

УДК 070:654.1/091

РАДИОДРАМАТУРГИЯ: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ЗАКОНЫ СОЗДАНИЯ ПРОГРАММ

© 2010 Н.А. Гааг

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 14 сентября 2010 года

Аннотация: В статье исследуются основные принципы и законы создания радиоспектаклей в процессе их исторического развития.

Ключевые слова: радиотеатр, радиодрама, звуковые декорации, радиоконпозиция, ритм повествования.

Abstract: In article main principles and laws of creation of radio performances in the course of their historical development are investigated.

Key words: Radio theater, radio dramatic art, sound scenery, radio composition, narration rhythm.

Радиотеатр — один из видов художественного вещания. Спектакли радиотеатра звучали в эфире в первые месяцы регулярного вещания. Причем, это были оригинальные, специально для радио написанные пьесы. Их влияние на формирование и развитие радиотеатра неоспоримо.

Театральная пьеса имеет массу разновидностей, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения. Если явления жизни, которые изображает художник, вызывают в нем ужас и сострадание, рождается трагедия; если они вызывают в нем негодование и смех — он пишет сатирическую комедию; если художник гомерически хохочет над тем, что он показывает, он создает буффонаду; если он ласково смеется, он творит водевиль. Многие советские пьесы построены именно по этому принципу. И характерно, что, наибольший успех у зрителей обычно падает именно на пьесы, которые не отличаются жанровой чистотой. Они-то в большинстве случаев и являются наиболее значительными произведениями драматургии. Не случайно Пушкин в качестве образца, заслуживающего подражания, объявил именно Шек-

спира, умевшего в пределах одной пьесы сочетать «высокое» и «низкое», смешное и трагичное. А.П. Чехов большую часть своих пьес с удивительной настойчивостью, не желая слушать никаких возражений, называл комедиями. Но сколько в этих «комедиях» лирики, грусти, печали, а подчас и самых трагических нот! Или, например, пьесы Горького. Какое в них сложное сплетение жанров, как часто здесь смешное переходит в трагическое и наоборот! Пьесе «Егор Булычов» сопутствует подзаголовок «Сцены». На пути к совершенству радиотеатр выбирал именно «сцены», наиболее важные для понимания сюжета и характера героев фрагменты, соединяя их комментарием, музыкой, иногда одной музыкальной строчкой, демонстрирующей бег времени. Несколько позже появился хронометр. Самые первые радиопьесы потребовали фона — музыкального, шумового, играющего роль декораций. Термины «звуковые декорации» и «голосовой грим» возникли позднее, но сами декорации были в первых радиопьесах — «Вечер у Марии Волконской» и «Люлли — музыкант». С другой стороны, особые требования предъявлялись и актёрам: при отсутствии жестикуляции, мимики, грима они были обязаны создать «видимый» портрет героя и передать его характер. Эти

© Гааг Н.А., 2010

требования были общими для всех жанров пьес, написанных для радио.

Как жанр радиопьесы появилась в 20-х годах XX века. И как у нас, так и на Западе ее беспрецедентная новизна заключалась в том, что она сумела одновременно сочетать в себе достижения радиожурналистики, литературы, театральной драматургии и музыкальной композиции. По выражению немецкого исследователя Швицке, радиопьеса оказалась в кульминационной точке развития современной культуры, а поэтому сразу завоевала приверженность среди радиоаудитории. Но не среди властных кругов. Так, оригинальное драматическое радиоискусство испытывало гонения в нацистской Германии, СССР времен «культы личности», США эпохи маккартизма. Но и тогда создатели радиоспектаклей прислушивались друг к другу, обменивались опытом. В начале 20-х годов самой популярной на советском радио была признана пьеса немецкого драматурга Э. Толлера «Новости Берлина» – классика мирового радиотеатра. Под её влиянием Пауль Хиндемит пишет комическую оперу с элементами критики и сатиры – «Новости дня». После театральной постановки в Берлине в 1929 году она была перенесена на радио. Хиндемит, вдохновившись сотрудничеством, создал музыкальную игру «Мы строим город».

