

**А. Я. СЕЛИЦКИЙ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**В НУЖНОЕ ВРЕМЯ В НУЖНОМ МЕСТЕ  
(Материалы к творческой биографии Бориса Радова)**

Борис Григорьевич Радов (1885–1964) – видная фигура отечественной опереточной сцены, старейший артист (основное амплуа – простак-комик) и один из основателей Ростовского театра музыкальной комедии, режиссер, редактор либретто. Его творческий путь длиной в полвека распадается на три неравных этапа, каждый из которых весьма типичен для русских/советских артистов этого жанра. Первый этап (1906–1923) – странствия по городам в составе разных антреприз, приобретение профессионального опыта. Второй этап – московский (1923–1930) – время перехода от старой формы существования опереточного театра к новой («огосударствлению»). Волей судьбы Радов оказался на переднем крае событий, возглавив один из столичных передвижных коллективов, когда крупнейшие опереточные театры последовательно становились государственными. В 1931 году Радов был направлен руководящими органами в Ростов и сыграл важную роль в становлении и развитии местного театра оперетты. Ростовский период – наиболее продолжительный и относительно стабильный в его артистической биографии. В Ростове Радов активно режиссировал, играл на сцене, осуществил редакции или переработки ряда либретто. Среди указанных работ особое место принадлежало оперетте «Три мушкетера» французского композитора Л. Варне.

На протяжении долгой, насыщенной событиями жизни Радов объехал десятки городов страны, сыграл свыше 400 ролей и выступил режиссером более чем 50 спектаклей. Сохранившиеся документы позволяют реконструировать творческую биографию Радова в контексте театральной жизни первой половины XX века, что и осуществлено в представленной статье.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, оперетта, государственные опереточные труппы, Ростов-на-Дону, «Три мушкетера» Л. Варне.

*Для цитирования: Селицкий А. Я. В нужное время в нужном месте (Материалы к творческой биографии Бориса Радова) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 13-22.*

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_13

**A. SELITSKY**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

**AT THE RIGHT TIME IN THE RIGHT PLACE  
(Materials for the creative biography of Boris Radov)**

Boris Radov (1885–1964) was a prominent figure of the Russian operetta scene, the oldest actor (simpleton comedian) and one of the founders of the Rostov Musical Comedy Theatre, director, editor of the libretto. His creative path of half a century breaks up into three unequal stages, each of which is very typical for Russian/Soviet artists of this genre. The first stage (1906–1923) was traveling through cities as part of various enterprises, gaining professional experience. The second stage (1923–1930) – Moscow – was the time of transition from the old form of existence of the operetta theatre to a new one, that is, to “nationalization”. By the will of fate, Radov found himself at the forefront of events, at the head of one of the capital’s traveling collectives, when the largest operetta theaters successively became state. When the turn came to Rostov in 1931, Radov was sent by the governing bodies to this theater and played an important role in its formation and development. The Rostov period is the longest and relatively stable in his artistic life. In Rostov, Radov actively directed and played on stage. He also edited or revised a number of librettos. Among such works, the operetta “The Three Musketeers” by L. Varney took a special place.

During his long, eventful life, he traveled a good half of the country, played over 400 roles and directed more than 50 performances. The surviving documents allow us to reconstruct the outline of Radov's creative biography in the context of theatrical life in the first half of the 20th century, which is the purpose of this work.

Keywords: musical comedy theatre, operetta, state operetta companies, Rostov-on-Don, «The Three Musketeers» by L. Varney.

For citation: Selitsky A. *At the right time in the right place (Materials for the creative biography of Boris Radov)* // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 13-22.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_13



### Путь к сцене. Одесса начала 1900-х годов

Видная фигура отечественной опереточной сцены, Борис Григорьевич Радов (1885–1964) на протяжении полувековой артистической деятельности, по воле обстоятельств или благодаря собственному выбору, трижды оказывался в нужное время в нужном месте. В первый раз это произошло, когда он приехал учиться в Одессу, во второй – когда отправился в Москву в бурные 1920-е годы, и в третий – в Ростове, где Радов выступил в качестве одного из основателей государственного Театра музыкальной комедии. Сохранившиеся документы – деловые бумаги, театральные афиши, программы – позволяют восстановить канву его творческой биографии в контексте театральной жизни первой половины XX века<sup>1</sup>.

Он появился на свет 1 июля 1885 года в городе Александровске (ныне Запорожье), одном из незначительных уездных городов Екатеринославской губернии, в семье ремесленника Гер-

шея Бершадского. Семья из семи человек (родители, бабушка и четверо детей – две сестры и два брата) жила бедно: фуражки, изготавливаемые отцом и отдаваемые владельцу магазина для продажи, приносили скудный доход. Позднее Борис отметил в краткой автобиографии, что рано почувствовал призвание к музыке и пению. Призвание, эта мощная сила, и привело юношу в Одессу, в открытое незадолго перед этим музыкальное училище.

