

На правах рукописи

Вдовина Елена Александровна

Поэтика раннего отечественного радиотеатра

Специальность: 5.10.3. – Виды искусства (театральное искусство)

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Работа выполнена на кафедре истории театра России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Научный руководитель: **Любимов Борис Николаевич**, кандидат искусствоведения, и. о. ректора Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России», заведующий кафедрой истории театра России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Официальные оппоненты: **Чепуров Александр Анатольевич**, доктор искусствоведения, заместитель художественного руководителя Творческо-исследовательской части Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Национальный драматический театр России (Александринский театр)», заведующий кафедрой русского театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Болотова Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры телевидения и радиовещания Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова».

Защита состоится 19 декабря 2023 года в 15:00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.016.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте www.gitis.net.

Автореферат разослан

2023 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



Ястребов Андрей Леонидович

Общая характеристика работы

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 аудиокolleкцию. Однако «Институт живого слова» властями был сочтен избыточной роскошью и летом 1923 года закрыт¹. 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 коллекции². Кроме того, большая часть архива Радиокomiteта, в частности, материалы литературно-драматического вещания, были уничтожены в октябре 1941 года как не подлежащие эвакуации. А среди

¹ 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.

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

немногих сохранившихся материалов 1930-х годов передачи художественного характера отсутствуют³.

Отсутствие необходимого комплекса источников для изучения раннего периода истории регулярного отечественного радиовещания длительное время останавливало исследователей. Существенными выглядят исследования по истории радиотеатра советских исследователей В. Д. Маркова, Т. А. Марченко, В. С. Турбина⁴. Отдельно следует выделить фундаментальные работы А. А. Шереля, собравшего, систематизировавшего и осмыслившего сохранившийся фактический и методический материал по истории и теории радиотеатра⁵.

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.⁶ Для раскрытия этого аспекта исследования также важны работы современных театроведов В. В. Гудковой, В. С. Жидкова, Н. В. Ростовской, Н. А. Таршис⁷.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ 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. : Алетейя, 2003. С. 450 – 510.; Ростова Н. В. Немое кино и театр. Параллели и пересечения. М. : Аспект Пресс, 2007.

При изучении вопроса о влиянии на радиотеатр основных принципов киноповествования автор привлекал труды Д. Вертова, Л. С. Кулешова С. М. Эйзенштейна⁸. Теоретической и методологической базой диссертации стали работы в области теории киноискусства В. Б. Шкловского, Ю. М. Лотмана, А. Базена, В. С. Листова, В. С. Соколова, И. М. Шиловой⁹.

Для изучения взаимного влияния радиотеатра и литературной эстрады автор обращался к письменному наследию артистов-чтецов А. Я. Закушняка, Я. М. Смоленского, В. Н. Яхонтова¹⁰ 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. Беньямина, И. И. Иоффе, М. Маклюэн и др.¹¹ В процессе изучения звучащего слова автор

С. 45 – 63; Гаршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2010. С. 40 – 56.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ Беньямин 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.

также использовал лингвистико-фонетические исследования слова, речи, поэтического языка в трудах И. Л. Андроникова, С. И. Бернштейна и др.¹²

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. Шилова¹³. Среди исследований XXI века, 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. Гааг¹⁴.

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

¹² 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.

¹³ 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. 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.

¹⁴ 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.

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. Перспективным для исследования оказалось письменное наследие Э. П. Гарина, В. И. Качалова, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, Н. А. Толстой и др.¹⁵

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;

¹⁵ 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.

- 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 аудиального восприятия, 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 теоретической части работы способны инициировать новые изыскания в данном направлении и способствовать выработке новых научных концепций в истории

и теории радиотеатра. Материалы диссертации и ее отдельные концептуальные положения могут быть использованы при обучении актеров, режиссеров, театроведов, продюсеров.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС (далее – ГИТИС) и была рекомендована к защите. Основные результаты исследования 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, Заключения, Списка литературы (145 названий).

Основное содержание работы

Первая глава **«Истоки отечественного радиотеатра»** посвящена изложению основных исследовательских позиций автора диссертации относительно истоков отечественного радиотеатра.

