

УДК 070:654.1/091

РОЖДЕНИЕ РАДИОТЕАТРА

© 2012 Н.А. Гааг

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 13 апреля 2012 г.

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

Ключевые слова: радиотеатр, радиодраматургия, спектакль, репортаж, радиофильм, звуковые декорации, радиоконпозиция, концерт, 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, performance show, reporting, dock-drama, sound scenery, radio composition, concert, narration rhythm.

«Газета без бумаги и расстояний», «Митинг для миллионной аудитории», — такие образные определения давал радио В.И. Ленин, мечтавший сделать его основным рупором советской власти — пропагандистом, агитатором, организатором. Эту роль радио трудно приуменьшить, но его создатели понимали и другую его роль — в развитии культуры населения. Регулярное вещание в стране началось 12 октября 1924 года, но передачи, преследующие культурно-просветительские цели, звучали в эфире задолго до этой даты.

1922

17 сентября. Передавался первый радиоконцерт из Москвы с участием артистов Большого театра и профессоров консерватории. Артисты, принимавшие участие в концерте, не имели ни малейшего представления о том, как это — играть у обычной «телефонной трубки». Концерт был слышен не только в нашей стране, но и за рубежом.

3 ноября. Газета «Правда» сообщила, что при Наркомпочтеле образована особая комиссия по устройству во время праздничных торжеств серии радиоконcertов. С Центральной радиотелефонной станции был передан специальный концерт в Дом союзов. Основным в серии радиоконcertов был концерт лучших артистов Государственного Большого театра.

7 ноября. В пять часов дня исполнением «Интернационала» началась через радиостанцию им. Коминтерна передача праздничного концерта с участием артистов московских театров. Передачу слушали в Иркутске, Ташкенте, Заполярье.

1923

В сентябре передавался концерт, организованный специально для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Рупоры установили в павильоне «Новая деревня».

1924

Апрель. При Наркомпочтеле создана инициативная группа «Радиомузыка». Целью этой группы было «создание концерта по радио путем проведения лабораторно-музыкальных занятий на станции им. Коминтерна. Для этого производились работы по определению типов микрофонов, изучались условия расположения артистов у микрофона и т.д.

Летом возобновились концерты в студии «на улице Гороховской». Хор составили из любителей, так как профессионалы шли на подобные эксперименты неохотно. Руководителем этого хора был один из энтузиастов «Радиомузыки» Г.А. Поляновский. Под его началом самостоятельный хор становится первым профессиональным музыкальным радиокolleктивом.

8 сентября. Состоялся «радиопонедельник» — первый публичный радиоконцерт. В Большом театре в ложе второго яруса установили динамики, специально привезенные из Ленинграда. Собравшиеся в театре слушали концерт, который транслировался из маленькой студии на Гороховской улице. После выступления в студии артисты приехали в Большой театр и повторили концерт на сцене, чтобы присутствующие наглядно оценили достижения радио. В «радиопонедельнике» приняли участие А. Нежданова, Н. Обухова, К. Держинская, В. Качалов, Н. Голованов.

12 октября. Первый день программного вещания завершился полуторачасовым концертом студентов Московской консерватории.

© Н.А. Гааг, 2012

25 октября. Впервые радиослушатели познакомились с выдающейся исполнительницей и собирательницей народных песен Ольгой Ковалевой. Выступления по радио принесли ей широчайшее признание и славу. Всенародную любовь получили созданные Ковалевой песни «Волжские матанечки» и «Волга — реченька глупока». О. Ковалева была в числе первых музыкантов — исполнителей, выступавших у микрофона. С художественным радиовещанием была связана вся ее творческая жизнь. До конца 1961 года она была художественным руководителем Хора русской песни Всесоюзного радио [1, 24-32].

