

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – ГИТИС

*На правах рукописи*

**Вдовина Елена Александровна**

**Поэтика раннего отечественного радиотеатра**

Специальность: 5.10.3. – Виды искусства (театральное искусство)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
заведующий кафедрой истории театра России  
Российского института театрального искусства – ГИТИС,  
профессор, кандидат искусствоведения

**Любимов Б. Н.**

Москва – 2023

**Оглавление**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РАДИОТЕАТРА</b> .....	11
1.1 ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИ ВОСПРОИЗВОДИМЫХ ИСКУССТВ.....	11
1.2 СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО РАДИОВЕЩА- НИЯ.....	31
1.3 ФОРМИРОВАНИЕ НАЧАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ РАДИОТЕАТ- РА.....	42
<b>ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РАДИОТЕАТРА</b> .....	85
2.1 ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ОСНОВАТЕЛЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РАДИОТЕАТРА .....	85
2.2 ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ И ЗВУКОВОЙ МОНТАЖ В ПОЭТИКЕ РАННЕГО РАДИОТЕАТ- РА.....	99
2.3 В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД – СОЗДАТЕЛЬ ЖАНРА РАДИОСПЕКТАКЛЯ.....	124
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	139
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	144

## Введение

Первые десятилетия XXI века справедливо называют эпохой формирования и стремительного развития информационно-компьютерной цивилизации. Благодаря технологическим прорывам последних лет, электронные средства массовой коммуникации заняли настолько важную нишу в жизни общества, что ученые гуманитарии заговорили о переживаемой нами ситуации «культурного взрыва».

Современный человек пребывает в плотной электронной аудиовизуальной среде, которая формируется разнообразными контентными информационно-коммуникационной сети Интернет, телевидением и радиовещанием. В условиях жесткой конкурентной борьбы создатели медиа-продукции стараются удержать своего слушателя и зрителя. Для усиления впечатления от ее визуальной составляющей привлекаются последние достижения электроники. Интенсивные поиски ведутся и в области аудиальной выразительности. С начала нынешнего столетия экранное изображение прошло через целый ряд революционных трансформаций. Звуковая же сторона дела не претерпела столь радикальных изменений и сохранила корневые связи с творческими исканиями раннего отечественного радиовещания, существенную часть которого составляли произведения радиотеатра.

В 1920 – 1930-е годы радиотеатр заявил о себе как о весьма перспективной области творчества. В те годы разрабатывается его поэтика, теория и методология, радиотеатр оказывается в центре внимания театрального сообщества. Мастера художественного радиовещания (сценаристы, музыканты, режиссеры, актеры) были нацелены на формирование оригинального языка радиотеатра. Звуковой образ они считали не только основным ресурсом выразительности радиотеатра, но и структурообразующим элементом художественного радиовещания. Поэтому все их творческие искания сосредоточивались на разработке способов образной реализации звука.

Всестороннее изучение этого периода театральной истории – насущная задача современного театроведения. Ведь на современном витке развития технических средств фиксации и передачи звукового образа опыт и наследие создателей радиотеатра представляются особенно востребованными в контексте разработки

образной реализации звука в искусстве. Этим предопределяется **актуальность** настоящего исследования.

### **Степень изученности темы.**

Начальная стадия зарождения, становления и формирования отечественного радиотеатра считается периодом наиболее трудным для изучения. И прежде всего потому, что источников сохранилось немного. В 1920 – 1930-е годы значительная часть передач шла в эфир без предварительной записи и формирование документального фонда радиовещания началось довольно поздно.

Родоначальник российской аудиоархивистики С. И. Бернштейн в пору своего руководства Кабинетом изучения художественной речи в петроградском «Институте Живого слова» сумел собрать значительную аудиоколлекцию. Однако «Институт живого слова» властями был сочтен избыточной роскошью и летом 1923 года закрыт<sup>1</sup>. После его закрытия уникальные звукозаписи долгие годы хранились в ненадлежащих условиях, многие из них были безнадежно испорчены, другие сильно повреждены. Только в 1960-е годы, благодаря стараниям ученика Бернштейна фоноархивиста Л. А. Шилова и его сотрудников, удалось восстановить часть звуковой коллекции<sup>2</sup>. Кроме того, большая часть архива Радиокomiteта, в частности, материалы литературно-драматического вещания, были уничтожены в октябре 1941 года как не подлежащие эвакуации. А среди немногих сохранившихся материалов 1930-х годов передачи художественного характера отсутствуют<sup>3</sup>.

Отсутствие необходимого комплекса источников для изучения раннего периода истории регулярного отечественного радиовещания длительное время останавливало исследователей. Существенными выглядят исследования по истории радиотеатра советских специалистов В. Д. Маркова, Т. А. Марченко,

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Шатаева Г. А. Институт живого слова // Шестые открытые слушания «Института Петербурга» : Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения. 9 – 10 января 1999 года. СПб.: Институт Петербурга, 1999. С. 1 – 9.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: Шилов Л. А. Я слышал по радио голос Толстого: очерки звучащей литературы. М.: Искусство, 1989. С. 12 – 89.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920 – 1930-х годах. Документированная история. М.: РОССПЭН, 2009. С. 33 – 51.

В. С. Турбина<sup>4</sup>. Отдельно следует выделить фундаментальные работы А. А. Шереля, собравшего, систематизировавшего и осмыслившего сохранившийся фактический и методический материал по истории и теории радиотеатра<sup>5</sup>.

Мощное воздействие на поэтику радиотеатра в период его становления оказало бурное развитие режиссуры драматического театра. Анализ истоков радиотеатра ведется в опоре на труды классиков нашего театроведения П. А. Маркова, К. Л. Рудницкого, Ю. А. Дмитриева, Д. И. Золотницкого и др.<sup>6</sup> Для раскрытия этого аспекта исследования также важны работы современных театроведов В. В. Гудковой, В. С. Жидкова, Н. В. Ростовской, Н. А. Таршис<sup>7</sup>.

При изучении вопроса о влиянии на радиотеатр основных принципов киноповествования автор привлекал труды Д. Вертова, Л. С. Кулешова С. М. Эйзенштейна<sup>8</sup>. Теоретической и методологической базой диссертации стали

---

<sup>4</sup> Марков В. Д. Спектакль по радио М.: НКПТ, 1930; Марченко Т. А. Искусство радиотеатра : дис. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения, специальность: 17.00.01 – театральное искусство. Л., 1969; Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М. : Искусство, 1970; Марченко Т. А. Радиотеатр и телетеатр. Л.: ЛГИТМИК, 1988; Турбин В. С. Режиссер радио и телетеатра. М. : Искусство, 1983.

<sup>5</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона: театр и радио: пути взаимного влияния. М. : Искусство, 1985.; Шерель А. А. Там, на невидимых подмостках. Радиоискусство: проблемы истории и теории. 1922 – 1941. М. : Искусство, 1993.; Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс – Традиция, 2004.

<sup>6</sup> Марков П. А. О театре. В 4 т. М. : Искусство, 1974. Т. 1: Из истории русского и советского театра. С. 8 – 44, Т. 3.: Дневник театрального критика. С. 296 – 297. Т. 4.: Дневник театрального критика 1930 – 1976. С. 14 – 21; Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М. : Искусство, 1969. С. 448 – 482; Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917. М. : Наука, 1990. С. 7 – 74; Дмитриев Ю. А. Театральная Москва: 1920-е гг. М.: Государственный институт искусствознания, 2000.; Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л. : Искусство, 1976. С. 61 – 137, 151 – 220.

<sup>7</sup> Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 7 – 31; Жидков В. С. Театр и власть. 1917 – 1927. От свободы до «осознанной необходимости». М. : Алетейа, 2003. С. 450 – 510.; Ростовская Н. В. Немое кино и театр. Параллели и пересечения. М. : Аспект Пресс, 2007. С. 45 – 63; Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2010. С. 40 – 56.

<sup>8</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 84 – 86, 128 – 129, Кулешов Л. В., Хохлова А. С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 40 – 45, 67 – 78, 139 – 146; Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 156 – 189; Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Указ. соч. Т. 2. С. 189 – 268; Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильма. Заявка // Эйзенштейн С. М. Указ. соч. Т. 2. С. 315 – 317.

работы в области теории киноискусства В. Б. Шкловского, Ю. М. Лотмана, А. Базена, В. С. Листова, В. С. Соколова, И. М. Шиловой<sup>9</sup>.

Для изучения взаимного влияния радиотеатра и литературной эстрады автор обращался к письменному наследию артистов-чтецов А. Я. Закушняка, Я. М. Смоленского, В. Н. Яхонтова<sup>10</sup> и др. и театроведческой литературе по данному вопросу.

Эстетические и культурные аспекты звукового образа в произведениях эпохи технической воспроизводимости рассматриваются в диссертации с учетом работ отечественных и зарубежных исследователей – В. Бенямина, И. И. Иоффе, М. Маклюэн и др.<sup>11</sup> В процессе изучения звучащего слова автор также использовал лингвистико-фонетические исследования слова, речи, поэтического языка в трудах И. Л. Андроникова, С. И. Бернштейна и др.<sup>12</sup>

Немногочисленные, но тем более ценные исследования специалистов в области истории и теории искусства, в круг интересов которых входило радиовещание, послужили серьезным теоретическим подспорьем в данной работе: прежде всего монографии и статьи С. И. Бернштейна, Е. М. Авербаха, Р. Арнхейма, П. С. Гуревича, В. Н. Ружникова, Л. А. Шилова<sup>13</sup>. Среди исследований XXI века,

<sup>9</sup> Шкловский В. Б. За 60 лет: работы о кино. М. : Искусство, 1985. С. 11 – 18; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. С. 13 – 18; Базен А. Миф тотального кино. // Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М. : Искусство, 1972. С. 47 – 53; Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. М. : Материк, 1995. С. 7 – 15; Соколов В. С. Киноведение как наука. М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2008. С. 110 – 135., Шилова И. М. Заметки о звуковом кинематографе, который был «чересчур» звуковым // Шилова И. М. Фильм и его музыка. М. : Советский композитор, 1973. С. 49 – 56.

<sup>10</sup> Закушняк А. Я. Вечера рассказа : Воспоминания : Тексты. М. ; Л. : Искусство, 1940; Крымова Н. А. Владимир Яхонтов. М. : Искусство, 1978; Смоленский. Я. М. Чудо живого слова: теория чтецкого искусства М. : РА Арсис-Дизайн, 2009; Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М. : Искусство, 1958.

<sup>11</sup> Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. С. 15 – 66; Иоффе И. И. Синтетическая история искусств // Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. М. : РАО Говорящая книга, 2010. С. 603 – 625; Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. : Жуковский «КАНОН-пресс-Ц», 2003. С. 41 – 43, С. 151 – 157.

<sup>12</sup> Андроников И. Л. Об исторических картинках, о прозе Льва Толстого и о кино // Андроников И. Л. Избранное. В 2 т. М. : Искусство, 1975, Т. 2. С. 260 – 272; Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Сб. статей. Л. : АCADEMIA, 1927. С. 19 – 34.

<sup>13</sup> Бернштейн С. И. Язык радио. М. : Наука, 1977; Авербах Е. М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, телевидении и в мультипликации // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. М. : Искусство, 1985. С.

имеющих непосредственное отношение к теме диссертации, можно назвать работы Е. А. Болотовой, Т. М. Горяевой, Ю. К. Мурашова, А. А. Новиковой, Е. М. Петрушанской, Э. Б. Тарановой, а также диссертационное исследование Н. А. Гааг<sup>14</sup>.

Поиски специфического языка радио в первые годы существования речевого вещания были неотделимы от ежедневной практики – череды проб и ошибок энтузиастов микрофона. Им принадлежали и первые теоретические высказывания о радиовещании. При внимательном изучении письменного наследия «художников микрофона» в них можно найти меткие замечания об особенностях творчества на радио, тонко подмеченные детали, а иногда и широкие обобщения. Перспективными для исследования оказалось письменное наследие Э. П. Гарина, В. И. Качалова, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, Н. А. Толстой и др.<sup>15</sup>

---

47–67; Rudolf Arnheim: Rundfunk als Hörkunst. München : Munich: Hanser. 1979. Pp. 16–80; Гуревич П. С. Ружников В. Н. Советское радиовещание: страницы истории. М. : Политиздат, 1976. С. 70 – 345; Ружников В. Н. Так начиналось: Историко-теоретический очерк советского радиовещания 1917 – 1928. М. : Искусство, 1987. С. 45 – 178; Шилов Л. А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: очерки звучащей литературы. М. : Искусство, 1989. С. 3 – 9, 12 – 89.

<sup>14</sup> Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928 – 1932 гг.) // Филология: научные исследования. 2013. № 4. С. 376 – 382; Гааг Н. А. Радиотеатр в системе жанров радио: исторический и культурологический аспекты : дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: специальность 10.01.10, Воронеж, 2014; Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920 – 1930-х годах. Документированная история. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. С. 56 – 70; Мурашов Ю. Электрифицированное слово. Радио в советской литературе и культуре 1920 – 30-х годов // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб. : Академический проект, 2005. С. 17 – 39; Новикова А. А. Становление социальной маски «Советский человек» в радиотеатре и радиопублицистике 1920 – 30-х годов. // Советская власть и медиа. Сб. статей. СПб. : Академический проект, 2005. С. 89 – 104; Петрушанская Е. Эхо радиопросвещения в 1920–30-х годы. Музыкальная гальванизация социального оптимизма. // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб. : Академический проект, 2005. С. 113–133; Таранова Э. Левитан. Голос Сталина. СПб. : Партнер СПб, 2010. С. 9 – 55.

<sup>15</sup> Гарин Э. П. С Мейерхольдом: воспоминания. М. : Искусство, 1974. С. 219 – 230; Виленкин В. Я. Качалов на концертной эстраде // Василий Иванович Качалов: сборник статей, воспоминаний, писем. М. : Искусство, 1954. С. 345 – 375; Маяковский В. В. Расширение словесной базы // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 т. М.: Правда, 1978, Т. 11. С. 350 – 386; Мейерхольд В. Э. Пушкин-режиссер // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 420 – 424; Мейерхольд В. Э. Пушкин. Режиссер-драматург: доклад // Литературный Ленинград. 1935. №50. С. 3; Мейерхольд В. Э. Искусство по радио // Новый зритель. 1927. № 42. С. 5; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб. : РИИИ, 2004. С.133 – 225; Толстова Н. А. Из записок диктора. М. : Искусство, 1965. С. 52 – 78, Толстова Н. А. Внимание! Включаю Микрофон! М. : Искусство, 1972. С. 89 – 105.

**Объектом исследования** выступает художественно-публицистическое радиовещание 1920 – 1930-х гг.

**Предметом исследования** является процесс формирования отечественного радиотеатра.

**Цель исследования** – раскрытие особенностей истории и поэтики раннего радиотеатра.

**Задачи исследования** определяются его целью:

- определить место и значение радиотеатра в системе технически воспроизводимых видов искусств;

- вскрыть специфику художественно-публицистического радиовещания 1920 – 1930-х гг.;

- раскрыть факторы, повлиявшие на формирование радиотеатра;

- рассмотреть творческие искания основателей отечественного радиотеатра;

- выявить функциональное значение звукового образа и звукового монтажа в радиотеатре;

- проанализировать опыт работы В. Э. Мейерхольда по созданию жанра радиоспектакля.

**Эмпирическая база исследования.** В качестве материала диссертационного исследования использованы материалы архивохранилищ, фоноархивов и фонотек, искусствоведческой литературы, научной и общей периодической печати, а также произведения экранного искусства 1920 – 1930-х гг., репрезентативные с точки зрения раскрытия темы исследования.

**Теоретическая основа исследования.** Историко-теоретические построения автора, связанные с проблематикой взаимодействия радиотеатра с иными видами искусства, опираются на базовые научные концепции ведущих специалистов по истории отечественного театра, кинематографа и СМИ.

**Методология работы.** Решение поставленных в исследовании задач потребовало интегративного подхода к разработке методологии исследования, позволившего представить феномен радиоспектакля как результат развития театра в условиях зарождающейся медиареальности.



Зарождение и развитие межэстетических связей радиотеатра с театром и кинематографом рассмотрено с помощью сравнительно-исторического метода. Это позволило, с одной стороны, выявить закономерность возникновения феномена радиоспектакля на основе предшествующих способов разработки звуковой ткани спектакля на традиционной сцене. С другой стороны, проследить преемственность фиксации изображения в кинематографе, практика которой послужила неким технографическим аналогом для зарождения и развития звукозаписи и, впоследствии, радиоспектакля.

Принципы сравнительно-сопоставительного метода применяются при анализе специфики работы режиссера радиоспектакля в сравнении с методологией творчества театрального и кинорежиссера. Структурно-типологический метод дал возможность охарактеризовать специфические особенности, которые в условиях радиоспектакля обретают актерское существование у микрофона и его взаимодействие со слушателем.

**Научная новизна диссертации** состоит в ранее не использовавшемся подходе к изучаемому предмету. Ранний радиотеатр рассмотрен комплексно, как целостная художественная система, в широких рамках художественного процесса 1920 – 1930-х гг., во взаимовлиянии и взаимопроникновении драматического и киноискусства, литературной эстрады и радиотеатра. В процессе фиксации и реконструкции сценических текстов выявлены некоторые особенности художественной природы звукового образа в радиоспектакле – эстетические, драматургические, мелодические. Выделены и исследованы специфические принципы режиссуры и драматургии радиоспектакля. Собраны, систематизированы, изучены, истолкованы и впервые введены в научный оборот документы по истории радиотеатра, обнаруженные автором в фондах ГАРФ, РГАЛИ, РГАСПИ.

**Положения, выносимые на защиту:**

- возникновение технически-воспроизводимых искусств явилось закономерным следствием развития звукозаписывающей техники;
- создатели радиотеатра начинали выработку своего художественного языка опираясь на опыт художественно-публицистического и музыкального вещания;

- решающее воздействие на формирование поэтики радиотеатра оказали драматический театр, кинематограф, литературная эстрада;
- основы художественной выразительности театрального радиовещания создавали мастера театральной режиссуры и художественного слова;
- создание звукового образа и его точная передача, с учетом особенностей восприятия слушателя, лежит в основе театрального радиовещания;
- звуковой монтаж является основным эстетическим принципом радиотеатра;
- в своих радиопостановках В. Э. Мейерхольд соединил художественные достижения раннего отечественного радиотеатра.

**Теоретическая и практическая значимость диссертации.** Результаты исследования могут способствовать дальнейшим поискам в истории и теории радиотеатра. Материалы диссертации могут быть использованы при обучении будущих актеров, режиссеров, продюсеров, театроведов.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС (далее – ГИТИС) и была рекомендована к защите. Основные положения исследования были изложены в докладах, сделанных на XIX Международной молодежной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (12.04.2012 г.) и Межвузовской конференции «Искусство художественного слова – элемент профессионального воспитания актеров» (15.04.2014 г.).

Основные научные результаты диссертационного исследования отражены в публикациях (общий объем 7,8 п.л.) в том числе в изданиях входящих в перечень рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации (общий объем 6,4 п.л.).

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключение, Списка литературы (145 названий).

## Глава 1. Истоки отечественного радиотеатра

### 1.1 Возникновение технически-воспроизводимых искусств

История любого вида искусства – этапы его развития, формирование языка, выработка инструментария выразительных средств, построение взаимосвязей с другими областями художественного творчества – процесс сложный, противоречивый, как правило, растянутый во времени. Разные поколения художников сменяют друг друга, рождаются и умирают различные течения, направления, школы, та или иная область искусства то взмывает на пик художественных интересов эпохи, то вяло прозябает на периферии внимания общества. Наконец, появляется наука об искусстве, в которой специалисты стараются обобщить его достижения, вывести критерии оценки его произведений.

XX век значительно расширил границы и само понятие искусства. На художественное осмысление действительности начинают претендовать новые области творчества. В культурную жизнь общества стремительно врывается кинематограф и в первое же десятилетие нового века заявляет о себе как о новом виде массовых развлечений. В следующее десятилетие в повседневную жизнь начинает активно внедряться регулярное радиовещание. Наконец, сознание современников потрясает возможность передачи на расстояние изображения – свои первые и еще неуверенные шаги делает телевидение. По справедливому утверждению В. Беньямина: «На рубеже XIX – XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности»<sup>16</sup>.

С изобретением аппаратуры, способной фиксировать и воспроизводить звук, звуковой образ перестал быть исключительно уникальным случаем исполнения. Он стал предметом тиражирования, начал стремительно развиваться в новых формах – в области звукозаписи, на радио, в звуковом кино, а позднее и на

---

<sup>16</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. С. 68.

телевидении. Эти технически воспроизводимые искусства объединяются достаточно точным, на наш взгляд, понятием – «технографические искусства» (в терминологии Ф. Поппера – «технологическое» или «виртуальное» искусство). В искусствоведческий обиход этот термин введен исследователем кинематографа В. С. Соколовым. Технографические искусства, по Соколову, имеют «отличное от классических искусств, общее основание – специфику технографии, то есть технической записи (а, следовательно, возможность хранения, трансляции и воспроизведения техническим способом) света, движения, звука»<sup>17</sup>. Поскольку под это определение подпадает и радиотеатр, далее мы используем эту дефиницию.

Итак, молодые технографические искусства развиваются необычайно стремительно, за десятилетия преодолевая аналогичные в чем-то фазы развития, которые их старшие «собратья» проходили в течение веков. Впрочем, некоторые специалисты утверждали, что новые искусства, например, кинематограф, настолько самобытны и революционны по своей природе, что подражание традиционным искусствам, может только препятствовать их развитию.

Опасения в то время не были вовсе беспочвенны. Действительно, кинематограф в первые годы своего существования испытывал довольно сильное влияние старшего «брата», родство с которым было наиболее очевидно, – драматического театра<sup>18</sup>. Череда ранних фильмов, снятых с точки зрения театрального зрителя, сидящего в партере, перед которым разыгрывается представление, порой не давала нового художественного эффекта из-за слепой преданности театральным канонам. Но, разумеется, кинозритель ранних поколений в массе своей шел в «синема» в первую очередь для того, чтобы поглядеть на любопытную диковинку – движущуюся на экране картинку, а отнюдь не за впечатлением, которое считал бы художественным. Как отмечает киновед В. С. Листов «для зрителей первой генерации кино <...> было, прежде всего, чудом. Он еще не задавался вопросом о том, как экранная картинка соотносится с действительностью»<sup>19</sup>. Но со временем в ки-

---

<sup>17</sup> Соколов В. С. Киноведение как наука. М. : Канон+РООИ Реабилитация, 2008. С. 114.

<sup>18</sup> См. об этом: Ростова Н. В. Немое кино и театр. Параллели и пересечения. М. : Аспект Пресс, 2007. С. 45 – 63.

<sup>19</sup> Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. М. : Материк, 1995. С. 9.

нематограф приходят работать одаренные мастера, которые за балаганом любопытного зрелища смогли разглядеть очертания прекрасного здания нового искусства. Они начинают процесс выработки собственного киноязыка; кино перестает подражать театру, отчасти отрицает мотивы прямой преемственности. Начало и середина 1920-х гг. – пора бурного развития монтажного метода в кинематографе. Это время знаменитых экспериментов Л. В. Кулешова, Д. Вертова, первых фильмов С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, позднее А. П. Довженко.

Аналогичный путь проходит и радиовещание. Радио, как и кино, рядовым радиослушателем поначалу воспринималось как чудо. Понять его природу могли только специалисты, да и тем, несмотря на понимание сущности радиоволн, было трудно вписать новое явление в привычную картину мира<sup>20</sup>. В. С. Турбин – в будущем режиссер радио- и телевизионного театра, – вспоминает свои детские впечатления от явления радио, которое собралась слушать у клуба уличная толпа: «Над входной дверью была укреплена большая граммофонная труба. Люди молча смотрели на эту трубу и ждали чего-то необыкновенного. Толпа росла. Время шло. Наконец, труба прохрипела, потом послышалось полслова, такт или два какой-то музыки, и все смолкло. В тот вечер радио так и не заговорило. Люди расходились, точно помню, огорченные, но не разочарованные. То невнятное, отрывочное, что они услышали, все равно было доказательством существующего чуда»<sup>21</sup>.

Постепенно радио входило в городской быт, становилось атрибутом повседневной жизни. Восприятие слушателем радиосообщения постепенно меняется, усложняется. Радиослушатель уже не довольствуется просто любопытным явлением передачи звука на расстоянии. Он начинает критически относиться к содер-

---

<sup>20</sup> С одним радистом, например, случилось нервное потрясение, когда вместо привычных телеграфных сигналов азбуки Морзе он услышал человеческий голос: «Алло, алло! Говорит Нижегородская радиолaborатория, слушайте!». См.: Николаев А. М. Из воспоминаний // НРЛ – технопарк в оригинале: Нижегородская радиолaborатория 1918 – 1928. Нижний Новгород, 2008. С. 26.

<sup>21</sup> Турбин В. С. Режиссер радио и телетеатра. М. : Искусство, 1983. С. 3.

жанию и подаче радиосообщения.<sup>22</sup> Радиослушатель учился соотносить информацию, полученную по радио, с реальной жизнью. Четко выделяется одна из основных функций радиовещания – быть средством массовой информации. В ответ на назревшую потребность организуются «Радиогазеты», принципиальным отличием которых была оперативность информации.

Параллельно начинает вырабатываться специфический язык радио в области художественного творчества – в музыкальном и литературно-драматическом вещании. Исходя из того, что технический уровень передачи музыки по радио был несовершенен, создатели первых музыкальных радиопередач во главу угла ставили задачу ознакомления слушателя с историей музыки, развития вкуса, привития элементарной музыкальной культуры. В речевых передачах художественного плана – в литературных радиокомпозициях и в первых радиоспектаклях, – успешно адаптируются к собственной специфике монтажные приемы, открытые кинематографом.

Радиовещание как средство массовой информации, художественное радиовещание – как искусство для масс, необыкновенно гармонично вписывалось в контекст нового общественного устройства, шло в ногу с «важнейшим из искусств» – кинематографом. И. И. Иоффе – один из пионеров мультидисциплинарного метода в теории и истории искусства, в своем фундаментальном труде – «Синтетическая история искусств» (1933 г.) утверждал: «Только устная литература, связанная с живой речью и живым движением, сама конкретная и динамическая, может в условиях индустриальной культуры жить параллельно с киноискусством как естественное синтетическое искусство, основой которого всегда является человек. <...> Радио – средство передачи мысли, дополненное средствами фонографии, оттесняет кустарное идеографическое писательство»<sup>23</sup>.

Технографические искусства в качестве средства просвещения, культурного, эстетического воспитания, как будто не имели никакой прямой преемственно-

<sup>22</sup> Подробнее об этом см. Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. С. 99 – 105.

<sup>23</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления // Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. М. : РАО Говорящая Книга, 2010. С. 615.

сти, предыстории: они не несли отягчающего родства с дореволюционной эстетикой. Казалось, что в них некого было «сбрасывать с корабля современности». Произведения кинематографа, радиовещания, а затем и телевидения начинались «с чистого листа», их не с чем было сравнивать. Эта весьма распространенная идеологическая иллюзия способствовала тому, что технографические искусства именно по этому признаку, часто безосновательно, считались авангардом.

«Великий немой» – так называли кинематограф в первые десятилетия его существования. «Великий невидимка» – так, по аналогии, окрестили другую область художественного творчества – радио. Мы видим, что обе метафоры построены вокруг отсутствия у новых искусств некоей составляющей: кино в те поры еще не владело звуком, радио – в принципе не передает прямого зрительного образа.

Известно, что при отсутствии той или иной базовой способности человека – зрения, слуха, речевой способности, – остальные органы чувств начинают работать особенно активно, до некоторой степени компенсируя недостаток: у незрячих людей порой развивается очень тонкий острый слух; мимика и жестикация у слабослышащих людей необычайно богаты и выразительны. Если попытаться распространить действие механизмов компенсации, проявляющихся в природе человека, на законы художественного творчества, мы можем найти немало примеров их действия в области искусства.

Так, «юный» кинематограф лишен речи. Но зато имеющиеся в его арсенале возможности пластического выражения доведены до высочайшего уровня. Композиция кадра, культура зримой детали, пластическая выразительность актера немом кинематографа до сих пор поражают наше воображение. Кроме того, немое кино не было совсем лишено звука. Звуковой образ, выраженный визуально, – неотъемлемая часть классики немом кинематографа. Вот как, например, С. М. Эйзенштейн добивался «звучания» в «Стачке» путем создания двойной экспозиции, заменяющей сочетание изображения с фонограммой. Одна – группа гуляк с гармошкой, идущая из глубины кадра, от пруда у подножия холма вверх на аппарат. Вторая – снятые крупным планом ребра мехов растягиваемой гармони-

стом гармошки. Монтажное наложение одной экспозиции на другую позволяло зрителю ощутить ритмическое движение мелодии, словно вторящей сцене гуляния. По признанию Сергея Эйзенштейна, подобные приемы свидетельствовали о тоске ранних кинематографистов по звуку: «...немой кинематограф рвался к звуку, к эффекту звука, к звуковому образу»<sup>24</sup>. Примеров введения в монтажный строй немого фильма изображений носителей звука, мы можем найти великое множество в картинах С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, А. П. Довженко.

В это же время на радио идет обратный процесс – активные эксперименты со спецификой чистого звука, лишённого непосредственного зрительного сопровождения. Восприятие художественного произведения исключительно на слух заставляет активнее работать фантазию слушателя, провоцирует его воображение дополнить аудиоряд «собственным» видеорядом внутреннего зрения. По мнению А. А. Шереля, это стремление к переводу звуковых впечатлений в зрительные есть «генеральное свойство» радиовещания: «В обычном театре персонажи существуют на вполне материальных подмостках, ограниченных кулисами, рампой, порталом. В кино пространство “раздвигается”, но не перестает быть столь же материальным даже при переносе физической реальности с природы на экран. И столь же материальны и безусловны герои фильма. То же и на телевидении. А на радио? Где происходит действие радиоспектакля? В студии у микрофона рождается только “заготовка”, услышав которую, человек в своем воображении самостоятельно воспроизводит облик действующего лица, его жесты и мимику, обстоятельства, в которых этот персонаж существует»<sup>25</sup>. Таким образом, на ранних этапах своего развития кино и радио довольно активно вовлекают в художественное пространство зрителя и слушателя, которые, отчасти, становятся не только адресатами, но и, до определенной степени, «со-творцами» произведений искусства. Особенно на этом настаивал С. М. Эйзенштейн: «Каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фанта-

<sup>24</sup> Эйзенштейн С. М. Не цветное, а цветное // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М. : Искусство, 1956. С. 307.

<sup>25</sup> Шерель А. А. Там, на невидимых подмостках. Радиоискусство: проблемы истории и теории. 1922 – 1941. М. : Искусство, 1993. С. 5 – 7.



зии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя»<sup>26</sup>.

После первых удачных опытов в области звукового кино и телевидения многим показалось, что именно это соединение двух достижений человеческого гения – кино и радио, даст в будущем величайшее из искусств. «Великий немой» и «великий слепой», по идее, должны были в тандеме восполнить кажущиеся «недостатки» друг друга и превзойти искусство словесности. И. И. Иоффе утверждал с характерной для начала 1930-х гг. патетической категоричностью: «Конкретность кинописьменности, связывающая ее обязательно с реальным действием, – только кажущееся ограничение свободы фантазии и творчества режиссера. Творческая свобода, которой как будто пользуется автор-кустарь в области идеографической литературы, более ограничена, чем творческая свобода кинорежиссера. Самые фантастические построения литературы, оперирующей образами, а не понятиями, выполнимы кино, а средства воплощения несравненно превосходят средства литературы»<sup>27</sup>.

Однако, на деле, все оказалось гораздо сложнее.

Переход от немого кино к звуковому – тема неисчерпаемая, вокруг всех перипетий этого процесса существует обширная литература. Сколько копий было сломано практиками и теоретиками кинокамеры в бесконечных спорах о том, что есть звук для служителей десятой музы – дополнительное выразительное средство или первый шаг к потере собственной индивидуальности. «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга»<sup>28</sup> – утверждал видный представитель формальной школы В. Б. Шкловский. Потребовался не один день, чтобы ки-

<sup>26</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 156 – 189.

<sup>27</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления // Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. М. : РАО Говорящая Книга, 2010. С. 612.

<sup>28</sup> Шкловский В. Б. Их настоящее. М. ; Л. : Кинопечать, 1927. С. 21.

нематограф овладел этой новой своей возможностью и диалог стал равноправной, необходимой составляющей киноповествования.

Радиовещание в великой триаде технически воспроизводимых искусств XX века находится как бы посередине между кинематографом и телевидением. Фактически менее десятилетия прошло с момента первых речевых радиопередач до первых попыток передач телевизионных. Одно только предположение о передаче зрительных образов на большие расстояния породило иллюзию, что становление телевидения – вопрос нескольких ближайших лет. Этого оказалось достаточно, чтобы заронить в сознание художников и специалистов мысль об ущербности самой природы радиовещания. «Убьет ли телевидение радио?» – такие вопросы стали появляться в отечественной прессе уже в 1930 году!<sup>29</sup> Если в качестве средства массовой информации радио еще долго продолжало нести пальму первенства благодаря своей оперативности, то в области художественного творчества многие стали считать радиовещание несовершенным предшественником телевидения. Ряды энтузиастов не то, чтобы редели, но обретали свою ограниченную нишу. У радио находились активные защитники, которые стремились доказать, что отсутствие зрительного ряда – не недостаток, не ущербность, – а его особая природа, одно из специфических выразительных средств, залог самобытности и уникальности радио-искусства.

Отечественный звуковой эфир уже в 1920-х гг. стал посредником в передаче художественных произведений высокого уровня. По радио передавали выступления ведущих отечественных исполнителей, театральных и музыкальных коллективов. Однако широчайшие возможности, открытые для радиовещания как проводника в передаче произведений других искусств, еще резче обостряли назревавшую полемику о существовании или несуществовании радио как искусства.

Исследователям истории радиовещания, в частности, радиотеатра хорошо известна дискуссия, так называемых, «телефоновещателей» и сторонников «радиоискусства». Пик ее развития приходится на начало 1930-х гг., но первые реплики появились на страницах общей и специальной прессы уже во второй поло-

---

<sup>29</sup> См.: Миловидов И. О радиопьесе в Америке // Радиослушатель. 1930. № 22. С. 5.

вине 1920-х. В итоге этой долгой полемики эксперименты в области оригинального радиоискусства были объявлены формалистическими изысканиями, враждебными советскому искусству<sup>30</sup>. Основной и единственно правильной функцией художественного радиовещания было объявлено распространение художественных достижений других искусств – литературы, музыки, театра. Сами слова «радиоискусство», «радиопьеса» исчезают из лексикона работников отечественного эфира на долгие годы. Вместо оригинальных радиопостановок в эфир из радиостудий передаются театральные спектакли, наскоро приспособленные к техническим требованиям вещания. В развитии отечественного радиотеатра и вообще художественного радиовещания, вплоть до первых послевоенных лет, наступает период творческого застоя. Богатейший опыт, накопленный радиовещанием в то первое и единственное десятилетие его самобытного существования, по сути, оказался забыт и не востребован. Вернее сказать, что художественные приемы радио, открытые в первые годы массового вещания, стали тем «велосипедом», который в последующие десятилетия будут «изобретать» не единожды на центральных и местных радиостанциях нашей огромной страны.

Если за крайние временные точки взять первую речевую радиопередачу Нижегородской радиолaborатории 27 февраля 1919 г. и появление в прессе первых сообщений об удачных опытах в области телевидения, получится, что всего лишь чуть более десяти лет радиовещание рассматривалось специалистами как уникальное явление, вне сравнения его с телевидением. На короткий отрезок времени радиовещание оказалось в центре внимания научного сообщества и художественной среды – поэтов, писателей, музыкантов, актеров. Именно в это десятилетие процесс выработки собственного оригинального языка радио шел наиболее активно и притом относительно автономно, поскольку внедрение на радио жесткой системы цензуры началось довольно поздно, по сравнению с другими областями культурной жизни страны.

---

<sup>30</sup> См. например: Зайцев Я., Перельман Н. Больше четкости и активности в борьбе за ленинский путь развития радиовещания // Говорит СССР. 1932. № 25. С. 4.

В пору первых речевых радиопередач в радиовещании видели небывалое новое искусство, которое соединит в себе все лучшие достижения человеческого гения: «Радио будущего – главное дерево сознания – откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество», – утверждал поэт В. Хлебников еще в 1921 году<sup>31</sup>. Может показаться, что дальнейший текст его статьи чрезмерно восторжен и перенасыщен гиперболами. Однако он верно передает энтузиазм, с которым было встречено появление радиовещания, создающего ощущение меняющейся реальности: «Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: “Осторожно”, ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания. Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем»<sup>32</sup>. Не последнюю роль в этой гиперболизированной трансформации сыграло появление технически-воспроизводимого звука – звукозаписи и радиовещания.

Радиовещание стало одной из первых областей человеческого творчества, связанных с технографическими носителями, которая стала работать в области звука. Но ко времени появления первых радиопередач, в этой сфере уже успешно функционировали первые звукозаписывающие и воспроизводящие звук аппараты. История звукозаписи к периоду первых речевых радиопередач насчитывала три десятилетия, на валики фонографа были записаны голоса знаменитых писателей, политиков, артистов и певцов, а граммофон, а позднее патефон, в первой четверти XX века стали совершенно привычной деталью городского быта. Однако, самые первые демонстрации возможностей фонографа в конце 1870-х гг. вызвали не менее бурную реакцию, чем показ фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» двумя десятилетиями позже. 11 марта 1878 г., во время знакомства членов Французской академии наук с фонографом Эдисона, ученые мужи своим поведением мало отличались от будущих посетителей подвала «Гран-кафе» на Бульваре Капуцинок. Инициатором демонстрации фонографа в Париже был французский фи-

---

<sup>31</sup> Хлебников В. Радио будущего // «Великая книга дня...» Радио в СССР. Документы и материалы. М. : РОССПЭН, 2007. С. 680.

<sup>32</sup> Там же.

зик Теодор дю Монсель. Когда началась демонстрация фонографа и из аппарата раздались звуки человеческого голоса, присутствующий в зале профессор филологии Жан Буйяр закричал в негодовании: «Негодяй! Вы думаете, мы позволим этому чревовещателю надувать нас?! Как вы могли поверить мошеннику, внушающему, что презренный металл может воспроизводить благородные звуки человеческой речи?»<sup>33</sup>. Показательно, что за неприкосновенность человеческой речи вступает именно филолог, человек, посвятивший свою жизнь ее изучению. С древнейших времен слово в европейской культуре настолько прочно связалось с идеей уникальности способа записи – в виде графического символа, что исключительно в этой категории размышляли о записи звука не только обыватели, но и специалисты-изобретатели.