1.1 В первом параграфе **«Возникновение технически воспроизводимых искусств»** рассматриваются начальные этапы развития радио и кино и дается оценка роли появления звукозаписи и радиовещания в трансформации общественного устройства.

XX век значительно расширил само понятие искусства. На художественное осмысление действительности начинают претендовать новые области творчества. В диссертации используется понятие – технографические искусства, предложенное исследователем кинематографа В. С. Соколовым, объединяющее

технически воспроизводимые искусства¹⁶. Специфика технографии – возможность хранения, трансляции и воспроизведения света, движения и звука техническим способом.

Технографические искусства, будучи новыми и доступными, явились крайне эффективными инструментами агитации и пропаганды. На короткий отрезок времени радиовещание оказалось в центре внимания научного сообщества и художественной среды – поэтов, писателей, музыкантов, актеров, – без которых теперь невозможно представить отечественную культуру 1920 – 1930-х гг. И именно в это десятилетие процесс выработки собственного оригинального языка радио шел наиболее активно и относительно автономно. Способствовало этому и то, что внедрение на радио жесткой системы цензуры началось довольно поздно в сравнении с другими областями культурной жизни страны.

Изобретение звукозаписывающей техники сделало возможным самое возникновение технически-воспроизводимых искусств. Радиовещание предвещало возможность тиражирования его произведений для широких масс, что прекрасно вписывалось в культурную политику молодого Советского государства.

В первых музыкальных и речевых радиопередачах обнаруживаются некоторые попытки применения монтажа к звуковому материалу для создания убедительного звукового образа. Впоследствии монтаж станет одним из основных инструментов радиотеатра.

1.2 «Становление художественно-публицистического радиовещания».

Развитие отечественной радиопромышленности способствовало вхождению радиоприемника в повседневную жизнь человека. Происходила трансформация восприятия: от интереса к самому явлению слушатель переходил к оценке содержания радиосообщения, формы его подачи.

«Радиогазета РОСТА» положила начало периоду, когда радиогазеты стали основной формой регулярных радиопередач. Со временем, существенной составляющей радиогазеты стали музыкальные и литературные разделы, давшие

¹⁶ См. Соколов В. С. Киноведение как наука. М. : Канон+РООИ Реабилитация, 2008. С. 114.

развитие различным направлениям художественного радиовещания, в том числе радиотеатру.

Радиогазета знакомила советского человека с произведениями классической литературы, прошедшими «переосмысление», соответствующее духу времени, а также с творчеством современных советских писателей, поэтов и драматургов. Не были обделены вниманием и зарубежные авторы, тематика произведений которых была созвучна идеям революции. Постепенно литературное вещание перерастает рамки раздела радиогазеты, в эфир начинают выходить «Радиовечера» и «Живые альманахи» – литературные чтения, посвященные творчеству отдельных писателей. В них выступали иногда сами современные литераторы, отрывки их произведений читали у микрофона профессиональные актеры и чтецы, иногда, слово предоставлялось критикам-литературоведам.

С осени 1924 года в эфир начинают регулярно выходить радиоконцерты. Технический уровень передачи музыки по радио был несовершенен, на первое место вышли задачи 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 рядовой гражданин имел возможность и желание регулярно слушать радио. Однако наличие такой массовой демократичной аудитории подразумевалось создателями первых музыкальных радиопередач.

Первая трансляция оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского была осуществлена из зала Большого театра в 1925 г. Вскоре музыкальные радиоспектакли стали существенной частью наполнения эфира. Трансляции опер проводились из театральных залов обеих столиц. Осуществлялись и оригинальные оперные постановки, до слушателей доходили сочинения, которые редко шли на традиционных театральных подмостках. Вокруг темы социальной актуальности оперы, в связи с радиотрансляциями, разразилась бурная полемика.

