

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118
УДК 792.096:792.075

Е. А. Вдовина
Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина
при Государственном академическом Малом театре России,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-1835-677X

Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творческой биографии Н. О. Волконского и его влиянию на формирование режиссерской школы отечественного радиотеатра. Обозначены основные вехи в становлении Волконского как режиссера радио.

Уже в его ранних постановках на радио намечаются приемы, которые со временем станут каноничными для радиотеатра. В этих отечественных радиоспектаклях – «Вечер у Марии Волконской» и «Людли-музыкант» режиссер применяет новаторские для художественного радиовещания того времени способы звуковой режиссуры, нацеленные на трансформацию времени и пространства сценического действия, раскрытие персонажей через речевую характерность. Под руководством Н. О. Волконского на радио начинают работать впоследствии признанные «мастера микрофона» О. Н. Абдулов и Э. П. Гарин.

Постановки Н. О. Волконского на радио исчисляются десятками. На примере трех анализируемых радиоспектаклей составляется наиболее полное представление о творческой индивидуальности Волконского-режиссера: радиоспектакль «Завод» по роману Камилла Лемонье, радиокomпозиция «Путешествие по Японии» по очеркам Г. О. Гаузнера и монументальная патетическая оратория «Девятьсот пятый год» по одноименной поэме Б. Л. Пастернака.

Ранние годы развития отечественного радиотеатра отражают общие процессы становления художественного радиовещания, когда эта новая неизведанная область творческого освоения действительности оказалась в авангарде культурного процесса. Пионеры радиотеатра новаторски решали творческие задачи методом проб и ошибок, постепенно утверждая принципы радиоспектакля как самостоятельного направления искусства, важного в процессе трансформации театральности в XX в. и в жанровой эволюции отечественного художественного вещания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. О. Волконский, радиоспектакль, история радиотеатра, режиссура радиотеатра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118
УДК 792.096:792.075

Elena A. Vdovina
M. S. Shchepkin Theatre Institute,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-1835-677X

Nikolai Volkonsky – the director of radio drama

ABSTRACT

The article deals with the creative biography of Nikolay Volkonsky and his influence on development of the radio theatre directing school in Soviet Union. Main stages of Volkonsky formation as a radio director are outlined.

At the very early productions by Nikolai Volkonsky, some techniques are outlined, which soon become canon for the radio theatre. In these first national radio performances *Evening with Maria Volkonskaya* and *Lulli the Musician*, Volkonsky uses new sound directing methods that were innovative for broadcasting of that time. They at transforming the time and space of the stage action, presenting the characters through their speech peculiarities. Under the leadership of Nikolai Volkonsky, Osip Abdulov and Erast Garin start their work at the radio. They subsequently will be known as the *masters of the microphone*.

There are numerous productions by Nikolai Volkonsky on the radio. The author of the article has selected three performances that can help to create the most complete picture of the creative individuality of the director. These are the radio play *The Plant* based on the novel by Camille Lemonnier, the radio composition *Journey through Japan* based on the essays by Gregory Gausner and the monumental pathetic oratorio *The Nine Hundred and Fifth Year* based on the poem by Boris Pasternak.

The early years of the soviet radio drama are revealing the common processes in developing of art radio programs when this new unexplored field of creative representation of reality has stood at the forefront of the cultural process. The pioneers of the radio theatre innovatively solved creative tasks by their own experience, gradually asserting the main principles of radio performance. Thus it soon became an independent art direction, important in the process of theatre transformation in the twentieth century and in the genre evolution of national art broadcasting.

KEYWORDS

Nikolai Volkonsky, radio drama, radio theatre direction, history of radio theatre.

Относительно даты «рождения» отечественного радиотеатра большинство исследователей сходятся, считая за таковую 25 декабря 1925 г., когда в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской»¹, посвященный 100-летию восстания декабристов на Сенатской площади.

Автор и режиссер первого советского радиоспектакля Николай Осипович Волконский – один из основоположников режиссуры радиотеатра. Его роль в формировании жанра радиоспектакля сложно переоценить. Однако сведения о творчестве Н. О. Волконского, которые дошли до нас, весьма фрагментарны.