Нетрудно заметить, что в этой хронике упомянуты только концерты. «В начале было пение», — назвал главу своей книги «Рампа у микрофона» доктор искусствоведения А.А. Шерель. Он рассказывает о том, что это — простейшее, казалось бы, для передачи по радио — искусство тоже ставило перед организаторами массу неразрешимых проблем. «Хотелось сделать всё как можно лучше, богаче. Хотелось пригласить оркестр Большого театра, хор, но размеры студии и условия работы, не говоря уже о материальных затратах, не могли позволить такой роскоши. Делали «выжимку», брали лучших исполнителей. Небольшой хор, постоянно выступавший на Горюховской, собрали из студентов консерватории.

Появился первый ансамбль — из тринадцати великолепных оркестрантов — концертмейстеров Большого театра. Исполняли Гайдна, Моцарта, серенаду для струнного оркестра Чайковского, «Камаринскую» Глинки. Каждый солист играл, заменяя всю группу инструментов... Не было в ансамбле только исполнителя на ударных: по мнению инженеров, звуки литавр, тарелок и барабанов категорически противопоказаны чуткому (и не очень надежному пока ещё) микрофону.

Желание расширять репертуар, а, следовательно, увеличивать состав участников радиоконцертов стимулировало эксперименты» [13, 44-45].

«Радиопонедельники» — уже упоминавшиеся сборные литературно-музыкальные программы, транслировавшиеся из Большого театра, в какой-то мере решали проблемы с помещением, с оплатой труда артистов. «Вскоре к ним прибавились и регулярные симфонические трансляции — начало им положил **19 декабря** концерт в Колонном зале, где играли сюиту Грига «Пер Гюнт», марш из оперы Верди «Аида» и другие сочинения» [13, 47].

Следующим шагом стала трансляция опер.

6 февраля впервые транслировалась из Большого театра опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». С тех пор трансляции спектаклей из московских театров стали традицией. Они вызвали многочисленные отклики радиослушателей, среди них было письмо Ипполита Чайковского,

брата композитора: «Представьте мою радость, когда я, 82-летний старик, уловил довольно ясно музыку «Пиковой дамы», дававшейся в Большом театре... Моему восторгу не было предела. Спасибо вам, дающим возможность слушать серьезную музыку» [5, 36].

В марте 1925 года из Колонного зала дома Союзов транслировалась опера Бизе «Кармен». Спектакль шел в концертном исполнении. Повторить трансляцию со сцены Большого театра удалось только в 1928 году. Отклики на передачу были восторженными, но восторги редко касались качества звучания. Михаил Кольцов в очерке «Десять Октябрей» приводит мнение русских эмигрантов: «У нас впечатление такое: когда у вас работник аккуратный, мнительный, то он доводит слышимость до предела, когда же дежурит работник — середняк, а то и поплоче, то такая же и слышимость. От огромного числа слушателей — великая благодарность автору музыкальных лекций, он же (по голосу судим) руководит и концертами» [3, 326].

Иногда оценка качества вещания была ещё более жёсткой. По поводу оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» один из слушателей написал, что «все гуги до него дошли, а вот ноты он ни одной не разобрал» [13, 75].

Радиоопера была принята слушателями. В целом это объясняется особенностями оперной драматургии: арии и дуэты — это всегда авансцена, микрофонный «крупный план», слова произносятся чётко, выразительно, содержание понятно, тем более, что оперы всегда сопровождалась их кратким изложением. Велась работа и по улучшению качества звука. «Добиваясь правильного соотношения в звучании солистов и оркестра, Минц (А.Л. Минц технический руководитель трансляций — Н.Г.) пришел к выводу, что не следует искать одну «волшебную точку» для одного микрофона. При этом была создана возможность регулировать уровень сигнала, идущего от каждого микрофона. При этом была создана возможность регулировать уровень сигнала, идущего от каждого микрофона: артист переместился по сцене, скажем, от правой кулисы к левой, и микрофоны включились поочередно: сначала крайний, затем — тот, что в центре сцены... Теперь это называли бы микшированием. Так родилась современная схема радиотрансляций.

