

ИЗ АРХИВА

Е. А. Болотова

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ РАДИОТЕАТРЕ (1928–1932 гг.)

Аннотация. Автор обращается к истории отечественного радиотеатра, к первым опытам создания оригинальных радиопьес, основанных на документальном материале. В статье исследуются отечественные документальные радиодрамы, созданные в 1928–32 гг. Особое внимание уделено жанрово-тематическим особенностям документальных радиоспектаклей, реализованных в условиях прямого эфира. Речь идет прежде всего об обращении к актуальным проблемам, о включении документальных текстов в структуру радиопьесы. При этом автор рассматривает эволюцию радиотеатра в общем контексте культурного развития страны, в частности, в контексте изменений, происходивших в драматическом театре в указанный период. В статье использован исторический метод, в частности, исследуется начальный период в истории документального радиотеатра. Также в работе присутствует анализ оригинальных драматических произведений, созданных для радиотеатра и основанных на актуальном документальном материале. Автор обобщает результаты исследования, выявляя специфические особенности первых документальных радиодрам. Документальная драма в эфире родилась в результате первых шагов в постижении особенностей радиоискусства. Именно изучение специфики радио привело к созданию программ, наиболее полно отражающих ее, объединяющих преимущества документальных и художественных жанров. Документальные радиодрамы 1928–32 гг. представляют собой драматические произведения, написанные с учетом особенностей восприятия на слух, в частности, в текстах используется прием монтажного соединения разнофактурных документальных материалов.

Ключевые слова: радиотеатр, радиодрама, радиоискусство, документ, документальный, монтажность, радиоэфир, художественное вещание, радиоспектакль, радиопостановка.

Документальный радиотеатр существует в отечественном радиоэфире с середины 1920-х гг., то есть практически с первых лет развития массового вещания. Как известно, премьерной постановкой радиотеатра, созданной по оригинальному сценарию, считается спектакль «Вечер у Марии Волконской», вышедший в эфир 25 декабря 1925 года. Радиопьеса, основанная на «Записках княгини М. Н. Волконской», была написана к 100-летию восстания декабристов. Можно утверждать, что отечественный радиотеатр с самых первых дней своего существования обращается к документальному материалу в качестве основы для создания радиопостановок.

Конечно, документальной драмы в современном понимании этого жанра к этому времени еще

не существовало — ни в драматическом театре, ни на радио. Но интерес к документу, к реальному факту, к правде истории характерен для искусства того времени. Как отмечал в 1926 году выдающийся театральный критик П. А. Марков, «театр вовлечен в общий круг интереса к факту»¹, который существовал в обществе. Удовлетворить этот интерес на современном материале театр еще не мог — по словам П. А. Маркова, еще не было сил — и совершенно естественно выход был найден в обращении к истории. Так начался период увлечения историческими хрониками

¹ Марков П. А. Театральный сезон 1925/26 года. Статья 1-я // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 296.

на театре. П. А. Марков весьма нелестно отзывался о качестве спектаклей, созданных в этом жанре, называл их «историческими фотографиями», «иллюстрациями» событий конца XIX — начала XX века. «Тема волнует больше, чем мастерство автора»¹, заключает критик в статье, написанной по поводу спектакля «Георгий Гапон» (автор пьесы Н. Шаповаленко). Естественно, спектакли эти быстро сошли со сцены и не заняли серьезного места в истории драматургии, однако это был вполне закономерный этап в развитии театра. Что примечательно, упомянутые хроники действительно волновали зрителя, которого привлекали сами факты, отображенные в постановках.

Аналогичный процесс отмечается и на радио, где историческая драматургия также получает широкое развитие. За первым радиоспектаклем «Вечер у Марии Волконской» последовал ряд постановок, рассказывающих о реальных исторических событиях и персонажах.

В первую очередь, речь идет о спектаклях Ленинградского радио, посвященных истории революционного движения. Создатели называли свои программы радиопольмами. Предваряя премьеру², журнал «Радиослушатель» писал: «Радиопольма представляет собой опыт создания специального сценария для радиопередач, построенного на основе учета многих специфических особенностей радиовещания»³.

Термин «радиопольма» неоднократно возникал в истории радиовещания. С ним связано немало терминологической путаницы, так как всякий раз им обозначали совершенно различные программы.

Отметим, что ленинградские спектакли получили это жанровое определение по аналогии с кинофильмами, так как в их основе лежал монтажный принцип соединения сцен, своеобразное кадрирование материала. На деле, литературная основа их представляла не что иное, как историческую пьесу, отдельные картины которой сочетались по принципу монтажного соединения.

Каждая постановка цикла представляла собой цепь игровых сцен, дополненных шумо-

выми иллюстрациями. Так, например, в спектакле «Степан Халтурин» приезд главного героя в Петербург сопровождался звуками, характерными для русской столицы того времени: бой курантов Петропавловской крепости, чеканные шаги по плацу Дворцовой площади, где муштровали солдат, и т.п.⁴ Исследователи истории отечественного радиовещания П. С. Гуревич и В. Н. Ружников отмечали, что радиопольмы Ленинградского радио были близки к радиоспектаклю, строились по законам сюжетно-игровой драматургии⁵.