Волконский начинал как актер: окончил Школу-студию, организованную в 1910 г. Ф. Ф. Комиссаржевским, К. В. Бравичем, П. М. Ярцевым, затем 4 года прослужил в театре Комиссаржевской. Он вошел в руководящий состав театра, в 1918 г. 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», не характерным для старейшей драматической сцены Москвы, в среде театральной общественности было неоднозначным. Так, например, острую дискуссию вызвал спектакль Волконского «Доходное место» (по пьесе А. Н. Островского, премьера состоялась 5 октября 1926 г.). По свидетельству Ю. А. Дмитриева, «режиссер поставил своей целью усилить общественное звучание пьесы и именно поэтому перенес события из скромных московских квартир, из московских канцелярий в салоны петербургской аристократии, в министерство, в дома шикарных куртизанок» [1, с. 128]. Некоторые критики полагали, что именно этим путем Малый театр и должен идти, соответствуя требованиям современности. На этом настаивал М. Б. Загорский. Он писал: «Н. Волконский вполне закономерно удлинил прицел Островского и перенес место действия “Доходного места” из Марьиной рощи и ее окрестностей в Александрову рощу, в императорские угодья и пастбища, где водятся более крупные и хищные звери, чем в уютных садах московских просвирен. Вот почему и откуда вырос дворец Вышневого, а сам он превратился из традиционного штатского директора какого-нибудь не весьма значительного московского учреждения в весьма опасного и родовитого зубра в военном, генеральском мундире, со знаками высочайшей милости и внимания» [2, с. 9]. Но большинство рецензентов видели в этом спектакле хоть и исторически обусловленную, однако чуждую для Малого театра тенденцию. Так, П. А. Марков утверждал: «Разрывая с привычной традицией постановок Островского на Малой сцене, режиссер начал с войны против обычной внешности спектаклей Малого театра,

¹ Не так давно, в 2015 г., 90-летие радиотеатра было отмечено открытием Музея-студии Радиотеатра – нового филиала Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

с одной стороны, и с пересмотра зерна пьесы, с другой. <...> Читая сквозь строки, он принужден был прибегнуть к преувеличению, потому что в его замысле лежало показать по поводу “Доходного места” обобщающую картину николаевской Руси. Текст пьесы этого не выдерживал. Отрываясь от быта, Волконский неизбежно придавал условный характер пьесе и из действующих лиц сделал условные маски театрального порядка» [3, с. 356]. В советском театроведении имя Волконского было прочно связано с обвинениями его в формалистических тенденциях. Упоминания о его режиссерских работах весьма кратки и показаны в соответствующем идеологическом ракурсе как опасное «искание нового в отрыве и даже в противопоставлении ведущей реалистической традиции театра, в поисках самодовлеющих и произвольных новаций» [4, с. 49].

Не всегда режиссерский замысел Волконского находил понимание и среди исполнителей, в особенности среди старшего поколения артистов старейшей московской сцены. Доходило и до открытых конфликтов. Евдокия Дмитриевна Турчанинова в одном из писем 1929 г. отпускает меткое замечание, отлично характеризующее отношение корифеев Малого театра и к «пришлому» режиссеру, и шире – к современным ей театральным тенденциям: «Со вчерашнего дня начались репетиции или, вернее, беседы о “Горе от ума”, намерения благие, но что выйдет, не знаю. Ставит Волконский, хотя он как умный и умеющий хорошо, великолепно заговаривать рассеял сомнения насчет постановки вверх ногами, но, думаю, если не внешне, то внутренне оно будет с загогулиной, иначе мы прослыдем несовременными, а это страшно, особенно по соседству с Мейерхольдом» [5, с. 55].

Одновременно со службой в Малом театре Волконский ставил спектакли в театре б. Корша, продолжал сотрудничать с театром Комиссаржевской уже в качестве режиссера-постановщика.

В середине 1920-х гг. Волконский пришел на радио.

В те годы радиостудия размещалась совсем недалеко от Малого театра – в доме 7 по Никольской улице, в одном из зданий упраздненного Заиконоспасского монастыря, в котором разместилось акционерное общество «Радиопередача». Есть основания полагать, что сначала Волконский режис-

сировал литературно-музыкальные композиции. Текст, по сути, первой советской радиопьесы «Вечер у Марии Волконской» режиссер составил на основе «Записок княгини Марии Волконской»². На первый взгляд, «Вечер у Марии Волконской» имеет много общего с привычными литературными монтажами, приуроченными к памятной дате, которые были традиционны для начала 1920-х гг. и выходили регулярно в рамках различных радиогазет. Однако первая радиопьеса уже не представляла собой собрание разрозненных фрагментов, объединенных тематически. В ней ясно намечена непрерывная сюжетная линия. Кроме того, это один из первых опытов

2 Настоящая фамилия режиссера Н. О. Волконского – Муравьев, а Волконский – сценический псевдоним. Предположения о родственных связях режиссера с семьей декабриста С. Г. Волконского, высказанные некоторыми исследователями и документально не подтвержденные, представляются маловероятными.