В 1932 году лучшей радиопьесой сезона в Германии стала постановка Арсения Тарковского «Стекло», стилизованная под документальную драму. В Москве она прозвучала впервые 3 января того же года [6, 32].

А первой ласточкой этого жанра западные историки вещания считают пьесу английского драматурга Ричарда Хьюза «Опасность», специально написанную для радио, она прозвучала в эфире 15 января 1924 года. Как, оказалось, поставить это произведение на сцене в принципе невозможно, поскольку действие происходит в непроглядной темноте глубокой шахты, которая вследствие аварии медленно затапливается. Трое шахтеров, которые оказались в смертельной опасности, ждут спасения. Ждут, то надеясь, то окончательно теряя веру. Этот яркий пример радиопроизведения и поныне остается хрестоматийным: здесь доминируют только «звуковые декорации», что заставляет слушателя попасть в плен собственного воображения, оказаться на грани своеобразной галлюцинации и как будто увидеть услышанное.

Мировая пресса с восторгом рассказала тогда об этом блестящем дебюте. Но едва ли не самой большой сенсацией в середине 30-х годов стала радиопьеса по роману Герберта Уэллса «Борьба миров», осуществленная знаменитым американским актером и режиссером Орсоном Уэллсом.

Когда радиовещательная компания «Коламбия» приняла в работу инсценировку «Борьбы миров», Орсон Уэллс постарался в максимальной степени придать ей характер документальной достоверности. Он дал радиопьесе другое название – «Вторжение с Марса», перенёс место действия в США и так переработал роман, что «на слух он воспринимался как чрезвычайно эмоциональный, но в то же время строго хроникальный отчёт о происходящих событиях» [8, 262].

Передача началась обычной лёгкой музыкой, но вскоре её прервал диктор, обычно читавший «Новости», и сообщил сначала о необычных ярких вспышках на Марсе, а потом – о падении метеорита вблизи Нью-Йорка. «В дальнейшем экстренные сенсационные оповещения следовали одно за другим с возрастающим драматизмом. Передачи якобы велись непосредственно из обсерватории, с места падения метеорита, из правительственных учреждений в Вашингтоне, с крыши нью-йоркского небоскреба и т.д. Диктора сменяли объятые ужасом «официальные лица», включая самого министра внутренних дел. Как явствовало из этих сообщений, метеорит оказался космическим кораблём, из которого высадились полчища отвратительных и страшных марсиан. Вооружённые загадочным оружием – «лучами смерти», пришельцы расправились с посланными навстречу им военными самолётами и воинским отрядом. Марсиане двинулись к Нью-Йорку, сметая всё на своём пути [9, 262].

Паника охватила Нью-Йорк и другие города страны. Люди устремились на вокзалы, желая уехать подальше, попадали в больницы. В полиции и газетах не умолкали телефоны: люди пытались установить размеры катастрофы и возможности ей противостоять. Об истинности сообщения даже не думали, хотя в начале часовой программы было объявлено, что это инсценировка «Борьбы миров», и текст романа не был сильно изменён. Этот случай помог осознать силу воздействия радио на психологию людей. Тем не менее, в американском радиовещании, наиболее последовательно культивировавшем тенденции «радиозрелища» специфика радиодрамы игнорировалась. Известный теоретик радио и теледрамы профессор С. Филд писал: «Всё то, что мы говорили об основных элементах, составляющих телефесы, можно отнести и к радиопьесам. Однако, поскольку на радио отсутствует такой важный элемент, как зрительное восприятие, автор радиопьес должен как можно чаще пользоваться – диалогом, шумами и музыкой» [11, 96].

С конца 30-х до середины 40-х годов доминирующими в программе крупнейших вещательных сетей США стали драматические передачи. Это был беспрецедентный в практике мирового

радиовещания период, когда пьеса в эфире опережала таких традиционных фаворитов радио, как лёгкая музыка и выпуски новостей.