Неприятие оперного радиотеатра автор исследует, беря во внимание культурно-исторический и идеологический контексты, в частности ослабление

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, после выдвижения ВАПП лозунгов о повышении качества пролетарской литературы и необходимости учебы у классиков – после всего этого, общество почувствовало, что ситуация в этот момент допускает полемику. Трансляции опер и музыкальных спектаклей прочно прижились в радиоэфире, и 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.

Трансляция опер по радио к середине 1920-х гг. стала вполне рядовым явлением. Передача в радиоэфир драматических спектаклей, казалось бы, мало чем отличается, однако на деле обнаружились сложности. Слушатели первых трансляций драматических спектаклей не могли различить героев по голосам, зачастую не понимали происходящее в пьесе.

Организация издания «Радиогазета РОСТА» определила хотя и скромное, но стабильное место художественного слова в регулярном радиовещании, которое до этого появлялось в эфире лишь эпизодически. Осмысливая опыт художественно-публицистического и музыкального вещания, создатели радиотеатра параллельно начинали выработку своего собственного художественного языка, основанного на создании звукового образа. Выступления драматических артистов в сборных радиоконцертах и художественных разделах первых регулярных радиогазет подготовили почву для полноценных радиоспектаклей.

1.3 В третьем параграфе «**Формирование начальных художественных форм радиотеатра**» автор обращается к первым годам истории отечественного драматического радиотеатра.

Возможность фиксации и воспроизведения звука, движущегося изображения, передача звука, а потом и изображения на расстоянии, послужили стимулом к развитию и обогащению звукозрительного образа. Именно это свойство

искусства XX века потеснило традиционные искусства и определило новые ниши их существования. Однако, надо отметить, что выразительные средства кинематографа, радио и телевидения в течение веков накапливались в «старших» искусствах – в литературе и в театре, в музыке, в живописи, в скульптуре. Эстетические закономерности звукового образа, адаптированного радиовещанием к своей специфике, начали складываться гораздо раньше появления первого приемника/передатчика.

Едва ли не все исследователи строят свои рассуждения о специфике звукового образа в радиовещании, прежде всего, вокруг отсутствия прямого, непосредственного зрительного ряда. Одни авторы видят в нем непреодолимый недостаток, свидетельство ограниченности радио как посредника в передаче художественных впечатлений. Другие утверждают, что отсутствие прямого зрительного ряда приводит к его замещению в воображении слушателя незримыми художественными образами, которые зачастую вызывают сильный эмоциональный отклик. «Слепота» радиовещания рассматривается уже не как недостаток, напротив, благодаря ей, становится возможной предельная концентрация на звуковых образах.

Очевидно, что радиотеатр в своем развитии широко опирается на опыт драматического театра. Наиболее очевидная область для поисков и экспериментов – работа над речевой составляющей актерского исполнения, которая в русской театральной школе имеет давние и глубокие традиции. Основываясь на них, режиссеры радио постепенно научились добиваться от исполнителей предельной выразительности речи, яркой речевой характерности персонажей. На радио арсенал речевых выразительных средств актера радиотеатра получил название «голосовой грим». Принципиальной была и работа в области действенного слова.

Звуковая составляющая спектакля – одна из важных областей поисков в режиссуре первой четверти XX столетия. Музыка перестает быть «рамой» окружающей полотно спектакля, но начинает постепенно становится его важным структурным элементом, органично вливаясь в художественное целое. В лучших

своих постановках ранний радиотеатр заимствует у современного ему драматического театра именно этот принцип.

Опытам применения шумов в радиоспектакле предшествовали виртуозно разработанные звуковые партитуры чеховских постановок Художественного театра, которые подняли роль шумового оформления спектакля на качественно новый уровень¹⁷. В конце 1920-х гг. создатели радиотеатра были, по-видимому, чрезмерно увлечены применением в своих постановках шумов – тому можно найти немало подтверждений и в рецензиях на радиоспектакли, и в воспоминаниях их участников. Этой же своеобразной «болезнью роста» в свое время, «переболел» и МХТ. Так, например, 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»¹⁸. Радио тоже предстояло найти в обращении с шумами свою «золотую середину» исходя из собственной специфики.