Пребывание после захолустья в крупном портовом многонациональном городе, где проживали свыше 400 тысяч человек (в 10 с лишним раз больше, чем на малой родине будущего артиста), четвертом по численности населения в Российской империи, – не могло не произвести ошеломляющего впечатления на 17-летнего Бориса. В городе кипела концертно-театральная жизнь. На сцене знаменитого своей архитектурой оперного театра выступали итальянская и русская труппы, пели Федор Шаляпин и Леонид Собинов. За дирижерский пульт на спектаклях и симфонических концертах становились Петр Чайковский и Николай Римский-Корсаков, Сергей Рахманинов и Александр Глазунов. Училище Императорского русского музыкального общества (ИРМО) – одно из первых за пределами Петербурга и Москвы: до 1900 года такие учебные заведения существовали, помимо Одессы, только в Киеве, Харькове, Тифлисе и Саратове. Не в пример другим провинциальным городам, к 1903 году Одесское отделение ИРМО получало от местных властей значительную денежную субсидию – 5000 рублей. Для сравнения заметим: Харьковское отделение получало 3000 рублей, Тамбовское – 1800, Екатеринославское (губернское!) – 1500, Ростовскому отделению, при котором училище было открыто в 1900 году, вообще было отказано в подобной финансовой помощи.

Возглавлял училище Дмитрий Дмитриевич Климов, пианист и дирижер, в недавнем прошлом – профессор Петербургской консерватории. К преподаванию он привлек специалистов из Петербурга, Вены, Берлина, других европей-

ских городов. Высокий уровень подготовки музыкантов наглядно подтверждается именами выпускников: из стен училища вышли Антонина Нежданова, Петр Столярский, позднее – Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах... В 1902 году, когда наш герой приступил к учебе по классу пения, было построено новое здание музыкального училища, впоследствии преобразованного в Одесскую консерваторию.

Вскоре состоялся его дебют на профессиональной сцене – в Одессе, где, по описанию Пушкина, «долго ясны небеса», где «все Европой дышит, веет, / Все блещет югом и пестреет / Разнообразностью живой». Смуглый черноглазый брюнет среднего роста (так обрисовывает его в 1905 году официальный документ, который сегодня можно было бы назвать приписным свидетельством) вступил в опереточную труппу некоего Борисова, взяв при этом сценический псевдоним Радов (как это нередко бывает, псевдоним позднее вытеснил подлинную фамилию, будучи зафиксированным в паспорте). Начинать он с амплуа «героя», однако свое истинное артистическое лицо обрел, перейдя в «простаки», то есть исполняя роли (согласно известным словарным определениям) наивных, порой недалеких, но симпатичных людей, а затем, с возрастом, что случается в оперетте сплошь и рядом, – в «комикки». Комедийный дар, присущий Радову, в молодые годы – склонность к сатире порой обращивались для него чувствительными ударами: за остроты со сцены по адресу губернаторов молодой артист дважды был выслан из городов, в которых выступал (из Харькова и Томска).

### Годы странствий (1905–1923). Впервые в Ростове-на-Дону

После Одессы наступил период странствий артиста по городам и весям, продлившийся до 1923 года. Частные антрепризы, в предреволюционное время и в первые годы советской власти называвшие себя товариществами, редко задерживались на одном месте, кочевая жизнь была для них нормой. За 17 лет он исколесил всю страну – от Хабаровска до Баку, от Ташкента до Иркутска, от Челябинска до Сочи [1, с. 4].

Символично, что этим странствиям предшествовал Ростов-на-Дону, где Радов пробыл по тогдашним временам довольно долго – около трех лет. Здесь фактически начинался его творческий путь, здесь он оказался вновь спустя четверть века (период, вместивший в себя две революции, гражданскую войну, «советизацию» оперетты), здесь, наконец, провел последние 25 лет службы в театре.

Годы 1906–1909 стали для Радова периодом «первоначального накопления» актерского ре-

пертуара и житейского опыта. Появление молодого артиста на ростовской сцене не осталось незамеченным: местная газета, которую читали по всему Югу России, написала, что Радов в роли лирического героя «...обнаружил приятные вокальные средства, но, наряду с этим, некоторую неопытность и недостаток сценической техники» [2, с. 3]. Об антрепренере Семене Ивановиче Крылове, в чью труппу был принят Радов, информация сохранилась весьма противоречивая. Случалось, Крылов задерживал выплаты жалованья артистам. Его презрительно именовали «буфетчиком», ибо Крылову принадлежала еще и гостиница, в которой жили многие его актеры; ужиная в их обществе, местные толстосумы оставляли в буфете значительные суммы. Антрепренера обвиняли в репертуарной неразборчивости – можно вообразить, какого рода продукция выпускалась на сцену под названиями «Нахичевань ночью», «Жена Шерлока Холмса в Ростове-на-Дону» или «В чужой постели!» Считали непростительным его скандальный рекламный ход: однажды Крылов обратился к директорам учебных заведений и родителям с рекомендацией не разрешать юношеству посещать определенный спектакль «ввиду реализма его содержания», – и буквально каждый показ этой пьесы сопровождался невероятным наплывом зрителей.

