бы комедией».

Радин, называвший Щепкина «прадорителем» русского сценического реализма, знал, что задолго до Коклена Щепкин говорил то же самое об истинной сущности реализма (письмо П. В. Анненкову от 12 ноября 1853 года):

«Да! действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общего идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств».

Этот реализм Коклена и Щепкина, исполненный внутренней правды и подчиненный «общему закону гармонии», и был реализмом Радина. Существует известный инвентарь театральности: для трагедии и драмы — сильные или усиленные страсти, пылающая патетика чувств, повышенность переживаний; для комедии — громкая ярость красок, нарочитая затейливость движенья, пестрая причудливость мизансцен, *fortissimo* смеха.

Радин был блестящим актером комедии и почитателем театральности, но театральность ради театральности была ему чужда. Он равно отрицал в театре (в особенности в комедии) и натуралистическую прикованность актера и художника к какому-то «куску действительности», произвольно перенесенной на подмостки, и эту нарочитую «театральность ради театральности».

Театральность — это живая действенность, присущая данной пьесе, данному драматургу, и задача ре-

жиссера и актера в том и состоит, чтобы найти эту действенность и явить ее во всей ее полноте, пользуясь подобающими ей средствами художественного воплощения, всякий раз свежими, всякий раз свободными.

Радин сыграл не одну роль в репертуаре Мольера, и каждая из них, в особенности дон Жуан и Тартюф, была у него разрушением условного трафарета мнимой «мольеровской театральности»: *fortissimo* движения, превращение лиц в маски, упрощение характеров до обычных персонажей *commedia dell'arte* и т. д.

Радин переиграл несколько сот ролей в комедиях всех веков и народов — от Кинезия в «Лизистрате» Аристофана, от героев Шекспира, Мольера, Лопе де Вега, Грибоедова, Гоголя до персонажей А. Н. Толстого. И во всех этих ролях он ушел от основного, многовекового штампа-предрассудка: играть действующих лиц комедии как смешных участников некоего смехотворного действия.

Радин знал, что никто — ни афинский Кинезий, ни всюду жительствующий Тартюф, ни гоголевский почтмейстер,— никто не комичен сам по себе. Радин знал, что самое комическое лицо Шекспира или Мольера создано не из какого-то особого «комического» вещества, а из обычных элементов, слагающих личность человека: из нервов, эмоций, инстинктов, чувств, мыслей, и что каждый, будь он принц Гамлет или почтмейстер Шпекин, совершенно серьезен сам для себя в любом своем деле или помышлении. Эту серьезность, себезначимость человека Радин давал в любом так называемом комическом персонаже, которого ему приходилось изображать, и, никогда не играя нарочито комического, он открывал перед зрителем целые залежи комического в своих героях, открывал именно потому, что во всей ее серьезности показывал действительную логику бытия всех этих Кинезиев, Тартюфов, Шпекиных. Гоголь, не толь-

ко великий автор комедии, но и тончайший эстетик комического, требовал от актера «не представлять, а передавать прежде мысли, позабывши странности и особенности человека»; актер «должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове» («Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»). Вот этого житейского «гвоздя», пронзающего в человеке все человеческое, прежде всего и искал Радин, оставляя в стороне все бытовые и жанровые «странности и особенности», все эти специальные атрибуты «комического». Они возникали у Радина сами собою, как следствие верно найденного «гвоздя», «преимущественной заботы», тогда как обычно эти «странности» ищут, как цель комического построения роли. «Комическое» или «трагическое» лежит не в самом образе: в нем лежит лишь жизненное и человеческое в бесчисленных их вариациях,— «комическое» или «трагическое» лежит в зрительском восприятии того жизненного, что показывается на сцене: таково было убеждение Радина, которому он следовал в своем искусстве. Во взаимоотношениях почтмейстера с Хлестаковым — для самого почтмейстера (а стало быть, для актера, его воплощающего) нет ничего комического, а есть только жизненно-действенное, комическое же является лишь в восприятии зрителем этого действенного (обезвреживание ревизора), чем занят почтмейстер. Когда Радину говорили: «Какой вы превосходный комический актер!», он отрицательно качал головой, утверждая, что он никогда не играл комедии.