переноса сценического действия во времени и пространстве, который впоследствии станет излюбленным приемом радиотеатра. Так, воспоминания главной героини «переносили» ее из сибирской ссылки в петербургское прошлое, а потом действие возвращалось в исходную пространственно-временную реальность³.

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 этого в эфир вышел радиоспектакль «Люлли-музыкант». Автором текста выступил Г. А. Поляновский, известный музыковед, историк, профессор Московского университета. Биография Ж.-Б. Люлли была представлена в виде нескольких драматургических сцен, разыгранных артистами у микрофона. Эпизоды перемежались отрывками из музыкальных сочинений композитора.

Почему главным героем пьесы был избран малоизвестный широкой публике композитор? Напрашивается объяснение идеологическое: Жан-Батист Люлли – сын флорентийского мельника, ставший знаменитым композитором, основоположник 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 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.

Музыкальное, а вслед за ним и шумовое оформление тоже постепенно перерастает роль простой иллюстрации происходящего, у него появляется целый ряд новых, специфичных именно для радиотеатра функций, таких как обозначение места и времени действия, обозначение перемещения действия во времени и пространстве, выражение эмоционального характера описываемого события, выражение психологического состояния героев.

³ Текст пьесы утерян, о содержании спектакля можно судить только по литературному первоисточнику и по воспоминаниям современников.

«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 была достаточно сильна и на традиционных сценических подмостках.

Н. О. Волконского можно смело назвать основоположником режиссуры отечественного радиотеатра, первым сформировавшим методы творческой работы у микрофона. Именно 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. Интересно, что из них троих на момент прихода на радио только Волконский имел режиссерский опыт театральной постановки. 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, подробно осветить даже основные его работы не представляется возможным, остановимся лишь на нескольких постановках, по которым наметим – на его примере – главные вехи в становлении профессии режиссера радиотеатра.

В течение всего нескольких лет Волконский делает постановки в совершенно разных жанрах, как бы прокладывая векторы развития для нового вида искусства – радиотеатра. И это помимо работ, выпущенных под давлением политической конъюнктуры, подобных радиоспектаклю «Днипрельстан» по сценарию А. Н. Афиногенова. Строительство ДнепроГЭСа, одного из крупнейших объектов первой пятилетки, освещается в радиозэфире 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.

Несмотря на открытый пропагандистский и агитационный пафос и политическую ангажированность, подобные постановки начала 1930-х гг. представляются 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. 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» [6, с. 81].

Все это требовало соответствующих новаций со стороны режиссуры радиопостановок и исполнительского мастерства.

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, передающее новый художественный образ.

Из всего многообразия творческого наследия Волконского-режиссера подробнее остановимся на трех постановках, по которым составляется наиболее полное представление о его творческой индивидуальности. 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. Все три перечисленные работы были осуществлены в разных жанрах, на разнообразном литературном материале. Кроме того, именно эти постановки получили наиболее значительный отклик как в критической, так и в мемуарной литературе.

Надо отдать должное творческой смелости Волконского, который, будучи в буквальном смысле первопроходцем в только формирующемся жанре, полностью абстрагируется от привычного по театральной сцене драматургического материала, 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», значительно переработанный 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 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. Во время их разговора слышны звуки проходящих мимо железнодорожных составов. На все возражения Понсле отвечает: “Болтовня! Кто эти люди, которые вздумали меня учить?” Поезд подходит к станции. И Понсле гордо указывает приятелю: “Слышите? Это – голос моего завода”.

Разговор простых рабочих на заводе продолжает пьесу.

Жак. Черт возьми! Всякий раз, когда я пью, мне кажется, что вода в моем животе закипает и превращается в пар.

Голос. Ого!

Голос. Горячее сердце у твоей возлюбленной!

Жак. О! Да! Но мне приходится ежеминутно подкладывать уголь, чтобы оно не остыло.

Голос. Понсле идет!

Голоса. Ну, вдарь! Сильней!

После трудового дня рабочие идут в “Клуб трубочей” немного развеяться. 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 этот момент раздается крик: “Взрыв!”

Голоса. Это на заводе.

Среди руин прокатного цеха рабочие ищут своих товарищей.

Голос. Фонари сюда! Вот она – прокатная. Эй-эй-эй!

