

*Е. А. Вдовина*

Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина  
при Государственном академическом Малом театре России  
109012, Российская Федерация, Москва, улица Неглинная, 6/2

## РАДИОТЕАТР 1920-Х ГОДОВ: ПЕРВЫЕ ШАГИ ПО НЕЗРИМОЙ СЦЕНЕ

Статья посвящена ранним годам развития отечественного радиотеатра, когда художественное радиовещание как новая неизведанная область творческого освоения действительности оказалось в авангарде культурного процесса. Первые опыты передачи драматических спектаклей в эфир рассматриваются как этап формирования жанра радиотеатра. Приводятся материалы, иллюстрирующие творческие поиски в области режиссуры радиоспектаклей, их музыкального и шумового оформления. Сделана попытка обозначить место московского и ленинградского радиотеатров в системе современных ему зрелищных искусств. Обозначен круг творческих задач, с которыми методами проб и ошибок вынуждены были справляться артисты первых радиоспектаклей. Освещается важный для понимания вопроса общественно-культурный конфликт между сторонниками и противниками оригинального радиоискусства. Прослеживаются некоторые взаимовлияния радиотеатра с театральным процессом означенного периода. Проведен краткий анализ нескольких типичных образцов ранней советской радиодраматургии, в частности рассматриваются радиопьесы А. А. Тарковского «Повесть о сфагнуме» и «Стекло», радиоспектакль «Урало-Кузбасс» по пьесе В. Гусева, «Днепрострой» по сценарию А. Н. Афиногенова. Прослеживаются некоторые тенденции в развитии жанра радиоспектакля в отечественном художественном вещании, а также взаимовлияние радиотеатра и радиожурналистики анализируемого периода.

*Ключевые слова:* радиоспектакль, радиопьеса, история радиотеатра, режиссура радиотеатра

DOI: 10.36871/hon.202203012

*Статья поступила в редакцию:* 27 мая 2022 года

*Рекомендована в печать:* 27 июня 2022 года

*Сведения об авторе:*

Вдовина Елена Александровна — старший преподаватель кафедры сценической речи

e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

Художественное радиовещание как новая неизведанная область творческого освоения действительности привлекала людей искусства с первых лет своего существования. Актеры и режиссеры, музыканты и композиторы приходят в радиостудию, чтобы проверить свои возможности в поединке с микрофоном — загадочным и могущественным посредником между артистом и слушателем. Для участия в радиопостановке исполнителей приглашали на каждую конкретную роль по договору, а иногда артисты выступали и вовсе без гонорара, оказывая дружескую услугу знакомым из радиостудии, или просто из желания попробовать свои силы у микро-

фона. Кого-то из исполнителей приглашали снова, уже на другие роли. Так постепенно на радио начал складываться — пока неофициальный — коллектив радиотеатра.

Череда многочисленных проб и ошибок порой приводит к рождению неожиданного художественного эффекта. Хотя порой сами поиски стороннему наблюдателю могли бы показаться странными. Так, один из радиорежиссеров прибегал к такому средству: на время трансляции радиопередачи он связывал актерам руки за спиной, чтобы они физически не имели возможности жестикулировать. Ему казалось, что это поможет исполнителям передать все нюансы переживания персона-

жа исключительно звуковыми средствами — интонацией, голосом. Другой его ленинградский коллега перед эфиром разбрызгивал в радиостудии хвойный экстракт, чтобы актер мог почувствовать атмосферу леса, где происходили события рассказа, и передать ее радиослушателям [5, 43–44].

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

Общению исполнителя с многомиллионной аудиторией радиослушателей сильно мешало еще и отсутствие привычных для артистов нескольких сотен или хотя бы десятка человек непосредственно перед ним. Без контакта со зрительным залом, без реакции публики, которая всегда служит актеру неким камертоном, многие артисты совершенно терялись. Не хватало и привычной театральной атмосферы, трудно было вжиться в образ без костюма и грима, пугала «черная коробка микрофона», на которой, за неимением зрителей, сосредотачивалось напряженное внимание актера. Представители пестрого театрального мира Москвы конца 1920-х годов, пробовавшие свои силы у микрофона, были солидарны в одном — никто пока не знал, как играть для многомиллионной публики и перед пустым залом.

