

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

ОРГАН УПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАМИ
НАРКОМПРОСА РСФСР И ЦК РАБИС
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Центр, улица 25
Октября (б. Никольская), д. 4, помещение 28.
Телефон 3-75-02. Прием от 13 до 15 час. Вы-
ходные дни: 6, 12, 18, 24, 30 каждого месяца.

№ 9 год издания ПЕРВЫЙ 1935

В Н О М Е Р Е:

	Стр.
Н. ОРУЖЕЙНИКОВ. — Интернациональная тематика на советской сцене	1
П. НОВИЦКИЙ. — Перспективы сезона	3
М. АРКАДЬЕВ.—Проблема творческого роста актера	4
ВАЛЕРИЙ БЕБУТОВ. — Природа оперетты	5
И. КРУТИ. — Актриса	8
Эм. БЕСКИН.—М. Г. Савина	9
С. ДУРЫЛИН.—Мастер радости	11
Д. НИКОЛАЕВ.—Рыбинский театр	12
И. ЛЕВИН. — Советский Корейский театр	14
И. СУРИКОВ. — Татарский драматический театр	15
А. ЛОГИНОВ. — Театр в Монголии	16
Театральная Москва	18
Театральный Ленинград	19
По советской стране	20
Театр в колхозе	20
Юбилеи	23
Театры в сезоне 1935—36 гг.	24

ФОТОВКЛАДКИ.

Иркутский краевой драматический театр.
Памяти заслуженного артиста республики Н. М. Радина.
Таганрогский городской драматический театр.
Куйбышевский краевой драматический театр.

Библиотека
им. Н. А. Некрасова

УТ НАРКОМПРОСА
ОГИЗ—ИЗОГИЗ

МАСТЕР РАДОСТИ

С. ДУРЫЛИН

Н. М. Радин умер шестидесяти трех лет! Это все мы узнали только из некролога. В жизни он был молод сверкающей молодостью ума, таланта, остроумия, а на сцене ему было 20, 30, 40 лет — столько, сколько он хотел.

Он обладал особой юностью — юностью речи.

Вот где сказывалась его прекрасная сценическая генеалогия, вот где он был внуком своего прославленного деда — балетмейстера Мариуса Петипа, сыном своего отца — ярчайшего из русских Фигаро, М. М. Петипа! Театральная наследственность Н. М. Радина исключительная по глубине своих корней. Еще в начале XVIII столетия актерское имя Петипа встречается на афишах «Большой оперы» в Париже. Прадед нашего артиста был балетмейстером и первым танцовщиком в Брюсселе, прабабушка — драматической актрисой. Блестящий танцовщик Парижа и Мадрида, Мариус Петипа с 1847 года водворяется в Петербурге и начинает новую главу в истории русского балета. Подобно Дидло, воспетому Пушкиным, он, как исполнитель и сочинитель балетов, обладал «живостью воображенья и прелестью не обыкновенною» и в семьдесят лет еще мог создавать ослепительное кружево балетных вихрей. Эту пленительную четкость движения, эту ликующую легкость ритма, ненарушимого в своем строе и воздушного, в своем воплощении, внук перенял от деда и из балета перенес в диалог, в трио, в квартет комедии и драмы. Псевдоним «Радин», под которым выступал покойный артист, всегда оказывался слишком прозрачным: он выдавал внука и сына Петипа.

Радин упорно приумножал дары своей великопленной театральной наследственности: чисто французское, идущее еще от театра Корнеля и Расина, изящество движения, глубокое чутье внутреннего ритма пьесы, подчиняющее себе жест и мимику. Радинскому «уменью носить костюм» завидовали все «первые любовники», все «фаты» его времени: они не понимали, что у Радина все это было не трафаретное «уменье», которому можно научиться у хорошего портного, а то мастерство сценической жизни, когда малейшая складка одежды подчиняется ритму, тону, стилю исполняемой роли, повинуется действительному течению сценической речи.