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 послужили некоей художественной аналогией для радиоадаптации произведений отечественной и мировой литературы. На смену чтению фрагментов сочинений того или иного автора на радио начинают выходить циклы передач, которые знакомят с целым произведением.

«Радиоадаптация» литературных произведений многим казалась антихудожественной, едва ли не кощунственной, особенно если речь шла о классике, но, не взирая на подобные сложности, литературное чтение прочно и надолго обосновалось в радиоэфире. За десятилетия истории советского, а потом и российского радиовещания четкое искусство у микрофона дало произведения высочайшего художественного уровня.

¹⁷ См. например: 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.

¹⁸ Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1896 – 1923. М.: Государственное издательство, 1924. С. 164.

В 1925 г. в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел посвященный 100-летию декабристского восстания первый радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской», автором и режиссером которого выступил Н. О. Волконский, один из основателей режиссуры отечественного радиотеатра. На первый взгляд, «Вечер у Марии Волконской» имеет много общего с привычными литературными монтажами из Радиогазет, однако первая радиопьеса уже не представляла собой собрание разрозненных фрагментов, объединенных тематически. В ней уже ясно была намечена непрерывная сюжетная линия, а также присутствовал перенос сценического действия во времени и пространстве, впоследствии ставший одним из излюбленных приемов радиотеатра.

Анализ второго отечественного радиоспектакля «Люлли-музыкант» Г. А. Поляновского позволяет заключить, что первые эксперименты в пространстве радиотеатра во многом опирались на опыт ранних литературных и музыкальных радиопередач. Шумовое оформление этих двух первых радиоспектаклей, судя по свидетельствам современников, отсутствовало, что еще раз подчеркивает их преемственную связь с литературно-музыкальным монтажом. Но вместе с тем, уже в первых оригинальных отечественных радиопьесах прослеживается ряд приемов, ставших со временем традиционными для радиотеатра. Например, чередование контрастных по настроению эпизодов, частые смены времени и места действия, применение речевой характерности, как средства создания звукового образа.

Параллельно с работой над первыми оригинальными радиоспектаклями в радиостудии проводятся эксперименты по передаче в эфир отдельных сцен из спектаклей различных московских театральных коллективов. Кроме того, 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. 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.

В печати начинается полемика между сторонниками и противниками радиотрансляции драматических спектаклей. Реплики споров о радиоискусстве на страницах печати 1926 г. позволяют обозначить две основные тенденции, оказавшие значительное влияние на развитие художественного радиовещания в целом и радиотеатра в частности: люди искусства, представители творческого сообщества близкого к практике радиовещания, отстаивали новаторскую природу радиовещания, представляя радио как новое и самобытное искусство; руководители радиовещания, представители власти, ограничивали художественные перспективы радио, ставя его в строй общей культурной политики.

На рубеже 1920 – 1930-х гг. радиотеатр выпускает череду постановок, отражающих ключевые события освоения Арктики: например, «Амундсен» (1928), ««Красин» спасает “Италию”» (1930). На примере радиоспектаклей, отражающих значимые события и реалии современной жизни, важно отметить родство радиотеатра с жанром эстрады. Намеченное еще в эпоху радиогазет, взаимное влияние эстрады и радио продолжает развиваться и в радиотеатре 1920 – 1930-х гг.

К концу третьего десятилетия XX века культурная политика советского государства обрела достаточно четкие контуры, в которые должны были встраиваться произведения актуального искусства. Значительную часть репертуара драматических театров по-прежнему составляли классика русской и мировой драматургии, постановки современных западных пьес, фарсы, комедии, мелодрамы, однако к концу 1920-х гг. значительно увеличилось количество новых советских пьес в репертуарах столичных и провинциальных театров. Эта же тенденция проявлялась и в радиотеатре, выбор в пользу советской пьесы был определен.