Он был прав, но именно потому, что он никогда не играл комического, он и был превосходным артистом

комедии. Сарднический смех, едкий сарказм, убийственная ирония — все эти жизненные и театральные грани «комического» были прекрасно известны Радину-художнику. Но его главным оружием в комедии был светлый юмор.

Говоря о неустанных попытках Радина «двинуть свое дарование и в иных направлениях», В. О. Топорков высказывает предположение, что «в таком случае ему было бы не столь трудно приобрести новые качества, сколь упрятать блестящие старые. Смог ли бы он упрятать свой льющийся через край юмор? Чувство юмора было предельно развито в этом артисте и человеке. Оно его буквально захлестывало и мешало страдать и плакать на сцене. В драматической роли он не имел права пустить в ход главного своего оружия — юмора».

Юмор — это лирика комического, точно так же как элегия есть лирика трагического.

Юмор — это «тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно и свободно, который разносит по всем нервам освежающее наслаждение, рождается из спокойного наслаждения души и производится высоким и тонким умом» (Гоголь). Таков и был юмор Радина. Он не разрушал жизнь, обнажая ее темное русло, а, наоборот, он утверждал жизнь, указывая, что исток ее светел, а будущее теченье ее — широко, прекрасно и свободно.

Искусство Радина было радостное и ясное. Над ним всегда светило солнце. Утренняя свежесть его искусства была так постоянна, что непрерывного, глубоко обдуманного труда Радина не замечали. Все, казалось, дается Радину шутя. Что-то моцартовское по свежести, юности, солнечности было в речи, в игре и во всем облике Радина. Кто помнит Радина в последней его комической

роли — в «Стакане воды» Скриба, тот вспомнит чудесную сеть солнечных улыбок, в которую, благодаря Радину, попадал новый зритель этой старой пьесы.

В таких советских ролях, как инженер Мерц или Ленчицкий-сын, эта улыбка у Радина звучала, как широкое оптимистическое приветствие творящей весне новой жизни.

Радин давал свои образы в мягких тонах, но всегда в твердых, прочно найденных линиях. Ему была совершенно чужда всякая эскизность, недоработанность. Он изгнал ее раз и навсегда из своего искусства, как изгнана была она из искусства его деда-балетмейстера.

Правда переживаний всегда отливалась у Радина в прекрасную форму прочно найденного мелоса речи и жеста, оправданных всем построением роли. У Радина никогда не было разрыва формы с содержанием. Вековое мастерство французского театра, его мимическую и речевую пластику, его стройную и стойкую скульптурность, его мудрую театральность Радин слил воедино с теплым и человечным реализмом щепкинской школы, никогда не разрывающим с правдой социального познания и всегда радующего светлым утверждением жизни. Когда в конце своей деятельности — в 1932 году — Радин перешел на сцену Московского Малого театра, старожилы, слушая его в «Стакане воды» и смотря его в Звездинцеве, вспоминали молодого А. П. Ленского, этого редкого артиста, в котором щепкинский реалистический закал сочетался с благородною театральностью европейских актеров типа Гитри и Коклена.

Когда в 1930 году на обсуждении доклада Радина «Как я работаю над ролью» один из выступавших, с воссторгом подчеркивая творческую самобытность артиста, воскликнул: «Попробуйте присоединить Радина к какой-нибудь школе: сделать это не удастся!», Радин

коротко заметил: «Я говорил, что у меня нет школы». Но на эту тихую реплику получил горячее возражение «с места»: «Нет, есть замечательная школа, это — радиинская школа. Радин мыслим на любой европейской сцене, чего нельзя сказать про других русских актеров».