В 1928 году в распоряжение работников московского радио поступают студии в только что построенном здании Центрального телеграфа, спроектированные и оснащенные И. И. Рербергом по последнему слову техники того времени: два павильона, речевая студия и аппаратная, предназначенные для драматических и музыкальных постановочных передач. Акустические характеристики этих студий были выше всяких похвал.

Когда и кем было решено пригласить в студию на Телеграфе зрителей — нам неизвестно. Размеры помещения позволяли выгородить небольшой «партер» на 20–30 мест.

Так или иначе, в декабре 1928 года в списке московских сценических площадок появился «Радиотеатр на Телеграфе». Предполагалось, что в присутствии публики, пусть многочисленной, актерам будет легче адаптироваться к условиям студии.

Несколькими месяцами ранее Радиотеатр<sup>1</sup> со зрительным залом на 350 мест был открыт и в Ленинграде — в доме на набережной Мойки. В день торжественного открытия ленинградского Радиотеатра первым его зрителям была продемонстрирована следующая программа: отрывок из радиофильма<sup>2</sup> «Октябрь», «Пионерский радиочас», «Рабочая радиогазета».

Прослушивание радиофильма, в котором прямой зрительный ряд отсутствовал, не сопровождалось никаким дополнительным представлением для сидящих в зале зрителей. Во время передачи в эфир «Пионерского радиочаса» и «Рабочей радиогазеты» можно было всего лишь увидеть, как дикторы, голоса которых были хорошо знакомы по радиопередачам, читают текст у микрофона. Зрелищное впечатление от первого представления Радиотеатра на этом исчерпывалось. Корреспондент журнала «Радиослушатель» в отчете о мероприятии писал: «Закрывая глаза, кажется, будто сидишь дома, плотно прижав к ушам трубу» [3, 15]. Это замечание весьма показательное — от отсутствия прямого зрительного ряда в восприятии происходящего на сцене Радиотеатра впечатление не проигрывало. Для посетителей этих «представлений», видимо, интересно было просто посмотреть на радио изнутри.

Московский и ленинградский Радиотеатры не стали в полном смысле этого слова театрами для зрителей, это были по сути просто большие радиостудии, откуда шли в эфир проводимые в присутствии публики литературно-музыкальные концерты, эстрадные программы и спектакли.

Общение со зрителем, внутренняя ориентация исполнения на его реакцию заложены в природе актерского творчества. Впервые эта связь была нарушена в кинематографе,

<sup>1</sup> Именно так — с заглавной буквы — было принято писать слово Радиотеатр, если речь шла о его коллективе или здании, а не вообще о передаче в эфир радиопостановки.

<sup>2</sup> Позднее, в 1931 году, в Москве была организована фабрика «Радиофильм» специально для подготовки передач, фиксированных предварительно на киноплёнке.

однако в этом случае моменты творческого акта и его восприятия зрителем разнесены во времени. Радио, если иметь в виду прямой эфир, а не запись, ставит актера в уникальную ситуацию: в момент творчества он находится наедине с аудиторией, но физически он оторван от нее. Неудивительно, что многие актеры из-за такого противоречия сталкивались с некоторыми сложностями.

Наличие живого, а не подразумеваемого «по ту сторону радиоволны», слушателя должно было, по идее, создать для исполнителей более комфортные условия для выступления. Однако в действительности все обернулось не совсем так, как было задумано. Артисты попали в довольно сложную ситуацию, когда внимание их раздвигалось между «ближним» зрителем, присутствующим в зале, и неведомым «дальним» радиослушателем.

Эта исполнительская тонкость была позже очень точно сформулирована Качаловым на страницах журнала «Говорит СССР». Артист так объяснил разницу в творческом самочувствии в том и другом случае: «Самочувствие это двойное. Оно зависит от того, выступаешь ли в студии без публики или же где-нибудь в зале на большом вечере при публике, где есть микрофон. В первом случае испытываешь волнение от сознания, что говоришь в эфир, что тебя слушает отдаленная многомиллионная аудитория. Волнение это приятного порядка, которое возбуждает, подымает известную энергию, усиливает, повышает чувство ответственности; но этим приятным волнением овладеваешь и переключаешься на определенное самочувствие — общение с невидимым слушателем. Когда же выступаешь перед микрофоном и публикой — в Доме ли Союзов, в консерватории или даже в радиотеатре, — то здесь часто появляется волнение непобедимое, волнение от того, что теряется чувство ориентации. Раздваиваешься между присутствующим зрителем и отсутствующим слушателем. В этих случаях трудно найти нужный темп, нужную силу звука. Иногда кажется, что для присутствующей в зале публики говоришь слишком громко или слишком медленно, слишком отчеканиваешь дикцию, потому что для публики, которая близко сидит и видит мимику, может быть достаточно полутона и той паузы, которая сопровождается мимикой. Иногда начинает смущать, что для публики, слушающей тебя по радио и не видевшей мимики,