И сразу же понадобился человек, который бы «вёл передачу, следя за партитурой музыкального произведения, чтобы усиливать сигнал того микрофона, который оказывался ближе к певцу или солирующему инструменту. Нужен был музыкант, разбирающийся в акустике и технике одновременно. Такой человек нашёлся — профессор Михаил Юрьевич Юрьев, блестящий

виолончелист, превосходный знаток музыкальной литературы и...связист по основной своей специальности» [13, 75].

Казалось бы, трансляция драматических спектаклей должна быть гораздо менее сложным делом. Оказалось — наоборот! Слушатели не различали героев по голосам, не могли представить их и окружающую обстановку, часто не понимали содержания.

Драматические артисты прекрасно понимала, что найти и передать образ на радио гораздо сложнее, чем в театре. Народный артист РСФСР Д.Н. Орлов говорил: «В театре я передаю свой образ при помощи движения, мимики, жеста и речи... Мне помогает ещё свет, декорация, костюм, грим, партнёр. На радио в моём распоряжении только речь, с партнёром же мои взаимоотношения другие, чем в театре. Я с ним общаюсь и связан в передаче только через слух. Перед микрофоном я «одинок», и отсюда гораздо больше ответственности в работе» [5, 54].

Объясняя неудачи драматических спектаклей на радио, А.А. Шерель пишет, что музыка не требовала того напряженного внимания, вне которого невозможно «на слух» глубоко понять и прочувствовать литературный текст, а тем более драматургию. Искусство незримо звучащего слова в силу ограниченности выразительных средств — ограниченности количественной, а не качественной — куда более условно, чем сценические искусства. Оно стимулирует воображение, требуя в ответ обязательной способности к ассоциативному мышлению и сочувствию.

«Начинающий радиослушатель 20-х годов не был готов к этому. Самое юное и самое демократичное из искусств оказалось в своей структуре и закономерностях воздействия довольно элитарным. Оно предъявляло свои условия тем, кто пожелал в полной мере пользоваться её дарами. А радио искало пути к миллионам, и на этой дороге самыми подходящими проводниками стали голоса певцов и музыкальных инструментов» [13, 62].

Социологическое исследование того периода показало, что соотношение литературных и музыкальных материалов в эфире сложилось так: 50,5 % — пение; 45,5 % — оркестровая и инструментальная музыка; 3,8 % — чтение и театрально-драматические передачи [13, 82].

Некоторые предлагали вообще отказаться от трансляций драматических спектаклей. Особенно острая дискуссия разразилась по поводу гоголевского «Ревизора». Спектакль был перенесен с театральных подмостков без изменений, и его замедленный сценический ритм, паузы казались слушателям непонятными. При этом стоит учесть и уровень подготовленности аудитории: на радио пришла масса писем с вопросами — кто к кому

приехал, кому предполагалось учинить ревизию? Газета «Новости радио» писала: «Если вопрос о передаче опер, благодаря музыке, решается в положительном смысле, то вопрос о трансляции пьес из театра почти наверняка следует бросить — нестоящее это дело!» [8, 6].

Режиссеры думали над тем, как сделать героев радиоспектакля различимыми. Ввести, как в театре XVIII века, ведущего — резонёра, который бы объяснял, кто пришёл, кто ушёл и давал характеристики действующих лиц? Сократить число участников до 5-6, чтобы их было можно различить по голосам? От инженеров — радиотехников требовалось разрешить целый комплекс задач, чтобы драматический спектакль, как со сцены, так и из студии, звучал в эфире объёмно и чётко. Опыты сложных программ, звучавших из студии, были в **феврале 1925** года с участием народного хора под управлением М. Пятницкого. Был организован цикл передач «Посиделки». В него вошли посиделочные игры, песни и пляски, «записанные в точности с фонографических валиков» [9, 12]. Передача нашла восторженный отклик у сельских слушателей. Применение грамзаписи в таких передачах дало огромную экономию времени и средств. Один из создателей «Посиделок» Г. Поляновский писал: «Акустически менее сложно приспособить к условиям радио звучание пластинки, где уже учтены микрофонные требования, чем долго и кропотливо организовывать хор на одно исполнение» [2, 15-16]. Поляновским впервые высказана идея о возможности «тройного обмена исполнения»: граммофон — микрофонная передача — «живое» звучание на сцене радиотеатра.