В этой радиинской школе учились многие, к великой пользе для искусства. Народный артист РСФСР В. О. Топорков вспоминает: «Встретившись на работе с Н. М., я сразу подпал под его влияние и многому у него учился и многое почерпнул, многим пополнил свой багаж, несмотря на то, что он никогда не был ни педагогом, ни теоретиком искусства, но каждый его жест, движение, интонация невольно приковывали внимание и давали богатую пищу для размышления о корнях этих цветов, обладающих столь тонкими красками и благоуханием. Докопаться до этих корней было чрезвычайно трудно, так как сам Радин, обладая скромностью, всегда недооценивал достаточно себя и относился к своему дарованию с немалой дозой иронии».

В лучших своих ролях Радин умел соединить правду переживания с красотой речи, живую действенность внутреннего движения с красотой жеста. Он был правдив и прост в красоте и красив в правде и простоте. В этом редком соединении — ключ к исполнению Шекспира, Мольера, Бомарше, Грибоедова. Ключ этот прежде временно выпал из рук Радина. Нужно, чтобы его подняли молодые художники советского театра и открыли им много прекрасных сокровищниц мировой и советской драматургии.

у

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Annales dramatiques, ou Dictionnaire générale des théâtres, tome VII.* Paris, 1811, pp. 314—315.
- <sup>2</sup> «200 лет Ленинградского хореографического училища. 1738—1938. Материалы по истории русского балета». Составитель М. Борисоглебский. Том I. Л., 1938, стр. 362.
- <sup>3</sup> «Мемуары Мариуса Петипа». Изд. «Труд», СПБ, 1906, стр. 5.
- <sup>4</sup> «Ежегодник имп. театров». Сезон 1896—1897, П., 1898, стр. 430.
- <sup>5</sup> И. и К. Ивановы, М. И. Петипа. 1822—1922. П., 1922, стр. 7.
- <sup>6</sup> Там же, стр. 7—8.
- <sup>7</sup> Там же, стр. 8.
- <sup>8</sup> А. Плещеев. Наш балет. Изд. 2-е, СПБ, 1899, стр. 193.
- <sup>9</sup> И. и К. Ивановы, стр 19.
- <sup>10</sup> «200 лет Ленинградского хореографического училища», т. I. стр. 260.
- <sup>11</sup> «Русский провинциальный театр». Изд-во «Искусство», Л., 1937, стр. 110—111.
- <sup>12</sup> М. И. Велизарий, Путь провинциальной актрисы. Изд. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 105.
- <sup>13</sup> «Русское слово», 1915, № 113.
- <sup>14</sup> «Русское слово», 1915, № 139.
- <sup>15</sup> «Русское слово», 1915, № 136.
- <sup>16</sup> Многими сведениями о роде Петипа я обязан Надежде Маркусовне Петипа, которой приношу благодарность
- <sup>17</sup> За сообщение писем Н. М. Радина к его матери и другим лицам я признателен Е. М. Шатровой.