В то же время известны факты, которые характеризуют Крылова как крупного театрального деятеля. Предпринимательская хватка позволяла ему «держат» одновременно несколько театральных зданий в соседних городах (помимо Ростова, в Новочеркасске, Нахичевани, Таганроге) и две труппы – опереточную и драматическую. Своё отношение к театральным жанрам Крылов выразил шутливым афоризмом: «драма – настойка домашнего изготовления, оперетта – ликер заграничного происхождения» [3, с. 215–226]. При этом, как утверждал один из участников тогдашних событий, солидно составленная драматическая труппа «в сущности, жила за счет прибылей от опереточной труппы» [4, с. 85]. А дирекция Таганрогского театра, заключая с Крыловым контракт, оговорила следующее: если в одном из его предприятий будет ставиться оперетта, он обязуется привезти ее в Таганрог [5, с. 111]. Чередованием жанров и частыми перемещениями между сценическими площадками (а также выездами в более отдаленные города – Харьков, Полтаву, Екатеринослав, Владикавказ) поддерживался стремительный пульс театральной жизни и, соответственно, интерес зрительской аудитории. Как и любой антрепренер, возглавляющий прибыльное предприятие, Крылов не

забывал о «кассе», но отдавал должное и настоящему искусству, которое в дальнейшем было признано классическим. Например, он поставил «Веселую вдову» Ф. Легара на следующий сезон после премьеры в Вене, первым в Ростове показал пьесы М. Горького.

В обе свои труппы Крылов умел привлечь актеров с «именами», в том числе настоящих звезд предреволюционной оперетты. В их числе были примадонна Валентина Пионтковская, травести Софья Жулинская, универсальный актер Николай Монахов, владевший разными амплуа и разными видами певческого голоса, баритон Юрий Морфесси [6, с. 79]. На одной сцене с такими мастерами довелось играть, обретая профессионализм, Борису Радову.

Относительно следующего семилетнего периода жизни (1909–1916), проведенного Радовым в бесконечных поездках, ясности нет. В анкете он далее указывает, что с 1917 по 1923 годы служил в Казани, в «Большом театре оперетты». Однако такого театра в этом городе никогда не было. Более того, оперетта в Казани, в отличие от оперы, вообще не прижилась, хотя соответствующие попытки предпринимались еще с 1870-х годов. Согласно решению городской думы, опереточные спектакли в Казани давались не чаще одного раза в неделю [7, с. 269]. Современник вспоминал: «...Театр в Казани был всегда очень хорош, очень любим <...> Груба и непродолжительна была полоса оперетки, но зато русская опера была в свое время так хороша и так энергична в своей предприимчивости, что ставила казанскую сцену после столичных прямо в первый ряд русских сцен» [8, с. 15].

Помимо этого, пребывание Радова в Казани совпало с известными событиями гражданской войны, бои здесь гремели тем более ожесточенные, что в город была эвакуирована часть золотого запаса Российской империи (позднее бесследно пропавшая). Здание Казанского городского театра, в котором давали как оперные, так и драматические спектакли, в 1919 году сгорело, после чего драматическую труппу переселили в плохо приспособленное помещение Большого театра на Проломной улице. Здесь выступали исполнители романсов и песен, танцовщики, показывали кино вперемежку с фарсами и опереточными спектаклями (их ставили, впрочем, «подлинно мастеровитые режиссеры» [9]). Скорее всего, Радовым подразумевалось именно это театральное предприятие. Казанский период вряд ли был самым творчески интересным в его карьере, однако для того времени более существенным представлялось другое: выжить и заработать на кусок хлеба.

### Москва (1923–1931). Во главе труппы

По окончании войны, когда жизнь в стране постепенно устраивалась на новый лад, о Радове вспомнили в Москве, в недавно созданной организации – посредническом бюро по найму и распределению актеров и других «работников искусств», своего рода бирже труда – ПОСРЕДРАБИС. Очевидно, что к этому времени Радов приобрел известность и авторитет в профессиональных кругах, иначе приглашения в Москву не последовало бы.

Из Казани – в столицу, с позиции рядового актера – на руководящие должности! Безусловно, то был его звездный час. В бурные 1920-е годы, когда опереточный театр в общем фарватере советской театральной жизни двигался к «огосударствлению», Радов по воле судьбы оказался на переднем крае событий. В 1923 году его назначили «ответственным руководителем» (подобие сегодняшнего художественного руководителя) и главным режиссером Трудколлектива Московской передвижной оперетты. Именование «передвижной» указывало, что труппа не располагала постоянным помещением, выступая на разных площадках. Такую бродячую жизнь, привычную для дореволюционных актеров, вели и тогда, и позднее многие сценические коллективы. Подобным же образом существовал изначально Ростовский театр музыкальной комедии, получив статус государственного, но в течение нескольких лет оставаясь бездомным.