А почему бы по такому же принципу не создать драматические радиоспектакли?

25 декабря страна широко отмечала столетие восстания декабристов. Московская радиостанция передала в этот день радиопьесу «Вечер у Марии Волконской». Её текст был написан специально для радио, в его основе лежали «Записки княгини Марии Волконской». Сюжетная канва — разговоры за чаем в ссыльном доме Волконской перед отъездом на новое место поселения. Место действия все время меняется, сюжет движется параллельно: в ссылке, в Петербурге, сегодня и в прошлом. Печально и страстно звучит рояль...

25 декабря 1925 года стало днём рождения отечественного радиотеатра.

К сожалению, текст пьесы исследователям найти не удалось, но по воспоминаниям тех, кто был слушателем радиоспектакля, в нём содержалось грустное повествование о дороге в Сибирь, о встрече с мужем, о долгожданной новости, привезённой фельдъегерем из Петербурга: разрешалось снять с заключённых кандалы, о смерти

оставленного с родителями первенца Николая, об эпитафии А.С. Пушкина на него:

В сиянье, в радостном покое,
У трона Вечного Отца,
С улыбкой он глядит в изгнание земное,
Благословляет мать и молит за отца...

Сама княгиня устала молиться за освобождение через 5, 10, 15, 25 лет. Она мечтала только о том, чтобы вывезти из Сибири рождённых там детей.

Спектакль был богато озвучен музыкой – «от вальса Грибоедова до марша лейб-гвардии Его Величества Измайловского полка, от пасторальной баркаролы до сухого треска барабанов, сопровождавших издевательски-любезный голос Николая I. Гнусавая флейта подхватила барабан – та самая флейта, под взвизгивание которой простых солдат сотнями избивали до полусмерти, а пять дворян повесили на кронверке Петропавловской крепости» [13, 80].

Даже с сегодняшней точки зрения мы видим, что музыка к первому радиоспектаклю была подобрана с глубоким пониманием его содержания и высоким художественным вкусом. Музыкальный фон в какой-то мере позволял радиослушателю не заметить отсутствия фона шумового: люди двигались бесшумно, равно как и лошади, совершенно беззвучно плыли льдины на вышедшем из берегов во время половодья Немане. Режиссерам и операторам предстояло работать над тем, чтобы герои следующих спектаклей не появлялись «ниоткуда» и не исчезали, в «никуда».

Параллельно с «Вечером у Марии Волконской» создавалась ещё одна радиопьеса «Люлли-музыкант». В ней речь шла о сыне итальянского мельника, который стал знаменитым французским композитором, основоположником национальной оперной школы, получил дворянский титул и монопольное право на постановку спектаклей французской королевской академии музыки. Какова причина выбора именно этого героя? Модная тогда тема – тема человека из народа, достигшего больших высот в искусстве, благодаря таланту, целеустремлённости и упорному труду? Приближающиеся, хотя и не крупные даты – 295 лет со дня рождения и 240 лет со дня смерти? Подготовка выдающимся искусствоведом того времени Борисом Асафьевым блестящей статьи о Жане Батисте Люлли? Обращение к этой теме «друга Советского Союза» Ромена Роллана?