Обратимся к опыту предшественника Эдисона в области звукозаписи, о существовании которого научному сообществу стало известно только в 2008 году, когда группа американских исследователей обнаружила в одном из парижских архивов звукозапись, сделанную за 17 лет до изобретений Эдисона. В 1860 г. ее произвел Эдуард-Леон Скотт де Мартинвилль, стенографист и библиотекарь из Франции. Сконструированное им устройство для звукозаписи – фоноавтограф – состояло из рупора, соединенного с пером, с помощью которого звуковые волны записывались на листах бумаги, покрытых слоем копоти, которую и сцарапывало перо. Первая в мире звукозапись являлась визуальным отображением звука, его стенограммой. С помощью компьютерных программ исследователям удалось расшифровать самую старую звукозапись в мире и даже смоделировать по графическому рисунку зафиксированный на ней звук<sup>34</sup>. По-видимому, изобретателя мало заботила возможность художественного воспроизведения звука. Он ставил перед собой чисто производственную задачу в области стенографии: дополнитель-

<sup>33</sup> Лапиров-Скобло М. Я. Эдисон. М.: Молодая Гвардия, 1956. С. 87.

<sup>34</sup> Запись размещена на интернет-сайте газеты «The New York Times», опубликовавшей статью о сенсационной находке. См.: Rosen J. Researchers Play Tune Recorded Before Edison. [Электронный ресурс] // Сайт [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) URL: [http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html?pagewanted=1&\\_r=1&adxnml=1&adxnmlx=1206627201-CSndVe9JSmeQNMgVco5GgA\\_](http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html?pagewanted=1&_r=1&adxnml=1&adxnmlx=1206627201-CSndVe9JSmeQNMgVco5GgA_) (дата обращения 15 января 2020 года).

ный способ графической фиксации звука, своеобразной консервации его на бумажном носителе.

Мартинвилля можно уподобить Колумбу, который, отплыв в Индию, открыл Америку. Стенограф не только не осознал своей принципиальной новации, но яростно отверг ее. Более того, через много лет, узнав о появлении фонографа Эдисона, Мартинвилль в своих мемуарах резко критиковал изобретателя, будучи уверенным в том, что тот искажил его идею фоноавтографа, задача которого – фиксация, а отнюдь не воспроизведение записанного звука.

Огюст и Луи Люмьеры тоже вначале предполагали несколько иное и, кстати, довольно скромное использование изобретенного ими аппарата. Сыновья лионского фабриканта, занимавшегося производством и продажей принадлежностей для фотографии, всего лишь хотели сделать рекламу отцовскому предприятию, привлечь новых клиентов любопытным аттракционом – «движущейся фотографией». Братья Люмьеры не могли и предполагать, какие масштабы обретет их изобретение.

Мартинвилль, как представитель традиционной европейской культуры, цивилизации книги, слова, буквы, рассуждал о фиксации человеческой речи только в графической плоскости. Он нашел, возможно, идеальный способ записи речи, но этот способ конечен сам по себе – внутри графической системы не может быть найден способ воспроизведения зафиксированного звука. Понадобились коммерческая жилка и предприимчивость Эдисона, который посмотрел на задачу с практической стороны. В своих поисках в области звукозаписи он шел от обратного – прежде всего искал возможность прослушивать запись и сразу предложил несколько перспективных способов применения нового устройства. Некоторые из них предполагали развитие звукозаписи как продолжения традиционного письма – например, диктовка и запись писем, «говорящие» книги для слепых. Но помимо них, Эдисон ставил перед звукозаписью и принципиально новые задачи, непосильные ни для одного другого вида человеческой деятельности. Например, он предлагал использовать свой аппарат для того, чтобы записывать голоса членов семьи, чтобы уезжающий в дальние края родственник имел возможность в разлу-

ке услышать речь своих близких, или родные могли вспомнить голос дорогого их сердцу умершего. Получался своеобразный звуковой аналог семейного фотоальбома. Также Эдисон считал необходимым записывать речи великих людей – политиков, ученых, артистов, писателей.

Интересная деталь: Л. Н. Толстой отправил заказ на аппарат для диктовки в Америку, на фабрику Эдисона. Когда изобретатель узнал, для кого предназначается устройство, он отказался от платы. Сохранилось письмо, в котором Толстой благодарит Эдисона за подарок<sup>35</sup>. Историк звукозаписи Л. Ф. Волков-Ланнит выяснил, что первая литературная звукозапись была осуществлена в России еще раньше – в феврале 1895 г. этнографом и музыкантом Ю. Блоком, а объектом записи был все тот же Л. Н. Толстой<sup>36</sup>. Вообще в России довольно рано начали использовать возможности звукозаписи для фиксации голоса. Первая серия записей была осуществлена активистами «Общества деятелей периодической печати и литературы» в 1908 – 1912 гг. Свыше 600 записей голосов писателей и поэтов были собраны С. И. Бернштейном в 1920-е годы.

Первые опыты звукозаписи едва ли претендовали на самостоятельную ценность. Основной задачей восковых валиков фонографа, граммофонных и патефонных пластинок было зафиксировать в звуке некое художественное явление, с точки зрения современников, достойное того, чтобы быть сохраненным для будущих поколений. Аналогичные попытки «консервации» некоего явления искусства мы можем увидеть и в кинематографе.

Художественный кинематограф начинается с простой записи театрального спектакля при помощи неподвижной камеры – с точки зрения человека, сидящего в партере. Пройдет время, и кинематограф станет делать первые сначала робкие шаги в поисках своего специфического языка. Жорж Мельес начнет с успехом применять возможности стоп-кадра для того, чтобы наполнить снятые им театральные постановки «чудесными превращениями». Лев Кулешов откроет и про-

---

<sup>35</sup> См. об этом подробнее: Сергеенко А. П. Переписка Толстого с Т. Эдисоном // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 37 – 38. С. 330.

<sup>36</sup> См. об этом подробнее: Шилов Л. А. Я слышал по радио голос Толстого: очерки звучащей литературы. М. : Искусство, 1989. С. 3 – 9.

демонстрирует современникам некоторые возможности киномонтажа, в частности, проведет свой знаменитый эксперимент с крупным планом актера Ивана Мозжухина, который войдет в теорию кинематографа под хрестоматийным названием «эффект Кулешова». Позже Кулешов напишет о своем открытии: «Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, – рожденное третье. Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вот основа, сущность построения кинокартины!»<sup>37</sup>. Кинематограф как таковой начинался с кадров кинохроники, фиксирующих поворотные моменты в истории и течение повседневности. С приходом в кино таких одаренных художников, как Дзига Вертов и Роберт Флаэрти, этот жанр был возведен на ступень высокого искусства.

В области звука в России существовал своеобразный аналог кинохроники: начиная еще с 1910-х гг., наряду с записями художественного плана, записывались речи знаменитых общественных и политических деятелей. После того, как был решен вопрос фиксации звука, начались поиски способов сделать запись доступной большому числу слушателей, тем, например, у которых не было возможности насладиться произведением искусства в подлиннике или услышать оратора лично. И в этом отношении радиовещание открывало перед звукозаписью небывалые доселе перспективы.

В первые годы речевого вещания, разумеется, его творческому союзу со звукозаписью сильно мешало несовершенство звукозаписывающей техники. Так, в 1926 г. при первой передаче по радио записи речи Ленина советская радиотехника потерпела сокрушительное фиаско. Как возмущенно писал заместитель наркома почт и телеграфов А. В. Шотман председателю акционерного общества «Радиопередача» А. М. Любовичу, вместо воспроизведения голоса вождя «раздалось быстрое накручивание граммофонной пружины и после с невероятной скоростью отчаянным храпом и сапом – буквально высоким тенорком подвизгивания три с половиной минуты, мы следили по часам, что-то такое передавалось... Не о

---

<sup>37</sup> Кулешов Л. В. Хохлова А.С. 1918 – начало 1920-х гг. // Кулешов Л. В. Хохлова А. С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 40.



тембре и даже не о чёткости речи и манере её можно было судить, **НО БУКВАЛЬНО ГОЛОСОМ ИСТОШНЫМ БЕЗПРИЗОРНИКА ВЫКРИКИВАЛИСЬ СКОРОГОВОРКОЙ НЕПОНЯТНЫЕ В БОЛЬШИНСТВЕ СЛОВА.** Мне кажется, что радиопередача всё же расходует достаточные средства на всё, чтобы иметь возможность приобрести **ХОРОШИЙ ПАТЕФОН**»<sup>38</sup>. Очевидно, что автор записки пытается заглавными буквами передать степень своего возмущения. Перед нами – очередная своеобразная попытка выразить интонацию графически, воспроизвести на бумаге владеющие отправителем эмоции.

На рубеже 1920 – 1930-х гг. появляется электромагнитная звукозапись. Этот, на первый взгляд, только технический факт оказал глубокое воздействие на развитие искусства кинематографа и радиовещания. В кино он отмечен появлением первых звуковых документальных фильмов, например, «Олимпиада искусств народов СССР» (1930 г.), кинолент Дзиги Вертова и других документалистов, а затем и началом новой эры в развитии игрового – звукового кинематографа. Разумеется, изобретение электромагнитной звукозаписи и ее внедрение в практику – не одно и то же. Техника съемок оставалась довольно примитивной и вносила свои коррективы в художественный процесс.

Первые экспериментальные звуковые картины снимались в студиях радиозаписи через стекло в стене, чтобы треск камеры не записывался на звуковую пленку. Кинооператоры при этом отвечали и за запись звука. Со временем киносъемки перешли из тесного и неудобного помещения радиостудий в кинопавильон, а затем и на «натуру». За обеспечение работы двух устройств – «аппарата изображения» и «аппарата звукозаписи» стали отвечать два разных оператора. В процессе съемки между ними нередко возникали разногласия и даже конфликты – ведь их интересы расходились иногда диаметрально противоположно. Еще больше усугубляли разногласия техническое несовершенство записи и ухищрения, к которым приходилось прибегать специалистам для достижения художественного результата. Чтобы шум работы съемочного аппарата не попал на пленку звукоза-

---

<sup>38</sup> Шотман А. В. Служебная записка Любовичу А. М. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ) ф. 17. Оп. 60. д. 804. л. 1.

писи, камеру помещали в громоздкий бокс, заваливали коврами, шубами, которые должны были поглотить лишние звуки. Таким образом, кинооператор не мог следить за действиями актера в «глазок» камеры.

Кроме того, было довольно трудно добиться синхронной работы обоих записывающих аппаратов – ведь изображение и звук записывали на два разных устройства. Пока налаживали синхронность, впустую тратилось огромное количество пленки. Аппаратов перезаписи звука с нескольких пленок на одну не было, поэтому речь персонажей и, например, музыка записывались одновременно, а для того, чтобы голоса были слышны на фоне музыки, при демонстрации в кинотеатрах в нужных моментах звук микшировался специальным работником, по прилагавшемуся к каждой кинокартине, выходявшей в прокат, специальному «микшерскому паспорту».

Эти нюансы съемочного процесса привели к тому, что среди специалистов стало распространяться мнение, что поколение киноработников немого кино не сможет успешно адаптироваться к новым реалиям, что звуковые фильмы будут создаваться новыми людьми.

Что касается операторов немого экрана, им предсказывали чуть ли не неизбежный уход из профессии. Высказывались мнения о том, что на их место придут звукооформители, звукомонтажеры и звукооператоры, которые станут правой рукой режиссера звукового фильма. Впрочем, и по поводу известных режиссеров и их существования в условиях звукового экрана высказывались сомнения. Однако время показало несостоятельность подобных опасений, если вспомнить Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Козинцева, Трауберга, Эрмлера, успешно работавших как в немом, так и в звуковом кино.

По прошествии нескольких лет техника звуковых съемок стала в кино вполне обыденным делом. Возможность трансляции в эфир передач, которые могли быть заранее записаны в радиостудии на пленку, открывала широкие перспективы и перед радиовещанием. Большим преимуществом была и возможность неоднократного выхода в эфир однажды записанной радиопередачи. Тиражирование обрисовывало чрезвычайно заманчивые перспективы и с точки зрения про-

стой экономии – не нужно вызывать для очередной радиопередачи целый штат исполнителей – музыкантов, артистов, чтецов, не нужно выплачивать им гонорар за каждое выступление перед микрофоном. Достаточно нескольких технических работников, которые в нужный момент запустят запись в радиоэфир центральной или областной радиостанции, как запускает фильм киномеханик. Для подготовки таких передач в 1931 г. была организована фабрика «Радиофильм», в эфир вышли первые экспериментальные работы: «Реконструкция железнодорожного транспорта», «В шеренгу гигантов» (об открытии завода АМО), «Москва в годовщину Октября» (о параде на Красной площади 7 ноября 1931 г.), «Великий день» (о праздновании 1 Мая 1932 г.) и другие. Первые радиофильмы состояли из документально-хроникальных записей, сделанных на месте события, в них звучали голоса участников, перемежаясь небольшими игровыми сценками, музыкальными фрагментами, песнями, стихами, конферансом ведущего. Весь этот документально-художественный материал выстраивался вокруг одной темы. При этом активно использовались приемы и инструменты кинематографического монтажа, адаптированные к специфике монтажа звуковых образов. Показательно в этом смысле название статьи Дзиги Вертова «Киноправда и радиоправда», в 1925 г. отстаивавшего чистоту идеи радиодокументалистики, основанной на принципе монтажа: «Пока еще не поздно, надо спасти наше радио от увлечения “художественной радиопередачей”. “Киноправду” и “киноглаз” противопоставляем мы “художественной кинематографии”; “Радиоправду” и “радиоухо” противопоставляем мы “художественной радиопередаче”»<sup>39</sup>

Выходили в эфир своеобразные звуковые зарисовки. Например, серия радиофильмов «Прогулки по Москве» была осуществлена следующим образом: с помощью микрофонов, установленных на нескольких улицах и площадях столицы, были сделаны «звуковые фотографии» города, которые потом смонтировали с комментариями ведущего и выпустили в эфир<sup>40</sup>. Фактически мы видим частичное

<sup>39</sup> Вертов Д. «Киноправда» и «радиоправда» (в порядке предложения) // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 86.

<sup>40</sup> Подробнее об этом см. Марченко Т. А. Радиофильм // Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М. : Искусство, 1970. С. 69 – 73.

осуществление мечты Вертова о фиксации документального звука. Однако, эта разновидность радиофильма оказалось не самой востребованной.

Иногда действие радиофильма строилось вокруг центрального героя – как в серии, посвященной революционерам, – «Степан Халтурин», «Петр Моисеенко», «Петр Алексеев». Или основой сюжета становился какой-либо исторический эпизод – как, например, в радиофильмах «Октябрь» и «Броненосец “Потемкин”». О двух последних критик пишет: «Без всякой натяжки можно сопоставить эти два радиофильма с совпадающими с ними как по характеру, так и по теме известными кинофильмами»<sup>41</sup>. Нам представляется, что в случае с сюжетом «Броненосца» взаимоотношения между кинофильмом и радиофильмом несколько сложнее.

Кинофильм Эйзенштейна вышел до одноименного радиофильма, слушатели которого, в большинстве своем, кинокартину уже видевшие, хранили в зрительной памяти кинообразы, которые вновь всплывали в сознании, благодаря звуковым образам радиофильма. В результате в воображении радиослушателя (он же кинозритель) складывался воедино звуковой фильм, еще не изобретенный технически! Ряд пропагандистов считали радиофильм новым жанром искусства: «Подобно тому, как кинофильм является рядом монтажно-связанных зрительных кадров, радиофильм является лентой звуковых кадров. В то время как кинофильм строится на чисто зрительном материале, радиофильм имеет дело с материалом чисто звуковым. Кинофильм организует и воспроизводит видимую действительность, радиофильм выбирает и связывает в законченное целое элементы слышимого мира»<sup>42</sup>.

С большим интересом к изобретению и развитию звукозаписи отнеслись люди театра. Для драматического артиста изобретение звукозаписи и кинематографа, казалось, давало ответ на один из главных вопросов актерского творчества – как оценить произведение своего искусства со стороны, на мгновение отделиться от него, стать не исполнителем, а слушателем, зрителем, критиком? То, что до этих пор, в той или иной мере, было доступно художнику, скульптору, компози-

<sup>41</sup> Эсхин. Ленинградские письма // Радиослушатель. 1928. № 11. С. 10.

<sup>42</sup> Головачев С., Фурдуев В. Дорогу радиофильму! // Радиослушатель. 1929. № 25. С. 4.

тору – на основе своей отстраненной, до некоторой степени, оценки внести коррективы – стало, наконец, возможным и для исполнительского искусства – для актёра, певца, музыканта, танцовщика.

В. И. Качалов был едва ли не первым, кто распознал возможности записи на пленку и их роль в совершенствовании актерской техники: «С помощью пленки актеру легче всего проверять себя, устранять свои недостатки. Своего голоса не знаешь, самого себя ведь не слышишь... Когда, например, К. С. Станиславский делает замечание вроде того, что в этом месте у меня какая-то заштампованность, в этом – сентиментальность, а вот тут медлительность темпов, то не хочешь верить ему. А прослушаешь запись этого куса на пленке и думаешь: “А ведь прав, на все сто процентов прав Константин Сергеевич”»<sup>43</sup>. В таких случаях Качалов настаивал на том, чтобы записи были стерты. Для исследователя звукового образа в радиоискусстве они оказались утрачены навсегда. Почти всегда мы имеем дело с «беловым» экземпляром записи. Изучение черновики, эскизов, набросков часто может дать необходимый импульс для понимания художественного процесса того или иного художника или писателя. В исполнительском искусстве черновик для исследователя почти всегда недоступен.

Здесь мы касаемся еще одного довольно сложного вопроса: насколько вообще исполнитель способен адекватно оценивать свое собственное творчество. Ведь восприятие артистом себя в аудио или видеозаписи лишь до некоторой степени позволяет ему абстрагироваться. Артист, музыкант, танцовщик являются и творцом, и материалом собственного творчества. У музыканта и танцовщика есть определенные объективные критерии для оценки своего произведения – чистая взятая нота у вокалиста, четкий выход из фуэте у балерины. У драматического артиста эти ориентиры практически отсутствуют. Авторский текст для него – пустая канва, по которой ему предстоит «вышивать» рисунок роли звуком собственного голоса, движениями тела, эмоциональным наполнением. При этом он опирается на собственную интуицию, указания режиссера, советы коллег, реакцию зрительного зала. Попытка же оценить себя в отражении пленки не всегда бывает удач-

---

<sup>43</sup> Качалов В. И. Актер и чтец у микрофона // Говорит СССР. 1933. № 19. С. 32.

ной из-за нередкого несовпадения своего образа – в собственном восприятии, – с реальностью. Возможно, именно из-за этого Качалов позволил звукозаписи сыграть с собой злую шутку. И может быть, именно из-за этих нюансов, вопреки ожиданиям Качалова, звукозапись не нашла активного применения ни «в производственной работе театров», ни в актерской педагогике.

В последние годы жизни, тяжело больной, находясь на лечении в санатории в Барвихе, Качалов однажды начал читать стихи своим соседям по палате только для того, чтобы отвлечь их внимание от записи своего же концерта, передававшейся по радио. И это отнюдь не было кокетством. В личном дневнике в это же время Качалов пишет: «Вчера два раза слушал себя по радио: в 6 часов Маяковский – это только плохо, а в 11 часов – Гамлет, это просто ужасно»<sup>44</sup>. Можно сказать, что такая реакция артиста есть желание вернуться от счастья, по определению Маяковского, «привалившего всему миру», обратно к небольшому кружку слушателей. А как способ оценки собственного исполнения, звукозапись явила здесь еще одну свою оборотную сторону технически-воспроизводимых искусств: находясь на более зрелом художественном уровне, артист уже не мог изменить свое творение, усовершенствовать его.

Массовое использование техники звукозаписи на радио началось только в послевоенные годы, с применением трофейной немецкой техники и захваченных запасов пленки. В первые годы речевого вещания все было довольно просто: в углу радиостудии стоял патефон с набором пластинок, которые, при необходимости, проигрывались перед микрофоном. Но даже на столь несовершенный в техническом отношении тандем возлагались большие надежды. Первый нарком просвещения А. В. Луначарский видел в звукозаписи «великую победу не только над пространством, но и над временем». Его восхищал тот факт, что можно «пользуясь радио, на любое количество слушателей и на любое расстояние, заставить звучать любое словесное произведение, прочитанное самим автором или великим артистом, независимо от того, где он находится». Он призывал к созданию «грам-

---

<sup>44</sup> Цит. По Шерель А. А. Рампа у микрофона: театр и радио: пути взаимного влияния. М. : Искусство, 1985. С. 149.

мофонных хранилищ» с целью их использования в дальнейшем для просвещения слушателя, в том числе и художественно-эстетического: «...мы можем комбинировать, таким образом, какие угодно вечера, лекции, комментарии, противопоставлять одни мнения другим»<sup>45</sup>. Нарком совершенно открыто говорит о возможности и даже о необходимости использования монтажной склейки, которая способна придать звуковому произведению совершенно новый смысл, иногда полностью противоположный первичным составляющим исходного материала. Впоследствии монтаж действительно станет одним из самых действенных инструментов преобразования художественного материала в произведение радиоискусства. Но уже в первых радиопередачах – как музыкальных, так и речевых, мы можем найти некоторые – порой робкие и неуклюжие, попытки его применения к звуковому материалу для создания убедительного звукового образа.

## **1.2 Становление художественно-публицистического радиовещания**

Первая регулярная речевая радиопередача была организована в 1921 г. по образцу «окон РОСТА», в которых рисунки и текст менялись еженедельно. Она носила название «Устная газета РОСТА»<sup>46</sup>. В согласии с постановлением Совета Труда и Оборона, для её трансляции были установлены громкоговорители на центральных площадях Москвы. «Устная газета» – первая газета «без бумаг и расстояний» – передавала в эфир материалы центральных печатных органов и телеграммы РОСТА о событиях, происходящих в жизни страны и за рубежом. В истории радиожурналистики долгое время считалось, что эти микрофонные тексты не сохранились. Однако, Т. М. Горяевой, авторитетному специалисту в области истории радиовещания, удалось выявить некоторые тексты, благодаря полистно-

---

<sup>45</sup> Луначарский А. В. Человеческое слово могуче [Электронный ресурс] // Сайт russian-records.com. URL [https://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=9937](https://www.russian-records.com/details.php?image_id=9937) (дата обращения 8 апреля 2021 года).

<sup>46</sup> Материалы данного параграфа опубликованы автором в статье, см. Вдовина Е. А. Зарождение ранних форм радиотеатра на примерах «Устной газеты РОСТА» и «Радиогазеты РОСТА» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово: 2022. № 60. С. 175 – 181.

му просмотру документов учреждений, причастных к идеологическому и организационному контролю над радиовещанием<sup>47</sup>.

Многое в существовании и развитии «Устной газеты» обуславливалось ее «многоликим» адресатом. Радиогазета передавалась через репродукторы, установленные на шести центральных площадях Москвы. К девяти часам вечера – времени начала передачи, – вокруг репродукторов собиралось довольно большое количество народу, любопытство соединяло людей самых разных возрастных, социальных, профессиональных групп. На массовую аудиторию была рассчитана и форма подачи материала. Функцию диктора поначалу выполняли сотрудники Центральной телефонной станции, чуть позже – артисты московских театров. И те и другие были лишены каких-либо навыков устного чтения перед микрофоном. Но они знали, что слова их обращены к многочисленной толпе на одной из радиофицированных площадей. Можно предположить, что стиль передачи в целом был близок к митинговым выступлениям революционных вождей и партийных деятелей.

В 1923 г. был организован Трест заводов слабого тока, объединяющий все предприятия отрасли – налаживается деятельность отечественной радиопромышленности. Начинается серийное производство радиоаппаратуры, она становится более доступной, расширяется число городов, охваченных лихорадкой радиовещания. Растет число радиолюбителей, своими руками собиравших простейшие радиоприемники. С появлением первых небольших приемников, радио становится принадлежностью домашней жизни. Радиослушатель перемещается с городской площади, где радиогазете внимало множество народу, в комнату, к небольшому прибору с наушниками. Восприятие радиопередачи из коллективного процесса становится индивидуальным.

По мере того, как радиовещание укоренялось в городском быту, росли и требования к наполнению эфира. Любопытство первых радиослушателей было

---

<sup>47</sup> См. подробнее: Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль радиовещания в 1920 – 30-х годах. Документированная история. М. : РОССПЭН. 2009. С. 56 – 70.



удовлетворено, радио должно было искать свой путь в культурной жизни страны. На первый план выходит роль радио как средства массовой информации.

Осенью 1924 г. акционерное общество «Радиопередача» приступает к выпуску «Радиогазеты РОСТА». Его главными учредителями выступили Трест заводов слабого тока, Российское Телеграфное агентство (РОСТА) и Наркомат почт и телеграфов. В число акционеров вошло Главное военно-техническое управление. Таким образом, управление радиовещанием в стране фактически оказалось в руках неправительственной организации. Это обеспечивало определенную долю свободы вещанию, как в отношении финансов, так и, отчасти, в вопросах творчества. Выпуск «Радиогазеты РОСТА» осуществлялся под идейно-политическим контролем Агитпропа ЦК партии, но редакция имела некоторое пространство для маневра. Ответственный редактор Б. Г. Данский писал о разнообразии ее информационной составляющей: «Ежедневно в газете две статейки – о заграничных и о наших советских делах. Телеграмм ежедневно не менее 10–15. Важнейших московских сообщений 15–20. Новостей науки и техники тоже 5–10 заметок. Кроме того, отзывы о театре и кино, о книгах, отдел спорта, юридический отдел, стихи, рассказы, частушки и т.д. Наконец, переписка с радиослушателями – ежедневно помещается 5–10 ответов на письма, интересные не только для написавших письма, но и для широкой массы радиослушателей»<sup>48</sup>.

Принципиальным отличием нового издания от печатной периодики была оперативность в предоставлении информации. Если раньше в «Устной газете» дублировали новости, о которых большинство слушателей знало из газет, то новое «радио-издание» поставляло слушателю информацию накануне ее выхода на страницы центральных газет. Еще одно новшество: если раньше художественное слово появлялось в эфире эпизодически и ограничивалось чтением стихов в концертах, посвящённых очередной революционной дате, теперь оно получило, хотя и скромное, но стабильное место в регулярном радиовещании.

В отношении литературных фрагментов активно применялся монтаж. Как технологическое средство монтаж появился на радио с внедрением технологии

---

<sup>48</sup> Данский Б. Г. Радиогазета и радиослушатель // Новости радио. 1925. № 30. С. 2 – 3.

звукозаписи. В живом вещании монтаж тем не менее уже использовался – как выразительное средство, соединяя между собой фрагменты различных текстов не в записи, а при исполнении у микрофона. Комментарий ведущего являлся одной из составляющих этих начальных форм радиомонтажа.

Первые месяцы «Радиогазета РОСТА» выходила четырежды в неделю – в понедельник, среду, пятницу и воскресенье. Затем выпуски становятся ежедневными. Наконец, с 31 марта 1925 г., радиогазета начинает выходить дважды в день – появляются утренний и вечерний выпуски, которые существенно отличались друг от друга.

Утренний выпуск представлял собой некую обширную подборку на актуальную тему. Довольно часто выпуск строился вокруг события дня политической или общественной жизни – выпуск радиогазеты посвящался, например, очередному партийному съезду или визиту важного иностранного гостя. Иногда в центре внимания оказывалась годовщина какого-либо исторического события.

Вечерняя радиогазета строилась несколько иначе. Она была более информационной, хотя в задачу выпуска не входило дать полную панораму событий, построенную на агентских телеграммах, но отдельные фрагменты этой панорамы могли в эфире присутствовать. Часто вечерний выпуск давал более развернутую картину того события, о котором говорилось в утреннем. Метод работы репортеров радиогазеты был тот же, что и в обычной ежедневной газете: утром они получали задание, примерно к двум часам дня корреспонденты предоставляли материал в редакцию, где шла подготовка вечернего выпуска. Вполне вероятно, что корреспондент, вернувшийся с задания, иногда мог выйти в радиоэфир и непосредственно рассказать о событиях, которым он только что был свидетелем, минуя контроль редактора, а значит и цензора.

Разделение «Радиогазеты» объяснялось стремлением удовлетворить запросы разных категорий радиослушателей. Мероприятия по изучению состава слушательской аудитории и анализу эффективности радиовещания начались едва ли не одновременно с первыми выпусками «Радиогазеты РОСТА». Этим занимались Общество Друзей Радио, Главполитпросвет и специальное бюро при культотделе

акционерного общества «Радиопередача». Однако, в реальности, в этом разделении вещания просматривается не столько желание угодить реальному слушателю, сколько создать иллюзию существования некоего «идеального» советского радиослушателя. Подразумевалось, что каждый вечер, после отработанной на заводе или фабрике смены, представитель рабочего класса садится у своего радиоприемника вовсе не для того, чтобы просто развлечься после рабочего дня. Нет, он внимательно слушает вечерний выпуск «Радиогазеты», чтобы быть в курсе последних событий политической и общественной жизни. Такой вечерний «досуг» был как бы идеологически выдержанным и единственно правильным.

«Утренняя газета РОСТА» знакомила слушателей с произведениями классической литературы, переосмысленными и откомментированными в духе времени. Также в эфире освещалось творчество современных советских писателей, поэтов и драматургов, а также зарубежных авторов, чье творчество было созвучно идеям революции. Каких бы сюжетов ни касалась радиогазета, она давала не только обширную, но и строго идеологизированную картину современной жизни. Даже когда речь шла о пропаганде классической литературы, работники радио в первую очередь выявляли мотивы капиталистической эксплуатации, классового противостояния, борьбы обездоленных масс против угнетателей.

Создатели радиогазеты подходили к отбору художественного материала для его непосредственной передачи в эфир избирательно. Особенно часто в утренней радиогазете передавались произведения рабочих и крестьянских поэтов и писателей – выдвиженцев от РАППа. Несмотря на довольно примитивный эстетический уровень таких опусов, как «О смазчике», «В прокатном», «Веселый столяр», «Сын завода», «Смычка», «Красный марш», для исследователя они представляют определенный интерес. Ведь, как верно отмечали некоторые специалисты в области концепции ментальности, повседневное сознание народа особенно ярко проявляется отнюдь не в высокой, элитарной культуре, но, напротив того, в культуре народной, массовой, в значительной мере мифологизированной<sup>49</sup>. Но все же по-

---

<sup>49</sup> См., например: Ионов И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историко-графический очерк // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функци-

добные опусы были далеко не единственным способом наполнения литературного вещания. Именно в «Радиогазете» были впервые «опубликованы» очерки, фельетоны, рассказы, стихотворения Михаила Зощенко, Леонида Леонова, Валентина Катаева, Михаила Кольцова, Владимира Маяковского.

Постепенно литературное вещание перерастает рамки соответствующего раздела радиогазеты. В эфир начинают выходить «Радиовечера» и «Живые альманахи» – литературные чтения. В них выступали сами литераторы, отрывки из их произведений читали актеры и эстрадные чтецы, порой слово предоставлялось литературным критикам.

«Радиогазета РОСТА» просуществовала в эфире всего два года: с 23 ноября 1924 года по 17 мая 1926 года<sup>50</sup>. Но она положила начало тому периоду, когда радиогазеты стали основной формой наполнения эфира. К началу 1930 г. их насчитывалось порядка 300 на центральном и местном вещании<sup>51</sup>. Обязательной составляющей жанра радиогазеты были музыкальные и литературные разделы, из которых впоследствии вырастут различные направления художественного радиовещания.

8 сентября 1924 г. состоялся «Радиопонедельник» – первый публичный радиоконцерт. Концерт состоял из четырех частей. Сначала в эфир транслировалось из зала Большого театра выступление наркома Луначарского и профессора Лебединского на тему политического, культурного и научного значения радио. Затем в эфире прозвучал радиоконцерт со станции имени Коминтерна в исполнении ведущих столичных артистов – А. В. Неждановой, В. И. Качалова и других. В зале Большого театра также было осуществлено прослушивание, с помощью специальной установки. Далее программа концерта была исполнена еще раз теми же артистами, но уже на сцене Большого театра. Таким образом, зрители, присут-

---

онирования. М. : РГГУ, 1996. С. 12 – 13; Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. М. : Наука, 1967. С. 302 – 340; Бабашкин В. В. Крестьянский менталитет: наследие России царской и России коммунистической // *Общественные науки и современность*. 1995. № 2. С. 99 – 110.

<sup>50</sup> См. Ружников В. Н. Так начиналось: историко-теоретический очерк советского радиовещания 1917–1928. М. : Искусство, 1987. С. 108 – 137.

<sup>51</sup> Платов М. Не надо изобретать обезьяну // *Советское радио и телевидение*. 1962. № 2. С. 34.

ствовавшие в зале, могли сравнить качество звучания артистов и музыкальных инструментов по радио и непосредственно со сценической площадки. В заключении передавался концерт самодеятельности с Сокольнической радиостанции.

В организации этого мероприятия хорошо просматривается его экспериментальный характер. Однако, этот первый публичный радиоконцерт не стал лишь опытом проверки технических, организационных и творческих механизмов радиовещания. Именно с «Радиопонедельника» началась регулярная передача небольших радиоконcertов. Они выходили в эфир в шесть часов вечера, сначала через день, затем ежедневно. Длился радиоконцерт около 45 минут<sup>52</sup>.

Исходя из того, что технический уровень передачи музыки по радио несовершенен, во главу угла была поставлена задача ознакомления слушателя с историей музыки, привития элементарной музыкальной культуры. Радиовещание позиционировало себя как искусство для широких рабоче-крестьянских масс. Пусть это было справедливо лишь отчасти, ведь далеко не каждый гражданин имел возможность и желание регулярно слушать радио. Однако наличие такой массовой демократичной аудитории подразумевалось создателями первых музыкальных радиопередач. Исходя из культурного уровня такого «потенциального» слушателя, необходимо было постепенно вводить его в мир классической музыки. В радиоконцерте нельзя было обойтись привычным конферансом – простым объявлением музыкальных номеров. А для составления таких расширенных комментариев нужно было привлекать квалифицированных в этой области сотрудников.

На радио начинает работать плеяда профессиональных высоко эрудированных специалистов: известный музыковед Г. А. Поляновский, историк, профессор Московского университета С. М. Чемоданов, знаток народной музыки, собиратель фольклора С. А. Бугославский, композитор, профессор Московской консерватории С. Н. Василенко. Эпизодически выступал по радио крупный историк музыки Е. М. Браудо. Уже в конце двадцатых годов на радио пришел начинающий

---

<sup>52</sup> См.: Куржиямский М. С. Далекое и близкое // Советское радио и телевидение. 1962. № 3. С. 35.

музыковед, пропагандист музыки народов Кавказа А. И. Шавердян<sup>53</sup>. На радио образовался по истине блестящий коллектив «музыкальных руководителей радиопередач», как они официально именовались, или «музруков» как называли их работники радиостудии.

В то же время продолжались активные эксперименты в области передачи в радиоэфир музыкальных произведений, шел отбор «радиогеничных» музыкальных инструментов и голосов. Для этих целей, при Наркомате почт и телеграфов была создана инициативная группа «Радиомузыка». Коллектив возглавил Михаил Стефанович Куржиямский – певец, солист Большого театра, активный участник первых радиоконcertов. В состав группы входили музыканты – скрипачи Е. М. Линник и М. Г. Эрденко, пианисты А. А. Самсонов и Н. В. Карташев, певец К. И. Малышев.

С января 1925 года на радио вышел цикл, так называемых, исторических концертов: в хронологическом порядке были представлены произведения композиторов разных эпох и музыкальных стилей. Одна серия радиопередач была посвящена русской классической музыке, второй цикл – западноевропейской. Музыкальный руководитель этой передачи – Сергей Михайлович Чемоданов в течение нескольких вечеров вел рассказ об исполняемых произведениях, их создателях, особенностях того или иного музыкального стиля. Радиослушателям была представлена довольно обширная панорама развития европейского музыкального искусства – от композиторов добаховской эпохи, через творчество Баха, Моцарта и Бетховена, до романтиков Шумана и Шуберта.

Другим популярным направлением радиоконcertов было историко-этнографическое. Цикл концертов народной музыки вышел в эфир в 1926 г. Над его созданием работал С. А. Бугославский, привлечший к участию известных исполнителей русских народных песен. У микрофона выступали Ольга Ковалева, Ирма Яунзем, хор Яркова. С пением былин и русских сказов выступали Анатолий Доливо и Михаил Северский.

---

<sup>53</sup> Подробнее об этом см.: Поляновский Г. А. У истоков музыкального вещания // Телевидение и радиовещание. 1984. № 9. С. 43 – 56.

«Иногда какая-нибудь мелочь рождала целые циклы, – вспоминал Куржиямский, – так случилось с музыкально-образовательными передачами, с вещанием для детей. Однажды наш концерт вел конференсье Полевой-Мансфельд. Пожалуй, никто, кроме него, не обратил особого внимания на то, что в передаче выступит фаготист. Объявляя этот номер, Мансфельд неожиданно задал радиослушателям вопрос: “А знаете ли вы, почему фагот называется фаготом?” И не получив, разумеется, ответа, продолжал: “Гот – это имя мастера, фа – конечная тональность инструмента”. И дал коротенькую историческую справку... А вскоре пришли благодарные письма радиослушателей. Они и натолкнули на идею организовать музыкально-образовательный цикл передач»<sup>54</sup>.

Мы видим, что музыкальный руководитель концерта, который чаще всего и выполнял роль ведущего, мог позволить себе небольшую импровизацию у микрофона. Более того, из воспоминаний создателей и современников первых музыкальных радиопередач видно, что текст пояснения обычно не читался по написанному, а создавался музруком по ходу концерта, по заранее намеченному плану. То есть так, как это было привычно для музыкального концерта, скажем, в Малом зале консерватории, или для университетской лекции. Аудиторию слушателей радиоконцерта не могла бы вместить даже Большая аудитория Главного здания Московского университета, однако, в общении с ней, радио стремилось сохранить те же законы. Лектор слегка отклонился от темы – обратив внимание слушателей на частность – в данном случае, на происхождение названия музыкального инструмента. Последовала «реплика из зала» – в виде письма радиослушателя. И «радио-лектор» откликнулся на пожелания аудитории более подробным рассказом об интересующем ее предмете.

Радиовещание на этом этапе своего развития испытывает минимальное влияние извне – еще не вступили в силу требования обязательной цензуры микрофонных текстов, «сверху» еще не спускают списки рекомендуемых для выступления в радиоэфире артистов. Только с 1927 года постановлением ЦК ВКП(б) был

---

<sup>54</sup> Куржиямский М. С. Далекое и близкое // Советское радио и телевидение. 1962. № 3. С. 36.

определен обязательный порядок прохождения всех эфирных материалов, в том числе текстов передач художественного характера, через органы Главлита.