Между тем в 1920-х годах отношение новой власти к оперетте постепенно смягчалось: пренебрежение, третирование (как жанра «низкопробного» и «буржуазного») сменилось заметным потеплением. События разворачивались согласно известному принципу: если явление нельзя искоренить, его надо возглавить. Была выдвинута установка на «советизацию»; утверждалось, что оперетта может быть приспособлена к актуальным идеологическим задачам, что она вполне годится для «агитации и пропаганды» [10, с. 10–11]. Коммунистические «верхи» пришли к выводу: оперетта удовлетворяет потребность народа в веселом зрелище, ее сценическая и музыкальная привлекательность неотразимы.

Возвращаясь к работе Радова в Москве, отметим следующее. Из афиш 1924–1925 годов явствует: в ту пору чередовались не только места выступлений, названия театральных зданий, но и (характерная примета «нэповской эпохи») различные именованья коллектива. Приводим фрагменты соответствующих текстов афиш (курсивом, сохраняя лексику и орфографию), снабженных краткими комментариями:

– *Тверская, Мамоновский пер., 10. 1-й Общедоступный театр оперетты.* Ныне в этом здании работает Московский театр юного зрителя.

– Территория СХКП ВЫСТАВКИ на Крымском валу. Московская оперетта под управлением Б. Г. Радова (главный режиссер). Аббревиатура расшифровывается как (Всероссийская) Сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, предшественница ВСХВ – ВДНХ, на территории нынешнего Парка им. Горького.

– Сокольнический круг. Московская оперетта под управлением Б. Г. Радова. Местонахождение – Летний театр (павильон) на территории парка «Сокольники», где проходили также выступления симфонических оркестров, музыкантов-солистов, эстрадные концерты.

– Гортеатр, Канатная ул. Государственный театр музкомедии коопереры при ЦУГЦе. Завед. худож. частью и режиссер Радов Б. Г. Местонахождение театра – предположительно подмосковный рабочий поселок. Аббревиатура расшифровывается как Центральное управление государственных цирков, в чьем ведении тогда находилась оперетта. Под эгидой ЦУГЦа начинал свой путь и Ростовский театр музкомедии. Вскоре управление было преобразовано в Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий, и в дальнейшем на афишах красовалась аббревиатура ГОМЭЦ. Сведений о «кооперере» отыскать не удалось.

– «Альказар», Садовая, Триумфальная площ. Новый ОПЕРЕТТА театр. «Альказар» – в 1925–1927 годах советский эстрадный театр, унаследовавший дореволюционное название театра-варьете.

Вчитываясь в эти афиши, невольно ищешь ответ на вопрос: труппа, возглавляемая Радовым, – не та ли, которая станет в 1927 году Московским театром оперетты, действительно *первым* государственным театром этого жанра в СССР? Нет, не та. В Москве функционировали тогда несколько опереточных трупп, кроме того, оперетты входили в репертуар Театра-студии под руководством В. Немировича-Данченко, Камерного театра А. Таирова. Существующим поныне Московским театром оперетты в течение многих лет руководил один из его создателей, знаменитый артист-комик, режиссер и либреттист Григорий Маркович Ярон. Труппа Радова, напротив, была распущена; возможно, руководство сошло бытование второго в Москве театра оперетты излишним. Вместе с тем, радовское предприятие имело свое лицо; как пишет историк жанра, «театр... имел своего зрителя, у которого пользовался несомненным успехом» [11, с. 103–104], чему способствовали также ориентация на демократическую аудиторию, невысокая стоимость билетов и т. д.

На протяжении московского периода Радов не только много режиссировал, но и выходил на сцену, едва ли не в каждом спектакле исполняя

одну из ведущих ролей. В числе его работ: «Путешествие в Китай» Э. Базена, «Важная персона» Г. Рейнгарта (из афиши: «Бенефис любимца публики артиста и главного режиссера Б. Г. Радова. В коронной своей роли – Петруши – Б. Г. Радов»), «Коломбина» А. Рябова, «Король веселится» Р. Нельсона, «Ярмарка невест» В. Якоби, «Добродетельная грешница» Ж. Жильбера, «Жрица огня» В. Валентинова. Радовым осуществлялись даже постановки произведений И. Кальмана, который тогда аттестовался как «типичный представитель “венщины”», олицетворение «упадка оперетты»: «Сильва» (Радов – Бони), «Принцесса цирка» (Тони), «Марица» (Коломан Зупан), «Баядера» (Наполеон).

Театр Радова не только давал спектакли на разных сценах Москвы, но и гастролировал:

– «Первый гостеатр. Гастроли оперетты полного ансамбля под управлением и режис. Б. Г. Радова». Титул государственного в ту пору легко присваивали себе разные театры во многих городах, и вплоть до конца 1920-х – начала 1930-х годов это не обязательно соответствовало действительности. В нашем случае подразумевается театр в городе Твери. Основанием для такого заключения является письмо от сотрудников этого театра, поздравляющих «хорошего артиста-режиссера... и прекрасного отзывчивого товарища... с театральными именинами» (судя по дате – 1925 год, – речь идет о 20-летию творческой деятельности).