Возможно, сразу несколько причин повлияли на выбор Г. Поляновского, но личность и судьба композитора его заинтересовали, и он взялся за создание сценария радиопьесы. Массовому слушателю, а именно на него равнялись в то время работники радио – имя Люлли (и тем более – его творчество) были совершенно незнакомы, приходилось многое разъяснять, благодаря чему

сценарий всё больше становился похож на привычный для Поляновского текст музыкально-просветительной лекции-концерта. Было много хорошей музыки, герои двигались бесшумно.

Эта бесшумность радиоспектаклей озадачивала режиссёров и операторов. Они ещё не рисковали экспериментировать над радиоспектаклями, боясь испортить «фирменные» изделия. Эксперименты производились «на соседней площадке» – в «театре у микрофона»: отдельные спектакли по-прежнему игрались в студии, а не транслировались из театра.

Ленарт Мери, в прошлом – редактор эстонского радио, в статье «Сегодня – радиоспектакль» обратил внимание на существенную особенность радиоспектакля – количество действующих лиц: «Радиотеатр воздействует непосредственно на слуховое восприятие. Но слуховая память человека не может удержать большого количества голосов, не говоря уже о том, что разных типов голосов совсем не так уж много. Отсюда вытекает необходимость ограничивать в радиоспектакле число одновременно выступающих у микрофона» [6, 12].

Радиоспектаклям, где нет массовых сцен, студия давала возможность «крупного плана» для всех героев. Здесь была записана пьеса К.А. Тренёва «Любовь Яровая», которая легко воспринималась по радио, т.к. во всех сценах присутствует главная героиня (с ярким голосом Веры Пашенной) и ещё один из героев, имя которого чаще всего называется в предыдущем эпизоде. По этой же причине, для исполнения у микрофона была удобна пьеса А.М. Горького «Егор Булычов и другие», снабжённая подзаголовком «сцены». Действительно, перед радиослушателем проходят отдельные сцены в доме Булычова, в каждой из которых занято не более 3-4 человек. Эти постановки почти не нуждались в дополнительных шумах кроме выстрелов в «Любови Яровой» и звука трубы Гаврилы Увёкова, который трудно отнести к музыкальному оформлению. Но таких «самодостаточных» пьес было немного. Военные, революционные и производственные сюжеты требовали шумового оформления, и режиссёры с операторами упорно работали в этом направлении.

Радиопьесой, в которой автор и постановщик заранее предусмотрели звуковые эффекты как элементы атмосферы действия, стала инсценировка повести Бориса Лавренёва «Ветер, или Повесть о весёлых днях Василия Гулявина». Она вышла в эфир в мае 1927 года. С тех пор молодой писатель стал своим человеком в радиотеатре. Менее чем через год он принёс на радио переделанную для исполнения в эфире трёхактную пьесу «Простая вещь». Режиссёр и актеры студии Ю.А. Завадского специально готовили спектакль

для исполнения в студии радио. С этой целью ввели множество дополнительных звуковых эффектов — стрельбу, музыку, пение, всевозможные шумы. В рецензии Нелли Кальмы, опубликованной в журнале «Радиослушатель», говорилось: «...Вслед за выстрелами подымается хаос звуков, человеческих голосов, каких-то бормотаний — происходит страшнейшая путаница. На минуту надо было снять свои наушники, чтобы переждать, когда кончится стрельба» [10, 9].

Вместо создания ясной звуковой картины события получилась полная неразбериха. Эмоциональность спектакля пропала, осталась схема, щедро сдобренная множеством звуков.

Дружба Лавренёва с радио из-за этой неудачи не прекратилась, но свою новую пьесу «Разлом» он всё-таки предпочёл транслировать из театра им. Г.Б. Вахтангова.

Неудачной была радиопостановка «Железного потока» по книге А. Серафимовича. Слишком увлекшись поиском звукошумовых реалий — зажигание спичек, треск костра, выстрелы, шум поезда — постановщики потеряли не только фигуру главного героя, но и весь смысл романа. Натуралистичность звукового ряда привела к иллюстративности самого примитивного толка.