непонятна эта пауза, или до нее не может прийти этот полутон или четверть тона. А в то же время присутствующая публика может подумать “зачем он так подчеркивает и так отчеканивает свою дикцию?” И это обстоятельство усиливает волнение» [4, 35].

Вместе с тем и праздное любопытство со стороны зрителей относительно «кухни» радиовещания было со временем удовлетворено. Для того чтобы удержать публику, радиотеатры Москвы и Ленинграда должны были предложить ей нечто такое, чего бы она не могла получить, прослушивая радиопередачу дома. Все это в дальнейшем, в начале 1930-х годов, привело к открытой дискуссии относительно целесообразности радиотеатра как особой студии, где спектакль играется в присутствии зрителей, и самое главное — в расчете на них — и одновременно передается в эфир.

«Ответ может быть только один: нет, не нужен», — утверждал уже известный нам С. М. Чемоданов. «...какое дело радиослушателю до зрелища, даваемого в Радиотеатре? Оно не только не видно ему, но сплошь и рядом только раздражает его: слушая, как хохочет или горячо аплодирует зритель, радиослушатель естественно досадует и завидует тому, кто слушает и смотрит» [6, 1].

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

В начале 1930-х годов на радио появляются документальные пьесы, обращенные к проблемам первой пятилетки. Таким образом, радиотеатр оказался активным участником масштабной информационной кампании, развернутой в отечественных СМИ. Это было неизбежно, ведь радио — это и вид искусства, и одновременно средство массовой информации и коммуникации. Радиотеатр должен был художественными средствами решать те задачи, которые ставились перед политическим вещанием.

В связи с объявленным курсом на индустриализацию особенно остро встал, в частности, вопрос с топливом. Одним из наиболее доступных его видов в то время был торф. Торфяные разработки широко освещались как в печати, так и на радио. Под лозунгом

«Внимание торфу!» «Рабочая радиогазета» выпустила несколько выпусков, посвященных новейшей технике добычи торфа, передавала отчеты о результатах социалистического соревнования, проводила переключки торфяных районов.

18 июля 1931 года в радиоэфир вышла пьеса Арсения Тарковского «Повесть о сфагнуме». Она была написана нерифмованным стихом, представляла собой чередование публицистических фрагментов, документальных и художественных, и драматургических сцен. Вымышленный автором пьесы разговор Петра I с голландским купцом о тайнах добычи и использования торфа сменяло чтение подлинного исторического документа — указа Петра I об основании торфяного промысла в России. Затем актеры читали реальные цифры и факты из истории торфяных разработок на фоне пения, стилизованного под народное. В «Повести о сфагнуме» рассказывалось и об истории торфяных разработок, и о значении торфа в современной слушателю ситуации. Напомним, что начало 1930-х годов — это все еще время преимущественно «живого» радиовещания. Спектакль, разыгрываемый исполнителями в студии, передавался в прямой эфир. Монтажное соединение, невозможное для радио с точки зрения техники, Тарковский берет за основной сценарный принцип своей радиопьесы, предвосхищая будущее раскрытие монтажной природы радио. Режиссером этого радио-спектакля был О. Н. Абдулов.