Восстанавливая творческую биографию Радова год за годом, обнаруживаем страницу, не отраженную им в анкетах. В афише, анонсирующей одно из представлений «Марицы», указан год (1928) и место – «Аквариум». Театры с таким названием существовали в нескольких городах, включая Москву. Однако в это время там располагался другой коллектив – Московский театр оперетты, несколько ранее открывшийся как государственный. Полную ясность вносит сохраненное Радовым еще одно поздравительное письмо – от дирекции и сотрудников Орловского треста зрелищных предприятий. Авторами письма уточняется место проведения спектакля («в родном для нас “Аквариуме”»), а также примерное начало работы Радова в Орле: «В течение двух сезонов совместной работы...», или с 1926 года. Возможно, подразумевается длительная творческая командировка, на протяжении которой Радов сохранял занимаемую должность, ибо на той же афише он представлен как *ответственный руководитель, главный режиссер и артист Московской музыкальной комедии*.

Вернулся ли Радов в Москву, оставался ли в 1929–1930 годах в Орле, служил ли в другом месте, – этого пока установить не удалось.

### Ростов (1931–1964). Оседлая жизнь

С 1931 года начался самый длительный и наиболее стабильный период творческой жизни Радова – ростовский. Указанный период включал в себя гастроли, эвакуацию, выезды на постановки в другие города, но принадлежность одному театру сохранялась.

В сущности, Радов разделил судьбу многих и многих отечественных актеров, однако далеко не у всех его коллег трудовая книжка хранилась в одном учреждении более 25 лет. Стоять у колыбели нового начинания, подтвердившего свою жизнеспособность и успешность, для творческого человека – дар providения, большая радость и удача. Так Радов в третий раз оказался в нужное время в нужном месте. Датой «огосударствления», то есть рождения Ростовского государственного театра музыкальной комедии считается 26 января 1931 года, первый спектакль был показан спустя три дня, а приказ о зачислении Радова в штат издан 17 марта, по прошествии менее чем двух месяцев. Прибыл он сюда по направлению уже известной нам организации – Московского ПОСРЕДРАБИСа – в качестве артиста и режиссера, сразу активно включился в работу. Труппа, в которую влился Радов, была поначалу немногочисленной, чуть более 10 человек, но состояла из знающих свое дело, сильных актеров. Вскоре коллектив стал пополняться, в том числе молодыми артистами, которые нуждались в дружеской опеке со стороны старших коллег. Теперь уже Радову, который приближался к 50-летию (а его творческий стаж – к 30 годам), настала очередь делиться опытом с молодежью. Эту грань деятельности Радова по достоинству оценивало руководство театра, отмечая его большую роль в формировании труппы [12, с. 3].

Уже в декабре 1932-го Радова премировали за постановку «ряда пьес, способствующих выполнению финплана»; впоследствии благодарностями дирекции он отмечался неоднократно. Афиши и театральные программки предвоенных лет дошли до нас далеко не в полном объеме, но и тех, которыми мы располагаем, достаточно, чтобы представить себе внушительные масштабы деятельности Радова. На одной довоенной сводной афише перечислены шесть названий, три из них – в его постановке. Среди радовских спектаклей – венские и парижские оперетты, как вошедшие в золотой фонд жанра, так и ныне забытые («Цыганская любовь» и «Цыганский барон» И. Штрауса, «Нищий студент» и «Бедный Джонатан» К. Миллекера, «Продавец птиц» К. Целлера, «Боккаччо» Ф. Зуппе, «Зеленый шум» Ф. Фаркаша и «Перикола» Ж. Оффенбаха), советские музыкальные комедии «На берегу

Амура» М. Блантера, «Раскинулось море широко» коллектива авторов, «Коломбина» А. Рябова.

Позднее, в большой неопубликованной статье по случаю 15-летия Ростовской музкомедии (1946), указывалось: «Б. Г. Радов осуществил значительное количество постановок, оставивших в истории театра значительный след» [13, с. 23].

В Ростове Радов больше внимания уделял режиссуре, чем выходам на сцену, однако сыгранных ролей насчитывалось не так уж мало, и все они, как было отмечено в процитированном документе, отличались «тщательностью отработки» [Там же]. Если наша эпоха оставляет потомкам громадный массив аудио- и видео-записей не только отдельных концертных номеров, но и целых спектаклей, то об актерском мастерстве артистов прошлого можно судить только по документальным свидетельствам – рецензиям, которые, возможно, ждут своего часа в газетных подшивках 1930–1950-х годов, по воспоминаниям и письмам, которые либо не сохранились, либо вовсе не существовали, и т. д. В личном архиве Радова хранятся лишь несколько фотографий, уцелевших до наших дней и запечатлевающих его в разных спектаклях. Впрочем, и на фотографиях угадывается способность до неузнаваемости менять свой облик в разных комедийных и характерных ролях, причем благодаря не только гриму, но и, главным образом, дару перевоплощения, – будь то обманутый муж цирюльник Скальца («Боккаччо») или колбасный фабрикант и меценат Филипп ла Круа («Коломбина»), священник Юлиус («Марица») или Дон Андреас, вице-король Перу («Перикола»), Нарушитель границы («На берегу Амура») или Гражданин с чемоданом («Зеленый шум»). Застывшие изображения, кажется, позволяют воссоздать характеры и даже биографии этих персонажей.