«За каких-нибудь полчаса радиодраматург может иметь большую аудиторию, чем Шекспир за всю свою жизнь», — считал американский драматург Арч Оболер. Созданный Ильфом и Петровым в «Одноэтажной Америке» портрет среднего американца включает непереносимое желание «слушать радио и ходить в кино».

«Это были великие радиовремена. Люди слушали радио дни и ночи напролёт, боясь пропустить что-нибудь важное. Это был настоящий «век радио», — писал Уильям Сароян, классик американской литературы, автор нескольких радиопьес. Неисчерпаемые возможности радиотеатра привлекали к нему лучших писателей того времени. Радиопьесы писали Бертольд Брехт, Анна Зегерс, Джон Пристли, Леонард Франк. В их драматическом творчестве они занимают большое место. Известны радиопьесы Генриха Бёлля, Макса Фриша, Петера Карваша. Интересно, что в это время не радиопьесы создавались по лучшим произведениям литературы, а наоборот, на сюжеты радиопьес писались киносценарии, романы.

Вскоре увлечение радиопьесами охватило и эфирное пространство нашей страны. Но, к сожалению, дальнейшее развитие этого жанра, было практически заторможено. Ведь его творцы, в отличие от тогдашней идеологически заангажированной прессы, позволяли себе недопустимые эксперименты и творческие поиски, а участники дискуссий о дальнейшем развитии игровых форм на радио нередко прибегали к откровенному игнорированию «линии партии». Всё это не могло не вызвать серьёзной обеспокоенности у кремлёвских руководителей и их ставленников в регионах. Положение усугублялось недостаточной образованностью, а иногда и просто некультурностью тех, кто отвечал за работу творческих коллективов. Они могли просто не понять подтекст в радиоспектакле или боялись за свою карьеру. Гораздо безопаснее было давать в эфир уже прошедшие на сцене спектакли, читать у микрофона одобренные партией произведения известных советских писателей.

Принятое 23 апреля 1932 года постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно — художественных организаций» не обошло вниманием художественное вещание. Оно должно было положить конец попыткам АРРРФ (Ассоциация работников революционного радиофронта) «изолировать художественные программы от достижений различных видов искусств, замкнуться в собственной скорлупе, что наносило большой ущерб практике вещания» [5, 382].

Результаты последовали очень быстро. Учебник по истории радио и тележурналистики для Высшей партийной школы при ЦК КПСС так повествует о них: «В литературно-драматические программы этого периода уже не включались идейно поверхностные малохудожественные панорамы, радиокомпозиции, фильмы, якобы собственные радиовещанию скороспелые подделки так называемых монтажей отрывков из разных по характеру и стилю художественных произведений. Главной задачей литературно-драматических передач стала популяризация лучших произведений классической и современной советской и зарубежной литературы, постановок драматических театров, участие в передачах известных артистов и чтецов. Этим программам отводилось до 20–25 % времени радиовещания» [1, 247].

Авторы учебника уверяют, что за два последующих года в литературно-драматическом радиовещании произошла полная перестройка. В эфире остались только трансляции спектаклей, литературные чтения, творческие отчёты писателей и артистов, их рассказы о поездках по стране, а также пропаганда русского фольклора и творчества народов СССР. «Однако ещё сохранились, особенно в местном вещании, и старые формалистические передачи» [1, 210–211].

Как видим, хранители художественных ценностей яростнее всего ополчились на радиокомпозиции («панорамы», «монтажи»), а они-то более всего служили пропаганде нового строя. Можно сказать, радиоспектаклей постановление не коснулось, тем более что сиюминутную публицистику освоил и, по сути, отвоевал к тому времени радиофильм. Радиотеатру досталась в основном классика.

Через полгода после постановления в эфир вышел первый номер сатирического литературно-музыкального альманаха «Жалобная книга» (тоже своего рода «монтаж» или «панорама»). Её создателями были уже не раз выступавшие на радио И. Ильф, Е. Петров, Г. Рыклин, Ю. Олеша, В. Гусев и другие писатели, композиторы, артисты.