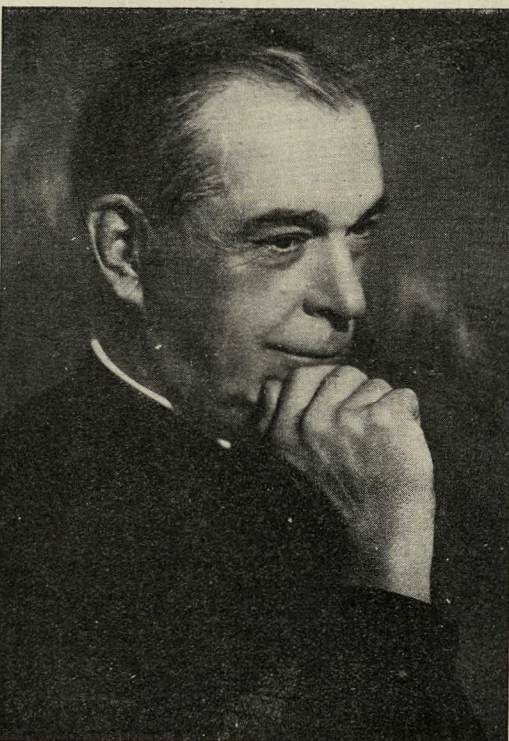
Искусство диалога, мастером которого был Радин, это — особое, труднейшее искусство, без которого немисливо воплощение комедий Шекспира, Мольера, Бомарше. Оно редко кому дается на сцене. У великого множества актеров диалог сводится к обмену двумя длинными, взаимно пересекающимися монологами; куски этих двух монологов чередуются между собой, вклиниваясь один в другого, но не сливаясь в живую цепь отталкиваний и притяжений, рождающих динамику действия.

У Радина, как у подлинного актера высокой комедии, искусство диалога было искусством словесных дуэлей, поединком на всех родах оружия: на саблях, шпагах, стилетах, пистолетах. Это было мастерство ранишь, прикрываясь улыбкой, и улыбаться, скрывая рану. Укрощал ли Петруччио «строптивую» Катерину в шекспировской комедии, боролся ли Фигаро с графом Альмавивой, сплетал ли Боллингброк интригу против королевской фаворитки в «Стакане воды», — Радин всегда вел в диалоге наступление на противника, превращая диалог в захватывающую борьбу двух волей, двух желаний, двух темпераментов, двух социальных положений.

Кого бы ни играл Радин, его роль всегда была действительна, потому что, если автор пьесы бездействовал и давал актеру только «слова, слова, слова», то актер превращал эти слова в сложную систему действий. Неизменно для самого автора, сонного и неподвижного, как Обломов (сколько

плохих пьес переиграл Радин!), его диалог (или его трио, квартет, секстет) благодаря Радину начинал бить живой, сверкающей пеной, — и зритель верил, что эта пена порождена нарастающими волнами драматургического приюта, которого на самом деле не было. Эту иллюзию, спасительную едва ли не для сотен из тех 417 ролей, которые сыграл Радин за тридцать пять лет своей работы, создавал актер своим мастерством диалога.

Там же, где автор сам был мастером диалога, Радин был как птица в воздухе. Его диалоги в комедиях Мольера («Тартюф», «Дон-Жуан»), в «Женитьбе Фигаро» (Фигаро и Альмавива), в «Горе от ума» (Загорецкий и Репетилов), в пьесах Бернарда Шоу (Кипкин в «Пигмалионе», Цезарь в «Цезаре и Клеопатре») были подлинными музыкальными



Н. М. Радин.

ми произведениями. Это были великолепные речевые симфонии, скерцо, сонаты, рондо, построенные на безукоризненном знании контрапункта, гармонии и инструментовки человеческой речи. Это владение диалогом стоило Радину большого труда, длительного, никогда не прекращающегося изучения, постоянных упражнений. Дикция Радина была доведена до прозрачной ясности, до хрустальной четкости. Ни малейшего речевого шлама не прибавлялось к высокопробному золоту его слова. Психологическая правда переживаний всегда отличалась у Радина в полновесную форму прочно найденного интонирования, оправданного всем построением роли.