Еще один радиоспектакль, продолжающий эту линию, — «Урало-Кузбасс» по пьесе Виктора Гусева. Документальная сюжетная линия — рассказ о строительстве Урало-Кузнецкого комплекса — дополняется в пьесе авторским вымыслом, рассказом о немецком рабочем Петере Шмидте, посланном в СССР, чтобы помочь наладить закупленное в Германии оборудование. Согласно сюжету Шмидт путешествует по бескрайним просторам Советского Союза, становится свидетелем грандиозного строительства, промышленного подъема и счастливых перемен в жизни простых советских людей. Пьеса «Урало-Кузбасс», как и «Повесть о сфагнуме», представляла собой монтажное соединение игровых сцен и повествовательного рассказа, дополненного документальным материалом — статистическими сводками и цитатами из тематически подобранных газетных заметок. Заключительный эпизод спектакля — радиопереключка (не реальная, вымышленная). В студии московского радио актеры разыгрывали переключку рабо-

чих, якобы собравшихся в радиоузле завода. Радио в роли средства массовой информации и коммуникации снова выступает здесь в качестве действующего лица пьесы.

В 1932 году в эфир московского радио выходит радиоспектакль «Стекло» по пьесе А. Тарковского в постановке О. Н. Абдулова. Во многом этот спектакль повторял первый удачный опыт творческого тандема — «Повесть о сфагнуме», о котором мы говорили выше. Пьеса освещала историю стекольного дела в России и современные производственные реалии. Связующим звеном выступала фигура молодого стеклодува Степана Круглякова — рабочего завода, основанного еще М. В. Ломоносовым. Историческая составляющая пьесы базировалась на сохранившихся документах, широко цитировавшихся по ходу действия. Драматургические сцены были плодом фантазии автора и подкреплялись сведениями, почерпнутыми в творческой командировке на небольшой стекольный завод Нижегородского края, который он посетил во время работы над пьесой.

Текст игровых сцен был написан Тарковским в основном нерифмованным пятистопным ямбом. По мнению автора, такой размер одновременно и «разговорный, и лирически напряженный, <...> наиболее радиогеничен и облегчает создание синтетического радиобраза» [2, 8].

Все три радиоспектакля — «Повесть о сфагнуме», «Урало-Кузбасс», «Стекло» представляют собой интересное и оригинальное для своего времени явление — монтажные пьесы, действие которых организовано довольно сложным и причудливым образом. Нет в них привычной стройной сюжетной линии, проведенной через ряд последовательно изложенных игровых сцен.

По авторитетному утверждению исследователя документального радиотеатра Е. А. Болотовой, «для этих пьес характерна монтажность как бы в двух отношениях. Во-первых, отдельные эпизоды строились на столкновении различных компонентов — игровых сцен, отрывков из исторических документов, газетной информации и т.п. Во-вторых, составляющие пьесу картины сочетались не только последовательно, но и по ассоциативному принципу. Их отличительной особенностью было свободное обращение драматурга с пространством и временем — частые временные и пространственные переносы стали органичной чертой этой разновидности драматической литературы» [1, 381].

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

Интересно другое. Афиногенов по уже сложившейся для данного жанра традиции, тоже вводит «цитаты из газет», но только на этот раз «актуальная информация» — такой же плод фантазии автора, как и главный герой Дмитро. Вымышленный источник этих «цитат» — эмигрантская газета «Руль», высказывает едкие замечания в адрес строительства под звуки модного фокстрота. Автор имитирует один из распространенных приемов радиодраматургии — включение в текст документальной информации. Только текст, выдаваемый за подлинный, таковым не является, происходит подмена. Однако слушатели, привыкшие воспринимать передаваемое по радио в качестве достоверной информации, могли не отделить правду от вымысла. В начале 1930-х годов радиовещание было на пике своей популярности, уровень образования различных групп радиослушателей был самый разнообразный. И если представители интеллектуальной и художественной элиты, например, могли оценить сатирический выпад Афиногенова, то завсегдатаи избы-читальни, оснащенной репродуктором радиовещания, в какой-нибудь глухой сибирской деревне вполне могли поверить в существование вымышленного автором «эмигрантского издания».

На этом примере радиотеатр демонстрирует одну из граней своей специфики — могущественную, но потенциально опасную. Привычка воспринимать радио в качестве средства массовой информации способствует тому, что любое радиосообщение, в том числе художественное, при определенных условиях, может получить эффект достоверности. В «умелых руках» радиотеатр, и прежде всего документальная драма на радио, могут превратиться в мощнейший инструмент фальсификации исторических событий в угоду действующей идеологической доктрине. Радиотеатр вносил свою лепту в «переосмысление» основных героев и событий революции в свете становления и развития культа личности Сталина. Аналогичным образом и впоследствии радиопостановки помогали «переосмыслить» в свете новых официальных идеологических установок и другие события сравнительно недавнего прошлого, и актуальные вопросы настоящего. По утверждению А. А. Шереля, «чем сложнее становилась социально-экономическая жизнь страны, тем упрощеннее были формулы и формулировки ее отражения в искусстве вообще и в радиотеатре в частности» [7, 267].