Развитие жанра радиопьесы на Западе – довольно активное в середине и особенно в конце 1920-х гг., способствовало интересу отечественного творческого сообщества к этому новому жанру, соединяющему опыт театральной

драматургии и литературы с первыми достижения радиожурналистики и музыкального радиовещания. Однако в творческие процессы радиотеатра стремительно вторгаются реалии политико-экономического характера. В марте 1927 г. выходит постановление Совнаркома СССР, вошедшее в историю радиовещания как «Закон о свободе микрофона», которое предоставляло право транслировать по радио все исполняемые в театрах и концертных залах музыкальные и драматические спектакли без особого вознаграждения за это как исполнителей, так и организаторов, что существенно облегчало 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. Трансляция 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 столичных театральных сцен, весьма органично вписывалась в советскую политику «просвещения широких масс».

В начале 1930-х гг. создаются радиоспектакли по документальным пьесам, обращенным к проблемам первой пятилетки. Таким образом, радиотеатр оказался активным участником масштабной информационной компании, развернутой в отечественных СМИ. Такие постановки как «Повесть о сфагнуме» и «Стекло» (радиопьесы А. А. Тарковского), «Урало-Кузбасс» (сценарий В. М. Гусева), «Днепрострой» (сценарий А. Н. Афиногенова) представляли собой интересное и оригинальное для своего времени явление документальной радиодрамы¹⁹. Это были монтажные пьесы без привычной стройной сюжетной линии. Эпизоды строились на чередовании и столкновении отдельных

¹⁹ См. об этом Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928 – 1932 гг.) // Филология: научные исследования. 2013. № 4. С. 376 – 382.

компонентов – игровых сцен, отрывков из исторических документов, информации из периодической печати.

Привычка воспринимать радио в качестве средства массовой информации способствовала тому, что любое радиосообщение, в том числе художественное, в определенных условиях, могло получить эффект достоверности. В «умелых руках» радиотеатр и, прежде всего, документальная драма на радио, могли служить инструментом фальсификации исторических событий в угоду действующей идеологической доктрине.

В 1932 – 1933 гг. в тематику радиопостановок входит героика Революции и Гражданской войны, составлявшая около 35% от общего количества передач²⁰. Естественно, что события в них освещались с позиций, ставших генеральными после «года великого перелома». Таким образом, радиотеатр вносил свою лепту в «переосмысление» основных героев и событий Революции в свете становления и развития культа личности Сталина.

Несмотря на открытый пропагандистский и агитационный пафос и политическую ангажированность, первые советские радиопьесы представляются важной вехой в эволюции радиодраматургии и в становлении радиотеатра. Для них характерны разработанный сюжет, применение принципа параллельного действия, переплетение двух сюжетных линий, чередование исторических эпизодов и современных, 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.

Вторая глава **«Становление отечественного радиотеатра»** посвящена поэтике раннего отечественного радиотеатра. В 1920 – 1930-х гг. радио было средоточием общественных и художественных интересов. Несмотря на несовершенство первых речевых радиопередач, сторонники радио не сомневались в его славном и великом будущем, представляя радио исключительным новым

²⁰ См.: Новогрудский А. Опыт красноармейского вещания // Говорит СССР. 1933. № 14/15. С. 43.

искусством, в котором сошлись лучшие достижения человеческого гения. Радиовещание рассматриваемого периода можно сравнить с весьма активным и сложным процессом в фантастической чаше Петри. Проследить этапы возникновения и становления поэтики радиотеатра в формирующемся художественном радиовещании – задача, безусловно, непростая, но чрезвычайно важная для понимания самой его природы.

2.1 Параграф «**Творческие искания основателей отечественного радиотеатра**» посвящен основателям режиссуры отечественного театрального радиовещания.

Постановки Н. О. Волконского на радио исчисляются десятками. Для анализа автор отобрал три радиоспектакля, по которым можно составить наиболее полное представление о творческой индивидуальности режиссера-Волконского. Это радиоспектакль «Завод» по роману К. Лемонье, радиокомпозиция «Путешествие по Японии» по очеркам Г. Гаузнера и монументальная патетическая оратория «Девятьсот пятый год» по одноименной поэме Б. Л. Пастернака. В центре внимания Волконского лежал активный поиск в области специфики радиосцены, смелый эксперимент с разного рода литературными первоосновами радиоспектакля, тщательная глубокая работа с актером. 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 было возведено прекрасное здание советского радиотеатра.