Летом 1932 года Мейерхольд разрешил передачу в эфир отдельных фрагментов из репертуара своего театра. «Он пришел на Телеграф, но не заходил в студию, где актеры «подгоняли» к микрофону сцены из «Леса». Сидел в аппаратной, надевал и снимал наушники — они ему явно мешали. Примеривался... После репетиции актерам замечаний делать не стал, сказал, кивнув на микрофон:

— Этому в день не научишься.

Долго сидел, подперев голову руками» [12, 48].

На следующую работу, режиссер согласился не сразу. Лишь через два с половиной года он решил самостоятельно делать радиовариант спекта-

для «Дама с камелиями». Даже ярим его поклонникам это предприятие казалось невозможным. «Беспорно, «Дама с камелиями» очень красивый спектакль, — писал Ю. Юзовский. — Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу. И вся сцена отражается и любит себя в этой вазе, хочет походить на нее, составить с ней некий законченный ансамбль».

А куда девать вышеозначенную вазу в радиостудии? И каким образом передать эту атмосферу невидимому слушателю?

Работа над спектаклем для радио началась с изменения текста пьесы — одни эпизоды были выброшены полностью, другие сокращены до размеров абзаца. Появился ведущий — не сторонний наблюдатель и комментатор событий, а их участник. После премьеры актриса Зинаида Райх, игравшая главную роль, говорила: «В «Даме с камелиями» на радио ведущий настолько органичен, что я его ощущаю, как одного из партнеров».

Монтаж эпизодов производился таким образом, что возникал смысловой и эмоциональный «крупный план» — некая звуковая авансцена, где жила, любила и страдала Маргарита Готье.

Экспрессия и музыкальность каждого слова, каждой фразы стали инструментом режиссера и актрисы. Мелодичность интонаций и красота звучания голоса передавали атмосферу сценического действия, заменяли декорации, свет, грим, костюмы.

Успех звуковой версии «Дамы с камелиями» приводит Мейерхольда к идее поставить «оригинальный» спектакль перед микрофоном. Он ищет радиогеничного автора, писателя, чья литературная манера наиболее соответствовала бы требованиям невидимой сцены. И находит его в Пушкине. Обоснование своему выбору Мейерхольд дает в докладе, который полемически называет «Пушкин-режиссер»: «Пушкин был против декламации, «драмо-торжественного рева». Он критически и с пренебрежением относился к сценическому эффекту...» [12, 51].

Мейерхольд открывает в пушкинских стихах важную для исполнителя закономерность — поэт так расставил слова, что логические ударения возникают помимо воли актера, если их произносить с паузами, уже запрограммированными Пушкиным. Надо только расшифровать эту «программу», соблюдая напевность стиха.

«В студии на Телеграфе начинаются репетиции «Каменного гостя».

Пушкинский текст — неприкосновенен. Никаких ведущих — музыкальная и шумовая партитуры разработаны так тщательно, что в словесных пояснениях нет необходимости. Ремарки надлежит раскрыть через психологическое состояние героя, все внимание — слову.

Актерам неудобно и трудно без движения? Репетиции идут как в театре — определяются мизансцены, артисты ходят, пританцовывают. Мейерхольд азартно фехтует с исполнителем роли Дон Карлоса, показывает, как должна спускаться Донна Анна по каменным плитам у могилы Командора... Но все это — средства для проникновения в характер персонажа, в сущность его, выражаемую звуковым символом.

Дошли до сцены, когда Дон Гуан объявляет Донне Анне о том, что он убил ее мужа.

— Где я?., где я? Мне дурно, дурно, — восклицает Райх, игравшая Донну Анну.

Мейерхольд останавливает актрису:

— Каждое произнесенное вами слово должно «падать», как падает с цветка чистая капля росы или как падает душистый лепесток розы, роняемый на дивный ковер, по которому вы нас ведете...» [12, 51-52].

Особенно внимателен Мейерхольд к сочетанию музыки и слова. Мейерхольд вывел принцип организации эмоциональной среды радиопредставления.

Особая роль в создании этой среды придается совпадению или противопоставлению ритмических основ литературного текста, речи исполнителя и музыки.