С 1925 года начинаются регулярные радиотрансляции – как в общественно-политическом вещании, так и в художественном. Первая трансляция оперы была осуществлена из зала Большого театра. В эфире прозвучал «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. И совсем скоро трансляции из Большого становятся обыденным делом – в течении 1925 г. у всех радиослушателей страны была возможность прослушать почти весь репертуар старейшего оперного театра Москвы.

Радиотрансляции не ограничиваются только одной, пусть ведущей, сценической площадкой. Микрофоны для проведения трансляций устанавливаются в Колонном зале Дома Союзов, на сценах других музыкальных и драматических театров столицы.

Эпизодически у микрофона осуществляются и оригинальные оперные постановки. Благодаря музыкальному радиовещанию до слушателей доходят сочинения, которые редко шли на театральных подмостках, например, из-за сложности их сценической постановки или – что было весьма существенно для того времени – из-за «устаревшего» в идеологическом плане либретто той или иной оперы. Вокруг темы социальной актуальности оперы, в связи с радиотрансляциями, разразилась довольно бурная полемика – в духе времени.

Резко негативное отношение к передаче по радио классического оперного репертуара находим, например, в журнале «Радио всем». Автор статьи «Трансляция оперы "организована"» довольно резко и категорично нападает на «мещанскую идеологию всяких “Травиат”, “Фаустов”, “Онегиных”, “Салтанов”», которые, по мнению автора, «автоматически перекачиваются на волне 1450 метров в формирующееся художественное самосознание нового, массового слушателя, пропитывают собой новые, едва приобщаемые к музыкальной культуре социальные пласты»<sup>55</sup>. Статья наполнена явными отголосками основных установок РАП-Па: произведение искусства отвергается, как идейно несостоятельное, враждебное

---

<sup>55</sup> Блюм В. Трансляция оперы «организована» // Радио всем. 1927. № 8. С. 3.



революции, даже враждебное ей. Художественная, эстетическая ценность во внимание не принимаются.

Однако не будем забывать, что полемика вокруг радиотрансляции опер развертывается на фоне ослабления позиций РАППа. После резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», в которой гегемония пролетарских писателей была поставлена под сомнение, после закрытия журнала «На посту» – печатной трибуны РАППа и обновления ее руководства, наконец после того, как новые идеологи движения, теперь уже ВАППа выдвинули лозунги о повышении качества пролетарской литературы и необходимости учебы у классиков – после всего этого общество почувствовало, что ситуация с художественным радиовещанием допускает полемику. На страницах все того же журнала «Радио всем» публикуются отклики слушателей оперных радиотрансляций, активно защищавших трансляцию оперной классики: «Действительно ли музыка таких бессмертных произведений, как “Фауст”, “Евгений Онегин”, “Риголетто” и проч. опер, является нам “классово-непонятной” и “любовно-оперной чепухой”? Я думаю, что далеко не все товарищи радиослушатели такого “упадочного” мнения и являются опероненавистниками. <...> И неужели музыка “Евгения Онегина” Чайковского должна быть принесена в жертву ничем не оправданному понятию о “классовой идеологии в опере”, тем более, что тот же “Онегин” едва ли может много сагитировать в ту или другую сторону»<sup>56</sup>.

Со временем была найдена специфичная для радио форма передачи в эфир опер и музыкальных спектаклей: перед началом трансляции и в антрактах диктор читал радиослушателям либретто, называл фамилии исполнителей главных партий и дирижера. Нередко, трансляция предварялась и «идеологически-выверенным» подробным анализом произведения, которое предстояло прослушать. Когда в эфир выходили классические музыкальные произведения, работники радио, – в духе времени – в комментариях, старались выпячивать классовые противостояния, мотивы капиталистической эксплуатации, борьбы обездоленных

---

<sup>56</sup> Платонов В. Письмо читателя. Отклики на ст. тов. Блюма. (Трансляция опер «организована») // Радио всем. 1927. № 10. С. 22.

масс против угнетателей. Под таким углом зрения, опера «Аида», «сочинение итальянского крестьянина из середняков»<sup>57</sup> Джузеппе Верди, подавалось как осуждение композитором «проявления египетского империализма»<sup>58</sup>. Возможно даже, что некоторые радиослушатели, признав в итальянском композиторе «своего», «деревенского», проникались к его музыке большим сочувствием и интересом. Таким образом, могло появиться еще одно звено в цепочке восприятия художественного произведения.

Передача в радиозфир драматических спектаклей, казалось бы, мало чем отличается от трансляции музыкальных, однако на деле обнаружились сложности. Содержание оперных дуэтов и арий в общем понятно, тем более что трансляция оперы всегда предвещалась чтением либретто. Слушатели первых трансляций драматических спектаклей не всегда могли различить героев по голосам и зачастую не понимали сути сюжетных событий.

### **1.3 Формирование начальных художественных форм радиотеатра**

Начало истории традиционных искусств – литературы, музыки, живописи, скульптуры, театра – своими корнями уходит вглубь веков, в детство человечества. Нам никогда не удастся с достоверностью узнать, например, чья рука впервые потянулась к скальной поверхности, чтобы запечатлеть на ней зримый образ, который доселе был доступен только памяти или воображению.

События, связанные с началом истории искусств XX века, люди, сыгравшие ту или иную роль в их развитии, по времени отстоят от нас сравнительно недалеко. Даже если спросить о начале истории кино у простого обывателя, мы наверняка в ответ услышим некоторые сведения о «Прибытии поезда», хотя бы обрывочные и неточные. Не столь однозначно в массовом сознании отпечатано начало радиовещания, по вполне понятным причинам. Ведь до сих пор даже в мировом

---

<sup>57</sup> С резкой критикой подобной практики неоднократно выступал Кон Ф. Я. даже в 1931 – 1933 гг. в свою бытность председателя Всесоюзного комитета по радиовещанию. См. Кон Ф. Я. Выступление на совещании Всесоюзного комитета по радиовещанию. Стенограмма выступления от 15 марта 1931 г. РГАСПИ, Ф. 135 (Кон Ф. Я.). Оп. 1. Д. 102. Л. 260.

<sup>58</sup> Там же.

научном сообществе нет общепризнанной точки зрения относительно изобретения радио – не утихают споры вокруг имен Н. Тесла, А. С. Попова, Г. Маркони.

Возможность фиксации и воспроизведения звука, движущегося изображения, передача звука, а потом и изображения на расстоянии, послужили стимулом к обогащению звуко-зрительного образа, к выявлению новых характеристик этих явлений. Ни для кого не секрет, что именно это свойство искусства XX века потеснило традиционные искусства и определило новые ниши их существования. Тем более нельзя не признать, что выразительные средства кинематографа, радио и телевидения в течение веков накапливались в «старших» искусствах – в литературе, театре, музыке, живописи, скульптуре.

«Вряд ли можно объяснить открытие кино исходя из его технических предпосылок, – утверждает А. Базен. – Напротив, мы видим, как неполное и усложненное осуществление замысла почти всегда предшествует тем промышленным открытиям, которые одни только и могли сделать возможным практическое применение идеи. <...> если мы рассмотрим внимательнее работы этих предшественников (*изобретателей кинематографа – Е. В.*) вникнем в смысл как самих их технических изобретений, так и в смысл их писаний и комментариев, то убедимся, что перед нами не столько даже предшественники, сколько пророки. Почти все они, перескакивая через этапы, стремились к непосредственному осуществлению самой высокой задачи. Их воображение отождествляет кинематографическую идею с тотальным и целостным воспроизведением реальности; они хотят сразу создать совершенное подобие внешнего мира – в звуке, цвете и объеме»<sup>59</sup>.

С. М. Эйзенштейну принадлежит термин «синематизм»<sup>60</sup>. Под ним выдающийся кинорежиссер подразумевал черты кинематографичности вне кино, то есть определенный способ творческого видения, свойственный художнику прошлого, применявшему в своем творчестве выразительные средства кинематографа до,

---

<sup>59</sup> Базен А. Миф тотального кино // Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М. : Искусство, 1972. С. 50.

<sup>60</sup> См.: Эйзенштейн С. М. Заметки ко «Всеобщей истории кино» // Киноведческие записки. 2012. № 100. С. 53 – 108.

собственно, его изобретения. Своей догадкой о возможности таких вот непрямых «родственных связей» в различных областях искусства Эйзенштейн на несколько десятилетий опередил своих коллег. Соображения Эйзенштейна о синематизме зафиксированные письменно – довольно фрагментарны<sup>61</sup>. Однако, столь новаторская мысль не канула в Лету, а получила дальнейшее и весьма плодотворное развитие в более поздних работах других исследователей.

В частности, важное соображение о родословной кинематографа высказал И. Л. Андроников: «Изобретение Люмьера принесло с собой в искусство не только динамическое изображение, но и особое – динамическое – видение мира. Однако можно не сомневаться, что и до изобретения кинематографа некоторые его художественные особенности должны были, хотя в зародыше, найти выражение в смежных рядах искусств»<sup>62</sup>. Андроников ищет корни современного ему кинематографа в прозе, и, в частности, в прозе Льва Толстого. Он строит свои рассуждения вокруг нескольких эпизодов из «Войны и мира», на примере которых доказывает, что Толстой предвосхитил многоплановость кинематографа: «Личное восприятие каждого действующего лица входит в общее изображение события, общая описанию свойства объективного познания мира. <...> передать событие через сознание героя, заглянуть во внутренний мир героя, совместить несколько ракурсов изображение может не только литература, но и кино, которое, к слову сказать, не слишком часто использует этот прием»<sup>63</sup>. Последняя фраза заключает в себе чрезвычайно любопытное утверждение: получается, что проявление «синематизма» (воспользуемся термином Эйзенштейна) в до-кинематографе или некинематографе порой бывает более совершенным, чем, собственно, в кино.

Для М. И. Андрониковой история кинематографа начинается задолго до изобретения съемочного и проекционного аппаратов братьев Люмьер. Прежде всего, автор проводит границу между реализованной в конце девятнадцатого сто-

<sup>61</sup> См., например: Эйзенштейн С. М. Финал «Медного всадника»: фрагменты из книги «Монтаж» // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 109 – 128.; Эйзенштейн С. Заметки ко «Всеобщей истории кино» // Киноведческие записки. 2012. № 100. С. 53 – 108.

<sup>62</sup> Андроников И. Л. Об исторических картинках, о прозе Льва Толстого и о кино // Андроников И. Л. Избранное в 2 т. М. : Искусство, 1975. Т. 2. С. 153.

<sup>63</sup> Там же. С. 155.

летия технической составляющей кинематографа и попытками художника добиться динамического изображения, которые существовали искони в живописи и скульптуре. Именно в стремлении передать движение на холсте или в мраморе, в наскальных рисунках пещерного человека и в скульптурных фризах Парфенона, исследовательница находит специфические выразительные средства служителей десятой музы, а значит и начало истории кинематографа, ту самую «кинематографичность вне кино», о которой писал С. М. Эйзенштейн. М. И. Андроникова строит свою «пластическую родословную кинематографа»<sup>64</sup>, опираясь на многочисленные примеры из области живописи и скульптуры.

Схожие мотивы находим у Ю. М. Лотмана. Пример «повествования живописными средствами» ученый видит в житийных иконах кисти Дионисия «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей». Обе композиции построены по одному образцу: центральная фигура святителя в среднике окружена клеймами, которые в хронологическом порядке «повествуют» о его житии. Лотман считает, что такого рода композиция предвещает покадровое построение киноленты, а в случае с неммым кинематографом – последовательное сочетание изобразительного рассказа и словесных титров. Отсюда следует вывод: «Появление кинематографа как искусства и явления культуры связано с целым рядом технических изобретений и, в этом смысле, неотделимо от эпохи конца XIX – XX века»<sup>65</sup>.

Метод построения «родословной» кинематографа, принятый в современном киноведении, имеет самое непосредственное отношение к предмету нашего исследования. Можно предположить, что эстетические закономерности звукового образа, адаптированного радиовещанием к своей специфике, начали складываться гораздо раньше появления первого приемника/передатчика. Опираясь на опыт исследователей кинематографа, мы в свою очередь считаем возможным говорить и о зарождении эстетики радио в недрах старших искусств до его изобретения.

Задача вывести некое определение совокупности радиальных черт до изобретения радиовещания представляется нам довольно перспективной. Можно было

<sup>64</sup> Андроникова М. И. Сколько лет кино? М. : Искусство, 1968. С. 7.

<sup>65</sup> См.: Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : ЭэстиРаамат, 1973. С. 15 – 16.

бы даже предложить для этого понятия свой термин, подобный синематизму Эйзенштейна, некий – «радиоматизм». Некоторая неуклюжесть этого названия очевидна, но теория радиовещания вообще небогата терминологически. По сути, исследователи обходятся набором общих формулировок. У практиков радиоэфира профессиональный словарь довольно обширен, но его составляющие представляют собой скорее рабочие термины, нежели строгие научные понятия. Поэтому, за неимением лучшего, остановимся на понятии «радиоматизм» и обратимся, собственно, к его значению.

Осмысливая опыт художественно-публицистического и музыкального вещания, создатели радиотеатра параллельно начинали выработку своего собственного художественного языка, основанного на создании звукового образа. Едва ли не все исследователи строят свои рассуждения о специфике звукового образа в радиовещании, прежде всего, вокруг его так называемой «слепоты» – отсутствию прямого, непосредственного зрительного ряда. Одни авторы видят в нем непреодолимый недостаток, свидетельство ограниченности радио и как информационного канала, и как посредника в передаче художественных впечатлений. Однако существует и другая точка зрения. Ее приверженцы утверждают, что отсутствие прямого зрительного ряда приводит к его замещению в воображении слушателя незримыми художественными образами, которые зачастую вызывают сильный эмоциональный отклик. Таким образом, «слепота» рассматривается уже не как недостаток, ущербность звукового образа в радиовещании, а его особая природа, источник выразительных средств, залог самобытности и уникальности.

Если говорить о музыкальном звуковом образе, то в этой области отсутствие прямого зрительного ряда никогда не считалось проблемой. Приоритет звука над изображением в концертном исполнении музыкального произведения трудно оспаривать. Часто слушатели интуитивно стремятся ограничить зрительное восприятие, чтобы сосредоточиться на звуке: на концертах в консерватории или филармонии, например, часто можно встретить слушателей, которые наслаждаются музыкой с закрытыми глазами. Несоответствующий содержанию музы-

кального произведения зрительный ряд может сильно снизить художественное впечатление, разрушить целостность восприятия.

С этой проблемой столкнулось телевидение в начальных опытах трансляций музыкальных концертов. Вот как описывает В. С. Саппак телепередачу одного из произведений С. С. Прокофьева: «...объектив медленно движется вдоль рядов хора, и на моем экране проплывают женские лица, редко – молодые, чаще – стареющие. <...> Время идет, я смотрю на экран, в голову лезут какие-то случайные мысли и вдруг спохватываюсь:

– А где же музыка?

Музыка? Ее-то вроде бы и нет. <...> Звучит клочковато. Отдельно. Мне все время приходится специально сосредоточиваться, делать над собой усилие, чтобы слушать ее...»<sup>66</sup>.

Дальше автор описывают удивительную метаморфозу, произошедшую в его восприятии, как только он отошел от экрана телевизора, лишив себя прямого зрительного ряда: «Вдруг совсем иначе зазвучали трубы – тревожно, предостерегающе, в них и боль и призыв... Я даже вздрогнул от неожиданности, и обернулся, и впился в экран, чтобы понять, что произошло. Экран заполняли огромные, пузатые трубы. Смешно надувал щеки трубач... <...> Музыка исчезла. Волшебство кончилось. Но я уже все понял. Я пересел в другой конец комнаты, я больше не смотрел на экран, и чудо повторилось: оратория сразу зазвучала мощно и многоголосо, музыка обрела объем, исчезла ее плоскостность, иллюстративность, ее «разложенность по полочкам»...»<sup>67</sup>

Этот пример еще раз свидетельствует о том, что для передачи некоторых художественных впечатлений зрительный ряд не просто необязателен, он может быть лишним, мешать восприятию. «Слепота» в данном случае, перестает быть недостатком, ущербностью, напротив, благодаря ей, становится возможной концентрация на звуковых образах.

<sup>66</sup> Саппак В. Телевидение и мы. М. : Искусство, 1963. С. 141.

<sup>67</sup> Там же С. 142.

Р. Арнхейм в своей работе о художественном радиовещании как искусстве также отмечает преимущества восприятия музыкального произведения исключительно на слух. При такой добровольной «слепоте» исполнители – музыкальные инструменты или вокалисты, существуют в сознании слушателя только симультанно с создаваемыми ими звуковыми образами, вне звучания они как бы перестают существовать.

Не разрушает ли порой прямой зрительный ряд художественное целое при восприятии радио-спектакля или трансляции литературного концерта?

Начнем с примера довольно очевидного. Радиоспектакль «Маленький Принц» в исполнении блистательных мастеров – М. И. Бабановой и А. А. Консовского, вошедший в «золотой фонд» отечественного радиовещания, до сих пор пользуется определенной популярностью – переиздается на современных носителях, доступен в сети Интернет. Слушая «серебряный колокольчик» голоса Бабановой, мы и не догадываемся о том, что исполнительница к этому времени была в преклонном возрасте. Смогли бы мы получить такое же яркое художественное впечатление, если бы видели перед своими глазами пожилую женщину? Или произведению радиоискусства больше будет соответствовать тот маленький мальчик, которого мы «увидим» в своем воображении?

Методика работы режиссера радио с актером у микрофона складывалась постепенно в ежедневной практике радиопередач и радиоспектаклей. В основе этих творческих поисков лежали принципы работы режиссера с актером в драматическом театре и, прежде всего, в области действенного слова.

Не только область звучащего слова, но и внеречевая звуковая составляющая спектакля на драматической сцене, ко времени возникновения первых речевых радиопередач, развивается чрезвычайно интенсивно.

В русском театре XIX века музыка, в большинстве случаев, не являлась составляющей художественной ткани спектакля, а звучала в перерывах между действиями, служила развлечением для публики во время антракта. При этом репертуар оркестра, в большинстве случаев, не был соотнесен с исполняемой пьесой – ее историческим периодом, сюжетом, и даже жанром. Самое большое, что могли



потребовать от капельмейстера – чтобы музыканты играли «грустную» музыку перед трагедией и драмой, и «веселую» перед комедией и водевилем, но и это условие далеко не всегда соблюдалось. Тоже происходило и в кинематографе – немые кинокартины демонстрировались под аккомпанемент тапера, репертуар которого, в большинстве случаев, был довольно скуден<sup>68</sup>.

Звуковая составляющая спектакля – одна из важных областей поисков в режиссуре первой четверти XX столетия. Перемены начались с музыкального оформления спектакля. Московский художественный театр первым в России начал заказывать музыку композиторам специально для той или иной постановки. Музыка постепенно переставала быть «рамой» окружающей полотно спектакля, она начинает постепенно становится его важной составляющей, органично вливаясь в художественное целое. По справедливому замечанию Н. А. Таршис, «утверждается новый, отныне основополагающий принцип музыки на драматической сцене: музыка не гастролит в драме, а живет в ней, ею, ради нее, то есть возникает, гаснет, возвращается. <...> Музыка постепенно брала на себя задачу обобщения происходящего. <...> Таким образом, музыка стала выполнять в спектакле ответственную конструктивную задачу, она организовывала архитектуру целого»<sup>69</sup>. В лучших своих постановках ранний радиотеатр заимствует у современного ему театра именно этот принцип музыкальной «организации целого».

Не только музыка заполняла звуковую ткань спектакля, как на традиционных подмостках, так и, впоследствии, у микрофона. О чрезмерной любви энтузиастов молодого радиотеатра к использованию в постановках различного рода шумов, иллюстрирующих действие, пишут едва ли не все исследователи довоенной радиосцены. Опираясь на воспоминания очевидцев и материалы прессы, Шерель не без иронии описывает работу первых звукорежиссеров: «В студии – энтузиаст “звукомонтажа”, так именовали шумовое оформление: в аппаратной и других комнатах с наушниками и у репродукторов сидят режиссеры – радиофонические

<sup>68</sup> Со временем, уровень музыкальной культуры в кинематографе будет расти, вплоть до того, что одно время фильмы будут демонстрироваться в Большом зале Московской консерватории под аккомпанемент симфонического оркестра.

<sup>69</sup> Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2010. С. 45.

и просто постановщики, техники, редакторы. Задача – через микрофон передать зажигание спички и треск костра, выстрел, цоканье копыт, шуршание льда, закуривание папиросы, шум приближающегося поезда и целый ряд других, более хрупких и тонких звуков, которые даже ухом плохо улавливаются.

В списке – свыше тридцати опытов.

Первые три: зажигание спички, закуривание папиросы и разрывание бумаги – не вышли. Однако никто не обескуражен: отрицательный результат – тоже результат»<sup>70</sup>.

Действительно, в пору своей юности радиотеатр переживает период бурной и не всегда уместной любви к шумам. Вероятно, здесь сказывается все то же желание преодолеть «слепоту» максимальным наполнением звука, стремление сделать слуховые ощущения радио-аудитории богаче и разнообразнее. Однако, не следует забывать, что опытам применения шумов на радио предшествовали виртуозно разработанные звуковые партитуры чеховских постановок Художественного театра. Именно у старожилов Камергерского, которые подняли роль шумового оформления спектакля на качественно новый уровень, учились энтузиасты радиорежиссуры.

В знаменитом спектакле МХТ «Дядя Ваня», во втором акте, Серебряков запрещал Елене Андреевне играть на рояле, и вместо музыкальных звуков на сцену врывался «прозаический шум метлы»<sup>71</sup>. Как указывает К. Л. Рудницкий, в «Чайке», «с самого начала спектакля в сценическое пространство вторгались звуки, доносившиеся из-за сцены, и все эти далекие звучания – вой собаки, крик коростеля, удары колокола, чье-то пение, слышавшееся с озера, – приносили с собой ощущение грустной, надсадно-монотонной жизни, со всех сторон как бы подступавшей к сцене»<sup>72</sup>.

На этих и других постановках художественников росли будущие режиссеры радиотеатра. В конце 1920-х гг. они чрезмерно были увлечены применением в

<sup>70</sup> Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция, 2004. С. 101.

<sup>71</sup> Строева М. Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М. : ВТО, 1955. С. 73.

<sup>72</sup> Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917. М. : Наука, 1990. С. 54.

своих постановках шумов, то есть той своеобразной «болезнью роста» которой, в свое время, переболел и МХТ. Так, по поводу ранних постановок Художественного театра театральный критик Н. Е. Эфрос, с долей иронии, замечал: «Дверь была непременно со скрипом, а замок в ней – непременно со звоном»<sup>73</sup>. Излишне натуралистические шумы на сцене Л. М. Леонидов считал причиной некоторых неудач своей театральной юности: «На сцене гроза. Это нужно по пьесе. Но у нас устраивают такую грозу, такой настоящий дождь, такой настоящий гром, что говорить на сцене невозможно... Приходилось все время орать, за что мне в газетах здорово влетело»<sup>74</sup>. Разумеется, со временем, Художественному театру удалось найти баланс в применении шумов в спектакле. Радиотеатру тоже предстояло найти в этом свою «золотую середину» исходя из собственной специфики.

Одним из пионеров «шумового звукооформления» в кино был В. А. Попов – актер МХАТа и «шумовых дел мастер» – как он сам себя называл. В театре Попов был одним из первоклассных мастеров звукооформления спектакля, изобрел множество новых приемов в создании сценических шумов и различных звуковых машин. Попов обобщил свой опыт в монографии «Звуковое оформление спектакля»<sup>75</sup>. Фильм 1932 г. «Изящная жизнь» (режиссер Б. Юрцев) был полностью озвучен шумами, имитированными машинами Попова – в фильме не было ни одного звука, записанного с природы. Позже, уже во второй половине 1930-х гг., Попов будет работать с С. М. Эйзенштейном над звукооформлением фильма «Александр Невский».

В 2012 году в московском Политехническом музее прошла интерактивная выставка «Реконструкция шума». Ее экспонатами стали звуковые машины, воссозданные по чертежам Попова, которые в первой трети прошлого века применялись для создания шумов в театре и на съемочной площадке. Посетители выставки могли не только увидеть диковинные машины, но и попробовать самостоятельно извлечь из них звук. Рядом с некоторыми звуковыми приспособлениями

<sup>73</sup> Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1896 – 1923. М. : Государственное издательство, 1924. С. 164.

<sup>74</sup> Леонидов Л. М. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. М. : Искусство, 1960. С. 114.

<sup>75</sup> См.: Попов В. А. Звуковое оформление спектакля. М. : Искусство. 1953.

были установлены экраны, на которые проецировались кадры из немых кинокартин. Посетители могли попробовать себя в их звуковом оформлении.

Д. С. Блок работал в кино в качестве композитора, он также стал одним из первых – по тогдашней терминологии, – звукооформителей. Его задачей было обеспечить соответствие звуковой составляющей фильма общему замыслу картины. В первых опытах звукового кино, когда понятия о монтаже звукозрительных образов только начинали складываться, такие специалисты были чрезвычайно востребованы. По свидетельству Кулешова «Блок добивался поразительно перспективных “кадров” звука – особенно хорошо ему удалось показать духовой оркестр, звуки которого должны были доноситься издалека. Блок предложил исполнить вещь только басами, потому что в жизни басовые трубы наиболее слышны на расстоянии. На экране эффект получился замечательный – оркестр по-настоящему “играл далеко”, и это достигалось не микшированием, не уменьшением силы звука, а верно найденным характером звучания»<sup>76</sup>.

Ко времени появления речевого вещания звуковая сфера художественного процесса во всех областях человеческого творчества развивалась чрезвычайно стремительно. Ее влияние на формирование языка радио трудно переоценить, однако, взаимодействие это происходило в обоих направлениях: радиовещание первых лет своего существования находилось в среде активных поисков в области звука других искусств, в первую очередь – театра, но вместе с тем, возможности радиовещания подогревали интерес специалистов к новым экспериментам в работе со звуком.

На формирование принципов художественного радиовещания мощное влияние оказала и литературная эстрада. Прежде всего, необходимо упомянуть имена двух артистов – А. Я. Закушняка и В. Н. Яхонтова. Записи выступлений Закушняка до нас не дошли, или, во всяком случае, об их существовании нам неизвестно. Яхонтову в этом отношении, на первый взгляд, повезло несколько более – многие его записи сохранились. Однако, современному человеку его чтецкая манера мо-

---

<sup>76</sup> Кулешов Л. В. Хохлова А. С. Горизонт // Кулешов Л. В. Хохлова А. С. 50 лет в кино. М. : Искусство, 1975. С. 146.

жет показаться устаревшей, неестественной, даже смешной. Для ее адекватного восприятия, необходимо, хотя бы до некоторой степени, погрузиться в культурный контекст другой эпохи, настроиться на другой темп речи, особенности произношения, манеру исполнения. А между тем, именно Закушняк и Яхонтова можно считать основоположниками искусства художественного слова, в том виде, в котором оно у нас существует и по сей день.

В 2010 г. Московская Государственная Академическая филармония – крупнейшая концертная организация, объединяющая, в том числе, артистов-чтецов, – объявила о праздновании столетия жанра художественного слова в России. Многие представители художественной среды приняли идею о юбилее с некоторым недоумением. Казалось бы, исполнение вслух литературных текстов – традиция, уходящая корнями в седую древность. Однако, организаторами юбилейных торжеств – пусть весьма скромных по столичным меркам, – двигала своя, вполне понятная специалисту, логика.

В 1910 г. в Одессе Александр Закушняк – довольно известный в провинции артист, начинает цикл своих выступлений. Афиши, расклеенные по городу, гласят: «Вечера интимного чтения». Литературная эстрада, конечно же, существовала еще задолго до первых концертов Закушняка. Чтение стихов или отрывков из прозы иногда входило в программу вечернего представления в театре. На протяжении XIX века на драматической сцене в один вечер могли идти, например, танцевальный дивертисмент, затем трагедия, затем водевиль. А во время перемены декораций любимый публикой актер, или актриса, могли выступать перед занавесом «с декламацией». Актеры драматических театров участвовали в благотворительных концертах, в дворянских или купеческих собраниях, выступали с чтением в литературных салонах и кружках, а потом и на публике, как М. Н. Ермолова со стихами Некрасова или В. Н. Бурлак с «Записками сумасшедшего». Однако эти выступления были лишь эпизодами в судьбе драматического актера. Едва ли кто-то из них решился бы покинуть театр ради карьеры чтеца, как это сделал Закушняк.

Показательна форма его первых выступлений. Небольшой зал был декорирован наподобие гостиной: вазы с цветами стояли на сцене и в зале, пол был устлан коврами, по всему помещению были расставлены лампы, льющие неяркий мягкий свет, так чтобы артист и зрители могли видеть друг друга, – все было сделано для того, чтобы создать уютную домашнюю интимную обстановку. Артист выходил на сцену в мягкой бархатной блузе, со стаканом чая и книгой в руках. Все это напоминало домашнее чтение в кругу семьи или добрых знакомых. Такие вечера помнил Закушняк по своему детству, их устраивал его отец – страстный книголюб и почитатель русской литературы. Искусство Закушняка продолжало древнейшую традицию устного рассказывания. Не случайно, в своих воспоминаниях он связывает свое открытие, «обретение жанра», по его собственному выражению, с впечатлениями от народного рассказчика – узбекского акына, «выступление» которого Закушняк увидел на Ташкентском базаре. Разумеется, речь идет не о прямой преемственности современного артиста-чтеца и рассказчика, с базарной площади, но об общности их творческого метода.

Литература любого народа знает устную традицию. На протяжении веков, из поколения в поколение, вместе с самими текстами былилин, исторических песен и сказок, сказители передавали и традиции их исполнения. Сюжеты часто были известны слушателям, хотя бы в общих чертах, однако, им почему-то хотелось услышать знакомую историю из уст рассказчика. Возможно, отчасти дело было в талантливом исполнении – оно складывалось не только из природной одаренности того или иного сказителя, но и из некоего инструментария выразительных средств, который, передавался от отца к сыну. Кроме того, в докнижную эпоху, а после – в среде, где умение читать было редкостью, слушателя привлекала возможность еще раз «пережить» вместе с героями знакомые сюжетные ходы, но уже раскрашенные яркими описаниями, дополненные интересными подробностями.

В первой четверти XX века можно было наблюдать всплеск интереса к творчеству былинных сказителей. Одна за другой организуются этнографические экспедиции на русский север, нескольких народных рассказчиков из глухих деревень приглашают для выступления на столичных концертных площадках, запи-

сывают их исполнение на восковые валики. Благодаря этому, мы можем получить некоторое представление об их искусстве, например, сделанные в 1910-х и 1930-х гг. записи исполнения трёх представителей знаменитой династии Рябининых позже были заново выпущены на пластинке фирмой «Мелодия» и сейчас доступны в сети Интернет. Со временем живая традиция устного исполнения и слушания былин постепенно иссякает. Устное народное творчество – во всяком случае, в области эпической поэзии, собственно, перестает быть устным. Былины и исторические песни печатаются в академических изданиях, но совершенно уходят из быта.

С середины двадцатых годов радиоприемник постепенно заменяет и вытесняет живого исполнителя, скрашивает будни и праздники в городе и в деревне, и теперь уже не сказитель, не народный рассказчик, а вездесущее радио звучит на рыночной площади.

Традиция устного рассказа продолжает свое существование в среде, где радио отсутствует, порой принимая довольно причудливые формы. В одном из рассказов В. Шаламова есть персонаж, который рассказывает, как ему пришлось в лагере стать «романистом». Каждую ночь он развлекал местного уголовного авторитета пересказывая ему и его окружению романы Дюма, рассказы Конан Дойла, то есть, выражаясь блатным жаргоном, «тискал романы»<sup>77</sup>. В такой причудливой форме продолжает проявляться «радиоматизм» в бараке у прииска «Джанхара».

Радио, а вслед за ним – через несколько десятилетий телевидение, – обнаружили ряд преимуществ в сравнении с живым сказителем, рассказчиком, артистом во многих отношениях: не требовало значительных материальных затрат, имело гораздо более широкий репертуар, а с развитием техники радиовещания и привлечением для работы в эфире профессиональных артистов – радиослушатель получил возможность наслаждаться первоклассным исполнением. Радио, прочно вошедшее в культурный обиход, обнаружило еще одну, весьма важную черту: ра-

---

<sup>77</sup> Шаламов В. Заклинатель змей // Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2009. С. 239 – 243.

диопередача могла создавать развлекательный фон или даже иногда выполнять образовательную функцию одновременно с другой деятельностью радиослушателя. Музыка из радиоприемника зазвучала в комнатах московских и ленинградских коммуналок. В столовых заводов и фабрик стали устанавливать репродукторы, а время трансляции радио-лекций иногда специально корректировали с учетом обеденного перерыва рабочих и служащих.

В своих воспоминаниях Закушняк ничего не пишет о работе на радио. Зато нам доступно одно небольшое его интервью, опубликованное в журнале «Радиослушатель» в 1928 году, в котором он вспоминает свое первое выступление перед микрофоном: «Поражала необъятность сценического оформления, отсутствие слушателей. <...> Кто-то подходил ко мне, поворачивал мою голову из стороны в сторону, экспериментируя звучание моего голоса. Прекрасно зная рассказ, я от волнения забывал его... При первом выступлении у микрофона я четко осознал одно: в радиостудии хозяином является аппарат, которому я должен подчиняться и говорить так, как он приказывает мне»<sup>78</sup>.

Вполне вероятно, что Закушняк много выступал у микрофона – с середины 1920-х гг. он с успехом концертирует со своими «Вечерами рассказа» в обеих столицах, работники радио едва ли могли обойти своим вниманием чтеца первой величины. Нам удалось найти подтверждение этого предположения в документах фонда РОСТА в Государственном архиве Российской Федерации. Среди бумаг, относящихся к переписке редакции радиогазеты с Мосфинотделом, была найдена бумага о выплате гонорара чтецам, в списке которых значится фамилия Закушняка, которому, по документу следовало уплатить за январь и февраль 1925 года 90 рублей<sup>79</sup>. В сравнении с остальными исполнителями, указанными в ведомости, видно, что гонорар Закушняка значительный.

Даже если допустить, что Закушняк всего единожды переступал порог радиостудии, все равно придется признать, что его влияние на художественное ра-

<sup>78</sup> Закушняк А. Я. Микрофон приказывает // Радиослушатель. 1928. № 13. С. 6.

<sup>79</sup> См.: Переписка с Мосфинотделом и редакцией радиогазеты г. Москвы о выплате гонорара сотрудникам газеты и уплате подоходно-поимущественного налога, удостоверения, заявления и списки сотрудников РОСТА. ГАРФ. Ф. 391 (Российское телеграфное агентство (РОСТА)). Оп. 1. Д. 69. Л.1.



диовещание огромно. Ведь именно Закушняк, первый среди артистов-чтецов, стал выступать с эстрады не только с короткими рассказами или фрагментами произведений. Он первый начинает работать с крупной формой литературы – повестью, романом, прибегая к купюрам и даже к некоторой переработке текста, если исполнялось произведение, переведенное с иностранного языка. Ближайшим его соратником была Е. Б. Гардт – литературный редактор и переводчик. Она помогала Закушняку сокращать текст, делала для него новые варианты переводов рассказов и романов его любимых французских писателей – Ги де Мопассана, Анатоля Франса, – придавая тексту форму, более подходящую для устного исполнения.

Радио учится у Закушняка и у других исполнителей адаптировать для эфира крупные тексты с помощью композиционных сокращений. На смену чтению фрагментов из произведений того или иного автора в радиогазетах, посвященных, например, дате его рождения или смерти, начинают выходить циклы передач, которые знакомят с целым произведением.

Разумеется, это произошло отнюдь не сразу. «Радиоадаптация» литературных произведений многим казалась антихудожественной, едва ли не кошунственной, особенно если речь шла о классике. Причем, если произведение не было написано специально для радио, режиссер потенциальной радиоверсии литературного произведения должен был получить специальное разрешение, на основании консультации либо с автором, если речь шла о современной литературе, либо с авторитетным специалистом, при работе с произведениями классиков и зарубежных писателей. В разрешении этом могли и отказать.

Э. Гарин вспоминал, что в 1944 г. некий специалист по творчеству Л. Н. Толстого отклонил радиоинсценировку «Войны и мира», над которой Гарин работал 2 года, так как она, якобы, «искажала Толстого»<sup>80</sup>. Неизвестный нам литературовед не дал своей рекомендации на осуществление замысла, радиопередача в эфир не вышла. Можно было бы предположить, что к такому решению рецензента подтолкнули не недостатки самой радиокомпозиции, а сам факт того, что великий роман-эпопея будет «втиснут» всего лишь в 16 часов эфирного вре-

---

<sup>80</sup> См. об этом: Гарин Э. П. С Мейерхольдом: воспоминания. М. : Искусство, 1974. С. 230.

мени. Для рецензента применение монтажа в отношении толстовского текста показалось невозможным, без искажения авторского замысла.

Несмотря на все сложности, литературное чтение прочно и надолго обосновалось в радиозфире. За десятилетия истории советского, а потом и российского радиовещания, чтецкое искусство у микрофона дало произведения высочайшего художественного уровня. Уже после войны многие исполнения были записаны на пленку и вошли в «золотой фонд» отечественной культуры.

Своеобразную аналогию мы можем найти в слушании аудиокниг. Современные технические устройства позволяют пользователю не быть привязанным ко времени выхода передачи в эфир – в сети Интернет можно найти огромное количество записей произведений самых разных жанров и авторов, а также исполнителей. Аудиокнигу можно слушать в автомобиле или в транспорте, на ходу, во время занятий спортом или выполняя работу по дому, она вполне соответствует ритму жизни современного человека – мобильна, функциональна, эргономична.

Окинув беглым взором историю существования устного литературного рассказа от былинных сказителей до современной аудиокниги, можно сказать, что в самых разных проявлениях этой традиции, ключевым моментом является знакомство слушателя с фабулой произведения. Можно назвать этот способ сосуществования слушателя и рассказчика нарративным – воспринимается, в первую очередь, сюжет. Однако, существование литературы на радио пребывало и продолжает развиваться в эфире не только в этом русле.

На радио существует – причем начиная с первых лет речевого вещания, и иная форма литературных программ. Речь идет о разного рода радиокомпозициях – литературных, в том числе литературно-поэтических, литературно-музыкальных и прочих. Первые примеры такого рода радиопередач мы можем найти довольно рано. Например, 28-ой выпуск Радиогазеты РОСТА, вышедший в эфир 22 января 1925 года, был посвящен годовщине смерти Ленина. Помимо информационно-статейных материалов, в эфирной папке содержится несколько страниц под названием – «Ленин – траурная композиция» – монтаж

Я. Галицкого<sup>81</sup>. Материал композиции довольно разнородный – цитаты из произведений вождя, стихи, посвященные ему, воспоминания современников. В конце 1924 г. был издан альбом «У великой могилы» с факсимильными копиями газет, вышедших в дни траура по вождю, и материалами, появившимися в печати в последующие несколько месяцев – статьи, воспоминания о Ленине. Вполне вероятно, что при составлении траурной радиокомпозиции, это издание активно использовалось.