- 18 «Южное обозрение», 1902, № 2003; отрывы о «Волшебной сказке» и «Бое бабочек»: «Одесские новости», 1902, № 5807, 5812.
- 19 «Московские ведомости», 1903, № 225.
- 20 Там же, 1903, № 247.
- 21 «Русский листок», 1904, № 308, 315, 322
- 22 Н. Н. Синельников, Шестьдесят лет на сцене. Записки. Харьков, 1935, стр. 241—242.
- 23 Н. М. Радин, Тогда и теперь. В книге: Н. Синельников, Шестьдесят лет на сцене, стр. 306—307.
- 24 «Московский листок», 1906, № 22.
- 25 «Театр и искусство», 1909, № 43.
- 26 «Одесские новости», 1910, № 8214.
- 27 «Русское слово», 1915, № 113.
- 28 «Одесские новости», 1910, № 8212.
- 29 «Одесские новости», 1910, № 8285, 8298; «Киевская мысль», 1911, № 242; 1912, № 10.
- 30 «Одесский листок», 1909, № 5; «Одесские новости», 1908, № 7638, 7624; 1909, № 7909, 7917.
- 31 «Киевская мысль», 1911, № 279.
- 32 Там же, 1911, № 251.
- 33 «Киевлянин», 1911, № 265; «Театр и искусство», 1911, № 44; «Киевская мысль», 1911, № 341.
- 34 «Киевская мысль», 1911, № 247.
- 35 Вс. Чаговец, Сказка про волка. «Киевская мысль», 1913, № 254.
- 36 «Театр и искусство», 1911, № 1.
- 37 «Киевская мысль», 1911, № 341.
- 38 «Киевлянин», 1912, № 22.
- 39 «Русские ведомости», 1914, № 213.
- 40 «Русские ведомости», 1916, № 288.
- 41 «Одесский листок», 1909, № 23; «Русское слово», 1914, № 214.
- 42 «Голос Москвы», 1914, № 264.
- 43 «Киевлянин», 1911, № 328.
- 44 «Русское слово», 1915, № 113.
- 45 «Киевлянин», 1912, № 259.
- 46 «Приднепровский край», 1914, № 5148.
- 47 «Киевская мысль», 1911, № 341.
- 48 «Русское слово», 1914, № 245; «Театр и искусство», 1914, № 44; «Утро России», 1914, № 261.

- <sup>49</sup> «Рампа и жизнь», 1915, № 44; «Театр и искусство», 1915, № 44; «Утро России», 1915, № 296.
- <sup>50</sup> «Одесские новости», 1909, № 7906.
- <sup>51</sup> «Современный театр», 1929, № 41.
- <sup>52</sup> «Болото» у Корша. Отзывы рабкоров. «Современный театр», 1929, № 41; «Говорит рабочий зритель», «Новый зритель», 1929, № 41.
- <sup>53</sup> «Кременчугский рабочий», 11 июня 1927; «Звезда» (Минск). 19 июля; «Савецкая Беларусь», 19 июля.
- <sup>54</sup> «Говорит рабочий зритель», «Новый зритель», 1929, № 41.
- <sup>55</sup> «Одесские новости», 1910, № 8285—8286.
- <sup>56</sup> «Киевская мысль», 1912, № 10.
- <sup>57</sup> Ал. Файко], «Ложь». Пьеса Вернейля. М., 1920.
- <sup>58</sup> «Одесские новости», 1910, № 8210.
- <sup>59</sup> «Правда», 1926, № 49; «Вечерняя Москва», 1926, № 38.
- <sup>60</sup> «Кременчугский рабочий», 11 июня 1929.
- <sup>61</sup> «Вечерний Киев», 16 июня 1929.
- <sup>62</sup> «Известия ВЦИК», 10 января 1929.
- <sup>63</sup> «Современный театр», 1929, № 2; «Новый зритель», 1929, № 2; «Известия ВЦИК», 10 января 1929, «Современный театр», 1929, № 3.

## ***С О Д Е Р Ж А Н И Е***

I. Театральный род Петипа . . . . .	3
II. В начале жизни . . . . .	23
III. В Москве, в театре Корша . . . . .	39
IV. На юге . . . . .	67
V. Опять в Москве . . . . .	89
VI. В годы революции . . . . .	117
VII. Искусство Радина . . . . .	163
<i>Примечания</i> . . . . .	196

*Редактор В. Мотылевская*

Подписано к печати 10/III 1941 г.  
А34641. „Искусство“ № 1129. Кол.  
печ. лист. 6 $\frac{1}{4}$ . Кол. уч.-изд. 8,186 л.  
Кол. печ. зн. в печ. лист. 58952.  
**Тираж 4 000**

*Цена 5 р. Переплет 1 р. 50 к.*

Тип. „Красный печатник“ Гос. изд-ва  
„Искусство“. Москва, ул. 25 Ок-  
тября, д. 5.

Вклейка отпечатана в фототипии  
Гос. изд-ва „Искусство“. Москва,  
Варсонофьевский пер., 8.