Вообще именно ритм — наиболее выразительная составляющая голосовой характеристики персонажа и, как следствие, его индивидуальности. Некоторые исследователи в принципе склоняются к мысли, что «эмоциональный тип» человека более всего выражен ритмом его речи: «короткой волной» говорят разгневанные и возбужденные люди, по характеру резкие и эксцентричные, «длинная волна» свойственна людям медлительным, любящим уют и удобства и т.д.

Эти наблюдения оказались очень важны для практиков молодого искусства радио, так как помогли сформировать принципы творчества у микрофона. Обозначились три этапа работы режиссера с актером над «звуковым образом»: отбор по природным данным (тембр, определение необходимого в роли интонационного диапазона), затем нахождение и, наконец, определение ритма, соответствующего общей интонационной стилистике спектакля. Искусство радио — это искусство интонации.

На премьеру 17 апреля 1935 года приехали в студию писатели, режиссеры, музыканты, ученые-пушкинисты. Были Юрий Олеша, Сергей Прокофьев. Последний так увлекся спектаклем, что подошел к руководителю радиокомитета и предложил свои услуги в качестве «композитора для следующего радиопредставления». Через несколько дней он приехал к Мейерхольду, и они сели за работу. К сожалению, замысел нового

спектакля — «Пир во время чумы» — остался невоплощенным. В 1937 году Вс. Мейерхольд поставил на радио пушкинскую «Русалку», но С. Прокофьев не принимал участия в этой работе.

Радиопериод в творчестве Вс. Мейерхольда короток. Тем не менее, этому мастеру принадлежит пальма первенства в определении многих принципов радиорежиссуры, главный среди которых — умение обозначить ведущую и единую интонацию радиоспектакля.

Из учеников Мейерхольда первым начал сотрудничать в радиотеатре Эраст Гарин. Он сразу решается на целый спектакль в эфире. Это была радиокомпозиция «Путешествие по Японии», составленная из очерков Г. Гаузнера. Для вхождения в роль он часами просиживал в гостинице у артистов знаменитого японского театра «Кабуки». Читая очерки, он представлял себя путешественником, неуверенным в чужом государстве иностранцем, растерянным и любознательным. Точное определение места действия стало для Гарина первым законом работы на радио. Начиная работу над спектаклем по книге французского писателя Анри Декуэна «15 раундов», он составил подробную раскадровку происходящих в радиопьесе действий: «Это в комнате; это — на ринге». Затем так же тщательно распределил сюжет на две половины: «Это — во время боксёрского боя; это — в перерыве». Гонг вёл отсчёт эпизодов, обозначая перенос места действия.

18 февраля 1934 года состоялась премьера «Цусимы» А. Новикова-Прибоя. При создании радиоспектакля из большой книги Гарин оставил одну сюжетную линию — развал самодержавия. Сценарий, включая музыкальные и шумовые ремарки, уместился на двадцати двух страницах. Первые отклики были критическими. Б. Алперс писал: «Гарин ведёт рассказ в чрезмерно приподнятом, пафосном тоне, иногда переходящем в крик. Этот тон сохраняется артистом и в спокойных, чисто описательных кусках текста. В исполнении нет нужных нюансов, игры на деталях, на изменении тона и ритма повествования. Для часового выступления перед микрофоном такая манера чтения обедняет интересное и содержательное произведение» [4, 7]. А Гарин, работая над этим спектаклем, как раз и стремился к такому эффекту — к однообразию. Он считал, что именно монотонная механичность идеально соответствует настроению этого радиоспектакля. И этот «ход» в дальнейшем принёс ему успех. Подчёркивала эту идею и музыка — романс М.И. Глинки «Финский залив». Её «монотонная механичность» идеально соответствовала настроению радиоспектакля. Композитор С.И. Потоцкий, с которым Гарин работал и раньше, развил и усилил ритмический рисунок романса. Последующие рецензии были

более доброжелательными. Одобрил спектакль и сам автор, Новиков-Прибой. После нескольких удачных работ, как пишет А.А. Шерель, «На Гарина у микрофона пошла большая мода... При обсуждении редакционного плана на сезон 1933/34 года кто-то из приглашённых режиссёров усомнился:

— Не слишком ли разнообразен материал, предлагаемый одному артисту?