Но опыты шумового оформления радиоспектаклей на этом не закончились. В **декабре 1928** года был записан радиоспектакль по пьесе Д. Шеглова «Пурга». Роли исполняли молодые актёры Московского Малого театра. **17 сентября 1930** года эту же пьесу передал в эфир Ленинградский радиовещательный узел. Интерес радиовещателей к ней объяснялся тем, что это произведение оценивалось в ту пору как удачная попытка создать камерную пьесу. Спектакль показал, что с помощью одних слуховых образов можно создать особую драматургию, не рассчитанную на непосредственное зрительское восприятие.

Как видно из приведённых выше примеров, чаще в радиоэфир переносились (целиком или частично) готовые, уже игравшиеся на театральной сцене спектакли. Специально созданных для радиотеатра пьес было нелегко. А в Европе, например, в Германии, в Америке «радиопьесы шли в эфир плотным строем и завоевывали устойчивую репутацию у аудитории» [13, 81].

Но всё же собственные радиоспектакли у российского радио 20-х — начала 30-х годов были, интересные режиссерские находки — тоже. В конце 1928 года в эфире прозвучал спектакль «Красин спасает «Италию» по пьесе Ф. Вольфа. Постановка рассказывала о трагической эпопее 1928 года, когда направлявшийся к Северному полюсу дирижабль «Италия» с экспедицией полярников, руководимой Умберто Нобиле, потерпел катастрофу близ острова Шпицбер-

ген. Линейный ледокол «Красин» поспешил на выручку исследователей. Спектакль произвел огромное впечатление на слушателей. Во-первых, он был организован по горячим следам события, во-вторых, он был поставлен новаторски. В нём радио — активный участник действия. Начинался спектакль переключкой радиостанций. Люди настойчиво вслушивались в эфир — а вдруг именно им выпадет счастье услышать долгожданные сигналы и узнать, где находится пропавшая экспедиция. Радиоспектакль приобрел характер документального репортажа о недавних событиях.

Репортажностью отличался и радиоспектакль А.Н. Афиногенова «Днепрострой», который критики называли «поэмой голосов». Тема спектакля была модной для того времени — перековка характера в процессе коллективного труда. Молодой парень приходит на строительство плотины за длинным рублем, но, овладевая новой профессией, он всё больше убеждается, что главное для него — не заработок, а мастерство для пользы всей стройки. «Днепрострой у меня — не только великое строительство энергокомбината, но и великая школа социалистической перестройки людей», — говорил автор пьесы. И в этой «великой школе» без «поэмы голосов» обойтись было невозможно. «В ней бесконечно бурлят, сталкиваются, дробятся шум Днепра, голоса строителей, телефонные звонки, шум механизмов, шаги, песни, атмосфера митингов с характерным гулом толпы. Всё это даётся без пауз, и необходимо определённое напряжение, чтобы понять, проследить за линией главного героя Дмитро» [7, 193-194].

Примечательно, что через полвека, в начале 80-х «Днепрострой» был возрожден режиссером Э. Верником и прозвучал так, как его воспринимали первые слушатели — репортажем из жизни большой стройки.

Со временем изобилие шумов начало надоедать радиослушателям. «Наибольшим камнем преткновения в нашем радиотеатре является излишний бытовизм, натурализм, протаскиваемый шумовыми эффектами, — писал Ленарт Мери. — Очень часто эти эффекты или фоны раздражающе нудны из-за чрезмерного стремления к достоверности, их документальная достоверность, их документальная точность порождают художественную неточность» [6, 12]. Мери уверен: для доказательства того, что дело происходит в городе, не надо сопровождать повествование городским шумом. «Воображение слушателя работает более энергично, чем воображение зрителя, — убеждена Т. Рыбасова, много лет проработавшая страшим редактором литературно-драматического вещания. — И дело не в том, что по следам звуковых впечатлений будто бы приходится активно воссоздавать зри-