### «Три мушкетера»

В нескольких постановках Радовым были осуществлены редакции или переработки либретто. Особое место в радовской биографии заняла одна из таких работ – оперетта «Три мушкетера» французского композитора Л. Варнея (так писали в афишах, встречается и другой вариант – Варни; правильно: Варне – Varney). Это произведение сопровождало Радова в течение значительной части творческой жизни. Мировая премьера оперетты «Мушкетеры в монастыре» (на либретто П. Феррье и Ж. Превеля) состоялась в Париже в 1880 году; уже в 1881-м она была поставлена в России под названием «Мушкетеры». Перевод-переделку текста выполнил Гр. Арбенин (настоящая фамилия Пальм), известный опереточный актер, режиссер, автор

целого ряда подобных вольных переложений. Тогда же вышел из печати клавир «Мушкетеров», экземпляром которого Радов обзавелся и хранил до конца своих дней. Впервые он обратился к оперетте Варне еще в 1924 году, поставив ее в Москве силами упомянутого выше Первого общедоступного театра и сыграв одну из ролей в указанном спектакле.

В 1931 году появилось новое либретто, выполненное Михаилом Зоценко и называвшееся уже «Три мушкетера». К знаменитому роману А. Дюма ни эта версия, ни обе предыдущие не имели решительно никакого отношения, если не считать позаимствованных имен Д'Артаньяна, Атоса и Портоса – наверняка для привлечения внимания публики.

Новый русский текст создавался известным писателем по предложению создававшегося тогда ленинградского коллектива – Государственной музкомедии Управления государственных передвижных театров, которым руководил режиссер Алексей Феона. Этой опереттой театр и открылся (в здании, где теперь работает Театр имени В. Ф. Комиссаржевской), но просуществовал недолго. Через 10 лет А. Феона осуществил новую постановку с текстом М. Зоценко – в действующем поныне Ленинградском государственном театре музыкальной комедии. Премьера состоялась в ноябре 1941-го, когда город уже находился в блокаде. И этому спектаклю суждено было продержаться в репертуаре чуть больше года. Такова «ленинградская линия» бытования оперетты Варне. Более продолжительная и успешная жизнь ожидала «Трех мушкетеров» в Ростове.

Судя по всему, названный спектакль продолжал тревожить воображение Радова и после первой постановки 1924 года. В апреле 1932-го ростовчане увидели афишу «Трех мушкетеров», на которой, в частности, указывалось: «Текст М. Зоценко и Б. Радова. Постановка Б. Радова». Сотрудничал ли Радов с Зоценко? Ездил ли для этого в Ленинград или они встречались в другом месте? Зоценко посетил Ростов значительно позже, в мае 1933-го, в ходе гастрольной поездки по городам страны (интересно, попала ли ему на глаза театральная афиша, на которой он мог прочесть свою фамилию?). Скорее всего, никаких встреч не было, вероятно, либреттисты вообще не были знакомы. В духе давней традиции, дожившей до наших дней, Радов выполнил труд, который можно назвать *редакцией-переделкой* зоценковского текста, появившейся в результате заочного соавторства. Но, видимо, редактор посчитал собственное участие столь значительным, что поставил оба имени рядом. Любопытно, что впоследствии в афишах и программах (по-видимому, отпечатанных заранее

большими тиражами) закрашивали то имя Зоценко, то имя Радова, оставляя только одно из них. Не исключено, что это – отголосок какой-то драматической истории, может быть, связанной с авторскими правами.

Ростовской премьере предшествовал необходимый официальный разрешительный акт. На обложке машинописного экземпляра либретто М. Зоценко, датированного 1931 годом, находим сделанную от руки несколько косноязычную запись синими чернилами: «Выписка из протокола № 7 заседания репертуарной секции Худ. Полит. Совета от 8/III 1932 г. Добавления, сочиненные постановщиком т. Радовым, одобрить и рекомендовать к дополнению (подписи)» [14, с. 1].

Обратим внимание на дату заседания. Оно проходило незадолго до появления приказа о зачислении Радова в ростовскую труппу. Назначение уже наверняка состоялось, он готовился начать работу в новом коллективе и добивался одобрения соответствующей инстанции «с прицелом» на воплощение замысла в Ростове. Так и случилось! Ростовская премьера «Трех мушкетеров» состоялась ровно через месяц, 7 апреля 1932 года.