Радин обладал отличным ухом на паузы: не измеряя их секундомером, он измерял их длительность, намечал их место в действии и во времени, тонким вниманием к законам сценического ритма, выражающего правду драматических и жизненных соотношений, даваемых пьесой. Эти паузы были существенной частью радинского диалога. Часто паузами в диалоге Радин расставлял противнику молчаливые ямы, в которые тот падал, обостряя напряженность действия. Игрой в молчание, фигурами внезапного или лукаво подготовленного умолчания Радин вызывал партнера на противоборствующую ярость и яркость реплики, вызывал его на

стремительность нападения, которое, в свой черед, вызывало столь же стремительный отбой и отпор. Искусство диалога иной раз, для пользы пьесы, для торжества сценической правды, превращалось у Радина в мастерство словесной логики, пренебрегающей логикой формальной, а иногда, наоборот, логика молчания, житейская сложная система умолчаний торжествовала над сверкающей логикой слов. Уменьем говорить, чтобы скрывать мысли, и молчать, чтобы высказываться до конца, — этим труднейшим искусством, на котором построены целые действия классической комедии, Радин обладал, как никто в нашем театре.

Постоянного, глубоко обдуманного труда Радина мы не замечали. Все это, казалось, дается Радину шутя. Все это оставалось свежо и молодо в течение десятилетий. Что-то моцартовское по свежести, юности, солнечности было в речи и игре Радина. Слово у него улыбалось двойной, тройной улыбкой — улыбкой автора, актера, действующего лица, а зритель умножал эту улыбку слова своею ответной улыбкой. Это — тот самый отзыв, которого ждут от зрителя Мольер, Гольдони, Шекспир комедий. Кто помнит Радина в последней его комедийной роли — в «Стакане воды» Скриба, тот вспомнит эту чудесную сеть солнечных улыбок, в которую благодаря Радину попадал зритель этой старой пьесы, ничем, кроме этой бодрой улыбки, не нужной нашему советскому зрителю.

Но Радин мог не только улыбаться.

В советском репертуаре («Инженер Мерц», «Бойцы» и др.) Радин давал тонкие, верные и волнующие отклики новой, строящейся жизни. И его инженер Мерц, и Ленчицкий-сын, сбрасывая с себя обноски старого, входят в новую жизнь, и Радин — это 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, он радовался за них, он жал им руки за их переход на новую дорогу — и передавал эту радость зрителю. Но радость эта была — повторяю — мужественна, а не сентиментальна.

Радин писал в мягких тонах, но всегда в твердых, прочно найденных линиях. Ему была кровно чужда всякая эскизность, набросочность, недоработанность. Он изгнал ее раз навсегда из своего искусства, как изгнала она, самым существом дела, из искусства его деда.

Вековое мастерство французского театра, его мимическую и речевую пластику, его стройную и стойкую скульптурность Радин слил с теплым и человеческим реализмом щепкинской школы. Недаром в нем, как в Щепкине, текла и русская крепостная кровь: его мать, крестьянка Казанкова, была некогда крепостною Вульфов, псковских и тверских приятелей Пушкина. Когда в конце своей деятельности — в 1932 году — Радин перешел на сцену московского Малого театра, он нашел свое настоящее место на подмостках. Слушая его в «Стакане воды», в «Плодах просвещения», старожилы Малого театра вспоминали молодого Ленского, одного из классических мастеров русского сценического диалога.

В лучших своих ролях Радин умел соединить правду переживания с красотой движения — с красотой жеста. В этом соединении — ключ к исполнению Шекспира, Мольера, Гольдони, Бомарше. Ключ этот преждевременно выпал из рук прекрасного артиста. Нужно, чтобы его нашли молодые художники советского театра.