тельные образы. Конечно, слушая спектакль, человек «видит», но это видение возникает непроизвольно и не является самоцелью. У одного возникают более яркие картины, фигуры, лица, другой представляет их слабее — это вопрос не качества радиоспектакля, а индивидуальности слушателя. Если бы радиотеатр стремился прежде всего к воссозданию в воображении радиослушателя зрительных образов, то оказалось бы, что цель радиоискусства, — создать слабый дубликат театрального спектакля... Однако основной принцип восприятия спектакля остаётся прежним: образ складывается из действий персонажа, о которых мы узнаём из звучащего текста» [11, 28].

Постепенно эта творческая работа со звучащим словом привлекла на радио актёров, режиссёров, писателей. Режиссёр Савва Кулиш, которому приходилось работать и на телевидении, называл радио самым беспощадным увеличительным стеклом, которое проявляет все недостатки и всю глубину актёрских возможностей: «Игра у микрофона — одно из самых прекрасных рабочих состояний и для режиссёра, и для актёра, потому что оба они в студии находятся наедине с искусством. Это великая школа для любого режиссёра, школа работы над языком, над самостоятельным словом, и как говорил Владимир Хлебников, и — огромная проверка для драматурга, потому что, как я уже говорил, мы все здесь под увеличительным стеклом» [4, 23].

Проверку «самостоятельным словом» выдержали не все драматурги и режиссёры. Постепенно радиотеатр возвращался к классике, и вместе с ней на радио приходили именитые режиссёры и актёры.

Обратимся ещё раз к перечню знаменательных дат радиотеатра **конца 20-х — начала 30-х** годов.

1929 год. 23 марта транслировалась пьеса А.М. Горького «На дне». Это был дебют у микрофона выдающейся актрисы МХАТа О.Л. Книппер-Чеховой.

При трансляции из Большого театра оперы «Лоэнгрин» с Л.В. Собиновым в главной роли. Одна группа микрофонов была установлена на сцене, три — в оркестре. При этом была создана возможность регулирования уровня сигнала, идущего от каждого микрофона. Так родилась современная схема радиотрансляций. В этом же году актеры МХАТа участвуют в исполнении радиооперии «Девятьсот пятый год» по поэме Б. Патсернака. Музыкальное сопровождение спектакля вполне соответствовало содержанию пьесы.

1931 год. 11 июня. Из Москвы передана первая радиокомедия «Гибель Вороньей слободки». Авторы Илья Ильф и Евгений Петров. Музыка Константина Листова. Постановка Осипа Абду-

лова. Осип Наумович Абдулов работал на радио с его основания. Он создал школу радиорежиссуры, воспитал немало актёров «театра у микрофона».

В журналах 30-х годов одной из первых советских радиопьес, раскрывших новые возможности радиодраматургии, называют инсценировку Виктора Вармужа «Завод». Это произведение было написано по мотивам романа французского писателя К. Лемонье «Костоломка» (Московский радиотеатр, 1930, режиссер Н.О. Волконский). Спектакль рассказывал об изнурительном труде на фабрике, о массовом протесте рабочих против невыносимых условий труда и жизни. Автор написал несколько контрастных сцен, имеющих различную эмоциональную окрашенность: эпизоды безысходного горя, отчаяния, картину похоронной процессии, панораму забастовки. Все эти эпизоды давались в музыкальном оформлении (композитор В.Н. Крюков). Радиоспектакль показал, что музыка может быть не только иллюстрацией, она способна также играть драматургическую роль. В обсуждении специфики радиодраматургии как самостоятельной сферы художественного творчества интересные мысли высказали советские писатели, сотрудничавшие с радио, П.Г. Антокольский, Б.Л. Пастернак, А.Н. Афиногенов, В.В. Иванов и многие другие. Так, П.Г. Антокольский писал об использовании документализма в игровой драматургии: «Совершенно ясно, что мы должны говорить не о приспособлении существующего материала к условиям радио, а о новом искусстве. Чем раньше это будет принято, тем больше ошибок мы избежим. Кино только тогда нашло свой путь, когда оно перестало идти на поводу у театра и копировать его. Поэтому специфику «радиопьесы» следует искать не в ее сходстве с чем-либо бывшим до сих пор, а исключительно в несходстве».