Незадолго до этого, летом 1924 года на окраинах города Грозный Горской АССР молодой московский артист Владимир Яхонтов начинает выступать перед рабочей аудиторией. Он тоже выбирает материал, посвященный смерти Ленина – газетные статьи, опубликованные в прессе письма рабочих, первые стихи на смерть вождя. Сначала он читал разные фрагменты без определенной последовательности – «исполнял вообще, в любом порядке»<sup>82</sup>. Постепенно Яхонтов и Е. Е. Попова (в будущем, режиссер большинства его спектаклей) приходят к мысли о силе, заключенной в правильной расстановке элементов текста, о чередовании стихов и прозы, об их сопоставлении, столкновении, о том художественном результате, который рождается от соединения двух, не связанных между собой фрагментов. Яхонтов и Попова чувствуют, что в найденном ими способе построения литературного материала скрыты возможности внутреннего движения выбранной темы. То есть, сами того не зная, они приходят к тому же, что занимает в это время мысли Эйзенштейна, Вертова, Мейерхольда и других художников театра и кино – к монтажу. Заслуга Яхонтова в том, что впоследствии он научится виртуозно владеть монтажными принципами на материале литературы, чему у него будут учиться кино и радио.

Едва ли мы можем предполагать, что существует прямая преемственность между траурной радиокомпозицией «Ленин» и монтажом «На смерть Ленина» – в которую вылились опыты Яхонтова. Тема была актуальна, и идея монтажной

<sup>81</sup> Галицкий Я. Ленин – траурная композиция // Важнейшие даты по истории радиовещания за 1917 – 1934 гг. (выдержки из печатных изданий, периодической печати). ГАРФ Ф. 6903. Оп. 3. Д. 2. Л. 126.

<sup>82</sup> Яхонтов В. Н. Рождение жанра // Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М. : Искусство, 1958. С. 105.

формы, что называется, – «носились в воздухе». Но нельзя не признать, что Яхонтов на литературной эстраде первый отразил веяния современного ему художественного процесса. И вскоре искусство Владимира Яхонтова, особый жанр его театра «Современник» (Яхонтов и Попова назвали свое детище в честь Пушкинского журнала) станут явлением в отечественной культуре.

По определению И. Л. Андроникова, Яхонтов «сплавлял последние телеграммы с сонетами, народные песни с цифрами. Он играл публицистику, докладывал эпопею, делал литературу слышимой, зримой, открывал искусству новые, дотоле еще невиданные миры. <...> Сталкивая разнородные тексты, он обнаруживал в них новый смысл или обнажал не замеченное никем сходство, стремясь не скрыть, а, наоборот, выявить свою всегда очень точно доходившую мысль»<sup>83</sup>. Яхонтов почти не добавлял в композиции свои слова, он достигал максимальной силы воздействия на аудиторию монтажом текста, смысла, ритма, интонации. Каждый новый моноспектакль Яхонтова становился настоящим событием в художественной жизни Москвы и Ленинграда, его выступления были чрезвычайно популярны и в столице, и на периферии. Не один раз он выступал и на радио, но даже если бы не состоялись эти радиоконцерты Яхонтова, его влияние на художественное вещание было, бесспорно, и весьма существенно. Особенно в области применения монтажных принципов в работе с литературным текстом, в которой Яхонтов был новатором<sup>84</sup>.

Итак, очевидно, что радиотеатр в своем развитии широко опирается на опыт драматического театра и эстрады. В предыдущем параграфе нашего исследования мы проследили, насколько это возможно по имеющимся в нашем распоряжении источникам, предысторию радиотеатра, зарождение его специфики в рамках радиогазет и музыкального вещания. Теперь обратимся, собственно, к первым годам истории отечественного драматического радиотеатра.

---

<sup>83</sup> Андроников И. Л. Что же такое искусство Яхонтова? // Андроников И. Л. Избранные произведения в 2 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 2. С. 216.

<sup>84</sup> См. об этом подробнее: Крымова Н. А. Владимир Яхонтов. М.: Искусство, 1978. С. 54 – 57, 104 – 107, 156 – 163.

Относительно даты его «рождения» большинство исследователей сходятся. За таковую принимается 25 декабря 1925 г., когда в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел первый советский радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской», посвященный 100-летию восстания декабристов на Сенатской площади. Его автором и режиссером стал Николай Осипович Волконский, вошедший в историю радиотеатра как один из его основоположников. О нем стоило бы рассказать обстоятельно<sup>85</sup>. Однако, сведения о творчестве Н. О. Волконского, которые дошли до нас, весьма фрагментарны.

Волконский начинал как актер: окончил Школу-студию, организованную в 1910 году Ф. Ф. Комиссаржевским, К. В. Бравичем, П. М. Ярцевым, затем 4 года прослужил в Театре Комиссаржевской. Вошел в руководящий состав театра, в 1918 году был избран директором и председателем совета Театра Комиссаржевской. В том же году, по приглашению А. И. Южина, в качестве режиссера-постановщика перешел в Малый театр, где за 13 лет работы поставил 20 спектаклей. Насколько можно судить по рецензиям и воспоминаниям современников, спектакли Волконского отмечены острой режиссерской выдумкой, стремлением к эксцентрике, буффонаде, гротеску.

Отношение к подобным «экспериментам», нехарактерным для старейшей драматической сцены Москвы, в среде театральной общественности было неоднозначным. В советском театроведении имя Волконского было прочно связано с обвинениями в формалистических тенденциях. Упоминания о его режиссерских работах весьма кратки и показаны как опасное «искание нового в отрыве и даже в противопоставлении ведущей реалистической традиции театра, в поисках самодовлеющих и произвольных новаций»<sup>86</sup>. Не всегда его режиссерский замысел находил понимание и среди исполнителей, в особенности среди старшего поколения артистов старейшей московской сцены. Доходило и до открытых конфликтов. Одновременно со службой в Малом театре Волконский ставил спектакли в Театре

---

<sup>85</sup> См. об этом подробнее: Вдовина Е. А. Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М. : ГИТИС, 2022. № 4. С. 105 – 118.

<sup>86</sup> Росточки Б. И. Малый театр в советские годы // Малый театр. 1824 – 1974. В 2 т. М. : ВТО, 1983. Т. 2. С. 49.

б. Корша, продолжал сотрудничать с театром Комиссаржевской, уже в качестве режиссера-постановщика.

В середине 1920-х гг. Волконский пришел на радио. Вероятно, в первое время своей работы Волконский режиссировал литературно-музыкальные композиции. На первый взгляд, «Вечер у Марии Волконской» (литературным первоисточником послужили «Записки княгини Марии Волконской»<sup>87</sup>) как раз имеет много общего с привычными литературными монтажами. Приуроченные к какой-либо памятной дате, они были традиционны для начала 1920-х гг. и выходили регулярно в рамках различных Радиогазет, о чем мы писали выше. Однако «Вечер у Марии Волконской» уже не был собранием тематически объединенных фрагментов. В пьесе ясно была намечена непрерывная сюжетная линия. Кроме того, это был один из первых опытов переноса сценического действия во времени и пространстве, который впоследствии станет одним из излюбленных приемов радиотеатра. Так, воспоминания главной героини «переносили» ее из сибирской ссылки в петербургское прошлое, а потом действие возвращалось в исходную пространственно-временную реальность<sup>88</sup>. Разумеется, трансформации времени и пространства – обычное явление в литературе, театре, кино. Но именно для радио этот прием особенно органичен, потому что он наиболее полно взаимодействует с воображением слушателя, вызывая стремительную смену внутренних образов.

Вскоре после «Вечера у Марии Волконской» в эфир вышел следующий радиоспектакль – «Люлли-музыкант». Автором текста выступил Г. А. Поляновский, уже упоминавшийся нами в связи с первыми музыкальными радиопрограммами, музыковед. Биография Люлли была представлена в виде нескольких драматургических сцен, разыгранных артистами у микрофона. Эпизоды перемежались отрывками из музыкальных сочинений композитора.

---

<sup>87</sup> Настоящая фамилия режиссера С. О. Волконского – Муравьев, Волконский – сценический псевдоним. Предположения о родственных связях режиссера с семьей декабриста С. Г. Волконского, высказанные некоторыми исследователями и документально не подтвержденные, представляются нам маловероятными. Однако, это не исключает возможности особого личного отношения режиссера к памяти декабристов, что, вполне вероятно, и побудило его в юности избрать именно этот псевдоним.

<sup>88</sup> Текст пьесы утерян, о содержании спектакля можно судить только по литературному первоисточнику и по воспоминаниям современников.

Почему главным героем пьесы был избран композитор малоизвестный широкой публике? Напрашивается объяснение идеологическое: Жан Батист Люлли – сын флорентийского мельника, ставший знаменитым композитором, основоположником французской национальной оперной школы. Тема человека из народа, добившегося славы и признания благодаря своему таланту и упорному труду, была чрезвычайно популярна в советском искусстве тех лет. Благодаря подобным мотивам в биографии, пытались «реабилитировать» многих классиков. Однако, массовому радиослушателю, на которого должны были равняться работники радио, имя Люлли было неизвестно, его биография и творчество – тем более. Поляновскому приходилось многое разъяснять, как и в привычных ему музыкально-просветительских радиолекциях.

Шумовое оформление этих двух первых радиоспектаклей, судя по свидетельствам современников, отсутствовало, что еще раз подчеркивает их преемственную связь с литературно-музыкальным монтажом. Очевидно, что первые пробы в области радиотеатра во многом опирались на короткий по времени, но единственно доступный по художественной аналогии, опыт первых литературно-музыкальных радиопрограмм. Вместе с тем, уже в первых оригинальных отечественных радиопьесах намечаются некоторые приемы, которые со временем станут каноничными для радиотеатра. Например, чередование контрастных по настроению эпизодов, частые смены времени и места действия, применение речевой характерности, как средства создания образа.

«Вечер у Марии Волконской» и «Люлли-музыкант» обозначили начало целой серии радиоспектаклей, посвященных историческим событиям и персонажам – в контексте их переосмысления в духе официальной идеологии. Надо отметить, что эта репертуарная линия в середине 1920-х гг. была достаточно сильна и на традиционных сценических подмостках.

П. А. Марков в отзыве на один из спектаклей этого направления, а именно «Георгий Гапон» в Театре имени МГСПС отмечал: «И, как всегда, волновала тема и, как всегда, художественная ее обработка не соответствовала масштабу поставленного задания. Происходила подмена художественного задания преимуще-

ственно педагогическим. Театру приходится делать из этого выводы. Иначе ему легко уйти в привычный шаблон любопытных анекдотов прошлого, потеряв тот пафос и подъем, и ту сценическую смелость, которых требует поставленная тема. Театр легко может остаться в пределах первоначальной педагогики, в то время как ему надлежит раскрывать глубокий смысл пережитых событий; пока же насыщенность темы не находит соответствия ни в бледных образах, ни в безразличном слове. Тема ищет своего мастера»<sup>89</sup>.

Тенденция была подхвачена и работниками Ленинградского радио, которые подготовили цикл радио-спектаклей, посвященных истории революционного движения – «Степан Халтурин», «Петр Моисеенко», «Петр Алексеев». Каждая постановка представляла собой последовательно разыгрываемые артистами перед микрофоном драматургические сцены, дополненные шумовыми иллюстрациями.

Радиопостановка «Броненосец “Потемкин”», вышедшая в эфир ленинградского радио 4 ноября 1928 года, продолжает эту линию. Спектакль состоял из игровых сцен, дополненных шумовым и музыкальным оформлением. Можно предположить, что одноименный фильм Эйзенштейна, вышедший тремя годами ранее, создал некий образный ореол для восприятия радио-спектакля, как это уже имело место с одноименным радиофильмом. Не случайно одна из рецензий на радиопостановку была проиллюстрирована кадрами из кинокартины<sup>90</sup>.

Параллельно с работой над первыми оригинальными радиоспектаклями, в радиостудии проводятся эксперименты по передаче в эфир отдельных сцен из спектаклей различных московских театральных коллективов. Кроме этого, начинаются первые опыты радиотрансляции спектаклей прямо из залов драматических театров столицы. Микрофоны радиовещания были установлены в Малом театре, театре имени Вахтангова, Московском Художественном театре, в театре Революции и на нескольких других театральных площадках Москвы. Из-за отсутствия источников полностью реконструировать историю этих трансляций не представ-

<sup>89</sup> Марков П. А. Театральный сезон 1925/26 года. Статья 1-я // Марков П. А. О театре. В 4 т. Т. 3. М. : Искусство, 1976. С. 296.

<sup>90</sup> См. Эхин. Ленинградские письма // Радиослушатель. 1928. № 11. С. 10.



ляется возможным. Отметим лишь некоторые из них, вызвавшие наибольший общественный резонанс.

В 1927 году из зала Малого театра в эфир выходит трансляция спектакля «Любовь Яровая» по пьесе К. А. Тренева с В. Н. Пашенной в главной роли. В 1928 году в эфир вышла трансляция «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова со сцены Художественного театра, с участием В. И. Качалова, Н. П. Баталова и других прославленных артистов МХАТа. В том же году была осуществлена радиотрансляция «Разлома» Б. А. Лавренева с участием Б. В. Щукина и М. С. Державина. Эти трансляции осуществлялись во время обычного вечернего спектакля при полном зале, артисты существовали в привычных им сценических условиях. Судя по отзывам в печати, восприятию радиотрансляции несколько мешала реакция театральной публики на невидимое радиослушателям. Кроме того, несовершенство радиотехники не позволяло передать звучание спектакля в эфир объемно и точно, некоторые отдельные реплики артистов и вовсе было не слышать, что тоже затрудняло восприятие.

В печати начинается полемика между сторонниками и противниками радиотрансляции драматического спектакля. Особенно активно она развивается на страницах изданий, выпущенных к первому Всесоюзному съезду Общества любителей радио (ОДР). «Как существует особое зрительное искусство кино, так необходимо создать звуковое искусство радио»<sup>91</sup> – высказывает свою точку зрения музыковед профессор Е. Браудо. Оспаривает это утверждение А. М. Любович, заместитель наркома почт и телеграфа СССР и председатель Центрального совета ОДР: «Радио не требует специального радиоискусства. <...> Оно является одним из средств для осуществления той политической, профессиональной и культурно-просветительской работы, которая поставлена всем рабочим классом Союза»<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Браудо Е. Каким должно быть художественное ширококвещание // Резолюции и материалы Первого Всесоюзного с'езда друзей радио. (1 – 6 марта 1926 г. Москва). М. : О-во друзей радио СССР, 1926. С. 12.

<sup>92</sup> Любович А. Нужно ли специальное радиоискусство? // Резолюции и материалы Первого Всесоюзного с'езда друзей радио. (1 – 6 марта 1926 г. Москва). М. : О-во друзей радио СССР, 1926. С. 8.

Приведенные две реплики спора о радиоискусстве, разгоревшегося на страницах печати в 1926 г., представляются нам довольно симптоматичными. Мы отнюдь не утверждаем, что эти цитаты – реплики одного диалога. Но они прекрасно отражают две основные тенденции, которые были заложены в спорах о радиоискусстве в середине 1920-х гг., просуществовали вплоть до конца 1930-х гг. и оказали значительное влияние на развитие художественного радиовещания вообще и радиотеатра в частности. Человек искусства, представитель творческого сообщества близкого к практике радиовещания, – отстаивает новаторскую природу радиовещания, как нового вида творчества. Руководитель радиовещания, представитель власти – ограничивает его художественные перспективы и ставит в строй общей культурной политики.

Сделаем важную для нас оговорку. Под «властью» мы подразумеваем не некую могущественную абстрактную силу, а некоторое обобщение ее конкретных представителей – чиновников от радиовещания разного уровня, от Наркома почт и телеграфов, до рядового редактора радио, в ведении которых было соблюдение «линии партии» на выделенных им участках средств массовой информации, пропаганды и агитации, к которым принадлежало радиовещание.

Позволим себе в этом вопросе опереться на авторитетное мнение исследователя советской драматургии В. В. Гудковой, которая «власть» предлагает рассматривать «расширительно, как свойство каждого, любого, кто имел возможность направлять сознание и действия окружающих, в какой-то мере руководить их поступками; то есть рассматривать ее не как некую, отделенную от простых смертных, демонизированную (либо обожествленную), парящую в поднебесье субстанцию, а как принадлежащую почти всем, пусть на разных уровнях и в разных объемах»<sup>93</sup>. Наиболее авторитетный представитель этой власти – первый нарком просвещения А. В. Луначарский – не остался в стороне от полемики о радиоискусстве. Он вообще с большим интересом относился к радио и довольно часто выступал у микрофона, например, с циклом радиолекций «Мы и старое ис-

---

<sup>93</sup> Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 22.

кусство», с серией бесед о своей поездке по Сибири и Дальнему Востоку. Тексты некоторых его выступлений сохранились, но в них нарком выступает скорее как пламенный революционный оратор, нас же интересует его точка зрения на радиовещание, как на новый вид художественного творчества.

В фонде Луначарского в РГАСПИ хранится небольшая заметка – четыре страницы машинописного текста, на первом листе заголовок – «Тезисы по радиоискусству». Этот документ был найден исследователем радиовещания М. П. Микрюковым и впервые опубликован в журнале «Театр» в 1962 году. Текст не подписан и не датирован, однако Микрюков настаивал на том, что документ не случайно оказался в личном архиве первого наркома просвещения, утверждал авторство Луначарского, и предлагал возможный вариант датировки «Тезисов» – предположительно, 1928 или 1929 год. Приведем цитату из этого документа: «Радио, проникающее во все далёкие углы, куда не могут и не скоро дойдут другие формы искусства, должно играть исключительную роль в пропаганде и агитации путём искусства. Но для того, чтобы эта форма искусства была действенной, нужно, чтобы она дифференцировала свои приёмы и, пользуясь тем, чем возможно от других искусств, создала свои приёмы и методы воздействия, основанные на специфических условиях невидимых восприятий и, трансформированных механической передачей, художественных эмоций. Эти два основных условия – невидимость слышимого и трансформация привычных звучаний определяет всю работу по специальной культуре радио-искусства»<sup>94</sup>.

Владимир Дмитриевич Марков – актер и режиссер радио, в своей книге «Спектакль по радио»<sup>95</sup>, вышедшей в 1930 году развивает мысль, близкую утверждению, приписываемому Луначарскому, через аналогию развития радиовещания и кинематографа: «Путь становления кино особым видом искусства в общих чертах таков: от заснятия театральных постановок в павильоне и на натуре, через ин-

<sup>94</sup> Подробнее об этом см. Микрюков М. П. А. В. Луначарский и «Тезисы по радиоискусству» // Радиоискусство: теория и практика. Статьи, комментарии, интервью, радиопьесы. М. : Искусство, 1981. С. 173 – 179.

<sup>95</sup> Книга Маркова вышла небольшим тиражом, сейчас это настоящая библиографическая редкость. Ценность ее, прежде всего, в том, что это одна из первых попыток систематизировать практический опыт, накопленный работниками радиотеатра к этому времени.

сценарии театральное типа, написанные специально для кино, – к кинофильму, где в первую голову учитываются особенности кинотехники. По этому же пути пойдет художественное радиовещание. Если сейчас мы в своей работе идем от аналогии с театром и стараемся преодолеть особенности вещания (создающиеся радиотехническими причинами), чтобы елико возможно приблизиться к искусству театра, то в дальнейшем мы пойдем обратным путем: взяв радиотехнику как основное, неотделимое, не подлежащее преодолению, находить в самих особенностях радио новые приемы для художественно-эмоционального воздействия на слушателя. <...> Как кино вначале пыталось быть театром для глухих и училось у театра, а затем стало самостоятельным искусством для зрения, у которого театр начал учиться технике движенческой и зрелищной части спектакля, так и радио, начав с учебы у театра, с попытки быть театром для слепых, в будущем делается учителем театра в речевой и звуковой части спектакля»<sup>96</sup>.

Развитие жанра радиопьесы на Западе – довольно активное в середине и особенно в конце 1920-х гг., также способствовало интересу отечественного творческого сообщества к этому новому жанру, соединяющему опыт театральной драматургии и литературы с первыми достижения радиожурналистики и музыкального радиовещания.

Одна из первых радиопьес – «Опасность» Ричарда Хьюза, вышла в эфир Британской радиовещательной компании BBC в 1924 году. Зрительная составляющая спектакля была исключена самим местом действия, «звуковыми декорациями» – как назовут их позже. События разворачиваются в абсолютной темноте, что обусловлено предлагаемыми обстоятельствами драмы. В шахте из-за аварии гаснет свет, и герои оказываются отрезанными от всего остального мира. На этом фоне и под угрозой скорой смерти – вода заливают штольню, где они оказались заперты, разыгрывается драма. Суть происходящего не во внешнем действии – оно практически отсутствует, а в перипетиях внутренней жизни персонажей и в их взаимоотношениях, нашедших отражение в монологах и диалогах. Первый опыт в новом жанре драматургии явил собой блестящий образец, на долгие годы

---

<sup>96</sup> Марков В. Спектакль по радио. М. : НКПиТ, 1930. С. 37 – 39.

ставший в этой области эталоном. Примерно в это же время на берлинском радио начинает много и с успехом работать Бертольд Брехт – адаптируя для передачи в эфир драматургию Шекспира и создавая собственные оригинальные радиопьесы.

Вдохновленные успехами западных коллег, близкие к радиовещанию отечественные литераторы и драматурги продолжают творческие поиски в создании оригинальных пьес для радио. Возможно, советская радио-драматургия действительно была на пороге открытия некоего особого звукового искусства, подобного тому, которое предрекал Луначарский. Однако в творческие процессы радиотеатра стремительно вторгаются реалии политико-экономического характера. В марте 1927 года выходит постановление Совнаркома СССР, вошедшее в историю радиовещания как «Закон о свободе микрофона», которое предоставляло право транслировать по радио все исполняемые в театрах, концертных залах музыкальные и драматические спектакли, без особого вознаграждения за это как исполнителей, так и организаторов. В театральной среде постановление быстро окрестили «Законом о свободе разбоя», ведь оно автоматически лишало исполнителей не только гонораров, оно, по сути, ставило под вопрос их авторские права на собственное исполнение. С точки зрения руководства, «Закон о свободе микрофона» существенно облегчал наполнение эфира художественного радиовещания.

В том же 1927 г. постановлением ЦК ВКП (б) был определен обязательный порядок прохождения всех эфирных материалов, в том числе текстов передач художественного характера, через органы Главлита<sup>97</sup>. То есть текст пьесы, который планировался к передаче в радиоэфир, должен был быть предварительно согласован и одобрен соответствующими инстанциями, процесс нескорый, который иногда мог затянуться на месяцы – с учетом требований цензора, авторских правок, их повторного утверждения. Передача уже одобренных цензурой спектаклей из репертуара театральных коллективов представлялась в этом свете весьма удобной. Идея познакомить радиослушателей всей страны с высокими образцами актерского искусства, доступными до этого времени только реальным зрителям

---

<sup>97</sup> Справочник партийного работника. М. : Гос. изд-во, 1928. Вып. 6. Ч. 1. С. 739.

столичных театральных сцен, весьма органично вписывалась в советскую политику «просвещения широких масс».

Но дело портило техническое несовершенство трансляций. В том же 1927 году с критикой в адрес радиовещания выступает «Комсомольская правда». Основная претензия – неудовлетворительное качество трансляций драматических спектаклей. Причем, под удар попали как спектакли классического репертуара, так и современные.

Пока на рампях театральных залов устанавливаются микрофоны радиовещания, а радиотехники пытаются решить вопрос адекватной передачи звуковой ткани спектакля в эфир, поиски продолжаются и в радиостудии. Приглашение сыграть уже готовый спектакль или его фрагменты перед микрофоном получают многие театральные коллективы.

Одна из таких адаптированных для передачи в радиоэфир постановок – «Простая вещь» – спектакль студии Ю. А. Завадского по повести Б. Лавренева (в авторской инсценировке). Лавренев уже не в первый раз сотрудничал с радиокомитетом, в 1927 г. в эфир вышла инсценировка его повести «Ветер, или Повесть о веселых днях Василия Гулявина».

И вот, менее чем через год, Лавренев вернулся в радиостудию вместе с Завадским и его артистами для подготовки к передаче в эфир трехактной пьесы «Простая вещь». Действие было дополнено подробной звуковой партитурой – были введены различные шумы, стрельба, музыка, пение. И, по-видимому, усилия в части шумового оформления оказались чрезмерными. О результате критик написал так: «Маленький уездный город в эпоху Гражданской войны. Власть переходит из рук в руки. Тревожное ожидание. Вдруг: ббум! Тррах!!

Радиослушатель, настроенный лирически, вскакивает, как ужаленный. Что-нибудь разорвалось? Молния ударила в антенну?

Нет, оказалось – так начинается передаваемая по радио в постановке Ю. А. Завадского пьеса Лавренева “Простая вещь”.

Вслед за выстрелами подымается хаос звуков, человеческих голосов, каких-то бормотаний – происходит страшнейшая путаница. По пьесе это должно изображать панику обывателей, тревогу и разговор на улице»<sup>98</sup>.

По свидетельству В. Д. Маркова, «шумовики», занятые созданием звукового фона радиоспектакля, нередко мешали исполнителям ролей сосредоточиться и войти в нужное творческое состояние: «Он видит как “шумовик” плещет руками в тазу или перебирает в руках резиновый пузырь с водой, или дует на папиросную бумагу, вделанную в картонную рамку, или трясет бубенцами, или пересыпает крупу в картонке, или вертит какую-то поломанную кухонную яйцесбивалку, или дует в детскую свистульку. И не верит, как верит слушатель, что это море плещется о борт парохода, на котором действующее лицо путешествует, или завывает ветер в поле, по которому он идет, или тарыхтит трактор, на котором он пашет, или гудит заводской гудок»<sup>99</sup>.

По схожим причинам неудачной оказалась радиопостановка «Железного потока» по книге А. Серафимовича. Звуково-шумовая составляющая в своей натуралистичности привела к излишней иллюстративности. Характер главного героя и сюжетные перипетии превратились в примитивную схему, дополненную «шумами».

Чрезмерное увлечение звуковыми эффектами на заре существования радиотеатра вполне объяснимо, как попытка сделать звуковой образ более эффективным, ярким, чтобы компенсировать недостаток зрительных впечатлений. И естественно, что художественная целостность постановки порой могла быть нарушена. Но постепенно тенденция обильного насыщения радиопостановки шумами начинала ослабевать. Продолжались поиски пресловутой «золотой середины», баланса в использовании звуко-шумовых средств, а также их возможностей в раскрытии характеров персонажей, места действия, сценической атмосферы.

В декабре 1928 г. был передан в эфир московского радио радиоспектакль по пьесе Д. Щеглова «Пурга». Роли исполняли молодые актеры Московского Малого

---

<sup>98</sup> Кальма Н. Простая вещь // Радиослушатель. 1928. № 10. С. 9.

<sup>99</sup> Марков В. Спектакль по радио. М.: Изд. НКПиТ, 1930. С.23.

театра. Пьеса прошла с успехом, была тепло принята слушателями. Подборка писем радиослушателей с характерным названием – «И уши могут видеть» вышла в журнале «Радиослушатель» вскоре после премьеры. Она позволяет получить некоторое представление о постановке: «Когда разводили огонь, каждый шорох, вздох, даже спичка, которую зажгла Аллан, – все было так, точно я с вами в юрте. <...> Сидя в теплой комнате с наушниками, вы видите, как у них изо рта от холода идет пар, как она смертельно хочет спать. <...> Это ничего, что изображаемые типы были не видимы. Большое мастерство артистов игрой голоса создавало их так ярко, все они были настолько живы и действительны, что оставалось мысленно одеть их в воображаемые костюмы, и вот они все налицо перед глазами»<sup>100</sup>.

Помимо примера более умелого использования шумо-звуковых средств, постановка «Пурги» считалась удачной в более широком смысле – как положительный опыт создания камерной радиопьесы, как смелая попытка с помощью одних слуховых образов создать особую драматургию, не рассчитанную на непосредственное зрительское восприятие.

На рубеже 1920-х – 1930-х гг. радио-театр выпускает череду постановок, отражающих ключевые события освоения Арктики. 16 декабря 1928 г. в эфир московского радио выходит спектакль по пьесе Н. Я. Шестакова «Амундсен». Сюжет развивался вокруг трансатлантического перелета Р. Амундсена. Действие одновременно происходило в разных частях земного шара, связующим звеном выступало радио. Амундсен выступал в радиоэфире, рассказывая о задачах планируемой им экспедиции. Далее в серии коротких сцен было показано, как реагируют на его слова жители разных стран.

Может показаться, что радиопьеса проникнута идеей объединения жителей планеты посредством радио – мотив довольно популярный в первые годы радиовещания. Однако время первых восторгов и наивных надежд прошло безвозвратно. К концу десятилетия акценты смещаются – на первый план выходит тема принципиального различия прогрессивных советских людей и косных капитали-

---

<sup>100</sup> И уши могут видеть. Сводная рецензия радиослушателей на радиопостановку «Пурга» // Радиослушатель, 1928. № 12. С. 4.



стов Запада. Энтузиасту Амундсену, который в радиопьесе был представлен идеологически «своим», был противопоставлен командир корабля экспедиции Умберто Нобиле, показанный беспринципным карьеристом.

Т. А. Марченко отмечала, что радиопьеса «Амундсен» – «впервые у нас продемонстрировала способность радиодраматургии сочетать почти документальную репортажность в освещении подлинных исторических событий с социально-психологическим анализом их на уровне личности. И продемонстрировала это в форме, осуществимой единственно на радио»<sup>101</sup>.

Следующая постановка «“Красин” спасает “Италию”» строилась вокруг событий 1928 года – неудачной экспедиции генерала Нобиле к Северному полюсу на дирижабле «Италия». Она вышла в эфир московского радио в 1930 году. Литературной основой спектакля стала пьеса немецкого автора Ф. Вольфа «Спасите наши души». Помимо драматургических сцен, создатели спектакля включили в него подлинные радиogramмы, которые сопровождали рейд «Красина». Можно полагать, что спектакль сильно напоминал документальный репортаж о недавних событиях. Сходство усиливал и финал спектакля – выступление одного из героев эпопеи летчика Бориса Чухновского.

На примере ряда радиоспектаклей, отражающих значимые события и реалии современной жизни, нам кажется важным отметить его родство с жанром эстрады. Намеченное еще в эпоху радиогазет, взаимное влияние эстрады и радио продолжает развиваться и в радиотеатре 1920-х гг.

Одна из характерных черт эстрады – это ее злободневность, способность дать быстрый отклик на актуальные события. Лозунг синемблужников – «Утром в газете – вечером в куплете», до определенной степени, применим и к радиотеатру середины 1920-х гг. Несмотря на то, что после постановления 1927 г. все материалы радиопостановок проходили обязательный порядок утверждения через органы Главлита и это несколько удлинило срок, в который радиотеатр мог выступить с художественным откликом на значимое событие или актуальную проблематику, но сроки эти исчислялись неделями, иногда несколькими месяцами, что все равно

---

<sup>101</sup> Марченко Т. А. Радиотеатр. М. : Искусство, 1970. С. 76.

представляется сравнительно оперативным. В этом своем стремлении радиотеатр вполне соответствовал общей культурной политике, которой вынужден был следовать, в частности, и драматический театр. Во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг. важное место на традиционной театральной сцене занимает спектакль, обращенный к современности, отражающий реалии новой жизни.

В ответ на первые драматургические и постановочные опыты в рамках наметившейся тенденции П. А. Марков отмечает: «Стало общепринятым положение, что драматургия и вместе с ней театр отстают от темпов жизни, что общественные и публицистические задачи театр выполняет с запозданием, что в годы реконструкции хозяйства и индустрии, быта и психологии театр и драматургия не успевают в полной мере отобразить и обобщить сложнейшие процессы, происходящие в стране. <...> современная тема вторгается на сцену порою запоздало или упрощенно, а иногда обрывочно или в лозунговых обобщениях»<sup>102</sup>.

Культурная политика советского государства к концу 1920-х гг. обретает вполне внятную форму, которой должны соответствовать произведения актуального искусства. Более четко определяются границы разрешенного и запрещенного к показу на театральной сцене, а тем более к передаче в радиоэфир, аудитория которого становится поистине массовой.

И когда в середине 1920-х в театр традиционный и в радиотеатр приходит новое поколение драматургов, у чиновников от искусства и их ставленников внутри творческих коллективов есть четкое представление о том, как следует направлять работу над созданием пьесы, какие тенденции нужно пресекать, а какие инициировать и поддерживать.

В ответ на острую необходимость театральных коллективов – как традиционных, так и работающих на радио, в новых пьесах – тексты создаются тысячами – без преувеличения, количество драматургов, активно работающих в 1920-х гг. исчисляется сотнями. К десятилетию революции только в московских театрах выпущено около тридцати пьес, написанных авторами в ответ на годовщину Октяб-

---

<sup>102</sup> Марков П. А. Интеллигенция в современной драматургии // Марков П. А. О театре. В 4-х т. М. : Искусство, 1977. Т. 4.: Дневник театрального критика 1930 – 1976. С. 14.

ря. При том, что к этому времени в столичных театрах уже идут около 40 современных пьес<sup>103</sup>. Понятно, что большинство из этих сочинений в настоящий момент известно только узким специалистам, однако, некоторые из них сыграли серьезную роль в формировании и последующем развитии советской драматургии.

Разумеется, в театрах обеих столиц и, особенно, на сценах провинциальных театров, шли не только идеологически выверенные советские пьесы. Значительную часть репертуара по-прежнему составляет классика русской и мировой драматургии, появляются постановки современных западных пьес, а также многочисленные фарсы, комедии, мелодрамы, как авторства отечественных сочинителей, так и переводные. Однако, уже к концу 1920-х ситуация начинает меняться. Значительно увеличивается доля новой советской драматургии в репертуаре большинства театров<sup>104</sup>. Эта же тенденция проявлялась и в радиотеатре. Для наполнения репертуара самого массового советского театра, выбор в пользу советской пьесы был предопределен.

До начала 1930-х гг. советский радиотеатр иногда обращается к зарубежным радиопьесам, разумеется, очень избирательно. Так, в эфир московского радио попадает пьеса «Новости Берлина» Эрнста Толлера – немецкого драматурга, одного из важнейших представителей экспрессионизма на театральной сцене. Революционер, коммунист, один из руководителей Баварской Советской республики, а после ее капитуляции – политзаключенный, Толлер считался «своим», идеологически близким драматургом, его пьесы довольно активно переводили и ставили в нашей стране на протяжении 1920-х гг.

Радиопьеса «Новости Берлина» была построена довольно изобретательно. Действие происходило в двух планах: в кафе собралась небольшая компания немецких обывателей, один из которых читает вслух вечерний выпуск газеты. По поводу каждой заметки собеседники обмениваются краткими репликами – это

---

<sup>103</sup> См. результаты изучения репертуара московских театров, проведенного сотрудниками Государственной академии художественных наук А. И. Могилевским, Вл. А. Филипповым и А. М. Родионовым: Труды Государственной академии художественных наук. Театральная секция. Театры Москвы 1917 – 1928. Статьи и материалы. М. : Изд. Государственной академии художественных наук, 1928.

<sup>104</sup> См. об этом: Жидков В. С. Театр и власть. 1917 – 1927. М.: Алетейа, 2003. С. 493.

первый план радиопьесы. Второй – это звуковая «картина», иногда просто иллюстрирующая звуками то, о чем говорилось в заметке, а иногда раскрывающая суть происходящего. Например, по авторскому замыслу, в то время как один из персонажей по фамилии Шульц читал буржуазную лживую информацию о положении дел в СССР, звуковая картина представляла подлинные – позитивные и жизнеутверждающие – эпизоды из жизни Советских людей.

В 1920-е гг. на радио официально не существовало постоянного состава драматических актеров. Для участия в радиопостановке исполнителей приглашали на каждую конкретную роль, по договору, а иногда артисты выступали и вовсе без гонорара, оказывая дружескую услугу знакомым из радиостудии, или просто из желания попробовать свои силы у микрофона. Художественное радиовещание, как новая неизведанная область творческого освоения действительности, привлекала людей искусства. Актеры и режиссеры, музыканты и композиторы приходят в радиостудию, чтобы проверить свои возможности в поединке с микрофоном – загадочным и могущественным посредником между артистом и слушателем. Кого-то из исполнителей приглашали снова, уже на другие роли, – так постепенно на радио начинает складываться, пока неофициальный, коллектив радиотеатра.

Череды многочисленных проб и ошибок порой приводит к рождению неожиданного художественного эффекта. Хотя сами поиски, порой, стороннему наблюдателю могут показаться проявлением сумасшествия. Так, один из радиорежиссеров прибегал к такому средству: на время трансляции радиопередачи он связывал актерам руки за спиной, чтобы они физически не имели возможности жестикулировать. Ему казалось, что это поможет исполнителям передать все нюансы переживания персонажа исключительно звуковыми средствами – интонацией, голосом. Другой его ленинградский коллега перед эфиром разбрызгивал в радиостудии хвойный экстракт, чтобы актер мог почувствовать атмосферу леса, где происходили события рассказа, и передать ее радиослушателям<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> См. об этом: Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М.: Искусство, 1970. С. 43 – 44.

Все это может показаться наивным, даже смешным, однако не следует забывать, что поле для экспериментов у режиссера радио было довольно сильно ограничено возможностями весьма далекой от совершенства радиотехники. Микрофон мог воспринимать звуковые колебания лишь с очень близкого расстояния и только с одной стороны. Все актеры, участвующие в сцене, теснились рядом с аппаратом. Партнеры, ведущие диалог, не могли даже смотреть друг на друга – это помешало бы единственно верному направлению звука прямо в микрофон. О том, чтобы актер мог двигаться по студии, не было и речи. В таких условиях, создать иллюзию пространственного звучания было почти невозможно.

Радио-исполнителям, пришедшим из драматического театра, мешало еще и отсутствие привычной публики. Без контакта со зрительным залом, без реакции публики, которая всегда служит актеру неким камертоном, многие артисты совершенно терялись. Не хватало и привычной театральной атмосферы, трудно было вжиться в образ без костюма и грима, пугала «черная коробка микрофона», на которой сосредотачивалось напряженное внимание актера. Представители пестрого театрального мира Москвы конца 1920-х годов, пробовавшие свои силы у микрофона, были солидарны в одном – никто пока не знал, как играть для многомиллионной аудитории радиослушателей в пустой радиостудии.

В 1928 году Московскому Радиокomiteту были переданы новые просторные студии в только что построенном здании Центрального телеграфа, оснащенные самой современной на тот момент техникой. Они предназначались для музыкальных и драматических передач. Размеры помещения позволяли выгородить небольшой «партер» на 20–30 мест. В декабре 1928 года в списке московских сценических площадок появился «Радиотеатр на Телеграфе». Предполагалось, что в присутствии публики, пусть немногочисленной, актерам будет легче адаптироваться к условиям студии.