Волконский (Н.О. Волконский — режиссёр литературно-драматического вещания. — Н.Г.) бросил:

— Гарин у микрофона может всё [13, 184].

Успех новаторских работ в эфире Мейерхольда, Гарина, Абдулова открыл путь к более смелой работе с текстом выпускаемых в эфир произведений, в частности, дал возможность активно использовать монтаж.

В феврале 1935 года прозвучал первый радиоспектакль с удачным применением радиомонтажа — «Платон Кречет» А.Е. Корнейчука. В спектакле оставили несколько наиболее важных картин, а потом дополняли их литературным пересказом.

30 марта 1935 года Всесоюзное радио впервые передало литературную композицию «Кола Брюньон» (по одноимённому роману Р. Роллана). Главную роль исполнял О. Абдулов. В переработке романа принимал участие и сам автор. Он написал для этой передачи обращение к радиослушателям, адресованное, всем советским друзьям, честным трудящимся семи республик от товарища Кола из французской Бургундии», и прочитал у микрофона. Услышав передачу в эфире, Ролан написал на радио: «Вчера вечером я слышал по радио первые сцены «Кола»... Того, что я слышал, было достаточно, чтобы восхититься живым, разнообразным, увлекательным чтением Абдулова. Передайте ему мою признательность. Я был тоже приятно удивлен музыкой, искусно обвивающей весь рассказ. Именно такая музыка очень подходит к вашей переработке для радио. Её приняли так же хорошо во Франции, как в СССР» [4, 27].

Очень мало сведений о том, как работало литературно-художественное вещание в областных студиях, но всё-таки известно, что интересные работы были и там. Например, в литературной редакции Воронежского радио, в середине 30-х годов активно сотрудничает О. Мандельштам. Он инсценирует наиболее характерные эпизоды из жизни классика немецкой поэзии для передачи «Молодость Гёте» (сценарий передачи сохранился и опубликован в журнале «Театр». — 1989. — № 12), осуществляет радиопостановку для детей «Гулливер», записывает радиокомпозицию о Торквато Тассо и А. Блоке. Им написано вступительное слово к опере Глюка «Орфей и Эвридика» и переведены на русский

язык итальянские песенки. Его жена вспоминала, что «Мандельштам радовался, когда шёл по улицам, а из всех рупоров нёсся его рассказ про голубку Эвридику» [10, 27].

В 1939 году Всесоюзное радио осуществляет запись на пленку спектаклей МХАТ «Горе от ума» и «Анна Каренина». В программы Центрального, а затем и местного радиовещания все чаще включались трансляции драматических спектаклей непосредственно из театров. Если раньше из радиостудии передавались только монтажи драматических спектаклей в программах «Театр у микрофона», то теперь за короткий срок были переданы полностью десятки различных спектаклей из театров Москвы и других городов страны.

В этом же году были переданы радиопозиции «Отечественная война 1812 года», «Советские пограничники», «Хасановцы» и др. В распоряжении «Театра у микрофона» оказывается звукозапись, поэтому технические возможности позволили фиксировать не только фрагменты, но и целые спектакли. Звукозапись спектаклей продолжалась и в годы Великой Отечественной войны. К началу 80-х годов фонотека «Театра у микрофона» содержала более тысячи спектаклей.

Всесоюзное радио в 1941 году осуществляет запись фрагментов из спектакля МХАТ «Лес» по пьесе А. Островского. По радио звучат сцены из спектакля «Кремлевские куранты» Н. Погодина. В конце этого года в эфир включен радиоспектакль «Мать». В главных ролях — А. Тарасова, Б. Добронравов.