Голоса. Ну, этот годен только на закуску червям.

Голос. Помогите!

Голос. Что, товарищ? Выплюнь словечко! Тебе больно, а?

Голос. Ничего! А вот мои бедные портки пропали совсем.

Хозяина завода взрыв очень раздосадовал. В беседе с инженером завода он говорит, что акционеры настаивают на раздаче пенсий.

Понсле. По-моему, это безрассудно. Виноваты ли мы? Но я решил уступить. Если заработок рабочего снизить несколько больше, чем я предполагал, то мы ничего не потеряем.

Инженер. Господин Понсле!

Понсле. О, не беспокойтесь! Я прекрасно знаю психологию рабочих.

Следующая сцена, одна из самых эмоциональных и выразительных в спектакле: плач матери, потерявшей сына.

Мать. Пустите меня к сыну! Мартин! Мартин! Неужели это ты! Скажи, это ты? Мартин? Тебе скоро исполнилось бы 18 лет, и не было бы во всей деревне парня краше тебя. Ты сделался бы пудлинговщиком, старшим мастером и еще бог знает кем! А если бы ты и никем не сделался, ты бы остался моим сыном! Что они с тобой сделали! Сволочи!

“Утешительно” звучит голос мадам Понсле: “Вспомните страдания Христа!”

В финале спектакля рабочие объявляют забастовку. Пытаясь не допустить останков завода, господин Понсле выступает перед рабочими. Он пытается их уверить в своей искренней к ним любви. <...> 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...» [7, с. 11].

Волконский – человек прекрасно образованный, за полтора десятилетия работы в театре имевший дело в том числе и с первоклассной драматургией, вероятно, понимал всю слабость литературного материала. Можно предположить, что он мог до определенной степени компенсировать слабость пьесы постановочными средствами. Важным фактором стал бы и удачный подбор исполнителей – авторитет Волконского в театральной среде был довольно велик, что позволяло ему приглашать для участия в радиопередачах лучших актеров из разных 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 и целый поток писем радиослушателей.

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). Однако, по словам Волконского, эксперимент оказался удачным, по его мнению, мелодрама должна занять достойное место в числе других жанров радиоискусства. Тем не менее Волконский напоминает, что, несмотря на успех «Завода», необходимо также развивать и другие направления радиотеатра.

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.

В беседе с Шерелем Гарин вспоминал о предыстории постановки:

«Я тогда очень увлекался японцами, ни на какой другой материал не рискнул бы. А тут – особый интерес. В Москву в двадцать восьмом году приехал “Кабуки” – знаменитейший японский театр. Гаузнер – мы с ним познакомились задолго до моей работы на радио – как-то привел меня к ним в гости. Я ни бельмеса по-японски, они на том же уровне владели русским. А все всё понимали. Я бегал с утренних репетиций из своего театра и часами

просиживал у них. <...> Ну и для “Путешествия по Японии” очень полезны оказались “кабучники” [8, с. 335].

На вполне логичный вопрос А. А. Шереля: «Какое же они имели отношение к радио? Там – наоборот: слова, слова, слова...» – Гарин дает лаконичную формулировку, которая отражает, пожалуй, основной эстетический и методологический принцип радиотеатра: «В том-то и дело, что надо было словесное сделать зримым...» [8, с. 335].

«Словесное сделать зримым» – возможно, это и есть главная задача режиссера радиотеатра. В такой формулировке Гарина увидим его уже опытным режиссером «невидимой» сцены, за плечами которого десятки постановок у микрофона, сотни проб и ошибок в попытке «словесное сделать зримым» – собственно, с этим опытным режиссером радиотеатра и беседовал Шерель в цитируемом фрагменте. Но вернемся к первым пробам Гарина – актера радиотеатра в постановке Волконского.

Чтобы уйти от самой ожидаемой в работе с подобным литературным материалом концепции – страноведческой лекции со звуковыми иллюстрациями, 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 как бы 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 исполнения, уже ставшего традиционным для художественного радио, камерного «живого» оркестра. Было решено использовать граммофон, на котором проигрывались пластинки с аутентичной японской музыкой, с документально записанными шумами Токио и Осаки. Музыкальные и шумовые фрагменты включали в соответствии со специально разработанной партитурой. По ходу радиоспектакля артист должен был органично включать музыку и шумы в свое исполнение, это требовало особой точности, чувства ритма, тренированной музыкальной памяти.

Гарин считал свою первую радиоработу 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» [9, с. 220]. Результаты своих первых открытий у микрофона Гарин будет развивать впоследствии, и не только в качестве артиста, но и будучи режиссером радиотеатра.