Несколькими месяцами ранее Радиотеатр<sup>106</sup> со зрительным залом на 350 мест был открыт и в Ленинграде. В день торжественного открытия первым его

---

<sup>106</sup> Именно так – с заглавной буквы было принято написание слова Радиотеатр, если речь шла о его коллективе или здании, а не вообще о передаче в эфир радиопостановки.

зрителям была продемонстрирована следующая программа: отрывок из радиофильма «Октябрь», «Пионерский радиочас», «Рабочая радиогазета». Прослушивание радиофильма, в котором прямой зрительный ряд отсутствовал, не сопровождалось никаким дополнительным представлением для сидящих в зале зрителей. Во время передачи в эфир «Пионерского радиочаса» и «Рабочей радиогазеты» можно было всего лишь увидеть, как дикторы, голоса которых были хорошо знакомы по радиопередачам, читают текст у микрофона. Зрелищное впечатление от первого представления Радиотеатра на этом исчерпывалось. Корреспондент журнала «Радиослушатель» в своем отчете о мероприятии пишет: «Закрывая глаза, кажется, будто сидишь дома, плотно прижав к ушам трубу»<sup>107</sup>. Это соображение весьма показательное – от отсутствия прямого зрительного ряда в восприятии происходящего на сцене Радиотеатра впечатление не проигрывало. Для посетителей этих «представлений», видимо, интересно было просто посмотреть на радиоизнутри. Московский и ленинградский Радиотеатры не стали, в полном смысле этого слова, театрами для зрителей. Это были, по сути, просто большие радиостудии, откуда шли в эфир проводимые в присутствии публики, литературно-музыкальные концерты, эстрадные программы и спектакли.

Общение со зрителем, внутренняя ориентация исполнения на его реакцию – заложена в природе актерского творчества. Впервые эта связь была нарушена в кинематографе, однако в этом случае моменты творческого акта и его восприятия зрителем разнесены во времени. Радио, если иметь в виду прямой эфир, а не запись, ставит актера в уникальную ситуацию: в момент творчества он находится наедине с аудиторией, но физически он оторван от нее. Неудивительно, что многие актеры от такого противоречия сталкивались с некоторыми сложностями. Для исполнителей наличие живого, а не подразумеваемого «по ту сторону радиоволны», слушателя, должно было, по идее, создать более комфортные для выступления условия. Однако, в действительности, все обернулось не совсем так, как было задумано. Артисты попали в довольно сложную ситуацию, когда внимание их

---

<sup>107</sup> Л. Г-рг. Открытие Ленинградского радиотеатра // Радиослушатель. 1928. № 18. С. 15.

раздваивалось между «ближним» зрителем, присутствующим в зале, и неведомым «дальним» радиослушателем.

Эта исполнительская тонкость была позже очень точно сформулирована Качаловым на страницах журнала «Говорит СССР»: «Выступать мне приходилось как в специальных передачах из закрытых радиостудий, так и в транслируемых по радио открытых концертах. И вот эти два вида радиовыступлений вызывают у меня различные ощущения, два различных самочувствия. Одно дело играть или читать перед микрофоном в закрытой студии. Учитывая, что тот или иной момент исполнения, та или иная интонация по разному доходят до театрального зрителя и до радиослушателя, я, работая перед микрофоном, стараюсь найти новые внешние проявления переживаемого чувства, не уступающие по своей силе тем, которые я даю на сцене. Иными словами я нахожу другие приспособления для внутреннего состояния образа. Точно так же стремясь устранить все то, что перегружает восприятие радиослушателя, я опускаю некоторые слова, требующие не только слухового, но и зрительного восприятия, то есть имеющие смысл лишь в сочетании с жестом и мимикой. Это очень интересная работа, которая иногда подсказывает какие-то новые моменты и для игры на сцене. И их, конечно, гораздо легче находить в обстановке закрытой студии, когда не связан с видящим тебя зрителем. Другое дело, когда играешь перед микрофоном, установленном на открытой эстраде. Тут находишься между двух стульев. С одной стороны, имеешь перед глазами живую аудиторию, с другой – нельзя забывать и о многих тысячах незримых радиослушателей»<sup>108</sup>.

Со временем праздное любопытство зрителей относительно «кухни» радиовещания было удовлетворено. Чтобы удержать публику, Радиотеатры Москвы и Ленинграда должны были предложить ему нечто такое, чего бы он не мог получить, прослушивая радиопередачу дома. Все это в начале 1930-х гг. приведет к открытой дискуссии относительно целесообразности Радиотеатра, как особой студии, где спектакль играется в присутствии зрителей, и самое главное – в расчете на них, и одновременно передается в эфир. «Ответ может быть только один:

---

<sup>108</sup> Качалов В. И. Актер и чтец у микрофона // Говорит СССР. 1933. № 19. С. 32.

нет, не нужен», – утверждал уже известный нам С. М. Чемоданов. «...какое дело радиослушателю до зрелища, даваемого в Радиотеатре? Оно не только не видно ему, но сплошь и рядом только раздражает его: слушая, как хохочет или горячо аплодирует зритель, радиослушатель естественно досадует и завидует тому, кто слушает и смотрит»<sup>109</sup>.

Были у Радиотеатра и свои защитники, однако, раздвоенность адресата при исполнении одновременно на публику и в эфир, стремление некоторых режиссеров сделать радиоспектакль зрелищем – все это мешало развитию оригинального радиотеатра, как жанра искусства. В итоге, в начале 1930-х гг. студии Радиотеатра обеих столиц были закрыты для зрителей.

В начале 1930-х гг. на радио появляются документальные пьесы, обращенные к проблемам первой пятилетки. Таким образом радиотеатр оказался активным участником масштабной информационной компании, развернутой в отечественных СМИ. Это было неизбежно, ведь радио – это и вид искусства, и средство массовой информации, и коммуникации. Радиотеатр должен был художественными средствами решать те задачи, которые ставились перед политическим вещанием. В связи с объявленным курсом на индустриализацию, особенно остро встал, в частности, вопрос с топливом. Одним из наиболее доступных его видов в то время был торф. Торфяные разработки широко освещались как в печати, так и на радио. Под лозунгом «Внимание торфу!» «Рабочая радиогазета» выпустила несколько выпусков, посвященных новейшей технике добычи торфа, передавала отчеты о результатах социалистического соревнования, проводила переключки торфяных районов.

18 июля 1931 г. в радиоэфир вышла пьеса Арсения Тарковского «Повесть о сфагнуме». Она была написана нерифмованным стихом, представляла собой чередование публицистических фрагментов, документальных, художественных и драматургических сцен. Вымышленный автором пьесы разговор Петра I с голландским купцом о тайнах добычи и использования торфа, сменяло чтение подлинного исторического документа – указа Петра I об основании торфяного про-

---

<sup>109</sup> Чемоданов С. Нужен ли радиотеатр? // Говорит СССР. 1931. № 3. С. 1.



мысла в России. Затем актеры читали реальные цифры и факты из истории торфяных разработок на фоне пения, стилизованного под народное. В «Повести о сфагнуме» рассказывалось и об истории торфяных разработок, и о значении торфа в современной слушателю ситуации. Напомним, что начало 1930-х гг. – это все еще время преимущественно «живого» радиовещания, спектакль, разыгрываемый исполнителями в студии, передавался в прямой эфир. Монтажное соединение, невозможное для радио с точки зрения техники, Тарковский берет за основной сценарный принцип своей радиопьесы, предвосхищая будущее раскрытие монтажной природы радио. Режиссером этого радио-спектакля был О. Н. Абдулов.

Еще один радиоспектакль, продолжающий эту линию – «Урало-Кузбасс» по пьесе Виктора Гусева. В пьесе документальная сюжетная линия – рассказ о строительстве Урало-Кузнецкого комплекса, – дополняется авторским вымыслом – рассказом о немецком рабочем Петере Шмидте, приехавшем в СССР, чтобы помочь наладить закупленное в Германии оборудование. Согласно сюжету Шмидт путешествует по бескрайним просторам Советского Союза, становится свидетелем грандиозного строительства, промышленного подъема и счастливых перемен в жизни рядовых советских людей.

Как и «Повесть о Сфагнуме», пьеса «Урало-Кузбасс» представляла собой монтажное соединение игровых сцен и повествовательного рассказа, дополненного документальным материалом – статистическими сводками и цитатами из тематически подобранных газетных заметок. Заключительный эпизод спектакля – радиоперекличка, – не реальная, вымышленная. Актеры, в студии московского радио, разыгрывали перекличку рабочих, якобы собравшихся в радиоузле завода. Радио в роли средства массовой информации и коммуникации снова выступает в качестве действующего лица пьесы.

В 1932 году в эфир московского радио выходит радиоспектакль «Стекло» по пьесе Арсения Тарковского в постановке О. Н. Абдулова. Во многом этот спектакль повторял первый удачный опыт творческого тандема – «Повесть о Сфагнуме». Пьеса освещала историю стекольного дела в России и современные производственные реалии. Связующим звеном выступала фигура молодого стек-

лодува Степана Круглякова, рабочего завода, основанного еще М. В. Ломоносовым. Историческая составляющая пьесы базировалась на сохранившихся документах, широко цитировавшихся по ходу действия. Драматургические сцены были плодом фантазии автора, подкрепленным сведениями, почерпнутыми в творческой командировке на небольшой стекольный завод Нижегородского края, в которую Тарковский ездил во время работы над пьесой.

Все три радиоспектакля – «Повесть о сфагнуме», «Урало-Кузбасс», «Стекло» представляют собой интересное и оригинальное для своего времени явление – монтажные пьесы, действие которых организовано довольно сложным и причудливым образом. Нет привычной стройной сюжетной линии, проведенной через ряд последовательно изложенных игровых сцен. По авторитетному утверждению исследователя документального радиотеатра Е. А. Болотовой: «Для этих пьес характерна монтажность как бы в двух отношениях. Во-первых, отдельные эпизоды строились на столкновении различных компонентов – игровых сцен, отрывков из исторических документов, газетной информации и т. п. Во-вторых, составляющие пьесу картины сочетались не только последовательно, но и по ассоциативному принципу. Их отличительной особенностью было свободное обращение драматурга с пространством и временем – частые временные и пространственные переносы стали органичной чертой этой разновидности драматической литературы»<sup>110</sup>.

Тематически и композиционно близким трем вышеперечисленным постановкам на первый взгляд представляется и радиоспектакль «Днепрострой» по сценарию А. Н. Афиногенова, постановка Н. О. Волконского. Строительство ДнепроГЭСа одного из крупнейших объектов первой пятилетки, освещается в радиоэфире через личную историю рабочего – украинского парня Дмитро. Молодой человек приходит на строительство плотины в поисках заработка, находит товарищей, проникается общим энтузиазмом. Так коллектив и общий труд «перековывают» характер героя – тема в те годы можно сказать «модная».

---

<sup>110</sup> Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928 – 1932 гг.) // Филология: научные исследования. 2013. № 4. С. 381.

Интересно другое. Афиногенов, по уже сложившейся для данного жанра традиции, тоже вводит «цитаты из газет», но только на этот раз «актуальная информация» – такой же плод фантазии автора, как и главный герой Дмитро. Вымышленный источник этих «цитат» – эмигрантская газета «Руль», высказывает едкие замечания в адрес строительства под звуки модного фокстрота. Автор имитирует один из распространенных приемов радиодраматургии – включение в текст документальной информации. Только текст, выдаваемый за подлинный, таковым не является, происходит подмена. Однако слушатели, привыкшие воспринимать передаваемое по радио в качестве достоверной информации, не всегда могли отделить, что называется, правду от вымысла. Уровень образования различных групп радиослушателей был самый разнообразный. И если представители интеллектуальной и художественной элиты могли по достоинству оценить сатирический выпад Афиногенова, то завсегдатаи избы-читальни в какой-нибудь глухой сибирской деревне, вполне могли поверить в существование вымышленного автором «эмигрантского издания».

На этом примере радиотеатр демонстрирует одну из черт своей специфики – могущественную, но потенциально опасную. Привычка воспринимать радио в качестве средства массовой информации способствует тому, что любое радиосообщение, в том числе художественное, при определенных условиях, может получить эффект достоверности. В «умелых руках» радиотеатр и, прежде всего, документальная драма на радио, могут превратиться в мощнейший инструмент фальсификации исторических событий в угоду действующей идеологической доктрине.

В 1932 – 1933 гг. в тематику радиопостановок активно входит героика Революции и Гражданской войны, составлявшая около 35 % от общего количества передач<sup>111</sup>. Естественно, что события в них толковались, освещались и подавались с позиций, ставших генеральными после «года великого перелома». Таким образом, радиотеатр вносил свою лепту в «переосмысление» основных героев и собы-

---

<sup>111</sup> См.: Новогрудский А. Опыт красноармейского вещания // Говорит СССР. 1933. № 14/15. С. 43.

тий Революции в свете становления и развития культа личности Сталина. Аналогичным образом и впоследствии радиопостановки помогали «переосмыслить», в свете новых официальных идеологических установок, и другие события сравнительно недавнего прошлого, и актуальные вопросы настоящего.

Тем не менее, несмотря на открытый пропагандистский и агитационный пафос и политическую ангажированность, упомянутые постановки начала 1930-х гг. представляются нам важной вехой в эволюции радиодраматургии и в становлении радиотеатра в принципе. Их отличает ряд особенностей, таких как разработанный сюжет, применение принципа параллельного действия, переплетение двух сюжетных линий, чередование исторических и современных эпизодов, смелое обращение со сменой места и времени сценического действия, большое число массовых сцен. Все это требовало соответствующих новаций со стороны режиссуры радиопостановок и исполнительского мастерства.

## ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РАДИОТЕАТРА

### 2.1 Творческие искания основателей отечественного радиотеатра

Очевидно, что радиорежиссура требует определенных специфических способностей и навыков, которых может не быть в арсенале режиссеров театра или кино. Прежде всего – тонкий аналитический слух, способный запоминать голоса, шумы, музыкальные фрагменты, создавать единое звуковое полотно, способное передать новый художественный звуковой образ.

Основоположником режиссуры отечественного радиотеатра можно назвать Н. О. Волконского, сформировавшего первые методы творческой работы у микрофона. Имея опыт театральной режиссуры, Волконский положил начало изучению закономерностей воздействия радиоспектакля на слушателей. Под его руководством начинают работать у микрофона, сначала в качестве актеров, а потом и режиссеров радиотеатра, О. Н. Абдулов и Э. П. Гарин. Молодые артисты постигают возможности микрофона сначала как исполнители, постепенно у некоторых из них рождаются замыслы режиссерского решения художественного материала средствами радио.

Волконский работал у микрофона довольно интенсивно. В течение всего нескольких лет он делает постановки в совершенно разных жанрах, как бы прокладывая новые векторы развития для нового вида искусства – радиотеатра. И это помимо работ, выпущенных под давлением политической конъюнктуры, подобных радиоспектаклю «Днепрельстан», о котором мы уже упоминали. Мы рассмотрим три работы, которые, как нам кажется, представляют собой особый интерес с точки зрения становления отечественного радиотеатра, это радиоспектакль «Завод» по роману Камилла Лемонье, радиокомпозиция «Путешествие по Японии» по очеркам Г. О. Гаузнера, и монументальная патетическая оратория «Девятьсот пятый год» по одноименной поэме Б. Л. Пастернака.

Надо отдать должное творческой смелости Волконского, который, будучи в буквальном смысле первопроходцем в только формирующемся жанре, полностью абстрагируется от привычного по театральной сцене драматургического материа-

ла, смело экспериментирует с разного рода литературными первоисточниками – на практике проверяя перспективы того или иного направления радиотеатра.

Литературная первооснова радиоспектакля «Завод» – роман французского писателя К. Лемонье «Костоломка», который был значительно переработан с учетом специфики радиотеатра, которую его авторы изучали, что называется «в процессе работы». Создатели спектакля – автор инсценировки В. Вармуж, режиссер Н. О. Волконский и композитор В. Н. Крюков. Действие романа происходит в Бельгии в 1870-е гг. Композиция радиопьесы была построена вокруг двух взрывов – реального взрыва на производстве, от которого пострадали рабочие завода, и метафорического «взрыва» их «классовой ненависти» к «жестокому эксплуататору» – хозяину завода.

Журнал «Говорит Москва» в рецензии приводит краткое содержание пьесы, по которому можно составить некоторое представление о сюжете и его радиосценическом воплощении. Сегодняшнему читателю литературная первооснова спектакля вероятно покажется слабой, примитивной, клишированной. Надо признать, что это вполне типичный образчик, мы специально цитируем его достаточно широко, чтобы читатель мог судить об уровне некоторых произведений «актуальной» литературы и драматургии, с которыми режиссерам радиотеатра приходилось работать:

«Пьеса начинается с разговора в поезде, под стук колес, хозяина завода господина Понсле и его приятеля. Понсле рассуждает о том, что туловище змеи не может существовать отдельно от головы, подразумевая под “туловищем” рабочих. Он пропускает мимо ушей замечание собеседника о том, что и голове без туловища приходится довольно тяжело. На все возражения Понсле отвечает: “Болтовня! Кто эти люди, которые вздумали меня учить?” <...>

После трудового дня рабочие идут в “Клуб трубачей” немного развееяться. И здесь, среди общего гомона, уже слышны нотки недовольства, призывы “не подставлять другую щеку”. Таких бунтарей еще меньшинство, и остальные считают, что их либо рассчитают, либо им “проломают голову”. <...>

В финале спектакля рабочие объявляют забастовку. Пытаясь не допустить остановку завода, господин Понсле выступает перед рабочими. Он пытается их уверить в своей искренней к ним любви. Говорит, что с удовольствием каждому давал бы к обеду курицу, “но поймите, дела идут плохо...”. Но его уже не слышно в шуме толпы. Голоса призывают к войне: “Долой Понсле! Долой скупца! Повесить надо подлеца!”

Заканчивался спектакль словами одного из участников той забастовки, уже постаревшего, потерявшего почти всех товарищей, но не перестающего твердо верить в победу. От него слушатели узнают, что восстание на заводе ни к чему не привело, потому что тогда многие еще верили “этому пройдохе Понсле”. Но забастовка еще не окончилась! Она продолжается...»<sup>112</sup>

Волконский, вероятно, понимал всю слабость литературного материала. Во всяком случае он стремился компенсировать слабость пьесы постановочными средствами. Важным фактором мог стать и удачный подбор исполнителей – авторитет Волконского в театральной среде был довольно велик, что позволяло ему приглашать для участия в радиопередачах ведущих актеров московских театров. И в работе с актером у микрофона Волконский – по воспоминаниям современников, был непревзойденным мастером. Он умел ставить перед актером неожиданные художественные задачи, добиваясь глубокого проникновения в характер героя, в предлагаемые обстоятельства.

Постановка вызвала мощный резонанс в отраслевой печати, последовала череда рецензий.

Волконский выступает на страницах журнала «Говорит Москва» с ответом критикам спектакля. Он пишет, что, сомневался относительно того, нужно ли брать за основу радиоспектакля мелодраму (основной мотив негативных критических рецензий). Волконский считает, эксперимент удачным, по его мнению, мелодрама должна занять достойное место в числе других жанров радиоискусства.

---

<sup>112</sup> Фуриков Б. Шаг вперед // Говорит Москва. 1930. № 34. С. 11.

Тем не менее, Волконский напоминает, что, несмотря на успех «Завода», необходимо также развивать и другие направления радиотеатра<sup>113</sup>.

Основу радиокomпозиции «Путешествие по Японии» составили очерки журналиста и писателя Г. О. Гаузнера из его книги «Невиданная Япония». Работа над этим радиоспектаклем началась в сентябре 1929 г. Сценарий строился вокруг центрального персонажа – путешественника. На эту роль режиссер постановки Волконский пригласил Э. П. Гарина. Позднее артист говорил в беседе с Шерелем о влиянии, которое оказали на эту постановку гастролировавшие в Москве артисты японского театра «Кабуки». Гарин дает лаконичную формулировку, которая отражает, пожалуй, основной эстетический и методологический принцип радиотеатра – «...надо было словесное сделать зримым...»<sup>114</sup>.

Чтобы уйти от страноведческой лекции со звуковыми иллюстрациями (самая ожидаемая художественная концепция в работе с подобным литературным материалом), Волконский и Гарин прибегают к истинно театральному приему – организующим началом радиоспектакля становится яркий и самобытный образ рассказчика – Путешественника-Гарина. Он задумывался как некий собирательный и вместе с тем гипертрофированный образ туриста – несколько растерянный в реалиях незнакомой страны, но, вместе с тем, любознательный, общительный и непосредственный. Слушатель воспринимал происходящее глазами Путешественника-Гарина, сквозь призму его художественного, этического и, разумеется, политического мировоззрения.

Как и все радиоспектакли 1920 – 1930-х гг., «Путешествие по Японии» в день премьеры должно было передаваться в прямой эфир. В этой постановке Волконский отказался от игры, уже ставшего традиционным для художественного радио, камерного «живого» оркестра. Вместо него использовались грамофонные записи аутентичной японской музыки. При исполнении радиоспектакля артист должен был органично включать музыку и шумы в свое исполнение, это требовало особой точности, чувства ритма, тренированной музыкальной памяти.

<sup>113</sup> См. Волконский Н. О. Письмо режиссера // Говорит Москва. 1930. № 30. С. 16.

<sup>114</sup> Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция. 2004. С. 335.



Гарин считал эту свою первую радио-работу чрезвычайно важной для формирования собственного исполнительского инструментария при работе у микрофона: «Я заметил, что для радиослушателя недостаточно литературного повествования (ну, например, “он изменился в лице и после минутной паузы вышел в другую комнату”); для того, чтобы радиослушатель был убежден в реальности происходящего, необходимо создать точную мизансцену, пантомиму действия. И хотя пантомима, естественно, не слышится, все же она делает воздействие слова убедительным»<sup>115</sup>. В «Путешествии по Японии» Гарин выступил первопроходцем нового жанра – звукового моноспектакля, который станет традиционным в отечественном радиотеатре. Результаты своих открытий у микрофона Гарин будет развивать впоследствии, и как артист, и как режиссер радиотеатра.

Волконский приглашает Гарина и в свою следующую постановку – не менее новаторскую, чем «Путешествие по Японии». В радиооператории по поэме Б. Л. Пастернака «Девятьсот пятый год» он предложил В. И. Качалову читать главу «Москва в декабре», а Гарину – быть не только исполнителем, но и режиссером одной из глав. Гарин выбрал «Морской мятеж». Первоклассный литературный материал, опытный режиссер, превосходные исполнители – все предвещало успех предприятию. Однако, с самого начала репетиционный процесс проходил довольно напряженно, отчасти из-за конфликта между Гариным и композитором, работавшим над постановкой по приглашению Волконского. Гарин считал, что музыкальные номера разрушают звучание поэмы Пастернака, ее ритм, ее звукопись. Руководитель постановки, Волконский, принял сторону композитора и взял на себя режиссуру фрагмента, который изначально должен был режиссировать Гарин. Гарин еще некоторое время репетировал в качестве исполнителя, а затем ушел из постановки.

На «Девятьсот пятый год» вышло немало хвалебных рецензий, по просьбам слушателей передача повторялась уже через неделю после премьеры. Тем не менее, Гарин, по-видимому, не жалел о том, что ушел из этого радиоспектакля. В письме Х. А. Локшиной Гарин пишет: «Мне повезло, что отказался читать в “Де-

---

<sup>115</sup> Гарин Э. С Мейерхольдом: воспоминания. М.: Искусство, 1974. С. 220.

вятьсот пятом годе”. Вчера состоялась, так сказать, премьера. После был диспут, причем очень ругался Пастернак, ему очень не понравилось»<sup>116</sup>.

Итак, по этим трем режиссерским работам Н. О. Волконского мы до некоторой степени можем получить представление об основных, можно сказать, стратегических принципах, которые были заложены в основу отечественного радиотеатра его первым режиссером. В центре внимания Волконского – активный поиск в области специфики радио-сцены, смелый эксперимент с разного рода литературными первоосновами радиоспектакля, тщательная глубокая работа с актером. Можно сказать, что отечественному радиотеатру чрезвычайно «повезло» в лице Волконского обрести такую мощную творческую энергию в самые первые годы своего существования. Опора на лучшие традиции русской театральной школы, с одной стороны, и творческая смелость в постижении новых форм, с другой, – вот тот фундамент, на котором впоследствии будет возведено прекрасное здание советского радиотеатра.

Традиции, заложенные Волконским, получили свое развитие в работе его учеников. И прежде всего – Эраста Гарина. После отказа от участия в оратории «Девятьсот пятый год», в работе Гарина на радио наступила пауза. Примерно через год Волконский предложил Гарину взять на себя работу над спектаклем «15 раундов» по повести французского писателя Анри Декуэна. В начале 1930-х гг. эта повесть была довольно популярна в нашей стране. Идеологически она была признана вполне благополучной. Главный герой – профессиональный боксер Баттлинг, осознающий продажность и беспринципность коммерческого бокса. В течение пятнадцати раундов боя мы смотрим на происходящее его глазами.

Гарин подробнейшим образом разработал шумовую партитуру спектакля. По его замыслу, шумы уже не просто иллюстрировали чтение, они служили ориентиром для слушателя – обозначая место действия, вместо уточняющих словесных пояснений. Впоследствии такое применение музыкально-шумовых средств получит название «звуковые декорации». Можно предполагать, что музыкальная составляющая в спектакле Гарина так же, как и шумовая, переросла роль второ-

---

<sup>116</sup> Там же С. 339.

степенного декоративного элемента. Музыка становится важным звеном в отображении сюжета, в его осмыслении. Основной музыкальный лейтмотив – «Фантазия» Моцарта помогал выстроить единую интонацию радиоспектакля.

Чтобы музыкальная ткань спектакля не получилась слишком «пестрой», Гарин приглашает композитора С. И. Потоцкого для создания новых аранжировок подобранных музыкальных фрагментов. Нокаут Баттлинга был решен режиссером-Гариным следующим звуковым эффектом: все десять актеров, которые изображали зрителей боя, пели разные мелодии. Эта звуковая разноголосица была пропущена через ревербератор, раздваивающий звук, и должна была создавать эффект головокружения. Насколько нам известно, Гарин впервые в московском радиотеатре стал использовать ревербератор, что значительно усиливало выразительность массовых сцен, создавая эффект толпы при небольшом числе артистов.

Поздним ноябрьским вечером 1932 г. радиоспектакль «15 раундов» в постановке Э. Гарина и с ним же в главной роли, впервые вышел в эфир. Позволим себе развернуто процитировать забытую рецензию Волконского:

«Голос Гарина звучит уверенно. На что он надеется? Его певучая манера не убеждает, она неестественна, вызывает чувство досады. Он надеется убедить меня. Мне все ясно. <...> Я знаю бедность доступных вам воздействующих средств, радио-Гарин. Вы не можете дать мне зрительные впечатления. Я знаю, что сейчас в небольшой душной радиостудии вы размахиваете руками и что два человека изображают ревушую толпу. Ха-ха! <...>

Этот Гарин сошел с ума. Он наносит мне удар за ударом. Он “поет”, и я вижу, как течет кровь. Он считает, и я с волнением слежу за его счетом. Какая огромная толпа следит за боем! Я слышу ее рев. Что это? Я сам в нем участвую? Где я и где он? Я не хочу продолжения боя! Пятнадцать раундов – это бессмысленно! Это слишком много! Надо кончать! Прекратите это дикое зрелище! Я требую!!! <...> Я понял. Радио может быть могучим»<sup>117</sup>.

Нельзя сказать, что успех «15 раундов» был совершенно однозначным. В прессе можно найти немало противоречивых отзывов. Однако, регулярные повто-

---

<sup>117</sup> Волконский Н. О. Из дневника радиослушателя // Говорит СССР. 1932. № 36. С. 9.

ры спектакля в эфире говорят о его жизнеспособности в реалиях отечественного радиотеатра начала 1930-х гг. Следующий факт позволяет до некоторой степени оценить и резонанс радио-работы Гарина в контексте театральной жизни страны: при подготовке поездок ГОСТИМа, исполнение Гариным «15 раундов» в эфире местного радиовещания Мейерхольд включал в план гастрольных мероприятий. Этому спектаклю суждено было стать определяющим в развитии Гарина как актера и режиссера радио, и стать важной вехой в развитии отечественного радиотеатра.

Следующая этапная постановка Гарина на радио – радиоспектакль «Цусима». Она вышла в эфир 18 февраля 1934 г. В ней Гарин по-прежнему выступил и как автор инсценировки, и как режиссер, и как центральный исполнитель.

С точки зрения выбора литературного материала, задача, поставленная перед Гариным, была не из легких. Довольно объемный роман нужно было вписать в композицию в час длительности. Из всей многообразной фабульной системы Гарин выбирает одну линию – поход русской эскадры в Японское море. Надо отметить, что автор романа А. С. Новиков-Прибой одобрил инсценировку Гарина – на получении визы автора романа настаивал радиокомитет.

Композиция была построена вокруг главного героя – так же, как и в «Путешествии по Японии», и в «15 раундах». Гарин своими работами у микрофона продолжает развивать особый жанр – радио-моноспектакль.

В «Цусиме» Гарин вел рассказ от лица участника Цусимского боя, повествование строилось на его воспоминаниях и рассуждениях. Чтобы погрузить слушателя в атмосферу происходящего, Гарин подробно разработал ритмическую структуру радиоспектакля. Монотонность и однообразие многодневного морского путешествия, и стремительная экспрессия морского сражения – контрастные звуковые образы создавались из сложного соединения речевых исполнительских средств и музыкально-шумовой составляющей. В качестве музыкального лейтмотива был выбран романс М. И. Глинки «Финский залив». Композитор С. И. Потоцкий обработал мелодию романса и развил его ритмический рисунок, добиваясь соответствующего замыслу режиссера звучания.

В исполнении Гариным ключевой роли Б. Алперс отмечал слишком пафосную манеру, неуместную, на взгляд критика, для подобного литературного материала.<sup>118</sup> Автор романа, напротив, поддержал Гарина выступив в печати. Новиков-Прибой не соглашается с упреками исполнителя в формализме, отмечает простоту и безыскусность его исполнения<sup>119</sup>.

В этот же период Гарин регулярно выступает в радиоэфире с поэзией и прозой В. В. Маяковского, продолжая развивать жанр радио-моноспектакля. Он выпускает несколько музыкально-поэтических радиоконпозиций: «Мое открытие Америки», «Париж», «Я сам».

Развитие радиотеатра шло в условиях острых противоречий, не только технических и специфично эстетических. В тридцатые годы социокультурный контекст существенно изменился, по сравнению с двадцатыми, и это обстоятельство не могло не оказать влияния на историю и поэтику раннего радиотеатра.

В июле 1930 года в докладах на Первой всесоюзной конференции по художественному радиовещанию явно обозначились, поляризовались взгляды противоборствующих сторон на специфику радио, приведшие в середине 1930-х к известной дискуссии «телефоновещателей» и сторонников «радиоискусства». В печати начинают мелькать обвинения приверженцев «радиоискусства» в формализме – претензия даже для начала 1930-х гг. довольно серьезная, а через несколько лет подобный «ярлык» станет почти равносителен приговору.

«Для создателей и сторонников этой линии характерно прямое отрицание ценности опыта смежных участков, непонимание именно подсобной роли радиовещания в ряде важнейших моментов (что нисколько не лишает его самостоятельных возможностей), формалистическое, технологическое понимание специфики радиовещания; характерно спекулятивное использование теории специфики радио для оправдания ненужности радиодраматургу литературного мастерства, оправдания кустарного, дешевого и зачастую очковтирательского изобретательства всевозможных звуковых жанров и приемов; характерно прикармливание де-

<sup>118</sup> См.: Алперс Б. В. Цусима: радиомонтаж по роману Новикова-Прибоя // Говорит СССР. 1934. № 6. С. 7.

<sup>119</sup> См.: Новиков-Прибой А. С. «Цусима» на радио // Радиопередача. 1934. № 9. С. 15.

магогически спекулирующих на специфике радиохалтурных кадров, узкоцеховое противопоставление кадров “штатных” радиоработников работникам театра и литературы, игнорирование трансляционной работы, недооценка важности широкого использования в радиохудожественного наследства и современных произведений литературы, музыки и т.д. под благовидными предлогами “нерадиогеничности”. <...> Все эти искривления питались и питаются “теориейкой”, искажающей ленинскую большевистскую линию развития радиовещания, трактующей специфику радио как “китайскую стену”»<sup>120</sup>.

Если сквозь словесные нагромождения пробиться к смыслу написанного, мы видим, что обвинения предъявлены весьма серьезные. Приверженцам «радиоискусства», собственно, нечего было и возразить на подобные нападки – оригинальный радиотеатр 1920-х гг. был, по сути, экспериментальным. Несколько десятков действительно ярких и самобытных явлений в данной ситуации не в счет. Да и не в них заключалась ценность творческих поисков у микрофона, а в самом процессе осознания радиовещанием собственных возможностей. Впрочем, чтобы не говорили в свою защиту радиодраматурги и радиорежиссеры – участь их была уже решена. Абсолютно запелляционный тон приведенной статьи тому – лишнее подтверждение.

Ситуация вокруг художественного радиовещания стремительно обостряется. Позицию сторонников развития радиопьесы как оригинального жанра драматургии формулирует, например, П. Г. Антокольский: «Совершенно ясно, что мы должны говорить не о приспособлении существующего материала к условиям радио, а о новом искусстве. Кино только тогда нашло свой путь, когда оно перестало идти на поводу у театра и копировать его. Поэтому специфику “радиопьесы” следует искать не в ее сходстве с чем-либо бывшим до сих пор, а исключительно в несходстве»<sup>121</sup>. В 1930-м году выразить такую точку зрения в печати было еще возможно. Однако после создания Союза советских писателей, в декабре 1933 года Оргкомитет выносит резолюцию, объявлявшую «...линию на борьбу с халту-

<sup>120</sup> Зайцев Я., Перельман Н. Больше четкости и активности в борьбе за ленинский путь развития радиовещания // Говорит СССР. 1932. № 25. С. 4.

<sup>121</sup> Антокольский П. Сырой газетный лист // Говорит Москва. 1930. №28. С.5.

рой, различного рода буржуазными веяниями, находящими свое выражение в попытках протаскивания классово враждебных установок и в частности – в формалистической теории “радиоискусства”, которая на деле вела к отрыву от литературы и литературной общественности»<sup>122</sup>.

Всесоюзное творческое совещание, состоявшееся в апреле 1934 года, вынесло постановление «О задачах художественного вещания», в котором было сказано совершенно однозначно: «Необходимо окончательно выкорчевать антимарксистскую теорию “радиоискусства”»<sup>123</sup> В том же году были подведены итоги взятой линии на управление радиовещанием – в отчете о положении дел в радиовещании VII съезду Советов: «Очень крупные ошибки 1931–1932 годов, связанные главным образом с буржуазными формалистическими влияниями на радио (теория “радиоискусства”), были большим тормозом на пути большевизации художественного радиовещания, несмотря на отдельные успехи в работе. Но и до последнего времени литературному вещанию приходится преодолевать тяжелое наследие, оставленное “радиоискусством”»<sup>124</sup>. Результат ясен: из лексикона работников отечественного эфира на долгие годы исчезает само слово «радиопьеса». Вместо оригинальных радиопостановок в эфир из радиостудий передаются спектакли различных театральных коллективов, наскоро приспособленные к техническим требованиям вещания<sup>125</sup>.

Вторым основным направлением литературно-художественного вещания к середине тридцатых годов становится работа над адаптацией для передачи в эфир произведений мировой и отечественной литературы, как современной, так и классической. Постепенно на радио выделилось несколько творческих коллективов каждый со своим негласным лидером, со своими литературными предпочтениями и художественными пристрастиями. Впоследствии, эти стихийные «трупцы» радиотеатра были узаконены соответствующими распоряжениями начальства и в

<sup>122</sup> От редакции. О литературе на радио. Две встречи // Говорит СССР. 1934. № 4. С. 32.

<sup>123</sup> О радиофикации и радиовещании. Сборник постановлений. М.: Радиоиздат, 1935. С. 17.

<sup>124</sup> Радио в СССР. Отчет VII съезду Советов. М., изд. Комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР, 1934. С. 38 – 39.

<sup>125</sup> Справедливости ради надо сказать, что эти передачи положили начало целому направлению художественного радиовещания, известному как «Театр у микрофона».

официальных документах стали именоваться «художественные бригады». Возглавляли эти, по сути, отдельные небольшие «радио-театральные» коллективы в разные периоды В. Д. Марков, Н. О. Волконский, О. Н. Абдулов.

В становлении отечественной школы радиорежиссуры вклад О. Н. Абдулова трудно переоценить. За три десятилетия работы у микрофона он осуществил более 200 радиопостановок в качестве режиссера. Число его актерских работ, вышедших в эфир, подсчитать едва ли возможно. В ежедневной практике у микрофона Абдулов выявлял закономерности радио-сцены, разрабатывал инструментарий выразительных приемов. Он смог собрать вокруг себя круг единомышленников – актеров, композиторов, режиссеров радио – оставить после себя, если не школу, то, во всяком случае, достойных учеников, продолжателей своего дела.

Абдулов был одним из первых артистов, начавших работать у микрофона радиовещания. Он участвовал в первой пробной радиопередаче 2 января 1924 г. на недавно построенной станции имени Коминтерна с чтением рассказа В. Шишкова. Некоторое время Абдулов работал в качестве диктора – читал материалы радиогазет. С образованием литературно-драматического вещания Абдулов стал постоянным исполнителем, а со временем и режиссером литературно-музыкальных композиций и радиоспектаклей. По свидетельству Елены Абдуловой-Метельской – жены и постоянной советчицы артиста, соавтора многих его радиоинсценировок, Абдулов находился в постоянном поиске подходящего материала, тонко чувствуя и точно ощущая, что может прозвучать на радио, а что, при всех литературных достоинствах, «нерадиогенично»<sup>126</sup>.

Для Абдулова артист радио не был чтецом, пусть и превосходным, «умеющий повышать интонацию к запятой и понижать к точке. Это умеет каждый школьник. Чтец – это рассказчик. И рассказывает он, как живой участник, как свидетель событий»<sup>127</sup>. Р. Я. Плятт вспоминал, как режиссер О. Н. Абдулов уводил исполнителей от сугубо чтецкой выразительности, о том, как «учил нас дей-

<sup>126</sup> См.: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1969. С. 99.