Спектакль сохранялся в репертуаре ростовского театра по меньшей мере в течение десяти лет (дольше, чем в других театрах), вывозился на гастроли. Последнее обнаруженное свидетельство – спектакль начала 1941 года, посвященный 35-летию сценической деятельности Радова, что говорит о том, как дорожил он этой постановкой, коль скоро избрал ее для своего бенефиса.

Долгая жизнь спектакля – убедительный показатель творческой удачи, его привлекательности для зрителя. «Курортная газета» (г. Сочи) писала в 1938 году: «Авторы текста – Зоценко и Радов – воскресили в этом спектакле хорошие пародийные традиции французской оперетты... Превосходный и остроумный литературный текст, забавные ситуации... все это дает повод к веселому, радостному и осмысленному опереточному спектаклю» [15, с. 3].

На протяжении второй половины XX века оперетту Варне вспоминали во Франции лишь изредка, но в архив не сдавали. Последнее по времени ее возрождение состоялось в Париже в 2015 году. Возможно, обратятся к ней и российские театры.

### Итог пути

В 1956 году Радов вышел на пенсию, заменив восьмой десяток, отдав опереточной сцене более полувека, в том числе ростовской – ровно половину этого срока. Передал на хранение в Государственный архив Ростовской области свое личное собрание документов, во многом

благодаря которому стало возможным подготовить эту статью. За долгую, насыщенную событиями жизнь он объехал десятки городов страны, сыграл свыше 400 ролей и выступил режиссером более чем 50 спектаклей [1, с. 4]. Его ценили публика, руководство, коллеги. Ценили за профессионализм, творческую энергию, сердечное отношение к людям, невзирая на чины и звания. Природная насмешливость сочеталась в нем с добродушием. Такие послания, как трогательная поздравительная телеграмма от рабочих сцены (!) тверского театра, где говорится о готовности Радова «в трудные минуты протянуть братскую руку помощи», ярко свидетельствуют об открытом сердце Бориса Григорьевича. Рядом с таким приветствием – дружеские письма народных артистов РСФСР Владимира Хенкина, «старого товарища» Григория Ярона.

Был честолюбив, заботливо хранил многочисленные благодарности и почетные грамоты от руководящих органов и общественных организаций, в том числе – за шефскую помощь участникам художественной самодеятельности. Состоял в правлении Ростовского отделения Всероссийского театрального общества (ныне – Союз театральных деятелей). Свои творческие свершения он перечислял в автобиографиях скупно и выборочно, такие документы – подробно и с законной гордостью. Вместе с тем, Радов достаточно строго оценивал свои актерские воз-

можности, которые с возрастом становилось реализовывать все труднее. В спектаклях, поставленных Радовым в 1940–1950-х годах, он не исполнял ролей, знакомых с молодых лет, хотя наверняка имел простор для таких действий.

Радов скончался 30 августа 1964 года, на 80-м году жизни. Доживал свой век в одном из ростовских домов-гигантов на проспекте Соколова. Ростовчанка Ольга Владимировна Белякова, которая была тогда младшей школьницей и жила в том же доме, поделилась навсегда запечатленными в памяти детскими воспоминаниями: «Мы сблизились на почве прогулок в шесть часов утра. Я тайком выскальзывала из квартиры, дядя Боря Радов в белой майке и пижамных полосатых штанах дремал, сидя за столом доминошников. Был по отношению ко мне очень дружелюбен. Слушая мое девчоночье щебетание, изредка кивал, если менялась интонация детского восторга жизнью – или огорчения. Он тонко чувствовал интонацию. И еще: у него было редкое качество – нежность к миру. Во двор утром вползала машина, волокущая бочку с молоком. Продавщица цыганка Лиза, с характерными большими серьгами, очень красивым громким голосом пела: “Моло-о-о-ко, моло-о-о-ко”. Дядя Боря и на нее смотрел с нежностью».

От этого двора до Театра музкомедии на ул. Серафимовича ему было несколько минут спокойного хода.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Автор считает своим приятным долгом поблагодарить за деятельную квалифицированную помощь в работе заведующую отделом информации и публикации Государственного архива Ростовской области Ксению Анатольевну Миленюкую и ведущего библиографа отдела краеведения Донской государственной публичной библиотеки Наталью Анатольевну Алубаеву.