Серия документальных спектаклей о первой пятилетке была осуществлена по сценариям Александра Афиногенова, Виктора Гусева, Константина Финна. Составляющие основу современных общественно-политических программ документально-игровые композиции берут начало в экспериментальных работах политического радиотеатра 30-х годов. В **1927 году** в интервью корреспонденту газеты «Новости радио» он сказал: «Соединение фотографии с театром дало новое искусство — кино. Соединение радио с театром также должно дать новое искусство, о формах которого, однако, еще преждевременно высказываться. Радиопьесы... будут сильно отличаться от произведений, написанных для сцены. Здесь нужна, так сказать, выпуклость, рельефность звука».

Как видно из сказанного, музыка сохранила и укрепила своё законное место в подавляю-

щем большинстве радиоспектаклей, а шумы стали из них постепенно уходить. И дело тут не только в неприятии критиков и аудитории, неудовлетворённости создателей итогом работы над спектаклем. В недрах радио параллельно с радиотеатром стало развиваться радиokino — «Документальная радиоплёнка» (английское «фильм» прежде всего переводилось на русский словом женского рода «лента»). Радиоплёнки стали рассказывать о трудовых буднях страны, и эти рассказы весьма обильно сопровождались разнообразными шумами. Участник тех далёких событий В. Лукачер вспоминал: «Теперь забыто, кто именно первый поднёс к микрофону граммофон, но ему принадлежит честь открытия эры звукозаписи на радио. Для техников, отлаживающих радиостанции, «исполнительский вопрос» был решён... Конечно, по нынешним понятиям, качество радиопередачи... было ужасным. Потребовались долгие годы, чтобы граммофонная пластинка приобрела современное совершенство» [12, 24].

Отметим, что только музыкальное озвучивание первых радиоплёнок производилось с граммофонных пластинок. Записи внестудийных

выступлений и шумов записывались на восковые валики, которые долго не хранились, и качество записи на них было гораздо хуже, чем на пластинках. Многие шумы воспроизводились в студии, что было очень неестественно. Поиски продолжались.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Глейзер М.С. Радио и телевидение в СССР / М.С. Глейзер. — М. : НМО ГКРТ, 1965. — С. 24-32.
2. Говорит СССР. — 1933. — № 16. — С. 15-16.
3. Кольцов М.Е. Десять Октябрей / М.Е. Кольцов // 10 лет Советского строительства. — М. : Огонёк, 1927. — С. 326.
4. Кулиш С. Радиотеатр: объяснение в любви / С. Кулиш // Телерадиоэфир — 1991. — № 8. — С. 23.
5. Летунов Ю.А. Великий говорящий / Ю.А. Летунов. — М. : Политиздат, 1966. — С. 36.
6. Мери Ленарт. Сегодня — радиоспектакль / Мери Ленарт // Советское радио и телевидение — 1962. — № 9. — С. 12.
7. Музыря А. Искусство слышать мир / А. Музыря. — М., Искусство, 1989. — С.75; С.193-194.
8. Новости радио. — 1926. — № 47. — С. 6.
9. Радиослушатель. — 1928. — № 15. — С. 12.
10. Радиослушатель. — 1928. — № 10. — С. 9.
11. Рыбасова Т. Забытые истины / Т. Рыбасова // Советское радио и телевидение. — 1967. — № 2. — С. 28.
12. Телевидение, радиовещание. — 1976. — 10. — С. 24.
13. Шерель А.А. Рампа у микрофона / А.А. Шерель. — М. : Искусство, 1985. — С. 81.

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