<sup>127</sup> Цитируется по: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1969. С. 76



ствовать у микрофона <...> он, как никто, умел показать (и сам так играл), как надо действительно вскрывать текст с позиций образных, характерных, именно так, чтобы невидимое стало видимым, чтобы радиослушатель отчетливо представлял себе физическую природу данного образа, его руки, его глаза, его одежду... <...> Лучшие его радиоспектакли отличались, по-моему, таким как будто “не радионным” качеством как зрелищность. Абдулов знал цену разным планам у микрофона, удалениям и приближениям, знал цену радиопause, когда, к примеру, слово с крика перешло на шепот, вдруг замерло... затем тишина... Пробили часы... Где-то слышались шаги, далеко-далеко пропел петух... тихо вступила музыка – и вновь звучит текст... Все это никогда не бывало у него беспредметным, надуманным, нет, все передавало атмосферу, стиль автора»<sup>128</sup>.

По воспоминаниям учеников и коллег, Абдулов был превосходным педагогом. Он заботился о том, чтобы артисты радиотеатра приобретали и развивали специфический инструментарий, продолжая при этом служить в театре, выходить на традиционные подмостки. Он считал, что опыт живого общения с публикой обогащает артиста, позволяет ему оставаться в хорошей профессиональной форме, творчески расти.

Абдулов один из первых сформулировал этот краеугольный принцип звукового спектакля – его создатели должны добиться того, чтобы слушатель смог увидеть происходящее перед своим мысленным взором. Он добивался от исполнителей виртуозного владения голосом, интонацией, речевой характеристикой персонажа. При этом «голосовой грим» никогда не становился самоцелью, работа над ролью для актеров в постановках Абдулова начиналась с анализа пьесы, с разбора характеров персонажей и их взаимоотношений, а параллельно шел поиск звукового решения, которое способно было максимально точно выразить художественный образ, воспринимаемый слухом, что абсолютно соответствовало специфике радио.

---

<sup>128</sup> Плятт Р. Я. Воспоминания об О. Н. Абдулове. // Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1969. С 192 – 198.

По словам Р. Я. Плятта, из актеров-совместителей Абдулов создал постоянную радио-группу: «Передачу за передачей создавал Осип Наумович силами в общем одной и той же группы актеров. Но это не значит, что мы повторялись, рискуя надоесть своими голосами радиослушателям; наоборот, это обязывало нас к поискам разнообразия в себе, и, за редкими исключениями, мы почти не подводили своего шефа. Зато такая стабильность давала неоценимое преимущество: мы понимали друг друга и Абдулова с полуслова и работали дружно, быстро, эффективно. <...> у нас появились свои инсценировщики, свои композиторы, дирижер и даже, как это ни странно, свои энтузиасты и “болельщики” из могучего, но неверного и беспокойного племени оркестрантов-совместителей. А наличие своего оркестра и дирижера Абдулов придавал огромное значение, он знал цену музыке на радио и был великолепным ее организатором в радиоспектакле»<sup>129</sup>.

Из учеников Абдулова мы не можем обойти вниманием и Розу Марковну Иоффе, едва ли не самого известного режиссера советского радиотеатра для детей. Свои знаменитые постановки, частично дошедшие до нас, Иоффе выпустила уже после войны, но ее приход на радио и первые режиссерские работы пришлось как раз на 1930-е гг. Ее воспоминания помогают «дорисовать» в сознании образ Абдулова-режиссера: «Осип Наумович имел свой актив, свою радиогруппу артистов, с которыми он работал годами, которые были им профессионально подготовлены к сложной работе на радио, где ни костюм, ни грим, ни пластика, ни декорации, ни самая выразительная внешность актеру не помогут. А только эмоционально четко созданный образ вместит в себя все многочисленные выразительные атрибуты театра. <...> Он не был режиссером-диктатором – нет, он создавал атмосферу веры в актера, доброй помощи, содружества».<sup>130</sup>

Основатели театрального вещания в своем творчестве опирались на лучшие традиции русской театральной школы. Они смело экспериментировали в постижении новых форм, продиктованных спецификой радиотеатра. Их опыт создания

---

<sup>129</sup> Цит. по: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1969. С. 192.

<sup>130</sup> Там же. С. 259.

звуковой образности радиоспектакля лег в основу поэтики отечественного радиотеатра.

## 2.2 Звуковой образ и звуковой монтаж в поэтике раннего радиотеатра

Стремление создать самодостаточный звуковой образ, преодолеть отсутствие зрительного ряда, «словесное сделать зримым» – по меткому выражению Э. Гарина, – вот основа поэтики раннего отечественного радиотеатра, лейтмотив поисков в области специфики радиотеатра его создателей. Наиболее очевидная область для поисков и экспериментов – работа над сценическим словом, предельной выразительностью речи артистов, над речевой характерностью персонажей, над тем, что на радио получило название «голосовой грим». Основным оружием радиоактера Р. Я. Плятт назвал «партитуру голосов»: «Что может оказаться в арсенале радиоактера, слушайте! Голос звучный, грудной, с “металлом”, и, наоборот, скрипучий “носовой”, глухой, хриплый; бас, фальцет, заикание, шепелявость, картавость, скандировка текста, скороговорка, речь вялая, замедленная, иностранные акценты – перечислять можно еще и еще. <...> Всем этим основным оружием радиоактера Абдулов владел в совершенстве сам и приучал любить это и пользоваться этим нас. <...> Речь шла о том, что кропотливая и глубокая работа над ролью, поиски ее внутренней жизни, вживание в образ без всяких скидок на то, что мы репетируем для радио, где нас не видно, – все это в результате должно было найти свое внешнее выражение в звучании роли»<sup>131</sup>.

В. И. Качалов много выступал перед микрофоном<sup>132</sup>, в частности, со своими знаменитыми в свое время «монтажами» – сценами, а иногда и целыми актами из пьес, которые он исполнял в концертах. Качалов исполнял роли всех персонажей сцены, добиваясь для каждого особого звучания, с помощью различных приёмов речевой характерности, которой владел виртуозно. Диктор Н. А. Толстова оказалась свидетельницей передачи в эфир сцены Сатина и Барона из пьесы

<sup>131</sup> Цит по: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1969. С. 194.

<sup>132</sup> Подробнее о работе В.И. Качалова на радио см. Вдовина Е. А. У микрофона Василий Иванович Качалов неизвестные страницы творческой биографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка М. : ГИТИС, 2012. № 2. С. 30 – 42.

М. Горького «На дне»: «Переходя от одного персонажа к другому, он всякий раз делал едва заметные движения, и передо мною возникали, то Барон, то Сатин. Может быть, думала я, это мне только кажется оттого, что я вижу самый процесс перевоплощения, вижу, как играя Сатина, Василий Иванович величаво поднял голову, как съёжился и поправил галстучек Барон. Слушатель ничего этого не видит и, конечно, слышит голос одного Качалова. Чтобы представить себя на месте слушателя, закрываю глаза, но от этого ничего не меняется: я отчётливо слышу, как разговаривают два человека»<sup>133</sup>.

Как Качалов достигал подобного эффекта? Каков арсенал актерских выразительных средств создания звукового образа? Каковы методические основы работы артиста над сценическим словом? Здесь автору подспорьем может служить собственный опыт преподавания сценической речи и художественного слова будущим артистам драматического театра и кино. На первый взгляд, инструментарий драматического артиста в области звучащей речи невелик, творческий поиск, уникальный в каждом отдельном исполнении, тем не менее ведется всего в трех плоскостях:

- звуковысотный диапазон и тембр голоса артиста,
- интонационный строй речи,
- темпоритм словесного действия.

Но как из семи нот рождается все богатство и многообразие мировой музыки, так и из бесконечной комбинации этих составляющих рождаются уникальные создания актерского исполнения в звуке. Художественный образ, который рождается на сценических подмостках, живёт лишь несколько часов – во время действия спектакля или концерта. Аудио или видеозапись, даже при современном уровне развития записывающей и воспроизводящей техники, едва ли когда-нибудь сможет сравниться с живым исполнением. Звуковой образ, созданный средствами радиотеатра, – иное дело. Отечественный радиотеатр создал некоторые поистине совершенные образцы искусства звукового образа, которые и по сей день находят своего заинтересованного слушателя.

---

<sup>133</sup> Толстова Н. А. Из записок диктора. М.: Искусство, 1965. С. 62.

Необходимо заметить, что звуковой образ – прерогатива не только области художественного творчества. Действительность, отраженная в звуке и зафиксированная технографическими носителями, разумеется, также может служить источником звуковых образов, прочно входящих в сознание людей. При отсутствии зрительного соотнесения с говорящим, иногда звуковой «портрет» начинает отчасти жить собственной жизнью. Человеческий голос, преобразованный в звуковой образ, может даже обрести некоторую долю независимости от своего обладателя.

Приведем пример. Едва ли не в каждом фильме, посвященном Великой Отечественной войне, есть сцена, в которой из репродуктора доносится голос Юрия Левитана: «От Советского Информбюро...». Вероятно, режиссерам, особенно молодым, с реалиями военного времени знакомым мало, кажется, что эти фразы усилят достоверность, помогут создать в кадре нужную атмосферу. И действительно, звуковой образ, создаваемый голосом Левитана, рождает в сознании нашего соотечественника определенный круг ассоциаций. Однако многие из них построены отнюдь не на фактических сведениях<sup>134</sup>. Большинство записей, на которых Ю. Б. Левитан читает сводки с фронтов, были сделаны уже в 1950-х гг., – во время войны диктор выходил в прямой эфир, его выступления не фиксировались систематически.

Ставшую крылатой фразу «Говорит Москва» первые два военных года Юрий Левитан произносил отнюдь не в Москве, а в Свердловске, куда он был спешно и секретно эвакуирован в середине августа 1941 г. Мало кому придет в голову, что обладателем громоподобного бархатного баритона был на самом деле сильно сутулившийся худощавый человек в очках с толстыми линзами, а отнюдь не тот широкоплечий русский богатырь, которого рисует слушательское воображение.

В представлении наших современников, в основном благодаря художественному кинематографу, звуковой образ «голос Левитана» прежде всего связан с периодом Великой Отечественной войны. Однако не стоит забывать, что звуко-

---

<sup>134</sup> Подробнее об этом см. Таранова Э. Левитан. Голос Сталина. СПб. : Партнер СПб, 2010. С. 9 – 55.

вой образ «главного голоса страны» сложился значительно раньше. Еще в начале 1934 году И. В. Сталин услышал в ночном эфире никому тогда еще неизвестного стажера Радиокomiteта, читавшего передовицу «Правды». По-видимому, то, что вождь услышал, точно совпало с его представлениями об идеальном звуковом образе, соответствующем тому образу себя, который Сталин хотел выстроить и поддерживать. Сталин немедленно дал указания, чтобы его завтрашний доклад на XVII съезде ВКП(б), пошел в радиозфир, озвученный голосом Левитана. И с того знаменитого сталинского доклада на «Съезде победителей» (или «Съезде расстрелянных») все важнейшие сообщения власти озвучивались в эфире этим «главным голосом страны». Таким образом, к началу второй трети XX века звуковой образ сталинской эпохи в своих основных чертах вполне обозначился.

Звуковая составляющая технографических искусств начинает вызревать в недрах старших искусств задолго до первых попыток изобретения звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры. Эстетика звукового образа также развивается в разных областях искусства – в музыке, театре, литературе, прежде всего в ее устной форме.

В течение нескольких тысячелетий человечество искало способы адекватного графического изображения речи, звуков составляющих слово, интонации, с которой оно было произнесено. С этой задачей сравнительно легко справляется письменность. Возникают системы записи звуков того или иного языка, постепенно, с течением времени, формируется понятия нормы, актуальные для того или иного этапа развития письменной речи, складываются дисциплины, ее изучающие.

В области художественного творчества автор зачастую сознательно не соблюдает правила написания, например, для более точной передачи – через манеру речи, – характера действующего лица, его общественного положения, происхождения, национального колорита. Примеров можно привести великое множество. И если задача изображения манеры речи и её произносительных особенностей на бумаге во многих случаях, хотя бы отчасти, разрешима, то графическая фиксация интонации едва ли возможна. Многочисленные «Гм...», «Ах!», «О!» которыми

пестреют страницы произведений художественной литературы – довольно беспомощная попытка зафиксировать живой звук человеческого голоса.

Понять эмоциональное состояние героя, его намерения, истинный смысл произносимых слов, читатель может через интонацию речи персонажа, которую автор часто стремится передать через описание.

«- Сми-р-р-на! – закричал полковой командир потрясающим душу голосом, радостным для себя, строгим в отношении к полку и приветливым в отношении к подъезжающему начальству». Эти тонкие нюансы короткой ремарки Толстова, едва ли могли бы быть воплощены даже одаренным артистом в очередной экранизации или постановке «Войны и мира». Такая разнообразная гамма смыслов заключенная в одном слове, в слове же единственно может быть передана полноценно.

Возможно, отчасти именно в стремлении обозначить все нюансы собственного замысла приводят к чрезвычайной популярности традиции авторского публичного чтения. Традиции эта существуют и поныне, поэты и писатели выступают перед публикой на концертных площадках, их записи выходят в теле-радиоэфир, существуют в интернет-пространстве.

В нашей стране традиция авторского чтения имеет весьма давнюю историю, в которую вписаны имена великих писателей и поэтов. Обычно авторское чтение (хотя бы и во фрагментах) предваряло появление печатной версии романа, повести, поэмы, пьесы, а иногда было единственно возможным способом донести текст до аудитории, например, в случае цензурных или финансовых затруднений при издании или постановке на театре. Напомним, что хрестоматийные для нас «Горе от ума» и «Борис Годунов», не вписавшиеся в свое время в цензурные рамки, впервые были представлены публике именно в авторском «исполнении».

В творческой системе поэта устное исполнение занимает особое место. Ведь именно авторская интонация способна наиболее полно передать нюансы ритма, аллитерации и ассонанса, раскрыть через звуковые средства глубины поэтического замысла. Лермонтов в письме В. А. Лопухиной сетует на то, что «читать письмо то же, что глядеть на портрет: ни жизни, ни движения; выражение застывшей

мысли, что-то отзывающееся смертью <...> следовало бы в письмах ставить ноты над словами»<sup>135</sup>. По-видимому, по его мнению, это должно было бы до некоторой степени преодолеть ущербность эпистолярного диалога, в сравнении с живым, непосредственным. Примечательно, что Лермонтов говорит не о стихах, а о жизненно достоверной переписке. Но нам кажется, горячее желание донести до адресата все нюансы произносимого слова выдает в авторе письма поэта.

Интересно, что идея «писать ноты над словами» была воплощена на практике еще за несколько десятилетий до рождения Лермонтова.

В классицистическом театре слово подчиняло себе все остальные выразительные средства, на нём были сосредоточены новаторские, для своего времени, поиски в области драматического искусства. По определению П. А. Маркова, в классицизме «актёрское искусство в значительной мере оказывалось искусством декламации, искусством звукового жеста»<sup>136</sup>. Стремление зафиксировать верно найденную интонацию, закрепить звуковой рисунок роли было вполне естественно для актеров и их наставников. Определение «режиссер» тогда еще не существовало, и его функции часто брал на себя драматург, который, очевидно, уделял особое внимание звучанию текста (тем более стихотворного) в сценическом воплощении своих творений.

Н. И. Гнедич – превосходный знаток древнегреческой поэзии, автор хрестоматийного для нас перевода «Илиады», давал уроки декламации великой Катерине Семеновой, искусством которой восхищался молодой Пушкин. Тетрадками Семеновой были сплошь испещрены его пометками – паузами, изменениями звуковысотности голоса. Таким образом, учитель старался зафиксировать мелодический рисунок роли своей ученицы и требовал неукоснительного следования этой «партитуре».

Тема устного исполнения поэтом собственных произведений достойна отдельного научного труда. Однако, изучение чтения поэтов, творчество которых

---

<sup>135</sup> Лермонтов М. Ю. Письмо М. А. Лопухиной // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4 т. М.: Гос. изд. худ. лит-ры. Т. 4. С. 436 – 437.

<sup>136</sup> Марков А. Эпоха накануне Малого театра // Марков П. А. О театре. В 4 т. Т. 1: Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 14.



приходится на период до изобретения звукозаписи, едва ли возможно, так как фактически отсутствует предмет исследования. Мы едва ли можем судить об исполнении, так как не существует системы адекватного графического отражения всех нюансов стихотворного слова. Остается лишь строить догадки вокруг тех нюансов поэтического слова, которые заложены в тексте, опираясь на свидетельства современников, почерпнутые в мемуаристике и в эпистолярном наследии прошлых эпох.

Эта ситуация значительно изменилась со времени появления фонографа. В 1910 – 1920-е гг. в России существовал широкий научный интерес к области звучащего слова, отчасти его можно трактовать как своеобразный отклик на чрезвычайно популярные в определенных кругах поэтические чтения. Пресловутые «символические шепоты» и «футуристические восклицания» как называл их Блок<sup>137</sup>, привлекали внимание многих серьезных ученых.

Во время Первой мировой войны в литературоведении зарождается направление, которое позже получит название «формальной школы». Ее представители много внимания уделяли и вопросам звучащего поэтического слова. Около 1915 г. в Москве образовывается знаменитый, в свое время, Московский лингвистический кружок, один из активных участников которого, лингвист С. И. Бернштейн, в начале 1920-х годов начинает свои работы в области изучения устных форм существования литературных произведений. Бернштейн был убежден в том, что «теория словесного искусства во всех его видах, нуждается, наряду с описательной и функционально направленной теорией стиха, в описательной и функционально направленной теории звучащего стиха, т. е. в <...> теории декламации»<sup>138</sup>. По замыслу Бернштейна, эта теория должна была опираться на обширный материал. Он начинает свой колоссальный труд по созданию аудиозаписей голосов писателей и поэтов, актеров и чтецов, которая позже превратится в уникальное собрание звукового отображения культуры первой четверти XX века.

<sup>137</sup> Блок А. А. Русские денди // Блок А. А. Собр. соч. В 8 т. М. ; Л. : Художественная литература, 1963. Т. 6: Проза 1918 –1921. С. 54.

<sup>138</sup> Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Сб. статей. Л. : ACADEMIA, 1927. С. 25.

Политические митинги и общественные собрания, поэтические диспуты и литературные чтения, мелодекламация, хоровая декламация – вот лишь немногие элементы, составлявшие звуковую ткань этих лет. На волне интереса к проблемам произнесения поэтического текста, и вообще к области устной речи, в Петрограде и в Москве, а затем и в провинции появляются довольно многочисленные школы и студии декламации<sup>139</sup>. Выходят книги, посвященные риторике и выразительному чтению, переиздаются старые учебники декламации. В 1913 – 1914 гг. в Петербурге издается журнал «Голос и речь», посвященный устному речевому общению, которое рассматривалось с позиций самых разных наук – от физиологии до искусствоведения.

Традиционная актерская манера исполнения стихотворного текста, пренебрегавшая тонкостями ритмического рисунка в угоду выделения смысловых акцентов, вызывала неприятие со стороны поэтов. Многие же актеры, в свою очередь, не знали, как обращаться с текстами стихов представителей новых поэтических течений. Блок в дневниковой записи за 1919 год рассуждает о возможном выходе из сложившейся ситуации: «Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда в несколько более широких кругах (даже, например, профессорских) начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение, независимое от содержания, – пора обратить на него внимание и в театре. Если актеры будут правильно читать стихи, если они введут стих поэта в круг изучения своей роли, публика начнет незаметно приобретать слух, который не развит в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентами»<sup>140</sup>.

Поэтические чтения организовывались, а зачастую возникали спонтанно, в гостиных обеих столиц и в провинции. Читают актеры и любители, читают поэты. Павел Антокольский – поэт, актер, режиссер – мечтает организовать особый театр, «Театр поэта» в котором бы авторы выступали с чтением своих произведений

<sup>139</sup> В Петербурге с 1912 г. действовали Курсы ритмики С. М. Волконского, с 1913 г. – Курсы для подготовки преподавателей Ю. Е. Озаровского, с 1915 г. – Школа пластики и сценического выражения Л. И. Исаченко-Соколовой. В Москве с 1913 г. действовали Курсы дикции и декламации В. И. Сережникова (с 1918 г. преобразованы в Государственный институт слова).

<sup>140</sup> Блок А. А. О чтении стихов русскими актерами // Собр. соч. В 8 т. М.; Л. : Художественная литература, 1963. Т. 6: Проза 1918 –1921. С. 474.

перед широкой публикой. Марина Цветаева об этом времени напишет: «Начало января 1916 года, начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы. Сидели и читали стихи. Последние стихи на последних шкафах у последних каминов. <...> Пир во время чумы? Да. Но те пировали – вином и розами, мы же – бесплотно, чудесно, как чистые духи – уже призраки Аида – словами: звуком слов и живой кровью чувств»<sup>141</sup>.

И. Одоевцева, начавшая свою поэтическую карьеру слушательницей петроградского Института живого слова, впоследствии, уже будучи в эмиграции, так вспоминала об этом времени: «Зал переполнен. Не только нет свободных мест, но во всех проходах стоят запоздавшие слушатели. Здесь, в эмиграции, просто невозможно себе представить, как слушали, как любили поэтов в те баснословные года в Петербурге, да и во всей России»<sup>142</sup>. Одоевцева описывает вечер в знаменитом ДИСКе – петроградском Доме Искусств, располагавшемся на углу Невского и мойки. За время своего существования с 1919 до 1923 года Дом искусств стал пристанищем для многих представителей писательской среды. Получить комнату в помещениях ДИСКа, «прикрепиться» к местной столовой, в тяжелые, в отношении быта, первые послереволюционные годы, стремились многие петербургские литераторы. Помимо разрешения, собственно, бытовых вопросов, в Доме искусств устраивались многочисленные литературные вечера, лекции, концерты, выставки.

На смену литературно-художественным кафе 1910-х гг. открываются новые заведения: «Стойло Пегаса», «Кафе поэтов», «Красный петух» в Москве и Петрограде<sup>143</sup>, «Хлам» (аббревиатура – «Художники, литераторы, артисты, музыканты») в Киеве. Литературные вечера проводятся в рабочих и красноармейских клубах. В них принимают участие писатели и поэты самых разных направлений. В 1918 году, почти одновременно, открываются Государственный институт живого слова в Москве и Институт живого слова в Петрограде. Первый из них был создан

<sup>141</sup> Цветаева М. И. Нездешний вечер // Цветаева М. И. Проза. М.: Современник, 1989. С. 264.

<sup>142</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. СПб.: Лениздат, 2012. С. 130.

<sup>143</sup> Подробнее об этом см.: Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917 гг. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 112 – 173.

на основе Курсов дикции и декламации В. И. Сержникова, существовавших в Москве с 1912 г. Инициатива создания петроградского института принадлежала В. Н. Всеволодскому-Гернгроссу – актеру Александринского театра и автору многочисленных исследований по истории и теории театрального искусства. По замыслу своих создателей, институт должен был соединять научные изыскания в области звучащего слова и образовательную практику. К сотрудничеству были приглашены представители самых разных областей знания и областей искусства.

В начале 1920-х гг. поэтические чтения переживают небывалый взлет, в том числе, «благодаря» бумажному кризису, который способствовал и развитию радиовещания – молодым поэтам было просто негде печататься, слушателей найти было гораздо легче.

В эти же годы молодой кинорежиссер Л. Кулешев начинает свои эксперименты по созданию «фильмов без пленки» – тоже, прежде всего, из-за резкой нехватки оной. Ученики московской киношколы под руководством Кулешова готовили и разыгрывали кинематографические этюды перед зрителями. Демонстрируемые публике сцены принципиально отличались от тех, которые можно было увидеть в драматическом театре. Этюды были «немые», показывались под музыку, студийцы использовали сложную систему занавесов, сводили декорации к минимуму, чтобы можно было быстро менять место действия. «Фильмы без пленки» были, можно сказать, зародышем репетиционного метода в кинематографе. Однако на пленку этюды не фиксировались и были доступны тому небольшому количеству зрителей, которых способен был вместить небольшой зал<sup>144</sup>. То же можно сказать о посетителях и участниках поэтических вечеров и диспутов. Микрофон радиовещания мог увеличить аудиторию слушателей до небывалых доселе масштабов. По выражению В. Маяковского «Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру»<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> Подробнее об этом см.: Кулешов Л. В. Хохлова А. С. 50 лет в кино. М. : Искусство, 1975. С. 67 – 78.

<sup>145</sup> В. В. Маяковский Расширение словесной базы // Собрание сочинений в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 11. С. 355.

«Первый в мире поэт масс»<sup>146</sup> вообще очень любил технические новшества, видел в них надежду на будущий прогресс. Радиовещанию же он предрекал перспективы небывалого масштаба:

Маяковский писал:

«Была ль

небывалей мечта!

Сказать,

так развесили б уши!

Как можно в Москве

читать,

а из Архангельска

слушать!»<sup>147</sup>

Если взглянуть на процитированное нами стихотворение – взглянуть в прямом смысле этого слова, – в глаза бросается знаменитая «лесенка» Маяковского – особый способ записи стиха с разрывами строк на определённом слове и продолжением записи с новой строки. О причинах ее возникновения Маяковский подробно пишет в статье «Как делать стихи», функцию этого приема поэт видит в передаче авторской интонации. Но наиболее полно выявить смысл стихотворения, по убеждению Маяковского, может только сам автор, читая его вслух. Поэт довольно скептически относился к исполнению своих текстов актерами и чтецами. «В. И. Качалов, – писал Маяковский, – читает лучше меня, но он не может прочесть, как я. В. И. читает:

Но я ему –

На самовар

(дескать, бери самовар (из моего «Солнца»).

А я читаю:

Но я ему...

---

<sup>146</sup> Определение Цветаевой, см. Цветаева М. И. Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак // Цветаева М. И. Соч. в 2-х т. Т. 2 Проза. М. : Художественная литература. 1980. С. 399 – 423.

<sup>147</sup> Маяковский В. В. Радиоагитатор // Собрание сочинений в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 8. С. 150.

(на самовар)

(указывая на самовар).

Слово “указываю” пропущено для установки на разговорную речь. Это грубый пример. Но в каждом стихе сотни тончайших ритмически размеренных и других действующих особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»<sup>148</sup> – утверждал Маяковский.

Стремление передать особенности стихотворного ритма через нестандартное графическое оформление текста свойственно конечно же не одному Маяковскому. Вспомним бесконечные тире Цветаевой, изобилие которых она связывала с детской привычкой читать текст романсов на нотном листе: «Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать, разрывать слова на слога путем непривычного в стихах тире, и все меня за это, годами, ругали, а редкие – хвалили (и те и другие за “современность”) и я ничего не умела сказать, кроме: “так нужно”, – я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире – и почувствовала себя омытой: всей Музыкой от всякой “современности”»<sup>149</sup>.

Здесь невольно напрашивается сравнение мысли Цветаевой с тем, что писал Лермонтовым, о необходимости расстановки нот над словами в письмах. Лермонтов хотел привнести в графическое отображение текста мелодию живой речи, Цветаева – сохранить музыку в словах. Между двумя поэтами около столетия, но вопросы их занимают все те же.

Казалось, радиовещание решает эту извечную задачу поэта – передать звуковой образ стиха непосредственно, обрести не только читателя, но и слушателя. «Поэзия перестала быть тем, что видимо глазами. – утверждает Маяковский. – Я требую 15 минут на радио. Я требую громче, чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, рабчиты для обучения чтению с авторско-

<sup>148</sup> Маяковский В. В. Расширение словесной базы // Собрание сочинений в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 11. С. 356.

<sup>149</sup> Цветаева М. И. Мать и музыка. // Цветаева М. И. Проза. М. : Современник, 1989. С. 71 – 72.

го голоса»<sup>150</sup>. Поэзия как будто совершает очередной виток своего сосуществования с адресатом – от пения былины сказителем перед ярмарочной толпой, к уединению домашней библиотеки дворянской усадьбы, от вечеров в знаменитой «башне» Вячеслава Иванова и поэтических диспутов в Политехническом музее к единственному безопасному месту хранения стихов – человеческой памяти<sup>151</sup>.

Первая четверть XX века была отмечена небывалым интересом к области звучащего слова не только в области художественного творчества. Революцию в Англии невозможно представить без памфлетов Мильтона, великую французскую революцию – без листовок со словами аббата Сийеса. Октябрьская революция проходила в митингах и собраниях, которые для многих, по сути, стали заменой привычной крестьянской сходки и воскресной церковной проповеди. Радиовещание, взявшее на себя роль «проповедника», удачно заполняло освободившуюся нишу. Сообщения о важных событиях в жизни страны – объявлении войны или перемирии, смерти монарха или об отмене крепостного права, русский мужик чаще всего узнавал не из газет, а через устное слово, передаваемое от одного к другому. Теперь о событиях в мире слушатель узнавал по радио в привычной ему форме устного сообщения.

Вначале радио было частью жизни улицы – на центральных площадях Москвы, а затем и других крупных городов, стали появляться громкоговорители. Вокруг них собирались толпы людей и слушали последние известия, лекции на разные темы, первые радиоконцерты. Постепенно радио стало звучать в столовых и красных уголках заводов и предприятий, в кабинетах государственных учреждений, в деревенских избах-читальнях – всюду, где собирались множества слушателей. В тридцатые годы радиоприемники появляются в домах и квартирах, становятся частью индивидуального быта.

---

<sup>150</sup> Маяковский В.В. Расширение словесной базы // Собрание сочинений в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 11. С. 356.

<sup>151</sup> А. А. Ахматова не решалась записывать стихи «Реквиема» вплоть до 1960-х гг. и держала их в памяти или просила учить их со своего голоса Л. К. Чуковскую, не надеясь ни на собственную память, ни на самую сохранность своей жизни. А самым надежным поэтическим архивом О. Э. Мандельштама оказалась память его жены, благодаря которой до нас дошли многие его тексты.

В принципах построения общения с адресатом – от публичного слушания к индивидуальному – радиовещание придерживается общих закономерностей развития искусства. Знакомство с литературным произведением сначала происходит публично – в слушании народного сказителя, барда, чтеца, и постепенно приходит к индивидуальному общению читателя с текстом. Кинематограф перемещается из многолюдного зала в комнату с телевизором. Общение с произведением живописи сначала было непременно связано с посещением музея или храма, но постепенно, отчасти, заменилось просмотром альбомов с репродукциями, а в наши дни желающие могут «посетить» музей виртуально – с помощью, установленных там, панорамных камер. Даже драматическое искусство в современном мире может «прийти» в комнату к зрителю – некоторые театры сегодня предлагают зрителям видеотрансляции спектаклей.

1920-е годы – время бурного развития монтажного метода в кинематографе. Это время знаменитых экспериментов Л. В. Кулешова, Д. А. Вертова, первых фильмов С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, А. П. Довженко. В это время монтаж применяется далеко за пределами собственно экрана, оказывая мощное влияние на литературу, театр, живопись и, в частности, радиовещание. Примеров тому мы можем найти множество в самых разных областях искусства. Первые страницы центральных и местных газет к большим политическим праздникам, крупным юбилеям представляли собой, по сути, монтажи рисунков, стихов, броских заголовков, набранных крупными шрифтами. Отчетливое применение монтажа мы можем найти и в театральных постановках 1920-х гг., прежде всего – в спектаклях В. Э. Мейерхольда, который широко опирался на опыт современного ему кинематографа<sup>152</sup>.

Очевидно, что создатели первых радиопередач также делали свои ранние попытки в монтаже звуковых образов, активно используя и адаптируя для собственной специфики опыт кинематографа.

---

<sup>152</sup> Подробнее об этом см. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб. : РИИИ, 2004. С.133 – 225.



Самые технические условия, в которых существовало раннее вещание, толкали создателей первых радиопередач к поискам в области монтажа. Передача шла час, от силы – два. Необходимо было тщательно отбирать, упорядочивать звуковой материал, подчинять его определенному ритму, выстраивать динамику развития через смену звуковых фрагментов. Слушатель должен был получать наиболее яркое и полное образное впечатление, заключенное в небольшой отрезок времени.

Дзига Вертов вспоминал о том, что в кинематограф он пришел, «оттолкнувшись» от идеи монтажа звуковых образов. В подготовительных набросках статьи «Рождение киноглаза» он рассказывает о своем внезапном «озарении»: «... однажды, весной 1918 года, – возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их сорганизовать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегает время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом выход?...»<sup>153</sup>

Идея монтажа документальных звуков окажется крайне жизнеспособной. Через два десятилетия, 27 января 1945 года, к годовщине снятия блокады, на ленинградском радио вышел радиофильм «900 дней». Его создатели – сотрудники ленинградского радиокомитета О. Берггольц, Г. Макогоненко, сценарист Л. Маграчев, звукооператор Л. Спектр, инженер Н. Свиридов, журналист М. Блюмберг, тонмейстер Н. Рогов. Используя трофейный магнитофон, они смонтировали самые разные звуковые фрагменты – отрывки радиорепортажей 1942–1944 гг., сигнал воздушной тревоги, отрывки из Ленинградской симфонии Шостаковича и стук метронома. Ольга Берггольц вспоминала о его звучании, порой достигавшего почти зрительной силы: «Этот фильм – своеобразный художественный монтаж

---

<sup>153</sup> Цит. по: Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 10.

документальных радиозаписей, начиная с первых дней войны и кончая разгромом немцев под Ленинградом. Вы слышите в нем живые голоса ленинградцев, их выступления, начиная с июня 1941 года; слышите свист снарядов и грохот разрывов, и слезы матери над раненым ребенком на улице Рубинштейна 26, и гудок первого поезда, пришедшего с Большой Земли в феврале 1943 года, и речь Вишневого, и много-много другого...»<sup>154</sup>.

В годы войны жанр радиофильма не был востребован, едва ли не был забыт. И вот к нему вновь возвращаются немногие уцелевшие работники Ленинградского радио, прошедшие через ужасы Блокады. Возникает потребность в осмыслении пережитого, в поиске возможного художественного образа, который был бы способен, хотя бы до некоторой степени, сохранить этот страшный опыт. Но ведь еще долгие годы – вплоть до наших дней – говорить о Блокаде можно будет далеко не все. Возможно, радиофильм был именно тем способом творческого прикосновения к еще совсем недавнему «кровоточащему» прошлому, который мог выразить свою правду. «Сказать» ее помимо прямого смысла слов, через монтаж человеческого высказывания и стука метронома, воя сирены, грохота разорвавшегося снаряда. Смысл, рождавшийся на пересечении подобных звуковых образов в сознании слушателей, был шире и глубже того, который содержался в первоначальных фрагментах. Он был своеобразным паролем – его понимал только человек, переживший эти «900 дней».

«...Кусок А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рожают тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы...»<sup>155</sup> – все по классической формулировке Эйзенштейна, – «изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление

<sup>154</sup> Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград // Берггольц О. Ф. Собрание сочинений. В 3 т. Л. : Художественная литература, 1973. Т. 2. С. 153.

<sup>155</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 159.

их – именно их, а не других элементов – вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы...»<sup>156</sup>.

Переводя эту формулу на язык звукового образа, мы можем сказать, что сопоставление определенных звуковых фрагментов внутри данной темы должно дать ее наиболее полное развертывание в сознании слушателя. Попытки применения этого принципа мы можем увидеть еще довольно рано – в одной из первых форм речевых радиопередач – в радиогазете.<sup>157</sup>

Рассмотрим один из выпусков «Утренней радиогазеты РОСТА» вышедший в эфир 2 августа 1925 г., посвященный творчеству Н. С. Лескова<sup>158</sup>. Авторы выбирают фрагмент из повести «Очарованный странник» снабдив его таким комментарием: «герой – крепостной человек, боясь жестокого наказания от своих господ, удирает из дому»<sup>159</sup>. Далее следовало стихотворение Н. А. Добролюбова «Рабство». В таком контексте отрывок из повести Лескова мог прозвучать довольно неожиданно – как антикрепостническое высказывание. Такое «переосмысление» классических произведений было вполне обычным явлением для культурной политики Советского государства, но здесь нас интересует сам прием – монтажное соединение, пусть и в довольно грубой и примитивной форме. Справедливости ради, надо признать, что экранизации литературной классики тех лет стояли еще на более низком художественном уровне: «Экранизация литературы была рядом иллюстраций, соединенных титрами; кино ошупью шло к своим выразительным возможностям и своим речевым средствам, укладываясь в различные стилевые

---

<sup>156</sup> Там же.

<sup>157</sup> Подробнее об этом см. Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. С. 99 – 105.

<sup>158</sup> Подробнее об этом см. Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. С. 99 – 105.

<sup>159</sup> Утренняя радиогазеты РОСТА. 1925. № 120. ГАРФ Ф. 4459 (Комитет по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР). Оп. 7. Д. 4. Л. 38.

системы»<sup>160</sup>. В радиоадаптации слушатель хотя бы имел возможность соприкоснуться с авторским словом, пусть в сильно урезанном, а потому искаженном виде.

Радио проходит тот же путь, что и кинематограф: от смысловой склейки к образному соединению, и постепенно склейка перерастает в элемент монтажного сцепления, рождается собственно звуковой монтаж.

Музыкальное, а вслед за ним и шумовое оформление тоже постепенно перерастают роль простой иллюстрации происходящего, у них появляется целый ряд новых, специфичных именно для радиотеатра функций, таких как обозначение места и времени, обозначение перемещения действия во времени и пространстве, выражение эмоционального характера описываемого события, выражение психологического состояния героев. Музыкальные номера и шумовые вставки создавали то необходимое пространство паузы, которое необходимо слушателю для осмысления произошедшего в предыдущей сцене, и которое готовит к восприятию следующих событий. Подобные паузы – необходимый элемент ритма спектакля и на традиционной сцене. На радио же, при отсутствии зрительного ряда, эта пауза непременно должна быть наполнена неким звуком, иначе велик риск, что зритель воспримет ее как техническую накладку. Тогда цельность полотна радиоспектакля будет нарушена. Очевидно, что режиссеры раннего радиотеатра, в большинстве своем пришедшие на радио с театральным опытом, уже понимали эту опасность и пытались найти варианты «звучащих» пауз.

В техническом отношении монтаж отдельных фрагментов записи звука в единое целое стал возможен значительно позже – с активным внедрением в практику радиовещания применения магнитной пленки, которое в нашей стране началось только в послевоенные годы. Однако, уже в первых художественных радиопередачах приемы монтажа применялись непосредственно перед микрофоном, таким образом, по справедливому замечанию Е. М. Авербаха «Монтажный тип членения и воссоздания звукового целого предварил техническую возможность

---

<sup>160</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления // Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. М. : РАО Говорящая Книга, 2010. С. 608.

“вырезания” кусков (из еще не изобретенной тогда магнитной ленты), склеивания и наложения звуковых пластов»<sup>161</sup>.

Вот пример такого «радиомонтажа у микрофона». Напомним, в 1930 году в эфир вышел научно-популярный радиийный моноспектакль «Путешествие по Японии». В роли рассказчика выступал Э. Гарин, его повествование сопровождалось звуковыми иллюстрациями – говором толпы, фрагментами национальной музыки, которые были записаны на грампластинки на улицах японских городов.