Традиции, заложенные Н. О. Волконским, получили свое развитие в работе его учеников. И прежде всего – Э. П. Гарина.

Еще в радиоспектакле «Путешествие 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.

Этапным для него стал спектакль «15 раундов» по повести Анри Декуэна. 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 получило название «звуковые декорации». Также Гарин подробно разработал и музыкальную партитуру спектакля. Музыкальная и шумовая составляющие в спектакле Гарина переросли роль второстепенного декоративного элемента, став важным звеном в отображении сюжета.

Становление и 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 повлиять на историю и поэтику раннего радиотеатра.

В июле 1930 г. 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». Полемика о дальнейшем векторе развития радио широко распространилась в радиосреде. Сторонникам «радиоискусства» нечего было и возразить «телефоновещателям» на их нападки, поскольку оригинальный радиотеатр 1920-х гг. был по своей сути экспериментальным. Несколько десятков действительно ярких и самобытных явлений в данной ситуации не учитывались – не в них заключалась ценность творческих поисков у микрофона, а в самом процессе осознания радиовещанием собственных возможностей. Критика творчества приверженцев «радиоискусства» обретает крайне жесткий характер.

Вынесенная в 1933 г. Резолюция объявляла «...линию на борьбу с халтурой, 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»²¹. Основной и единственно правильной функцией художественного радиовещания была провозглашена трансляция

²¹ От редакции. О литературе на радио. Две встречи // Говорит СССР. 1934. № 4. С. 32.

художественных достижений других искусств – литературы, музыки, театра. Сам термин «радиопьеса» исчез из обращения работников отечественного эфира на долгие годы.

Вместо оригинальных радиопостановок в эфир из радиостудий стали передавать спектакли различных театральных коллективов, которые в будущем положили начало целому направлению художественного радиовещания, известному как «Театр у микрофона».

Вторым основным направлением литературно-художественного вещания к середине тридцатых годов стала работа над адаптацией для передачи в эфир произведений мировой и отечественной литературы, как современной, так и классической.

В становлении режиссуры отечественного радиотеатра особое значение имеет творчество О. Н. Абдулова. За тридцать лет работы на радио 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, и оставить после себя, если не школу, то, во всяком случае, достойных учеников, продолжателей своего дела.

Абдулов один из первых сформулировал краеугольный принцип звукового спектакля – его создатели должны добиться того, чтобы слушатель смог увидеть происходящее перед своим мысленным взором.

Абдулов требовал от исполнителей виртуозного владения речевыми выразительными средствами, голосовой изобретательности. Но вместе с тем, «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.

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 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»²² – по меткому выражению Э. Гарина, – вот основа поэтики раннего отечественного радиотеатра, лейтмотив поисков в области специфики радиоспектакля.

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. 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.

Можно полагать, что именно в стремлении обозначить все нюансы собственного замысла приводят к чрезвычайной популярности традиции авторского публичного чтения, которая в нашей стране имеет весьма давнюю историю. 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. Изучение чтения поэтов, творчество которых 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. Эта ситуация значительно изменилась со времени появления фонографа. В 1910 – 1920-е гг. в России существовал широкий научный интерес

²² Цит. по Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция. 2004. С. 335.

к области звучащего слова, который отчасти трактуется как своеобразный отклик на чрезвычайно популярные в определенных кругах поэтические чтения.

Применение методов монтажа открыло перед художественным радиовещанием широчайшие возможности для нового способа отражения времени и пространства через звуковой образ – едва ли доступного театру и даже кино. Сопоставление определенных звуковых фрагментов внутри развертываемой темы должно дать ее наиболее полное раскрытие в сознании слушателя.

Радио прошло тот же путь, что и кинематограф: от смысловой склейки к образному соединению, явив собственно звуковой монтаж. Освоение радиовещанием законов монтажа определило дальнейшее развитие радио-драматургии и появление первых отечественных радиопьес, выход в эфир многочисленных «радиоадаптаций» отечественной и зарубежной литературы.