В письме Х. А. Локшиной 18 октября 1930 г. Гарин пишет: «Вчера я читал по радио “Японию”... После передачи состоялся диспут, где классифицировали мою передачу единогласно как блестящую. В одной из комнат было устроено нечто вроде зрительного зала: стояли рядами стулья и на столе громадный громкоговоритель, у стола были положены пар четырнадцать наушников, так что слушатели могли варьировать свое слушанье. Во время исполнения свет в комнате гасили и сидели в темноте. Утром сегодня я уже получил комплимент за 200 верст родительский: звонил папа. Они слушали с матерью около громкоговорителя у кого-то из своих знакомых» [8, с. 337].

Много лет спустя Гарин в воспоминаниях так отзовется о своей первой пробе на радио: «Думаю, что именно в этой работе явилась позднее реализованная идея документального радиотеатра» [9, с. 221].

Успех «Путешествия по Японии» был значительный. Радиоспектакль повторяли множество раз. Волконский приглашает Гарина в свою следующую постановку – не менее новаторскую.

Волконский взялся за создание радиооператории по поэме «Девятьсот пятый год». Он предложил Гарину быть не только исполнителем, но и режиссером одной из глав. Гарин выбрал «Морской мятеж»:

Глыбы
Утренней зыби
Скользнули,
Как ртутные бритвы,
По подножью громады,
И, глядя на них с высоты,
Стал дышать броненосец
И ожил.

Первоклассный литературный материал, опытный режиссер, превосходные исполнители – главу «Москва в декабре» согласился читать сам В. И. Качалов – все предвещало успех предприятию. Однако с самого начала репетиционный процесс проходил довольно напряженно. Уже на одной из первых репетиций разразился конфликт между Гариным и композитором.

Далее приводим рассказ Шереля, который, со слов Гарина, попытался восстановить основные перипетии: «Ему (Гарину. – Е. В.) казалось, что “Девятьсот пятый год” перестает быть пастернаковским. Стихи разрывались на слова, ритм шел уже не от Пастернака, а от музыки.

Гарин не был против “мелодекламации” вообще, но в данном случае стилистика этого жанра представлялась ему неподходящей.

Н. О. Волконский, ставший к тому времени художественным руководителем литературно-драматического вещания, принял сторону композитора и взял режиссуру на себя. Гарин репетировал⁴ вплоть до первой генеральной. На ней читали уже не под фортепьяно, а с оркестром и хором.

⁴ По-видимому, уже в качестве только исполнителя. – Е. В.

Гарин репетировал со скрежетом зубовным. Волконский демонстративно не сделал ему никаких замечаний.

Объявили перерыв. Гарин подошел к знакомому литературному критику – на “Телеграф” съезжались на репетиции, как в театр на предварительные просмотры.

– Ну как?

Критик в недоумении и в раздражении:

– У Пастернака своя музыка, а вы, уважаемый Эраст Павлович, что с ней творите?!

Гарин отвернулся, ничего не ответив.

Репетиция кончилась в два часа ночи. Все, кроме Гарина, разъехались. Волконский любезно предложил подвезти его к дому, но артист отказался. Когда режиссер ушел, за столиком у дежурного Гарин написал Волконскому записку: “Занят, готовим к выпуску “Последний, решительный”, у меня роль – отпустите”. Письмо оставил у милиционера и поехал спать.

Сна не было ни в одном глазу. Эраст Павлович промучился до утра, позвонил Волконскому в редакцию:

– Вы мою записку получили?

– Да, – сказал Волконский.

И молчит.

Гарин разозлился и на него и на себя:

– Николай Осипович, разорвите мое письмо. Врать не хочу, играть не могу.

В ответ услышал:

– Я вас понимаю, Эраст Павлович. До свидания. . .

Рассказывая об этом, Гарин всегда добавлял: “И не обиделся. Изумительный был человек” – заключает Шерель свой пересказ воспоминаний Гарина [8, с. 337].

«Девятьсот пятый год» имел большой успех у широкой радиоаудитории. Вышло немало хвалебных рецензий, по просьбам слушателей передача повторилась 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 в январе 1931 г. он пишет: «Мне повезло, что отказался читать в “Девятьсот пятом годе”. Вчера состоялась, так сказать, премьера. После был диспут, причем очень ругался Пастернак, ему очень не понравилось» [8, с.339].