Вернемся к радиопостановке по рассказу А. Декуэна «Пятнадцать раундов». «Первое, что я сделал, получив рукопись, уточнил место действия. Это – в комнате, это – на ринге; это – сцена боя, это – сцена перерыва. Слушатель, по звуковым признакам, например гонг, мгновенно ориентировался – это бой»<sup>162</sup>. А следующий фрагмент описания Гариным радиоспектакля можно было бы принять за монтажные листы экранизации этого рассказа, за исключением, пожалуй, последней фразы: «Гонг. Пауза. Перерыв. Шум толпы. Наставления тренера. И, главное, мысли основного действующего лица боксера Батлинга»<sup>163</sup>. Возможно, замысел режиссера Гарина наилучшим образом мог быть воплощен именно средствами радиовещания, позволявшими «монтажную склейку» внутреннего монолога персонажа с ходом внешнего действия.

Действительно, какое еще искусство способно на такое сопоставление разных пластов действия? Кино? Да, разумеется, – мысли боксера можно было бы озвучить закадровым текстом, но с каким зрительным рядом нужно было бы синхронизировать этот звуковой фрагмент? Крупный план актера? Да, таким образом решен, например, монолог Гамлета в двух классических экранизациях трагедии – Лоуренса Оливье (1948 года) и Григория Козинцева (1964 года). Что еще можно сделать с этой сценой средствами кинематографа. Замедленная съемка боя? Лица зрителей, по которым как бы скользит взгляд Батлинга? Разумеется, все эти и многие другие возможные решения данного эпизода, которые придут в голову

<sup>161</sup> Авербах Е. М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, телевидении и в мультипликации // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. М. : Искусство, 1985. С. 67.

<sup>162</sup> Гарин Э. П. С Мейерхольдом: воспоминания. М.: Искусство, 1974. С. 224.

<sup>163</sup> Там же.

нашему современнику – даже среднему обывателю, с успехом применяются в кинематографе. Кинематографисты 1920-х гг. не могли предложить ни одного из перечисленных нами способов включения внутреннего монолога героя в ткань повествования, хотя бы просто по причине немоты кинематографа.

Радиоспектакль «15 раундов» вышел в эфир в 1932 г. Не так давно появились на экранах первые звуковые фильмы, кинорежиссеры в это время находятся на этапе проб и экспериментов в области монтажа зрительно-звуковых образов. Можно сказать, что в радиоспектаклях, подобных «15 раундам», где использовался довольно сложный и изобретательный звуковой монтаж, режиссеры радио отчасти прокладывали дорогу для будущих достижений звукового кинематографа.

Однако, что мы видим при сопоставлении радио- и возможного киновоплощения этого фрагмента? Неужели только ущербность, слепоту радиовещания в сравнении с кино? Или мы видим два равноценных художественных образа – произведения двух разных областей творчества, развивающихся по сходным законам? Нам кажется, что искусство звуковых образов демонстрирует здесь удивительную жизнеспособность в передаче и трансформации художественного впечатления и, возможно, еще раз доказывает свое право на существование. Разумеется, и при передаче этого эпизода через звуковой образ могли возникнуть сложности: слушатель мог, например, решить, что Гарин-Батлинг произносит этот текст вслух, обращаясь к сопернику, к судье. Отсутствие зрительного ряда таит в себе как огромные возможности, так и высокую вероятность неверного истолкования услышанного. Эта опасность придавала поискам в области звукового монтажа дополнительную активность, заставляла энтузиастов микрофона проявлять всю изобретательность, на которую они были способны.

Монтаж открыл перед художественным радиовещанием широчайшие возможности для нового способа отражения времени и пространства через звуковой образ. Т. Н. Марченко по этому поводу метко замечает: «стремительно монтажно само наше мышление, оно монтажнее, чем всякое зримое действие. Если бы автор попытался подчинить зрительный ряд театрального спектакля или кинофильма монтажной логике непосредственного мышления, зритель столкнулся бы с хао-

сом, не поддающимся восприятию и осмыслению. Радиопьеса же более способна “поспеть” за ходом мысли»<sup>164</sup>. Радиовещание, в большей степени нежели театр и даже кинематограф, созвучно быстроте, спонтанности человеческого мышления.

В известном письме к Страхову Толстой пишет: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения»<sup>165</sup>. Л. В. Кулешов назвал эту выдержку гениальным определением сущности монтажа, указав на то, что в художественной литературе монтаж был открыт задолго до появления кинематографа. Для передачи «собрания мыслей» заключенного в произведении литературы радиомонтаж оказался чрезвычайно перспективным, мощным художественным инструментом.

Появление звукового кино, на первый взгляд, открыло прямой путь на киноэкран всему богатству классической литературы. Вместо нехитрых немых экранизаций, в большинстве случаев, сводивших шедевры литературы к примитивной передаче фабулы, теперь должны были появиться кинокартины, позволяющие общение зрителя непосредственно с авторским текстом. Однако на практике все оказалось несколько сложнее. Сравнительно просто решался вопрос с передачей диалогов, а как быть с повествовательными фрагментами, иногда имеющими решающее значение для понимания писательского замысла? А как быть с внутренним монологом героя? Кинематограф должен был в новых условиях продолжить искать пути переложения литературного материала на киноязык – процесс, начатый еще в эпоху немого кино.

В воплощении великих текстов мировой литературы некоторое преимущество обнаружило радио. Оно способно было передать авторское слово во всей его

<sup>164</sup> Марченко Т. А. Монтаж. Пространство. Время // Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М. : Искусство, 1970. С. 141.

<sup>165</sup> Цит. по: Кулешов Л. В. Хохлова А. С. 50 лет в кино. М. : Искусство, 1975. С. 78.

полноте со всеми литературными приемами и конструкциями, которые едва ли могут быть полноценно переведены на пластический язык театра или кинематографа.

Приведем пример из книги замечательного чтеца Я. М. Смоленского: «Чеховская “Дама с собачкой” дает множество доказательств того, что ее необязательно нужно экранизировать или инсценировать. Но ограничусь лишь одной фразой, в своем роде, может быть, самой доказательной. Гуров и Анна Сергеевна идут встречать пароход: “... тут отчетливо бросались в глаза две особенности нарядной ялтинской толпы: пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов...”. Создатели фильма (*имеется ввиду экранизация 1960 г., режиссер – И. Хейфец*) сняли это тактично, не “пересолив” в смысле количества мундиров и кокетливых шляпок. И слава богу: полсотни статистов, одетых в генеральскую форму, только привели бы зрителей в недоумение: парад – не парад, может быть, встречают какого-нибудь великого князя?.. Но при всем такте постановщика то, что “бросается в глаза” во фразе, не “бросается”, да и не может быть замечено на экране, потому что ирония, составляющая душу этой фразы, может прозвучать только в словесном выражении»<sup>166</sup>. В приведенном фрагменте Смоленский рассуждает безотносительно к радиовещанию, но мысль эта, на наш взгляд, вполне приложима не только к художественному слову вообще, но и к его передаче по радио и на экране.

Освоение радиовещанием законов монтажа способствовало развитию радиодраматургии. Появляются первые советские радиопьесы, в эфир выходят многочисленные «радиоадаптации» отечественной и зарубежной литературы. Однако применения монтажа довольно быстро проявило одну крайне опасную, в умелых руках, особенность. Ведь, по справедливому замечанию В. С. Соколова монтаж – «оружие само по себе обоюдоострое. Оно может быть использовано в различных идеологических целях. <...> Монтажный способ “вычитывания” смыслов изображения (*или звука, можем мы добавить – Е. В.*) естественно и навязчиво пре-

---

<sup>166</sup> Смоленский Я. М. Чудо живого слова: теория чтецкого искусства. М. : РА Арсис-Дизайн, 2009. С. 41.



вращается в способ “вычитывания” смыслов действительности, а следовательно в процесс формирования определенных социальных, этических, эстетических представлений»<sup>167</sup>.

Открытие формы радиокomпозиции сделало более доступным «переосмысление» произведений отечественной и мировой литературы в угоду официальной идеологической доктрине<sup>168</sup>. Произвольный отбор и сопоставления текстовых фрагментов позволяли вывести «нужную» идею, практически из любого произведения. И это порой касалось не только речевого вещания, но даже музыкального.

Техническая сторона радиовещания оставалась весьма несовершенной, голоса артистов и звучание музыкальных инструментов при передаче в эфир сильно искажались. Радио рисковало стать всего лишь неким аналогом граммофона, развлекая слушателя скрипучими звуками незамысловатых «мотивчиков», что совершенно не вписывалось в контекст радиопросвещения масс. Необходимо было найти особый «радийный» способ передачи музыки, чтобы привлечь радиослушателя.

В 1924 г. в эфир начинают выходить регулярные радиоконцерты – «Радиопонедельники», о которых мы уже упоминали выше. Их создатели отталкивались от идеи просвещения радиослушателей, привития культуры, развития музыкального вкуса. Музыкальное произведение погружалось в культурно-исторический контекст, что позволяло значительно обогатить и углубить его восприятие слушателем. Можно сказать, что «Радиопонедельники» служили своего рода инструментом «ликвидации музыкальной безграмотности», что отлично вписывалось в культурную политику государства.

Возникает вопрос. Только ли из звуковых фрагментов состоит монтаж радиопередачи? Какие элементы, помимо собственно звуковых фрагментов, составляют ткань радиоповествования? И верно ли утверждение, что процесс восприятия произведения радиоискусства совершенно лишен зрительных образов? Мы

<sup>167</sup> Соколов В. С. Киноведение как наука. М. : Канон+РООИ Реабилитация, 2008. С. 127.

<sup>168</sup> Подробнее об этом см. Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. С. 99 – 105.

уже говорили о том, что восприятие художественного произведения только через слух, заставляет активнее работать фантазию слушателя, провоцируя его воображение. Едва ли не все исследователи звукового эфира пишут о том, что специфика произведения художественного радиовещания строится вокруг особенностей восприятия звуковых образов: «...радиокомпозиция способна выразить только такое содержание, которое может быть полностью передано одними звучащими средствами, а зримые образы она вызывает в нашем сознании чисто ассоциативным путем, передавая видимое с помощью слышимого <...>. Так радиокомпозиция устанавливает неизвестный всем другим видам искусства тип связи зрительных и слуховых ощущений, и это определяет своеобразие ее художественно-познавательных возможностей»<sup>169</sup>.

Отталкиваясь от этого, действительно, принципиального свойства восприятия художественного вещания радиослушателем, можно дать одно из определений языка радио, как трансформации звуковых образов в зрительные и иные образы в воображении слушателя. Восприятие художественного произведения на слух – будь то радиоспектакль или трансляция выступления артиста-чтеца, требует от слушателя определенных усилий для воссоздания зрительного ряда и иных рядов – в его воображения. Но зато зрительные образы, которые предстанут перед его мысленным взором, рожденные собственным опытом, зрительной памятью, фантазией, – для этого конкретного слушателя они будут идеальны. Приведем пример: во время просмотра экранизации или инсценировки хорошо знакомого литературного произведения, зритель иногда испытывает некоторое разочарование и даже раздражение от несоответствия увиденного тому, что рисовало его воображение во время чтения. Авторский замысел – рассказ о событиях, составляющих сюжет, описание внешности и характеров героев, окружающей их обстановки – все это, в момент чтения захватило воображение читателя и породило череду внутренних видений. И вполне естественно, что очень часто видение того или иного зрителя сильно разнится от видения режиссера фильма или спектакля.

---

<sup>169</sup> Каган М. С. Самоопределение эстетического отношения человека к миру // Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л. : Изд. Ленинградского университета, 1971. С. 91 – 97.

Разумеется, это касается, в большей степени, не шедевров кинематографа или театра, а среднего уровня экранизаций и постановок, которых на сцене и на экране подавляющее большинство.

Разумеется, каждый слушатель создаст зрительный образ по-своему. На результат будут влиять жизненный и культурный опыт слушателя, уровень его образования, эрудиции и даже простого внимания. Но ведь точно так же все это влияет и на восприятие произведений зримых искусств. Кто-то будет наслаждаться созерцанием идеальных пропорций Венеры, а кто-то поинтересуется причиной отсутствия рук.

Художественный образ, созданный звуковым рядом радиопередачи, еще менее конкретен во всех своих проявлениях, нежели произведение экранного искусства, а значит, оставляет пространство для полета слушательской фантазии. Конечно же, и радиоверсия любимой книги может вызвать неприятие, внутренний слух читателя может, например, «слышать» другие интонации в репликах персонажей романа или рассказа, но все-таки звуковой образ оставляет большой простор для сотворчества художника и адресата его произведения и зачастую действительно вызывает очень мощный эмоциональный отклик у слушателя.

Так, постепенно, радиорежиссура осваивает в своей специфике метод звукового монтажа. Истоками его можно назвать метрический монтаж Дзиги Вертова, монтаж аттракционов Мейерхольда, вертикальный монтаж Эйзенштейна<sup>170</sup>. Применение монтажа в создании звукового образа радиоспектакля послужило основой поэтики раннего радиотеатра, положило начало искусству отечественного театрального радиовещания.

---

<sup>170</sup> См. об этом подробнее: Вертов Д. «Киноправда» и «радиоправда» (в порядке предложения) // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 84 – 86; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб. : РИИИ, 2004. С. 133 – 225; Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 189 – 269; Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 269 – 273.

### 2.3 В. Э. Мейерхольд – создатель жанра радиоспектакля

В связи с историей развития отечественного радиотеатра, нельзя обойти вниманием и творчество еще одного режиссера. Несмотря на то, что он выпустил в эфир всего лишь несколько постановок, нельзя недооценивать его влияние на развитие жанра радиоспектакля. Мы говорим о В. Э. Мейерхольде. Его влияние на основоположников режиссуры радиотеатра – Волконского, Гарина и Абдулова, – представляется нам весьма существенным. Начнем с очевидного. Гарин был одним из ведущих артистов Мейерхольда. Абдулов два года проработал в ГОСТИ-Ме. Влияние Мейерхольда на Волконского, на первый взгляд, можно оспаривать, прямой преемственности мы не находим. Но если вспомнить постановки Волконского на театральной сцене, можно заметить некоторые аналогии. Волконский, как и Мейерхольд периода конструктивизма и биомеханики, стремился к синтезу открытой сценической условности, цирковой эксцентрики и мюзик-хольных жанров. Не случайно ему довелось слышать упреки за формалистические тенденции в постановках 1920-х годов, особенно в связи со спектаклями, поставленными в Профклубной мастерской. То, что Волконский видел все главные работы Мейерхольда в обеих столицах – почти что не подлежит сомнению. То, что режиссерский метод Волконского претерпел значительное влияние Мейерхольда – весьма вероятно. Таким образом, влияние Мейерхольда на режиссуру радиотеатра началось задолго до его первых опытов у микрофона<sup>171</sup>.

Мейерхольд довольно активно и последовательно использовал возможности радио для популяризации своего театра. Например, передачу радиоспектакля Эраста Гарина «15 раундов» местной радиостанцией Мейерхольд всегда включал в рекламную компанию гастролей ГОСТИМа по стране.

После своего возвращения из-за границы в декабре 1928 года режиссер в один из первых дней по приезду выступает по радио. Напомним, что промедление Мейерхольда с возвращением из зарубежной поездки поставило ГОСТИМ под

---

<sup>171</sup> См. об этом подробнее: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. Сборник. М. : Искусство, 1969. С. 27 – 56; Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М. : Искусство, 1968 Ч.2 (1917 – 1939). С. 285 – 309; Гарин Э. П. С Мейерхольдом: воспоминания. М. : Искусство, 1974. С. 219 – 230; Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актёрское искусство XX века. Вып. 1. СПб. : РИИИ, 1992. С. 65 – 154.

угрозу расформирования. В эфире режиссер рассказывает о впечатлениях, полученных от современного европейского театра, о планах будущих постановок ГОСТИМа. Возможно, этим интервью режиссер попытался внести некоторую ясность в ситуацию, четко обозначить свою позицию, используя радио как заметную в прогрессивных кругах «трибуну».

Довольно странным выглядит тот факт, что собственно спектакли ГОСТИМа не выходили в эфир вплоть до начала 1930-х гг., тогда как едва ли не все активные участники театральной жизни Москвы, к этому времени, так или иначе обозначили свое присутствие в радиофире. Мейерхольд в прошлом уже соприкасался с кинематографом, можно предположить, что он осознавал все сложности, которые могут возникнуть при освоении языка радио, тем более, творческому процессу в то время сильно мешало несовершенство техники.

В 1930 г. велись переговоры по поводу подготовки к трансляции «Ревизора», но она так и не была осуществлена. В 1931 г. переговоры шли уже относительно трансляции «Последнего решительного». Мейерхольд отказался от этого предложения. Мы не знаем наверняка, но можно предположить, что режиссер не мог найти решение финала радиоспектакля, способного стать достойной заменой знаменитой финальной сцене спектакля сценического. Напомним ее в общих чертах: после гибели всех своих товарищей, последний из 27 бойцов смертельно раненый старшина Бушуев (в исполнении Боголюбова) из последних сил приподнимался и выводил мелом на школьной доске:

150.000.000 чел. – СССР

– 8 чел. – Застава № 6

149.999.992 чел.

После этого Бушуев ронял мел и, глядя в зал с растерянной улыбкой, умирал<sup>172</sup>. Можно полагать, что, если бы Мейерхольд задался целью выпустить этот спектакль в радиоэфир, он нашел бы другой, специфически радиийный финал спектакля, но, по-видимому, в этот период его время и внимание были посвящены решению других творческих задач.

---

<sup>172</sup> См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М. : Наука, 1969. С. 432-433.

Мейерхольд отказывается от трансляции по радио «Последнего решительного», но дает согласие на передачу другого спектакля ГОСТИМа. И нам кажется неслучайным, что первым в радиоэфир выходит спектакль не самого Мейерхольда, а его учеников. Это был «Выстрел» (пьеса А. Безыменского). Сам Мейерхольд в этой постановке учувствовал только как консультант. В радиоадаптацию «Выстрела» Мейерхольд вообще предпочел не вмешиваться.

Только спустя два года, в 1932 г. Мейерхольд лично предпринимает первые попытки перевода фрагментов своих постановок на язык радио, под его руководством в эфир выходит несколько сцен из спектакля «Лес».

Наконец, по прошествии еще двух лет, в 1934 году Мейерхольд принимает предложение радиокomiteта об очередной радиопостановке. Для передачи в эфир он предлагает свой спектакль «Дама с камелиями». Выбор, на первый взгляд, неоднозначный.

Пластическим языком театра Мейерхольд владел в совершенстве, и в истории его постановок «Дама с камелиями» занимает особое место, не в последнюю очередь благодаря виртуозно разработанной зрительной составляющей спектакля. И попытка передать атмосферу этого невероятно зрелищного спектакля исключительно звуковыми средствами многим современникам казалась обреченной на провал.

Мейерхольд начал с радикального «перекраивания» текста постановки. Из радиоверсии исчезают многие сцены спектакля, которые вошли в историю театра как образцы режиссерского гения Мейерхольда.

Мейерхольд оставляет только сцены трех главных героев – Маргерит Готье (в исполнении З. Н. Райх), Армана Дюваля (М. И. Царев) и Дюваля старшего, отца Армана (Г. М. Мичурин). Кроме того, для радиоверсии спектакля Мейерхольд вводит нового персонажа – «вожатого спектакля», по его собственному определению.

Появление в радиоспектакле подобного персонажа – комментатора, ведущего – было вполне обычной практикой для радиопостановок 1920 – 1930-х гг. Его функции были различны, в зависимости от задумки создателей спектакля, в

большинстве постановок они сводились к описанию места действия, внешности и поведения героев и той части происходящего, которая – как казалась режиссеру, могла быть выражена только пластически и, следовательно, не могла быть передана посредством звукового образа, а значит должна была дойти до радиослушателя «в пересказе». В некоторых постановках роль ведущего была более значима: он мог выступать в качестве своеобразного глашатая авторского или режиссерского замысла. Появление в практике радиотеатра подобного «Лица от театра», как нам кажется, могло в определенной степени повлиять и на возникновение подобной практики на традиционных театральных подмостках.

В 1930 г. состоялась премьера знаменитого спектакля МХАТ «Воскресение» – инсценировки романа Л. Н. Толстова. В этом спектакле Качалов выполнял принципиально новую для театра того времени сценическую функцию. В программке спектакля Качалов значился как исполнитель роли «Лицо от автора» – своеобразный «ведущий» спектакля. За прошедшие с премьеры «Воскресения» десятилетия, отечественный театр сильно продвинулся в сценическом освоении разнообразного – недраматургического в основе, – литературного материала. «Человек в пенсне» в спектакле театра «Мастерская Петра Фоменко» «Три сестры» или разложенный на реплики и монологи авторский текст чеховских инсценировок в постановках Камы Гинкаса прочно вошли в историю отечественного театра последних десятилетий, не говоря уже и о куда более смелых «экспериментах» со сценическим текстом последних лет. Но для зрителей первой трети прошлого века «Воскресение» было действительно новаторским спектаклем. Нельзя сказать, что отечественная сцена вовсе не знала инсценировок, нет, но присутствие своеобразного посредника между сценой и зрительным залом, проводника авторского и режиссёрского замыслов – это было действительно внове. Смелый режиссёрский театральный ход оказался необыкновенно полезным для радио-версии спектакля, последовавшей в феврале 1935 года.

Но вернемся к «Даме с камелиями». Звуковая сторона спектакля – речевая, музыкальная, темпо-ритмическая, если судить по свидетельствам современников, была разработана виртуозно. Можно предположить, что в органическом единстве

сценического произведения ее значение было менее очевидно – в прямом и переносном смысле этого слова. Но при переводе спектакля на язык радио – язык звукового образа, при отсутствии прямого зрительного ряда, звуковая ткань спектакля раскрылась во всей своей глубине и многообразии.

Мейерхольд настаивал на важности знания и использования законов музыкальной композиции применительно к режиссуре драматического спектакля.<sup>173</sup> Спектакль «Дама с камелиями» мог служить последовательным воплощением этого режиссерского принципа. Каждый драматический эпизод был решен в соответствии с тем или иным музыкальным термином, последовательность которых была даже обозначена в зрительских программках. И этот принцип оказался чрезвычайно важным при радио-воплощении «Дамы с камелиями».

Еще на этапе сценической постановки Мейерхольд тщательно проработал с каждым из исполнителей его текст, вместе с каждым разработал своеобразную речевую партитуру его роли.

В своем интервью журналу «Говорит СССР» Райх до некоторой степени приоткрывала завесу творческого процесса радио-адаптации спектакля: «Вся энергия, затрачиваемая в спектакле на мизансцены и действие, должна перед микрофоном переключаться на внутреннюю сосредоточенность. Ведь за микрофоном слушатель, которому нужно донести образ, созданный на сцене. А это можно сделать только тогда, когда усилишь внутреннюю эмоциональность, когда еще больше, чем на сцене, концентрируешь внутренний образ. <...> Средства подачи – чисто музыкальные. Я свой голос ощущаю у микрофона как музыкальный инструмент. Интонационное построение и ритм еще более усложнены, чем на сцене, и с партнерами у меня связь тоже чисто музыкальная: вся моя сосредоточенность в общении с партнером – это как бы вернее “ответить” ему не только по внутреннему образу, но и по музыкальному тону. <...> Я сохраняю в памяти все сценические движения, ощущаю свои мизансцены, но не даю их перед микрофоном, потому что они вливаются в общий поток “несения” внутреннего сцениче-

---

<sup>173</sup> См., например: Мейерхольд В. Э. Искусство режиссера (из доклада 14 ноября 1927 г.) // Мейерхольд В. Э. Соч. В 2 т. М. : Искусство, 1968. Т. 2. С. 156.



ского образа. <...> Я не боюсь больших пауз перед микрофоном, потому что во время пауз я думаю. И я знаю, что чуткий слушатель ощущает это “дыхание мысли”. <...> Мизансцены, движения совершенно необходимы. Они помогают созданию внутреннего образа, помогают интонационно, музыкально оформить слово, его содержание»<sup>174</sup>.

При подготовке радиоспектакля Мейерхольд много внимания уделил звуковым мизансценам. Сравним некоторые ключевые эпизоды театральной постановки с их «переводом» на язык радиотеатра.

На сцене Дюваль-старший произносил свой обличительный монолог, обращаясь к Маргерит, сидящей спиной к зрительному залу.

В радиостудии Мейерхольд решил эпизод следующим образом. Мичурин, исполнитель роли Дюваля-старшего, находился в отдалении от микрофона, а Райх-Маргерит наоборот – близко к аппарату. Возникал интересный эффект: казалось, что беседа происходит не в комнате дома Маргерит, а в огромном зале, как бы, в «зале суда» где Дюваль-старший обличает героиню. Райх-Маргерит оказывалась как бы «на авансцене» радиотеатра, она произносила текст прямо в микрофон, все оттенки голоса, интонации, даже дыхание передавалось слушателю<sup>175</sup>.

Подобный прием был использован и в решающей сцене Маргерит и Армана. На театральной сцене эпизод выглядел следующим образом: Райх-Маргерит сидела в кресле на авансцене. Царев-Арман начинал свой монолог на верхней ступеньке лестницы, стоящей в глубине сцены. После каждой своей реплики он спускался на ступень ниже. Лица актеров выхватывались из темноты лучами прожекторов. В кульминационный момент сцены, сидевшая до этого неподвижно Райх-Маргерит резко поднималась на ноги, в отчаянье бросалась навстречу Цареву-Арману, и падала на ступенях лестницы<sup>176</sup>.

В радиоспектакле Царев-Арман, так же, как и Мичурин-Дюваль в описываемой ранее сцене, стоял в отдалении от микрофона. Вновь возникало впечатление,

<sup>174</sup> Райх З. Мастера театра о работе на радио // Говорит СССР. 1935. № 7. С. 12.

<sup>175</sup> См. об этом: Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 416.

<sup>176</sup> См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Искусство, 1969. С. 465.

что его слова доносятся издалека, Райх-Маргерит произносила свои реплики рядом с аппаратом. Ее голос – взволнованный, нервный, наслаивался на спокойный, отстраненный голос Армана<sup>177</sup>.

Значительные изменения претерпела и музыкальная составляющая спектакля: из сорока семи номеров сценической версии в радиовersion попали только несколько номеров. Они не иллюстрировали действие, а выполняли сюжетную функцию, сопровождая появление одного из трех действующих лиц, передавая атмосферу сцены, акцентируя события и поступки героев. Можно полагать, что Мейерхольд понимал, что отсутствие прямого зрительного ряда может побудить радиослушателя к сотворчеству – нужно только направить его фантазии в нужное русло, в том числе, с помощью музыкальных лейтмотивов, пронизывающих ткань радиоспектакля.

В театральном спектакле у Маргерит была песенка, которую актриса напевала в двух сценах: в первом акте она звучала лирично и светло, отражая настроение влюбленной героини; во втором акте – звучание уже было иным, оно было наполнено сожалением об утраченном героиней счастье. Мейерхольд вводит в радиовersion еще одно исполнение этой мелодии, на этот раз инструментальное, в финале.

В финале театрального спектакля «Дама с камелиями» эпизод смерти Маргерит был решен режиссером так: героиня произносила несколько последних реплик сидя в глубоком кресле, в какой-то момент она с неожиданной силой вставала на ноги, резким движением распахивала тяжелые оконные портьеры, оказываясь в лучах яркого «дневного» света. После этого «последнего всплеска» исполнительница бессильно опускалась в кресло почти спиной к зрительному залу. Через минуту рука Маргерит соскальзывала с подлокотника, как знак смерти. Царев-Арман произносил свою последнюю реплику – «Маргерит, Маргерит» – горестно восклицал он<sup>178</sup>.

<sup>177</sup> См. об этом: Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция, 2004. С. 416.

<sup>178</sup> См., например: Варпаховский Л. В. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М. : ВТО, 1967. С. 475.

В радиоверсии после последней реплики Маргерит звучала мелодия ее песни в инструментальном исполнении. На ее фоне Царев произносил свою последнюю реплику почти шепотом, со слезами в голосе. Музыка на мгновение стихала, а потом звучала еще около минуты, как бы выполняя роль музыкального «занавеса» медленно скрывающего пространство невидимой сцены радиотеатра.

Премьера радиоспектакля «Дама с камелиями» прошла с большим успехом, последовал ряд повторов спектакля у микрофона, сопровождаемых потоком хвалебных рецензий в отраслевой печати и восторженных писем радиослушателей.

Мейерхольд не торопится выпускать в эфир новые постановки, спектакли ГОСТИМа выходят на радио нечасто, в сравнении с остальными столичными театрами. В 1935 г. Мейерхольд дает согласие на радиотрансляцию спектакля: «33 обморока». В 1936 г. в эфир выходят сцены из «Горя уму». В 1937 г. Мейерхольд выпустил в радиоэфир несколько эпизодов «Ревизора», планируя в будущем подготовить его полную радиоверсию, которая так и не была осуществлена.

Наконец, Мейерхольд решается на оригинальный радиоспектакль. Редакция литературно-драматического вещания предоставила ему свободу выбора – любой интересующий его и подходящий для радиопостановки материал, классический или современный. Мейерхольд выбирает «Каменного гостя» А. С. Пушкина.

«Я проследил свои работы с 1910 г. и вижу, что всецело нахожусь в плену режиссера-драматурга – Пушкина»<sup>179</sup>. За этой фразой – долгие размышления режиссера о специфике пушкинской драматургии, поэзии, о личности поэта, нашедшие свое отражения в переписке, статьях, но не в театральной постановке – вот, что особенно любопытно. Мейерхольд ставил оперы по Пушкинским либретто, но ни одна его попытка поставить пьесы Пушкина на сцене драматического театра так и не была осуществлена.

Весь 1937 год был объявлен «Пушкинским» – такое решение было принято соответствующими инстанциями еще летом 1934 года. Каждый творческий кол-

---

<sup>179</sup> Мейерхольд В. Э. Пушкин. Режиссер-драматург. Доклад // Литературный Ленинград. № 50. 1935. С. 3.

лектив страны должен был принести свою дань памяти великому русскому поэту в связи с сотой годовщиной его гибели.

«Мейерхольд и Пушкин» – тема, превосходно разработанная специалистами в истории театра. Мы не претендуем в этом вопросе на обстоятельный подход, ограничимся лишь несколькими деталями, которые, как нам кажется, помогают лучше понять пушкинские радиоспектакли Мейерхольда.

Мейерхольд ставил оперу А.С. Даргомыжского «Каменный гость» на сцене Мариинского театра в 1917 г. О возможных аналогиях между этой постановкой и радиоспектаклем свидетельствует одна любопытная деталь. По утверждению А. В. Февральского, при постановке оперы «Каменный гость» Мейерхольд стремился акцентировать в обеих героинях «различные выражения одной сущности женской страстной натуры»<sup>180</sup>. В радиоспектакле обе женские роли были отданы одной исполнительнице, нетрудно догадаться, что это была Зинаида Райх. Повидимому, идея двойственности женской природы должна была быть доведена до абсолюта.

Запись радио-спектакля «Каменный гость» нам недоступна – есть ряд косвенных указаний на то, что она была осуществлена в 1935 г., вскоре после премьеры. Однако, сохранилась ли она – вопрос для дальнейших поисков, до настоящего времени выявить ее в архивах исследователям не удалось. Трагические обстоятельства гибели Мейерхольда приближают шансы к нулю.

Гений Пушкина столь притягателен, что едва ли мы найдем значительного режиссера или актера, который хотя бы раз не мыслил себя интерпретатором и воплотителем великих текстов «солнца русской поэзии». Однако, нам представляется, что этим вопрос выбора Мейерхольдом пушкинской драмы для первого оригинального радиоспектакля не исчерпывается.

Начнем с того, что многие драматургические тексты Пушкина построены таким образом, что движения мыслей и чувств героев последовательно отражаются в их словах –, радиослушатель может следить за этими метаморфозами, сравнительно мало теряя от отсутствия прямого зрительного ряда.

---

<sup>180</sup> Февральский А.В. Московские встречи. М. : ВТО, 1982. С. 126.

Рассмотрим монолог Дон Гуана, открывающий третью сцену «Каменного гостя»:

Все к лучшему: нечаянно убив  
 Дон Карлоса, отшельником смиренным  
 Я скрылся здесь – и вижу каждый день  
 Мою прелестную вдову, и ею,  
 Мне кажется, замечен. До сих пор  
 Чинились мы друг с другом; но сегодня  
 Впущуся в разговоры с ней; пора.  
 С чего начну? «Осмелюсь» ... или нет:  
 «Сеньора» ... ба! что в голову придет,  
 То и скажу, без предуготовленная,  
 Импровизатором любовной песни...  
 Пора б уж ей приехать. Без нее –  
 Я думаю – скучает командор.  
 Каким он здесь представлен исполином!  
 Какие плечи! что за Геркулес!..  
 А сам покойник мал был и тщедушен,  
 Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку  
 До своего он носу дотянуть<sup>181</sup>.

В этом тексте заключена вся образная картина, необходимая нам для понимания происходящего – место и время действия, элементы декораций, мы даже «видим», что герой в этой сцене одет в монашескую рясу – «...отшельником смиренным...».

Процитированный фрагмент кажется нам важным в связи с неожиданно обнаруженной в процессе работы над радиоспектаклями, «радийностью» некоторых классиков отечественной и мировой драматургии. Так, например, благодатным материалом для радиопостановок оказались пьесы Шекспира – постоянное при-

---

<sup>181</sup> Пушкин А. С. Каменный гость // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М. : Наука. 1964. Т. 5. С. 390.

существование его в репертуаре, например, британского вещания тех лет не было только данью уважения. Как известно, в театре «Глобус» во времена Шекспира спектакли игрались без декораций. Чтобы обозначить место и время действия драматург часто вводил в речь своих героев описательные реплики, которые, впоследствии, сильно облегчили задачу по адаптации этих пьес для микрофона. Более того, драматургия Шекспира построена таким образом, что движения мыслей и чувств героев последовательно отражаются в их словах, радиослушатель может следить за этими метаморфозами, сравнительно мало теряя от отсутствия прямого зрительного ряда. Среди отечественной драматургии сходные особенности поэтического строя мы видим в «Маленьких трагедиях» Пушкина.

Звуковой образ способен, до некоторой степени, вызвать у слушателя ощущение пластического облика предмета, явления, человека, – через ассоциативное воспроизведение жизненных реалий. Слушатель радиоспектакля может «увидеть» происходящее опосредованно, через призму своего воображения. Зрительные образы, которые возникают в воображении радиослушателя, вариативны, субъективны и достаточно условны. Возможно, именно это – условная природа радиоспектакля, переключалась в творческой системе Мейерхольда с его тяготением к «условному правдоподобию» пушкинской драматургии<sup>182</sup>. По своей природе сцена радиотеатра предельно неконкретна, условна, вариативна. Она могла представиться Мейерхольду идеальным полем для воплощения пушкинских текстов.

Большой интерес для исследователя представляют собой и вопросы произношения артистами пушкинского текста в постановках Мейерхольда.

Напомним, что одновременно со своими пушкинскими радиоспектаклями Мейерхольд в очередной раз приступает к воплощению на драматической сцене трагедии «Борис Годунов». Режиссер обращался к Пушкинской пьесе не раз, но, увы, ни одна из его попыток так и не увидела свет рампы.

Готовясь к постановке «Бориса Годунова», Мейерхольд всерьез взялся за разработку речевой составляющей будущего спектакля. Вместе с поэтом и вид-

---

<sup>182</sup> См. Мейерхольд В.Э. Пушкин-режиссер // В. Э. Мейерхольд Статьи, письма, речи, беседы. В двух частях. М. : Искусство, 1968. Ч. 2. С. 422.

ным специалистом в теории стихосложения В. А. Пястом, Мейерхольд разрабатывает подробную ритмическую партитуру пьесы. Весь текст испещрен разнообразными условными обозначениями, которые были призваны зафиксировать на бумаге зарождающийся звуковой образ пушкинской трагедии. В настоящий момент экземпляр пьесы с рукописными пометками хранится в фонде Мейерхольда в РГАЛИ.

А. К. Гладков считал, что пушкинские радиопостановки Мейерхольда были своего рода подготовкой к работе над «Борисом Годуновым»: «Работами-эскизами явились необычайно гармоничные, непринужденно легкие, ясные и изящно простые постановки на радио пушкинских “Каменного гостя” и “Русалки”, в 1935 и 1937 годах. В это время начал осуществляться “Борис Годунов”, и мы вправе рассматривать их как подготовку к этой большой и основной работе Мейерхольда»<sup>183</sup>. И эта версия выглядит вполне убедительной, что не отменяет, разумеется, их самостоятельности в творческой биографии Мейерхольда.

Мейерхольд работает подробно, тщательно, последовательно готовит спектакль к премьере. 29 часов заняли только студийные прогоны отдельных сцен и всего радиоспектакля<sup>184</sup>. И это, не считая предварительных репетиций в театре, которые шли в течении нескольких месяцев. Создается впечатление неторопливого, обстоятельного творческого процесса.

Сведения о постановке «Каменного гостя» изложены А. А. Шерелем. К сожалению, он не подкрепляет их ссылками на конкретные источники, но авторитет Шереля как исследователя, кажется, дает нам право ссылаться на его изложение. «Актерам неудобно и трудно без движения? Определяются мизансцены, артисты ходят, пританцовывают, Мейерхольд азартно фехтует с исполнителем

<sup>183</sup> Гладков А. К. Пять лет с Мейерхольдом // Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. М. : СТД РСФСР, 1990. Т. 2. С. 136.

<sup>184</sup> См.: В. Э. Мейерхольд, А. В. Февральский. Заметки и замечания во время репетиций радиопостановки «Каменный гость» по драме А. С. Пушкина. РГАЛИ. Ф. 963 (Государственный театр им. Вс. Мейерхольда (ГосТИМ)). Оп. 1. Ед. хр. 883.

роли Дон Карлоса, показывает, как должна спускаться Дона Анна по каменным плитам у могилы Командора...»<sup>185</sup>.

В «Каменном госте», в отличие от предыдущей радиопостановки Мейерхольда «Дама с камелиями», не было ведущего. Можно предположить, что режиссер не хотел нарушать архитектонику Пушкинского текста. Все ремарки должны были быть переведены на язык радио. Шумовая и музыкальная партитуры были разработаны чрезвычайно подробно.

Музыкальная составляющая постановки была довольно разнообразна, она давала слушателю представление о месте и времени действия, создавая «звуковые декорации». Шумы были вплетены в звуковую ткань спектакля, не просто иллюстрируя текст, а как бы продолжая и углубляя его. Показательно решение первого появления Донны Анны в монастыре: монах в разговоре с Дон Гуаном ронял фразу о том, что Донна Анна никогда не позволяет себе разговаривать с мужчинами. Затем следовала звуковая зарисовка: звон ключей, женские шаги, и только потом Донна Анна-Райх произносила свою первую реплику. То есть получалось, что вдова Командора открывала внешние ворота монастыря своим ключом, молча проходила мимо монаха, так как тот был в компании незнакомого мужчины. И только отойдя подальше, к дверям часовни, Дона Анна звала монаха своей первой репликой<sup>186</sup>. Небольшой эпизод, решенный исключительно средствами радиотеатра, помогал раскрыть характер Донны Анны лучше любого возможного описания.