Проведенный анализ позволяет сформулировать одно из определений языка радио как трансформации в слушательском восприятии звуковых образов в зрительные и иные. Например, художественные образы, которые создает звуковая ткань радиоспектакля, во всех своих проявлениях гораздо более абстрактны и обобщены в сравнении с образами, воспроизводимыми экранными искусствами, следовательно, они оставляют пространство для воображения и домысливания слушателя.

Применение монтажа в создании звукового образа радиоспектакля послужило основой поэтики раннего радиотеатра, положило начало искусству отечественного театрального радиовещания.

2.3 В. Э. Мейерхольд – создатель жанра радиоспектакля.

Несмотря на то, что история работы Мейерхольда на радио была недолгой, и количество постановок сравнительно невелико, его вклад в становление режиссуры отечественного радиотеатра можно назвать принципиальным.

Его влияние на основоположников режиссуры радиотеатра – Волконского, Гарина и Абдулова, – представляется весьма существенным. Начнем с очевидного. Гарин был одним из ведущих артистов Мейерхольда. Абдулов два года проработал в ГОСТИМе. 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 в формалистических тенденциях за постановки 1920-х годов. 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.

Зрительные образы, которые Мейерхольд создает в воображении радиослушателя, могли быть вариативны, субъективны и достаточно условны. В диссертации предполагается, что именно эта условная природа радиоспектакля перекликалась в творческой системе Мейерхольда с его тяготением к «условному правдоподобию» пушкинской драматургии²³.

Музыкальная и шумовая партитуры выстраиваются режиссером не просто как формальная иллюстрация действия, видно, что ее задача гораздо глубже, а именно – отображать психологическую основу словесного действия.

Выявляется, например, такая новаторская режиссерская находка Мейерхольда, как звук в сознании одного из персонажей, слышимый только ему и радиослушателю. Этот прием впоследствии станет довольно распространенным в радиотеатре.

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

²³ См. Мейерхольд В.Э. Пушкин-режиссер // В. Э. Мейерхольд Статьи, письма, речи, беседы. В двух частях. М. : Искусство, 1968. Ч. 2. С. 419 – 426.

В **Заключении** подводятся итоги и представляются основные результаты проведенного исследования.

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 переосмысливают 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 возростала, 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 регулярных радиогозет и оформления 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 радиогозет 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 послужили 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 насыщенные 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 открыло 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.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Вдовина Е. А. У микрофона Василий Иванович Качалов неизвестные страницы творческой биографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2012. – № 2. – С. 30 – 42.

2. Вдовина Е. А. Кино, радио и телевидение 1920-х гг. как элементы синтеза отечественных технографических искусств // Театр. Живопись. Кино. Музыка – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2015. – № 4. – С. 61 – 79.

3. Вдовина Е. А. К истории отечественного радиотеатра 1920-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: Кемер. гос. ин-т культуры, 2022. – № 59. – С. 56 – 63.

4. Вдовина Е. А. Радиотеатр 1920-х годов: первые шаги по незримой сцене // Художественное образование и наука. – М. : Российская государственная специализированная академия искусств, 2022. – № 3. – С. 101 – 107.

5. Вдовина Е. А. Зарождение ранних форм радиотеатра на примерах «Устной газеты РОСТА» и «Радиогазеты РОСТА // Вестник Кемеровского

государственного университета культуры и искусств. – Кемерово : Кемер. гос. ин-т культуры, 2022. – № 60. – С. 175 – 181.

6. Вдовина Е. А. Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2022. – № 4. – С. 105 – 118.

Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:

7. Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность // Вестник Челябинского государственного университета – Челябинск : Челябинский государственный университет 2013. – № 21 (312). Филология. Искусствоведение. Вып. 80. – С. 99 – 105.

8. Вдовина Е. А. Художественные приемы в отечественных искусствах в 1920-х гг. (кино, радио, телевидение) // Вестник электронных и печатных СМИ М. : Академия медиаиндустрии, 2015. – №1 (23) – С. 50 – 63.