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

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Болотова Е. А.* Формирование жанра документальной драмы в отечественном радиотеатре (1928–1932 гг.) // *Филология: научные исследования.* 2013. № 4. С. 376–382.
2. *Гончарова Н.* Стекло // *Говорит СССР.* 1931. № 7. С. 8–9.
3. *Г-рг Л.* Открытие Ленинградского радиотеатра // *Радиослушатель.* 1928. № 18. С. 15.
4. *Качалов В. И.* У микрофона. // *Говорит СССР.* 1934. № 4. С. 35.
5. *Марченко Т. А.* Радиотеатр. М.: Искусство. 1970. 221 с.
6. *Чемоданов С.* Нужен ли радиотеатр? // *Говорит СССР.* 1931. № 3. С. 1.
7. *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция. 2004. 576 с.

*E. A. Vdovina*

Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute)  
of the State Academic Maly Theatre of Russia  
6/2 Neglinnaya ul., Moscow, 109012, Russian Federation

## RADIO THEATRE IN THE 1920<sup>S</sup>: THE FIRST STEPS ON THE INVISIBLE STAGE

The article is devoted to the early years of the development of the Soviet radio theatre, when artistic broadcasting as a new and unexplored area of creative mastering of reality was at the forefront of the cultural process. The first attempts to broadcast dramatic performances are considered as a stage in the formation of the radio theatre genre. The materials illustrating the creative searches in the field of radio performance directing, its musical and sound design are given. An attempt has been made to identify the place of the Moscow and Leningrad Radio Theatres in the system of contemporary performing arts. The range of creative tasks that the actors of the first radio performances had to cope with by trial and error is outlined. The socio-cultural conflict between supporters and opponents of the original radio art is highlighted, which is important for the understanding of the issue. Some mutual influences of radio theatre with theatrical processes of the aforementioned period are followed. Several typical examples of early Soviet radio drama are briefly analyzed, in particular, radio plays "The Tale about Sphagnum" and "Glass" by A. A. Tarkovsky, the radio play "Ural-Kuzbass" based on the play by V. Gusev, "Dneprostroy" based on the script by A. N. Afinogenov are considered. Some tendencies in the development of radio drama genre in Soviet artistic broadcasting are traced. The mutual influences of radio theatre and radio journalism of the indicated period are also pointed out.

*Keywords:* radio performance, radio play, history of radio theatre, radio theatre directing

DOI: 10.36871/hon.202203012

*Received:* May 27, 2022

*Accepted:* June 27, 2022

*Information about the author:*

**Elena A. Vdovina** — Senior Lecturer at the Stage Speech Department

e.a.vdovina@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1835-677X

### REFERENCES

1. Bolotova E. A. Formation of the Genre of Documentary Drama in Russian Radio Theatre (1928–1932). *Filologiya: nauchnye issledovaniya* [Philology: Scientific Research]. 2013, no. 4, pp. 376–382. (In Russian)
2. Goncharova N. Glass. *Govorit SSSR* [The USSR Speaks]. 1931, no. 7, pp. 8–9. (In Russian)
3. G-rig L. Opening of the Leningrad Radio Theatre. *Radioslushatel'* [Radio Listener]. 1928, no. 18, pp. 15. (In Russian)
4. Kachalov V. I. At the Microphone. *Govorit SSSR* [The USSR Speaks]. 1934, no. 4, pp. 35. (In Russian)
5. Marchenko T. A. Radioteatr [Radiodrama]. Moscow, 1970. 221 p. (In Russian)
6. Chemodanov S. Do We Need a Radio Theatre. *Govorit SSSR* [The USSR Speaks]. 1931, no. 3, pp. 1. (In Russian)
7. Sherel' A. A. Audiokul'tura XX veka. Istoriya, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu [Audio Culture of the XX<sup>th</sup> century. History, Aesthetic Patterns, Features of Influence on the Audience : essays]. Moscow, 2004. 576 p. (In Russian)