В своем описании Шерель опирался на сведения, полученные от участников спектакля, но, вероятно, и в не меньшей степени и на рассказы, легенды, истории, которые устно передавались от работников радио старшего поколения их молодым коллегам. Разумеется, с поправкой на то, что в течении нескольких десятилетий, вплоть до посмертной реабилитации Мейерхольда, разговоры эти были рискованны для всех их возможных участников. Пусть восстановит какие-то доку-

<sup>185</sup> Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция. 2004. С. 427.

<sup>186</sup> См. об этом: Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция, 2004. С. 431.



ментально-точные детали этой постановки теперь едва ли возможно, но сама атмосфера этих рассказов дает представление о подлинно творческой, обстоятельной работе Мейерхольда над своим первым пушкинским радиоспектаклем.

Радиоспектакль «Каменный гость» выходил в эфир несколько раз повторно – это отражено в радиопрограммах, печатавшихся на страницах отраслевой печати. Напомним, что повтор спектакля в те годы – это его полноценное исполнение артистами перед микрофоном, практика звукозаписи применялась в эфире в экспериментальном порядке. Шерель, опираясь на архивные источники, утверждает, что звукозапись этого спектакля была осуществлена, но оказалась утеряна или, что вероятнее, уничтожена<sup>187</sup>.

Радиоспектакль «Каменный гость» имел сценическое продолжение. 10 февраля 1937 г. в годовщину смерти А. С. Пушкина на сцене ГОСТИМа прошло концертное исполнение «Каменного гостя» артистами, занятыми в одноименном радиоспектакле.

Во втором отделении был показан отрывок из Пушкинской «Русалки» в исполнении все тех же – Зинаиды Райх (Наташа/Русалка), Михаила Царева (Князь), и Осипа Абдулова (Мельник). «Русалка» стала вторым и последним радиоспектаклем Мейерхольда. В фонде Мейерхольда в РГАЛИ хранится экземпляр «Русалки» с рукописными пометками Мейерхольда.

В лаконичных указаниях Мейерхольда актерам напротив их реплик можно увидеть стремление режиссера к тонкой психологической пристройке партнеров друг к другу, в нацеленности на общение, в необходимости установить подлинный сценический контакт, звуковое отображение которого могло бы быть воспринято радиослушателем.

Так же, как и в «Каменном госте», все пушкинские ремарки переведены на язык радио с помощью подробной шумовой партитуры.

Реплике Наташи «Чу! Я слышу топот / Его коня... Он, он!» – предшествовала тщательно разработанная звуковая картина. В течение пятнадцати строк

---

<sup>187</sup>См. об этом: Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М. : Прогресс-Традиция. 2004, С. 264.

Пушкинского текста – разговора Наташи с отцом – было слышно цоканье конских копыт. Звук возникал как бы в сознании героини, ритмически организуя ее речь. Тот же прием возникал после сцены объяснения. Князь уезжает, а Наташа, по Пушкинской ремарке, «остается неподвижною». Мейерхольд пытается решить это средствами радио: диалог звучит на фоне медленно затихающего удаляющегося топота копыт, который по замыслу режиссера должен был отобразить «горестную неподвижность покинутой Наташи»<sup>188</sup>.

Этот же прием использовался в сцене свадьбы. В течении всего фрагмента радиоспектакля время от времени раздавались стоны Наташи, слышимые одним лишь Князем. В музыкальный фрагмент хмелевого обряда Мейерхольд включал и переплетал между собой голоса новобрачной Княгини и покинутой возлюбленной Князя «...плач княгини как бы зародился из стонов Наташи»<sup>189</sup>.

В финале радиоспектакля Мейерхольд позволил себе единственную вольность относительно окончательной пушкинской редакции, включив отрывок из черновика «Русалки»: «Как счастлив я, когда могу покинуть / Докучный шум столицы и двора / И убежать в пустынные дубравы, / На берега сих молчаливых вод. / О, скоро ли она со дна речного / Подыметесь как рыбка золотая?..»<sup>190</sup>.

Напротив – развернутый комментарий Мейерхольда: «музыка напряженно подкрадывается к скачку в финал, к скачку, трамплином для которого является последняя строка монолога: “И в этот миг я рад оставить жизнь”»<sup>191</sup>.

Творческий путь Мейерхольда на радио короток, количество постановок сравнительно невелико, однако его вклад в становление режиссуры отечественного радиотеатра трудно переоценить. Радиоспектакли Мейерхольда можно смело назвать вершиной развития поэтики раннего радиотеатра.

---

<sup>188</sup> Там же. С. 4.

<sup>189</sup> Там же.

<sup>190</sup> Там же С. 11.

<sup>191</sup> Там же.

## Заключение

Научная разработка темы поэтики раннего отечественного радиотеатра позволила выявить, описать и проанализировать основные тенденции зарождения и развития театрального радиовещания 1920 – 1930-х гг.

Произведения технически воспроизводимых искусств сыграли решающую роль в формировании всей эстетики XX века, в частности, в возникновении и развитии феномена массовой культуры. Уже с первых своих шагов они начинают влиять на развитие различных направлений «старших» искусств, широко опираясь на их опыт, и переосмысливая его в рамках своей специфики. Молодые технологические искусства развиваются необычайно стремительно, за десятилетия преодолевая аналогичные в чем-то фазы развития, которые их старшие «собратья» проходили в течение веков. Возникновение технически-воспроизводимых искусств было обусловлено развитием звукозаписывающей техники. Возможности фиксировать момент творческого исполнения, воспроизводить и тиражировать его расширили границы художественного освоения действительности, открыли новые плоскости взаимодействия художника и публики. Микрофон радиовещания мог увеличить аудиторию слушателей до небывалых доселе масштабов. В ходе коренной перестройки всей жизни страны и быта людей, роль образной сферы искусства и, прежде всего, массового радиовещания возрастала, став одной из важнейших составляющих в деле преобразования общества. Отечественный звуковой эфир уже в 1920 – 1930-х гг. стал важной частью культурной жизни страны. Выпуская оригинальные радиоспектакли, транслируя выступления ведущих отечественных исполнителей, театральных и музыкальных коллективов радиовещание стало носителем эстетических ценностей высокого уровня и сделало их более доступными для массовой аудитории.

Создатели радиотеатра опирались на опыт художественно-публицистического и музыкального вещания. В пору первых речевых радиопередач драматургические отрывки и художественное чтение появлялись в эфире нерегулярно, сначала в экспериментальных радиоконцертах, затем в эпизодических концертах, посвященных революционным датам. С появлением первых ре-

гулярных радиогазет и оформлении внутри них художественно-публицистических разделов, драматические актеры стали постоянными участниками радиопередач. Регулярные музыкальные радиоконцерты и трансляции оперных спектаклей укрепляли позиции художественного радиовещания, воспитывали аудиторию радиослушателей, восприимчивых к образному искусству радиотеатра. Осмысливая опыт художественно-публицистического и музыкального вещания, создатели радиотеатра параллельно начинали выработку своего собственного художественного языка. Выступления драматических артистов в сборных радиоконцертах и художественных разделах первых регулярных радиогазет подготовили почву для полноценных радиоспектаклей.

На формирование поэтики радиотеатра решающее воздействие оказали драматический театр, кинематограф, литературная эстрада. Работа с речевой составляющей актерского исполнения в русской театральной школе имеет давние и глубокие традиции. Внеречевая звуковая составляющая спектакля на драматической сцене, в преддверии появления речевого радиовещания, также развивается чрезвычайно интенсивно. Развитие литературной эстрады, эксперименты с адаптацией для публичного исполнения произведений самых разных жанров такими мастерами художественного слова как А. Я. Закушняк и В. Н. Яхонтов также послужило некоей художественной аналогией для радиоадаптации произведений отечественной и мировой литературы. В пору первых радиоспектаклей кинематограф еще был лишен звука. Режиссеры немого кино искали пластическое отображение звука на экране. По аналогии с ними, первые режиссеры радио пытались добиться предельной звуковой выразительности, которая могла бы восполнить отсутствие прямого зрительного ряда за счет подключения внутреннего «видения», фантазии радиослушателя.

Основы художественной выразительности радиотеатра создавали мастера театральной режиссуры и художественного слова. Период становления радиотеатра пришелся на новый этап существования отечественного театра. Поиски в области режиссуры и актерского исполнения, освоение новой советской драматургии, национализация театрального дела в стране — чрезвычайно сложные и насы-

щенные процессы, имевшие место в развитии драматического театра, имели непосредственное влияние на формирование и развитие радиотеатра. Ведь радиоспектакли создавались усилиями режиссеров, актеров, драматургов активно вовлеченных в художественный процесс отечественного драматического театра 1920 – 1930-х гг.

Становление режиссуры театрального радиовещания прежде всего связано с именами О. Н. Волконского, Э. П. Гарина, О. Н. Абдулова. Основатели театрального вещания в своем творчестве, с одной стороны, опирались на лучшие традиции русской театральной школы. С другой стороны, эстетическая новизна самого явления радиотеатра толкала его создателей к смелым экспериментам в области режиссуры, свободному обращению с драматургической первоосновой. Формирование принципов актерского исполнения у микрофона было подготовлено поисками и открытиями в области действенного слова К. С. Станиславского и его учеников. Создание «голосового грима» базировалось на принципах создания речевой характерности в драматическом театре и ко времени появления первых радиоспектаклей эта область актерского творчества была превосходно разработана. Влияние Мейерхольда на всех трех основоположников режиссуры представляется нам весьма существенным. Гарин был одним из ведущих артистов ГОСТИМа, Абдулов также участвовал в театральных постановках Мейерхольда в качестве артиста. Влияние Мейерхольда на Волконского представляется весьма вероятным если провести анализ постановок Волконского на театральной сцене по доступным нам источникам. Таким образом, мы можем утверждать, что становление режиссуры радиотеатра связано с мастерами школы Мейерхольда. В постановках 1920-х гг. опытным путем они постигали специфику театрального радиовещания, создавая принципы работы режиссера радио с актером, экспериментируя с шумовым и музыкальным оформлением, выводя закономерности радиогеничности драматургической основы радиоспектакля.

В 1920 – 1930-е годы разрабатывается поэтика радиотеатра, его теория и методология. Радиотеатр оказывается в центре внимания театрального сообщества. В центре художественных поисков – способы создания звукового образа, как

основного ресурса выразительности радиотеатра и структурообразующего элемента художественного радиовещания. Творческие искания мастеров радио – актеров, режиссеров, драматургов были сосредоточены на разработке средств образной реализации звука. Развитие звукового образа в отечественном искусстве, в связи с художественным потенциалом радиотеатра, – область малоизученная в отечественном искусствоведении. Тому есть несколько причин. Прежде всего – относительная краткость временного периода, в который радио воспринималось как самостоятельное поле художественного творчества, а не как несовершенный, из-за отсутствия непосредственного зрительного ряда, предшественник телевидения. Кроме того, особенности развития государственной культурной политики 1930-х гг., препятствовали поискам в области специфики звукового образа, вплоть до негласного запрета на само понятие «радиоискусство». Все это способствовало тому, что, за исключением нескольких работ отдельных исследователей, в отечественном искусствоведении вопросы звукообразной природы радиотеатра разработаны недостаточно. Данное исследование представляет собой попытку хотя бы отчасти восполнить пробелы, касающиеся этой темы, на материале отечественного искусства первой трети XX века.

Отечественный радиотеатр 1920 – 1930-х гг. представлял собой как эстетический, так и общественно-значимый феномен. В той или иной мере на него ориентировались и продолжают ориентироваться как следующие поколения работников радиоэфира, так и создатели первых звуковых кинокартин. Радиорежиссура осваивает в своей специфике метод звукового монтажа опираясь на опыт метрического монтажа Вертова, монтажа аттракционов Мейерхольда, вертикального монтажа Эйзенштейна. Радиотеатр 1920 – 1930-х гг. – это время преимущественно «живого» радиовещания, спектакль, разыгрываемый исполнителями в студии, передавался в прямой эфир. Монтажное соединение, невозможное для радио с точки зрения техники, применяется в качестве драматургического принципа сначала в рамках художественных разделов радиогазет, затем получает свое развитие в радиопьесах 1930-х гг. Применение монтажных принципов в режиссуре открыли перед радиотеатром широкое поле для экспериментов по созданию, передаче и

трансформации художественных звуковых образов. Стремительность изменения времени и пространства, доступная радио, едва ли доступна театру и даже кинематографу. Радиовещание созвучно быстроте, спонтанности человеческого мышления. Применение монтажа в создании звукового образа радиоспектакля мы можем назвать основным эстетическим принципом радиотеатра, основой его поэтики.

Радиоспектакли В. Э. Мейерхольда мы можем назвать вершиной развития поэтики раннего отечественного радиотеатра. Сопоставление ключевых сцен театральных спектаклей Мейерхольда с их радиоверсией, реконструированной по письменным источникам, позволяют, до некоторой степени, проследить освоение режиссером специфического языка радиотеатра. Изучение материалов оригинальных радиопостановок Мейерхольда показывает виртуозную разработку звуковой ткани спектакля, тонкую работу с исполнителями, смелые открытия в области особой звуковой «сценографии» радиотеатра. Опыт театрального радиовещания 1920 – 1930-х гг. стал фундаментом для развития всего отечественного радиотеатра, создал возможность для его будущих художественных достижений.

Границы между видами художественной деятельности не устанавливаются раз и навсегда; они подвижны. Поэтому в будущем, возможно даже и в близком будущем, соотношения между искусствами будут меняться, иначе будут определяться те ниши, в которых предстоит существовать отдельным видам художественного творчества.

Понятно, что технический прогресс, также, как и чисто эстетическое развитие художественных образов, внесут много нового, непредсказуемого как в самое искусство, так и в процесс его восприятия. Современный уровень развития звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники, связанный с электронными носителями, чрезвычайно упростил работу в области звуковых технологий. С другой стороны, самый разнообразный аудио контент сегодня доступен каждому пользователю современных компьютерных технологий. Вполне вероятно, что область влияния звукового образа, расширившаяся благодаря этим двум факторам, и в ближайшее время будет продолжать стремительно развиваться. Предвидеть

конкретные стороны этого процесса практически невозможно. Тем не менее, можно предположить, что некоторые методологические посылки и эстетические критерии, выведенные из истории искусств, будут соответствовать новому уровню развития звукового образа в искусстве. В 1920 – 1930-х гг. в театральном радиовещании работали прославленные мастера драматического театра, опыт которых может быть чрезвычайно востребованным в современных аудиальных искусствах. Существуют некоторые константы художественного процесса, которые заставляют нас обратить внимание на тот период, когда художественные принципы радиотеатра только начинали складываться.

### Список литературы

1. Авербах, Е. М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, телевидении и в мультипликации / Е. М. Авербах // Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. Сборник / сост. Е. М. Авербах. – М. : Искусство, 1985. – С. 47 – 63.
2. Алперс, Б. В. Цусима: радиомонтаж по роману Новикова-Прибоя // Говорит СССР. – 1934. – № 6. – С. 7.
3. Андроников, И. Л. Об исторических картинках, о прозе Льва Толстого и о кино / И. Л. Андронников // Избранные произведения в 2 томах. Т. 2. – М. : Искусство, 1975. С. 260 – 272.
4. Андроников, И. Л. Что же такое искусство Яхонтова? / И. Л. Андронников // Избранные произведения в 2 томах. Т. 2. – М. : Искусство, 1975. – С. 215 – 222.
5. Андроникова, М. И. Сколько лет кино? История движущейся камеры. Предыстория киноленты. Из кинопроектора в эфир. Сколько лет кино? / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1968. – 100 с.
6. Антокольский, П. Сырой газетный лист / П. Антокольский // Говорит Москва. – 1930. – № 28. – С. 5.



7. Бабашкин, В. В. Крестьянский менталитет: наследие России царской и России коммунистической / В. В. Бабашкин // *Общественные науки и современность*. – 1995. – № 2. – С. 99 – 110.
8. Базен, А. Миф тотального кино / А. Базен // *Что такое кино? Сборник статей*. – М. : Искусство, 1972. – С. 47 – 53.
9. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. / Предисл., сост., пер. и примечания С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 239 с.
10. Берггольц, О. Ф. Говорит Ленинград. / О. Ф. Берггольц // *Берггольц О.Ф. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. Стихотворения. Говорит Ленинград. Верность*. – Л. : Художественная литература, 1973. – С. 127 – 361.
11. Бернштейн, С. И. Эстетические предпосылки теории декламации / С. И. Бернштейн // *Поэтика. Сб. статей*. – Л. : ACADEMIA, 1927. С. 19 – 34.
12. Бернштейн, С. И. Язык радио. / С. И. Бернштейн АН СССР, Ин-т языкознания – М. : Наука, 1977. – 46 с.
13. Блок, А. А. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 6. Проза 1918 –1921 / А. А. Блок ; под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского ; подгот. текста Д. Максимова, Г. Шабельская; примеч. Г. Шабельская. – М. ; Л. : Государственное издательство Художественной литературы, 1963. – 771 с.
14. Блюм, В. Трансляция оперы «организована» / В. Блюм // *Радио всем*. – 1927. – № 8. – С. 3.
15. Болотова, Е. А. Документальная драма в советском радиотеатре: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 – театральное искусство. – М., 1987. – 197 с.
16. Болотова, Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928 – 1932 гг.) / Е. А. Болотова // *Филология: научные исследования*. – 2013. – № 4. – С. 376 – 382.
17. Браудо, Е. Каким должно быть художественное широко вещание / Е. Браудо // *Резолюции и материалы Первого Всесоюзного с'езда друзей радио. (1–6 марта 1926 г. Москва)*. – М. : О-во друзей радио СССР, 1926. – С. 12.

18. Варпаховский, Л. Заметки прошлых лет / Л. Варпаховский // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / ред. коллегия: М. А. Валентей. – М. : Всероссийское театральное общество, 1967. – С. 459 – 480.
19. Вдовина, Е. А. Зарождение ранних форм радиотеатра на примерах «Устной газеты РОСТА» и «Радиогазеты РОСТА» / Е. А. Вдовина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово : Кемер. гос. ин-т культуры, 2022. – № 60. – С. 175 – 181.
20. Вдовина, Е. А. К истории отечественного радиотеатра 1920-х годов / Е. А. Вдовина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово : Кемер. гос. ин-т культуры, 2022. – № 59. – С. 56 – 63.
21. Вдовина, Е. А. Кино, радио и телевидение 1920-х гг. как элементы синтеза отечественных технографических искусств / Е. А. Вдовина // Театр. Живопись. Кино. Музыка – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2015. – № 4. – С. 61 – 79.
22. Вдовина, Е. А. Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра / Е. А. Вдовина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2022. – № 4. – С. 105 – 118.
23. Вдовина, Е. А. Радиотеатр 1920-х годов: первые шаги по незримой сцене / Е. А. Вдовина // Художественное образование и наука. – М. : Российская государственная специализированная академия искусств, 2022. – № 3. – С. 101 – 107.
24. Вдовина, Е. А. У микрофона Василий Иванович Качалов неизвестные страницы творческой биографии / Е. А. Вдовина // Театр. Живопись. Кино. Музыка – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2012. – № 2. – С. 30 – 42.
25. Вдовина, Е. А. Художественные приемы в отечественных искусствах в 1920-х гг. (кино, радио, телевидение) / Е. А. Вдовина // Вестник электронных и печатных СМИ М. : Академия медиаиндустрии, 2015. – №1 (23) – С. 50 – 63.
26. Вдовина, Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность / Е. А. Вдовина // Вестник Челябинского госу-

дарственного университета – Челябинск : Челябинский государственный университет 2013. – № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. – С. 99 – 105.

27. Вертов, Д. «Киноправда» и «радиоправда» (в порядке предложения) / Д. Вертов // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Д. Вертов ; ред.-сост., автор вступительной статьи и примечаний С. Дробашенко. – М. : Искусство, 1966. – С. 84 – 86.

28. Виленкин, В. Я. Качалов на концертной эстраде / В. Я. Виленкин // Василий Иванович Качалов: сборник статей, воспоминаний, писем. – М. : Искусство, 1954. – С. 345 – 375.

29. Волконский, Н. О. Письмо режиссера / Н. О. Волконский // Говорит Москва. – 1930. – № 30. – С. 16.

30. Волконский, Н. О. Из дневника радиослушателя / Н. О. Волконский // Говорит СССР. – 1932. – № 36. – С. 9.

31. Гааг, Н. А. Радиотеатр в системе жанров радио : исторический и культурологический аспекты : дисс. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук: спец 10.01.10 – журналистика, Воронеж, 2014. – 244 с.

32. Галицкий, Я. Ленин – траурная композиция. / Я. Галицкий. // Важнейшие даты по истории радиовещания за 1917 – 1934 гг. (выдержки из печатных изданий, периодической печати). ГАРФ Ф. 6903 (Телеграфное агентство Советского Союза (ТАСС)). Оп. 3. Д. 2. Л. 126.

33. Гарин, Э. П. С Мейерхольдом: воспоминания / Э. П. Гарин. – М. : Искусство, 1974. – 289 с.

34. Гладков, А. К. Пять лет с Мейерхольдом / А. К. Гладков // Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. Т. 2 Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. – М. : СТД РСФСР, 1990. – 473 с.

35. Головачев, С., Фурдуев, В. Дорогу радиofilmу! / С. Головачев, В. Фурдуев // Радиослушатель. – 1929. – № 25. – С. 4.

36. Горяева, Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920 – 1930-х годах. Документированная история / Т. М. Горяева. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 159 с.

37. Гудкова, В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.
38. Гуревич, П. С. Советское радиовещание: страницы истории / П. С. Гуревич, В. Н. Ружников. – М. : Политиздат, 1976. – 382 с.
39. Данский, Б. Г. Радиогазета и радиослушатель / Б. Г. Данский // Новости радио. – 1925. – № 30. – С. 2 – 3.
40. Дмитриев, Ю. А. Театральная Москва : 1920-е гг. / Ю. А. Дмитриев; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 165 с.
41. Жидков, В. С. Театр и власть. 1917 – 1927. От свободы до «осознанной необходимости» / В. С. Жидков; М-во культуры Рос. Федерации. Гос. ин-т искусствознания. – М. : Алетейа, 2003. – 656 с.
42. Зайцев, Я., Перельман, Н. Больше четкости и активности в борьбе за ленинский путь развития радиовещания / Я. Зайцев, Н. Перельман // Говорит СССР. – 1932. – № 25. – С. 4.
43. Закушняк, А. Я. Вечера рассказа // Закушняк А. Я. Вечера рассказа : Воспоминания : Тексты / Общая ред. и вступ. статья Н. Ю. Верховского; Работа по переводам и комментарии Е. Б. Гардт. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 392 с.
44. Закушняк, А. Я. Микрофон приказывает / А. Я. Закушняк // Радиослушатель. – 1928. – № 13. – С. 6.
45. Золотницкий, Д. И. Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий. – Л. : Искусство, 1976. – 391 с.
46. Ионов, И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историографический очерк / И. Н. Ионов // Современная политическая мифология: содержание и механизмы функционирования : сборник статей / Рос. гос. гуманитар. ун-т ; сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. – М. : РГГУ, 1996. – С. 12 – 13.
47. Иоффе, И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И. Иоффе. – М. : ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – 654 с.

48. Каган, М. С. Диалектика искусства / М. С. Каган // Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – 2-е изд., расшир. и перераб. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 766 с.
49. Кальма, Н. Простая вещь / Н. Кальма // Радиослушатель. – 1928. – № 10. – С. 9.
50. Качалов, В. И. Актер и чтец у микрофона / В. И. Качалов // Говорит СССР. – 1933. – № 19. – С. 32.
51. Качалов, В. И. У микрофона / В. И. Качалов // Говорит СССР. – 1934. – № 4. – С. 8.
52. Крымова, Н. А. Владимир Яхонтов / Н. А. Крымова. – М. : Искусство, 1978. – 319 с.
53. Кулешов, Л. В., Хохлова, А. С. 50 лет в кино / Л. В. Кулешов, А. С. Хохлова. – М. : Искусство, 1975. – 303 с.
54. Куржиямский, М. С. Далекое и близкое / М. С. Куржиямский // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 3. – С. 30 – 37.
55. Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки : Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове / Сост., ред., авт. вступ. статьи и коммент. В. Я. Виленкина. – М. : Искусство, 1960. – 756 с.
56. Листов, В. С. Россия. Революция. Кинематограф / В. С. Листов. – М. : Материк, 1995. – 175 с.
57. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
58. Луначарский, А. В. Человеческое слово могуче [Электронный ресурс] // Сайт [russian-records.com](http://russian-records.com). URL [https://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=9937](https://www.russian-records.com/details.php?image_id=9937) (дата обращения 8 апреля 2021 года).
59. Любович, А. Нужно ли специальное радиоискусство? / А. Любович // Резолюции и материалы Первого Всесоюзного с'езда друзей радио. (1–6 марта 1926 г. Москва). – М. : О-во друзей радио СССР, 1926. – С. 8.

60. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн ; Пер. с англ. В. Г. Николаева. – М. : КАНОН-пресс-Ц ; Жуковский : Кучково поле, 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 462 с.
61. Мандельштам О. Яхонтов // Экран. – 1927. – № 31. – С. 15.
62. Марков, В. Д. Спектакль по радио / В. Д. Марков ; под ред. Я. М. Ядрова. – М.; Киев : НКПТ, 1930 (Київ друк. інвалід-поліграфіст). – 50 с.
63. Марков, П. А. О театре. В 4 томах. Т. 1. Из истории русского и советского театра / П. А. Марков ; ред. З. П. Удальцова. – М. : Искусство, 1974. – 542 с.
64. Марков, П. А. О театре. В 4 томах. Т. 3. Дневник театрального критика / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1976. – 639 с.
65. Марков, П. А. О театре. В 4 томах. Т. 4. Дневник театрального критика. 1930 – 1976. / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1977. – 639 с.
66. Марченко, Т. А. Радиотеатр и телетеатр / Т. А. Марченко. – Л. : ЛГИТМИК, 1988. – 70 с.
67. Марченко, Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы / Т. А. Марченко. – М. : Искусство, 1970. – 221 с.
68. Маяковский, В. В. Расширение словесной базы / В. В. Маяковский // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 т. Т. 11 Статьи. Заметки. Выступления. 1913 – 1928. – М. : Правда, 1978. – С. 350 – 386.
69. Мейерхольд, В. Э. , Февральский, А. В. Заметки и замечания во время репетиций радиопостановки «Каменный гость» по драме А. С. Пушкина. / В. Э. Мейерхольд, А. В. Февральский // РГАЛИ. Ф. 963 (Государственный театр им. Вс. Мейерхольда (ГостИМ)). Оп. 1. Ед. хр. 883.
70. Мейерхольд, В. Э. Пушкин. Режиссер-драматург: доклад / В.Э. Мейерхольд // Литературный Ленинград. – 1935. – № 50. – С. 3.
71. Мейерхольд, В. Э. Искусство по радио / В. Э. Мейерхольд // Новый зритель. – 1927. – № 42. – С. 5.

72. Мейерхольд, В. Э. Переписка, 1896–1939 / В. Э. Мейерхольд ; сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая; вступ. статья Ю. А. Завадского. – М. : Искусство, 1976. – 464 с
73. Мейерхольд, В. Э. Пушкин-режиссер / Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 частях. Ч. 2. 1917–1939 / В. Э. Мейерхольд ; сост., ред. и коммент. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростоцкого. – М. : Искусство, 1968. – С. 419 – 426.
74. Мейерхольд, В. Э. Русалка. Режиссерские заметки, замечания актерам на репетициях, список музыкальных номеров для радиоспектакля // РГАЛИ. Ф. 998 (В. Э. Мейерхольд) Оп. 1. Ед. хр. 330.
75. Микрюков, М. П. А. В. Луначарский и «Тезисы по радиоискусству» / М. П. Микрюков // Радиоискусство: теория и практика. Статьи, комментарии, интервью, радиопьесы ; сост. В. П. Зверев. – М. : Искусство, 1981. – С. 173–179.
76. Миловидов, И. О радиопьесе в Америке / И. Миловидов // Радиослушатель. – 1930. – № 22. – С. 5.
77. Мурашов, Ю. Электрифицированное слово. Радио в советской литературе и культуре 1920 – 1930-х годов / Ю. Мурашов // Советская власть и медиа: Сб. статей. – СПб. : Академический проект, 2005. – С. 17 – 39.
78. Николаев, А. М. Из воспоминаний / А. М. Николаев // НРЛ – технопарк в оригинале: Нижегородская радиолaborатория 1918 – 1928. – Нижний Новгород, 2008. – С. 26–28.
79. Новикова, А. Становление социальной маски «Советский человек» в радиотеатре и радиопублицистике 1920 – 1930-х годов / А. Новикова // Советская власть и медиа: Сб. статей. – СПб. : Академический проект, 2005. – С. 89 – 104.
80. Новиков-Прибой А. С. «Цусима» на радио // Радиопередача. – 1934. – № 9. – С. 15.
81. Новогрудский А. Опыт красноармейского вещания // Говорит СССР. – 1933. – № 14/15. – С. 43.

82. О литературе на радио. Две встречи // Говорит СССР. – 1934. – № 4. – С. 32.
83. О радиофикации и радиовещании: Сборник постановлений. – М. : Радиоиздат, 1935. – С. 17.
84. Одоевцева, И. На берегах Невы / И. Одоевцева. – СПб. : Лениздат, 2012. – 477 с.
85. Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. / сост.: Е. М. Абдулова-Метельская. – М. : Искусство, 1969. – 263 с.
86. Открытие Ленинградского радиотеатра // Радиослушатель. – 1928. – № 18. – С. 15.
87. Переписка с Мосфиноотделом и редакцией радиогазеты г. Москвы о выплате гонорара сотрудникам газеты и уплате подоходно-поимущественного налога, удостоверения, заявления и списки сотрудников РОСТА. // ГАРФ. Ф. 391 (Российское телеграфное агентство (РОСТА)). Оп. 1. Д. 69. Л.1.
88. Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда / Н. В. Песочинский // Русское актёрское искусство XX века. Вып. 1. – СПб. : РИИИ, 1992. – С. 65 – 154.
89. Петрушанская, Е. Эхо радиопросвещения в 1920 – 1930-х годы. Музыкальная гальванизация социального оптимизма / Е. Петрушанская // Советская власть и медиа: Сб. статей. – СПб. : Академический проект, 2005. – С. 113–133.
90. Платов, М. Не надо изобретать обезьяну / М. Платов // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 2. – С. 34.
91. Платонов, В. Письмо читателя. Отклики на ст. тов. Блюма. (Трансляция опер «организована») Карасева // Радио всем. – 1927. – № 10. – С. 227.
92. Поляновский, Г. А. У истоков музыкального вещания / Г. А. Поляновский // Телевидение и радиовещание. – 1984. – №9. – С. 43 – 50.
93. Попов, В. А. Звуковое оформление спектакля / В. А. Попов; под ред. И. Я. Гремиславского; Всерос. театральное о-во. – М. : Искусство, 1953. – 268 с.
94. Радио в СССР. Отчет VII съезду Советов. – М. : изд. Комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР, 1934. – С. 38–39.



95. Райх, З. Н. У микрофона // Говорит СССР. – 1935. – № 7. – С. 12.
96. Ростова, Н. В. Немое кино и театр. Параллели и пересечения / Н. В. Ростова. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 166 с.
97. Ростоцкий, Б. И. Малый театр в советские годы / Б. И. Ростоцкий // Малый театр. 1824 – 1974. Сборник в 2 т. / Сост. В. Канаева, Е. Струтинская. – М. : ВТО, 1983. – Т. 2. – С. 9 – 205.
98. Рудницкий, К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий; АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Наука, 1969. – 526 с.
99. Рудницкий, К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917 / К. Л. Рудницкий; отв. ред. Е. И. Горячкина-Полякова, О. М. Фельдман; АН СССР, ВНИИ искусствознания. – М. : Наука, 1990. – 278 с.
100. Ружников, В. Н. Так начиналось: Историко-теоретический очерк советского радиовещания 1917 – 1928 / В. Н. Ружников. – М. : Искусство, 1987. – 208 с.
101. Рутковская, Б. «Каменный гость» Пушкина / Б. Рутковская // Говорит СССР. – 1935. – № 11/12. – С. 38.
102. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / А. Ю. Ряпосов. – СПб. : РИИИ, 2004. – 287 с.
103. Саппак, В. Телевидение и мы / В. Саппак. – М. : Искусство, 1963. – 166 с.
104. Сводная рецензия радиослушателей на радиопостановку «Пурга» // Радиослушатель, – 1928. – № 12. – С. 4.
105. Сергеенко, А. П. Переписка Толстого с Т. Эдисоном / А. П. Сергеенко // Литературное наследство. . – М. : Изд-во АН СССР – 1939. – Т. 37–38. – С. 330.
106. Смоленский, Я. М. Чудо живого слова: теория чтецкого искусства / Я. М. Смоленский. – М. : РА Арсис-Дизайн, 2009. – 328 с.
107. Соколов, В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов. – М. : Канон+РООИ Реабилитация, 2008. – 416 с.

108. Соколов, И.В. Возможности звукового кино / В. С. Соколов // Кино. – 1929. – № 45. – С. 12.
109. Справочник партийного работника. – М. : Гос. изд-во, 1928. – Вып. 6. – Ч. 1. – С. 739.
110. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. В 9 томах. Том 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский ; ред. колл. О. Н. Ефремов (главн. ред.) [и др.] ; предисл. О. Н. Ефремова ; подгот. текста, вступ. ст., комм. И. Н. Соловьевой ; ред. тома И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1988. – 622 с.
111. Строева, М. Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова / М. Строева. – М. : ВТО, 1955. – 314 с.
112. Таранова, Э. Левитан. Голос Сталина / Э. Таранова. СПб. : Партнер СПб., 2010. – 240 с.
113. Таршис, Н.А. Музыка драматического спектакля / Н.А. Таршис. – СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2010. – 163 с.
114. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. – М : Всероссийское театральное общество, 1978. – 487 с.
115. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917 гг. / Л. И. Тихвинская. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 527 с.
116. Толстова Н. А. Внимание! Включаю Микрофон! / Н. А. Толстова. – М. : Искусство, 1972. – 222 с.
117. Толстова, Н. А. Из записок диктора / Н. А. Толстова. – М. : Искусство, 1965. – 104 с.
118. Труды Государственной академии художественных наук. Театральная секция. Театры Москвы 1917 – 1928. Статьи и материалы. – М. : Изд. Государственной академии художественных наук, 1928. – 195 с.
119. Турбин, В. С. Режиссер радио и телетеатра / В. С. Турбин. – М. : Искусство, 1983. – 165 с.

120. Февральский, А. В. Московские встречи / А. В. Февральский. – М. : Московский рабочий, 1982. – 144 с.
121. Фуриков, Б. Шаг вперед / Б. Фуриков // Говорит Москва. – 1930. – № 34. – С. 11.
122. Хлебников В. Радио будущего / В. Хлебников // «Великая книга дня...» Радио в СССР. Документы и материалы / Федеральное архивное агентство, Российский гос. архив лит. и искусства, Гос. архив Российской Федерации, Российский гос. архив фонодокументов ; сост. Т. М. Горяева. – М. : РОС-СПЭН, 2007. – С. 680 – 682.
123. Цветаева, М. И. Мать и музыка / М. И. Цветаева // Цветаева М. И. Проза. – М. : Современник, 1989. – С. 58 – 84.
124. Цветаева, М.И. Нездешний вечер / М. И. Цветаева // Цветаева М.И. Проза. – М. : Современник, 1989. – С. 264 – 278.
125. Цветаева, М. И. Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак / М. И. Цветаева // Цветаева М. И. Соч. в 2 т. Т. 2. Проза. – М. : Художественная литература, 1980. – С . 399 – 423.
126. Чемоданов, С. Нужен ли радиотеатр? / С. Чемоданов // Говорит СССР. – 1931. – № 3. – С. 1.
127. Чистов, К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. / К. В. Чистов. – М. : Наука, 1967. – 339 с.
128. Шаламов, В. Заклинатель змей / В. Шаламов // Шаламов В. Колымские рассказы – М. : Эксмо, 2009. – С. 239 – 243.
129. Шатаева, Г. А. Институт живого слова / Г. А. Шатаева // Шестые открытые слушания «Института Петербурга» : Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения. 9 – 10 января 1999 года. СПб. : Институт Петербурга, 1999. С. 1 – 9.
130. Шерель, А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки / А. А. Шерель. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.

131. Шерель, А. А. Рампа у микрофона. Театр и радио: пути взаимного влияния / А. А. Шерель. – М. : Искусство, 1985. – 301 с.
132. Шерель, А. А. Там, на невидимых подмостках. Радиоискусство: проблемы истории и теории. 1922 – 1941. / А. А. Шерель – М. : Искусство, 1993. – 184 с.
133. Шилов, Л. А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: очерки звучащей литературы / Л. А. Шилов. – М. : Искусство, 1989. – 223 с.
134. Шилова, И. М. Заметки о звуковом кинематографе, который был «чресчур» звуковым // Шилова И. М. Фильм и его музыка. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 49 – 56.
135. Шкловский, В. Б. За 60 лет: работы о кино / В. Б. Шкловский. – М. : Искусство, 1985. – 573 с.
136. Шкловский, В. Б. Их настоящее / В. Б. Шкловский. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – С. 111.
137. Эйзенштейн, С. М. Заметки ко «Всеобщей истории кино» / С. Эйзенштейн // Киноведческие записки. – 2012. – № 100. – С. 53 – 108.
138. Эйзенштейн, С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. / Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов – М. : Искусство, 1964. – С. 156 – 189.
139. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. / Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – М. : Искусство, 1964. – С. 269 – 273.
140. Эйзенштейн, С. М. Финал «Медного всадника»: фрагменты из книги «Монтаж» / С. М. Эйзенштейн // Киноведческие записки. – 1999. – № 42. – С. 109 – 128.
141. Эхин. Ленинградские письма // Радиослушатель, – 1928. – № 11. – С. 10.
142. Эфрос, Н. Е. Московский Художественный театр. 1896 – 1923 / Н. Эфрос. – М. : Государственное издательство, 1924. – 448 с.

143. Юзовский, Ю. О драме и театре. В 2 т. / Ю. М. Юзовский. Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. – М. : Искусство, 1982. – 478 с.
144. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера. / В. Н. Яхонтов – М. : Искусство, 1958. – 455 с.
145. Arnheim, R. Rundfunk als Hörkunst. München : Munich: Hanser, 1979. – Pp. 16–80.