Ленинградское радио 2486 раз сообщало об артиллерийских обстрелах и ...подготовило 46 театральных постановок. Сначала это была классика (оперы Чайковского, Римского-Корсакова). Боевым традициям русского народа была посвящена и современная пьеса А. Разумовского и В. Бахтерева «Полководец Суворов». Радио давало режиссерам возможность быстрого осуществления постановки, широкого выбора литературного материала. В частности, были инсценированы повесть В. Кожевникова «Март-апрель», рассказ братьев Тур «Жена капитана» и «Друзья» Л. Славина. Как отмечает критик А. Рубашкин, «инсценировки позволили, в дополнение к спектаклям «Театра у микрофона», вести еженедельные утренние воскресные передачи, которые пользовались большим успехом у ленинградцев. Возникла возможность создать многосерийные спектакли, когда та или иная инсценировка шла по радио, как и «Чтение с продолжением», по несколько дней» [2 — Фонд ЦПН].

В январе 1943 года, в самый разгар войны Государственный радиокomiteт объявил о создании новой структуры — Детского радиовещания, объединившего общественно-политические,

образовательные, музыкальные и литературно-драматические передачи для детей. И вскоре в детском радиотеатре состоялась премьера — «Каштанки» А. Чехова с участием ведущих артистов МХАТа А. Грибова и В. Качалова. Описательно-повествовательные места рассказа были доверены Качалову. Манера его чтения очень проста: никаких излишеств в смысле звукового подчеркивания отдельных слов и фраз. Оказалась очень кстати настоящая строгость хорошо выверенных интонаций мастера.

Главным режиссёром Детского радио была Р.М. Иоффе. Основным принципом её работы над спектаклями радиотеатра было «Слушая — видеть!». Так назвала она свою статью в журнале «Советское радио и телевидение», где рассуждает о необычных взаимоотношениях между исполнителями радиоспектаклей и слушателями. «Именно видение спектакля доставляло слушателям самое большое эмоциональное удовлетворение. Сделать слышимое зримым — самый большой успех режиссёров и исполнителей» [7, 19-22]. В дальнейшем именно детский радиотеатр стал стартовой площадкой для многих режиссёрских новаций и творческих дебютов. А тем временем на Западе это направление радиотворчества начало угасать. Американские радиодраматурги и радиорежиссёры с богатой фантазией (О. Уэллс, А. Миллер, Ю. О'Нил и другие) пытались спасти непростое положение американской радиодрамы. В конце 50-х годов, когда стало набирать силу телевидение, радиодрама практически исчезла из программ американского радио. Хотя, была и другая причина — радиоспектакли перестали финансировать рекламодатели, сделавшие ставку на популярные телеспектакли. Именно такая судьба и постигла одно из американских радишоу «Спутник прерий», ставшего объектом исследования режиссера Роберта Олтмена в художественном фильме «Компаньоны» (2006 г.). Сценарий фильма основан на реальном радишоу «A Prairie Home Companion», действительно уже более тридцати лет выходящим в эфир со сцены Фитцджеральд — театра. Один из соавторов сценария Гаррисон Кейлор — ведущий этого шоу, играющий в фильме самого себя. Но, в отличие от событий в фильме, история передачи не так трагична — она до сих пор идёт по радио, а театр, о котором идёт речь, никто не сносил. «Натуральная радиодрама», опиравшаяся, подобно зрелищам, на мир вещей, неутомимо искала изобразительности. Она нашла её... в телевидении и исчезла.

В результате творческих поисков многих отечественных и зарубежных режиссёров выработались основополагающие принципы и законы построения художественного текста на радио.

1. Только слово и звук доносят до слушателя внутреннюю жизнь образа. Радио должно проделывать ту же работу, что и театр, имея в своём арсенале меньшее количество выразительных средств.

2. Слушая — видеть. Воображение слушателя работает более энергично, чем воображение зрителя: но ему необходимо помочь, внутренним зрением увидеть передаваемое так же ярко, как это возможно в жизни.

3. Решающую роль в радиоспектакле играет подтекст. Нередко он становится острее и действенной, чем на большой сцене.

4. Диалог для радиотеатра надо писать так же, как для обычного театра. Только лучше! Недаром диалоги классических пьес при переносе на радио, как правило, не требуют никаких пояснений.