Итак, по этим трем режиссерским работам Н. О. Волконского мы получили 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 радиосцены, смелый эксперимент с разного рода литературными первоосновами радиоспектакля, тщательная глубокая работа с актером.

К сожалению, Волконский не оставил почти никаких письменных воспоминаний или размышлений о своей работе на радио, все, что у нас

есть, – это несколько коротких заметок в отраслевых изданиях. Однако традиции, заложенные Волконским, получили развитие в работе его учеников.

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 стороны, – вот тот фундамент, на котором впоследствии будет возведено прекрасное здание советского радиотеатра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дмитриев Ю. А. Академический Малый театр. 1917–1941. М.: Искусство, 1984. – 379 с.
2. Загорский М. Пересмотр традиций Островского на сцене Малого театра // Программы Гос. академических театров. 1926. № 55. С. 9
3. Марков П. А. Доходное место. Малый театр // Правда. 1926. 16 октября.
4. Ростоцкий Б. Малый театр в советские годы // Малый театр. 1824–1974: В 2 т. М.: ВТО, 1983. Т. 2. С. 9–205.
5. Турчанинова Е. Д. Письмо Т. Л. Щепкиной-Куперник // Евдокия Дмитриевна Турчанинова. На сцене и в жизни. М.: ВТО, 1974. С. 55.
6. Болотова Е. А. Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928–1932 гг.) // Филология: научные исследования. 2013. № 4. С. 80–88.
7. Фуриков Б. Шаг вперед // Говорит Москва. 1930. № 34. С. 11.
8. Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
9. Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974. – 289 с.

REFERENCES

1. Dmitriev Y. A. *Akademicheskij Malyj teatr. 1917–1941*. [Academic Maly Theatre. 1917–1941] Moscow: Iskusstvo, 1984. 379 p.
2. Zagorskij M. *Peresmotr tradicij Ostrovskogo na scene Malogo teatra* [Revision of Ostrovsky's traditions on the stage of the Maly Theatre]. In: *Programmy Gos. akademicheskikh teatrov* [Programs of the State academic theatres]. 1926, no. 55, p. 9.
3. Markov P. A. *Dohodnoe mesto. Malyj teatr* [Profitable place. Maly Theatre]. *Pravda*. 1926. October 16.
4. Rostockiy B. *Malyj teatr v sovetskie gody* [Maly Theatre in the Soviet years]. In: *Malyj teatr. 1824–1974. V 2 t. T. 2* [Maly Theatre. 1824–1974: In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: VTO, 1983, pp. 9–205.
5. Turchaninova E. D. *Pis'mo T. L. Shchepkinoy-Kupernik* [Letter to T. L. Shchepkina-Kupernik]. In: *Evdokiya Dmitrievna Turchaninova na scene i v zhizni* [Evdokia Dmitrievna Turchaninova On stage and in life]. Moscow: VTO, 1974. P. 55.
6. Bolotova E. A. *Formirovanie zhanra dokumentalnoi dramy v otechestvennom radioteatre* [Formation of the genre of documentary drama in the radio theatre in Soviet Union (1928–1932)]. *Filologija: nauchnye issledovaniya* [Philology: scientific research]. 2013, no. 4, pp. 80–88.
7. Furikov B. *Shag vpered* [Step forward]. *Govorit Moskva* [Moscow speaks]. 1930, no. 34, p. 11.
8. Sherel' A. A. *Audiokul'tura XX veka. Istorija, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu: ocherki* [Audio culture of the XX century. History, aesthetic patterns, features of influence on the audience: essays]. Moscow: Progress-Tradiciya, 2004. 576 p.
9. Garin E. S. *Meyerholdom* [With Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 289 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вдовина Елена Александровна – старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, соискатель кафедры истории русского театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

Научный руководитель – Борис Николаевич Любимов, кандидат искусствоведения, профессор, ректор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Vdovina – Senior Lecturer, Stage Speech Department of M. S. Shchepkin Theatre Institute, Cand. Sc. applicant of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

Scientific supervisor – Boris Nikolaevich Lyubimov, Cand. Sc in Art Studies, Professor, rector of M. S. Schepkin Theatre Institute, Head of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 08.03.2022

Отредактирована: 04.11.2022

Принята к публикации: 15.11.2022

Received: 08.03.2022

Revised: 04.11.2022

Accepted: 15.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Вдовина Е. А. Н. О. Волконский – режиссер радиотеатра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 105–118.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118

FOR CITATION

Vdovina E. A. Nikolai Volkonsky – the director of radio drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 105–118.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-105-118