### ЛИТЕРАТУРА

1. 40 лет на сцене // Молот. 1945. № 196 (30 сентября).
2. Театр и музыка // Приазовский край. 1906. № 258 (30 сентября).
3. Анненский Б. М. Театральная жизнь старого Ростова: Рукопись. Ростов н/Д, 1956. 319 с.
4. Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.–М.: Искусство, 1961. 300 с.
5. По провинции: Таганрог // Театр и искусство. 1908. № 6. С. 111.
6. Коневская Т. И. Страницы истории ростовской оперетты конца XIX – начала XX веков // Известия Ростовского областного музея краеведения. Ростов н/Д: РЮИ МВД России, 2001. Вып. 9. С. 77–82.
7. Янковский М. О. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.–М.: Искусство, 1937. 456 с.
8. Смоленский С. В. Из воспоминаний о Казани и Казанском университете в шестидесятых и семидесятых годах // Литературный сборник к 100-летию Императорского Казанского университета. Казань: Тип. Импер. Казан. ун-та, 1904. С. 237–273.
9. Брунов Б. Г. Театр Розенберга на Большой Проломной. URL: <https://history-kazan.ru/> (дата обращения: 18.12.2023).
10. Эрманс В. К., Малков Н. П. Дискуссия «Советизация оперетты» // Жизнь искусства. 1925. № 36. С. 10–11.
11. Янковский М. О. Советский театр оперетты: Очерк истории. Л.–М.: Искусство, 1962. 488 с.



12. *Луковский А. М.* Пять лет // Большеви́стская смена. 1936. № 32 (4 марта).
13. Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-1244. Оп. 3. Д. 684: Фомин В. С. Творческий путь Ростовского театра музыкальной комедии. 31 л.
14. Государственный архив Ростовской области. Ф. Р-4144. Оп. 1. Д. 2: Ростовский гос. театр музыкальной комедии. 66 л.
15. *Фельдман К. И.* Овладеть наследством классической оперетты: К итогам гастролей Ростовского театра музыкальной комедии в Сочи // Курортная газета. 1938. № 249 (28 октября).

---

### REFERENCES

---

1. 40 let na stsene [Forty years on a stage]. In: Molot [The Hummer]. 1945. No. 196 (September 30).
2. Teatr i muzyka [Theatre and music]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Land]. 1906. No. 258 (September 30).
3. *Annenskiy B.* Teatral'naya zhizn' starogo Rostova [The theatrical life of the old Rostov]: Manuscript. Rostov-on-Don, 1956. 319 p.
4. *Monakhov N.* Povesť o zhizni [A story of the life]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1961. 300 p.
5. Po provintsii: Taganrog [By provinces: Taganrog]. In: Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]. 1908. No. 6. P. 111.
6. *Konevskaya T.* Stranitsy istorii rostovskoy operetty kontsa XIX – nachala XX vekov [Pages of the Rostov operetta history in the late 19th – early 20th centuries]. In: Izvestiya Rostovskogo oblastnogo muzeya kraevedeniya [Proceedings of the Rostov Regional Museum of Local Lore]. Rostov-on-Don: Rostov Institute of Law to the Ministry of Internal Affairs of Russia, 2001. Issue 9. Pp. 77–82.
7. *Yankovskiy M.* Operetta: Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR [Operetta: The emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1937. 456 p.
8. *Smolenskiy S.* Iz vospominaniy o Kazani i Kazanskom universitete v shestidesyatykh i semidesyatykh godakh [From the memoirs of Kazan and Kazan University in the 1860s and 1870s]. In: Literaturnyj sbornik k 100-letiyu Imperatorskogo Kazanskogo universiteta [A literary collection dedicated to the 100th anniversary of the Imperial Kazan University]. Kazan: Printing-House of the Imperial Kazan University, 1904. Pp. 237–273.
9. *Brunov B.* Teatr Rozenberga na Bol'shoy Prolomnoy [Rosenberg Theatre on Bolshaya Prolomnaya]. URL: <https://history-kazan.ru/> (date of application: 18.12.2023).
10. *Ermans V., Malkov N.* Diskussiya «Sovetizatsiya operetty» [Discussion on “Sovietization of operetta”]. In: Zhizn' iskusstva [Life of Art]. 1925. No. 36. Pp. 10–11.
11. *Yankovskiy M.* Sovetskiy teatr operetty: Ocherk istorii [The Soviet Operetta Theatre: An outline of the history]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1962. 488 p.
12. *Lukovskiy A.* Pyat' let [Five years]. In: Bol'shevistskaya smena [Bolshevik Successors]. 1936. No. 32 (March 4).
13. Gosudarstvennyy arkhiv Rossiyskoy Federatsii [State Archives of the Russian Federation]. F. R-1244. Op. 3. D. 684: Fomin V. Tvorcheskiy put' Rostovskogo teatra muzykal'noy komedii [Development of the Rostov Musical Comedy Theatre]. 31 s.
14. Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4144. Op. 1. D. 2: Rostovskiy gosudarstvennyy teatr muzykal'noy komedii [Rostov State Musical Comedy Theatre]. 66 s.
15. *Fel'dman K.* Ovladet' nasledstvom klassicheskoy operetty: K itogam gastroley Rostovskogo teatra muzykal'noy komedii v Sochi [To become proficient in the legacy of classical operetta: To the results of the Rostov Musical Comedy Theatre tour in Sochi]. In: Kurortnaya gazeta [Health Resort Newspaper]. 1938. No. 249 (October 28).

**Селицкий Александр Яковлевич**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*aria11@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-7082-3780

**Alexander Ya. Selitsky**

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*aria11@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-7082-3780