5. Радио гибче, чем театр, в воссоздании важных событий настоящего, так как оно в большей степени пользуется принципом монтажности. Здесь более естественна фрагментарность, выхватывающая из события суть и переносящая его в другое время и место, не нарушая при этом ход авторской мысли.

6. Радиоспектаклю свойственны одновременно камерность и эпичность, поэтому ограничивать хронометраж радиопьес (а такая тенденция наблюдается!) неразумно. Выход на широкие жизненные обобщения радиоспектаклю часто бывает необходим.

Радиодрама в своей эволюции пережила ряд этапов подражания сложившимся, традиционным искусствам, зрелищам, литературе, заимствуя у них готовый художественный материал, выразительные средства и творческие приемы. В качестве многообразных «болезней роста» радиоискусства выступало поначалу всепроникающее театроподобие, начинавшееся с перенесения в студию театральных спектаклей с декорациями, костюмами, гримом и т.д., с заимствованием театральной драматургии и создания своих пьес по образу и подобию сценических, с использования приемов режиссуры и актерского творчества до превращения радиостудий в «радиотеатры» с местами для зрителей, где актерам было легче настраиваться.

И первые радиодраматурги с неизбежностью были авторами единственного драматического искусства — театра. Придя на радио, драматург театра, по словам основателя отдела радиопьес Би-Би-Си В. Гилгуда, «впадал в глубокое уныние от

тех ограничений, которые на него накладываются. У него отнимают реакцию зрителей...» [2, 19-24].

И все-таки драматурги пробовали писать специально для радио, а режиссеры ставить такие пьесы в «радиотеатрах». Драматическое радиовещание, начиная выходить из одного затруднения, в попытках создать собственную литературную основу попадало в другое — стремилось в искусстве для слуха утвердить зрелищное, «театральное» начало. Это естественно препятствовало развитию радиоискусства, как своеобразного вида художественного творчества. Специфика познавалась в процессе работы.

Возникая как живая жизнь, в сознании и воображении слушателя, радиодрама является продуктом собственной творческой деятельности слушателя. Ведь никакая внешняя конкретика действия не отвлекает внимания от духовной коллизии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьев А.И. Очерки истории советского радиовещания и телевидения / А.И. Воробьев, Г.А. Казаков, А.И. Мельников. — М., 1972. — С. 209-247.

2. Гилгуда В. Английская радиодрама. 1922-1956 / В. Гилгуда. — Лондон, 1957. Фонд ЦНП Гостелерадио.

3. Глейзер М.С. Радио и телевидение в СССР / М.С. Глейзер. — М., 1965. — С. 76.

4. Говорит СССР. — 1934. — № 6. — С. 7.

5. Гуревич П.С. Советское радиовещание / П.С. Гуревич, В.Н. Ружников. — М., 1976. — С. 138-382.

6. Егоров Ю. Радиотеатр Вест-Дойче Рундфунк / Ю. Егоров // Телерадиоэфир. — 1991. — № 9. — С. 32.

7. Иоффе Р.И. Слушая — видеть / Р.И. Иоффе // Советское радио и телевидение. — 1962. — № 7. — С. 19-22.

8. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета / А.В. Кукаркин. — М., 1974. — С. 262.

9. Рубашкин А.И. Голос Ленинграда / А.И. Рубашкин. — Л. 1980. — С.189.

10. Телерадиоэфир. — 1991. — № 1. — С. 27.

11. Филд С. Как писать для радио и телевидения / С. Филд. — М., 1962. — С. 96.

12. Шерель А.А. В студии радиотеатра / А.А. Шерель. — М., 1978. — С. 48.

13. Шерель А.А. Рампа у микрофона / А.А. Шерель. — М., 1985. — С. 184.

Гаг Н.А.

Воронежский государственный университет.

Преподаватель кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики.

e-mail: oblakosna@yandex.ru

Gaag N.A.

Voronezh State University.

Teacher of the Faculty of Journalism VSU, the chair of Television and Broadcasting.