В упомянутых программах Ленинградского радио постигались «азы» драматургии применительно к рассказу о конкретных исторических событиях. Выработанные творческие принципы были использованы чуть позже, когда от истории перешли к современности, создавая спектакли о насущных социальных и производственных задачах. Проблема поиска выразительных средств радио, особенностей радиоискусства активно обсуждалась на страницах специальных изданий. Было очевидно, что при создании радиоспектаклей необходимо учитывать не только специфику восприятия на слух, но и массовость аудитории: «Радиодрама может выполнить свою роль только в том случае, если она окажется интересной для весьма разнотипной и чрезвычайно широкой аудитории слушателей, она должна иметь общественно значимый сюжет и тему»⁶. Очевидно, от радиоискусства требовалась большая актуализация материала и высокая оперативность. Поэтому драматурги, пишущие для радио, а тем более те из них, кто обращался к жанру документальной драмы, останавливали свой выбор на самых значительных событиях современности и наиболее злободневных проблемах.

Известно, что конец 20-е — 30-е гг. XX века — время активных попыток освоения Арктики. Откликнулся на этот, как бы мы сейчас сказали, актуальный тренд и радиотеатр. В 1928 г. состоялась премьера спектакля по пьесе Н. Я. Шестакова «Амундсен». Постановка рассказывала о совместной экспедиции Амундсена и Нобиле в 1926 году. Действие спектакля происходило в разных местах планеты. Связующим элементом стало включение

¹ Марков П. А. «Георгий Гапон» // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 296.

² Первый радиоспектакль цикла «Рабочие революционеры» назывался «Степан Халтурин». Он вышел в эфир 28 сентября 1928 г. (Прим. автора).

³ Первый радиопольма — «Степан Халтурин» // Радиослушатель. 1928. № 3. С. 13.

⁴ См.: Ленинградские письма // Радиослушатель. 1928. № 7. С. 14.

⁵ См.: Гуревич П. С., Ружников В. Н. Советское радиовещание. Страницы истории. М.: Искусство, 1976. С. 93.

⁶ Смирнов Н. Радиоискусство // Радиослушатель. 1930. № 14. С. 2.

в пьесу радио. Например, по радио выступает один из героев, Руаль Амундсен, который рассказывает о целях и задачах своей экспедиции. Это выступление, по замыслу автора сценария, слушали в разных странах, в пьесе были приведены различные отклики на речь полярного исследователя. Так в спектакле возникал масштабный образ земного шара, множества людей его населяющих, во всем многообразии их жизненных позиций и убеждений.

С другой стороны, в пьесе были созданы довольно тщательно разработанные портреты главных героев. Известный исследователь радио- и телетеатра Т. А. Марченко отмечала, что «радиопьеса «Амундсен» впервые у нас продемонстрировала способность радиодраматургии сочетать почти документальную репортажность в освещении подлинных исторических событий с социально-психологическим анализом их на уровне личности. И продемонстрировала это в форме, осуществимой единственно на радио»¹.

События 1928 года (неудачная экспедиция генерала Нобиле к Северному полюсу на дирижабле «Италия», спасение оставшихся в живых ее участников) стали темой другого спектакля — ««Красин» спасает «Италию»» (Московское радио, 1930 г.) по пьесе немецкого писателя Ф. Вольфа «Спасите наши души». Однако связь исследуемых постановок не только в преемственности тематики, речь идет и об общности творческих принципов, на которых основаны оба спектакля. Впрочем, необходимо отметить, что создатели постановки ««Красин» спасает «Италию»» еще более усилили документальную основу и репортажный принцип построения спектакля. В него были включены подлинные радиogramмы, которые сопровождали ставший легендарным рейд «Красина».

Прием использования радио как средства массовой информации и коммуникации в этих радиопьесах весьма примечателен. Радио не случайно становится одним из героев драмы, ведь именно радио сыграло большую роль в обнаружении участников экспедиции. Да и в целом, трудно переоценить значение нового СМИ для человечества. И как тут не вспомнить, что через десять лет этот же прием, как и принцип репортажности, лежащий в основе сценария, — в новых исторических условиях и в большем масштабе — будет использован в Америке Орсоном Уэллсом в попытке осовременить фантастический роман

его однофамильца Герберта Уэллса «Война миров». Как известно, версия Орсона Уэллса, осуществленная в радиотеатре «Меркурий», стала одной из ярчайших страниц в истории не только художественного вещания, но и мирового радио в целом.

Однако, если вернуться к спектаклю ««Красин» спасает «Италию»», важно подчеркнуть, что в нем драматургический прием включения документальных радиосообщений в ткань произведения из эпизодического становится основным. По сути спектакль приобретает характер документального репортажа о недавних событиях. Весьма примечательно, что в конце постановки прозвучало выступление одного из героев эпопеи летчика Бориса Чухновского, что подчеркнуло, усилило эффект достоверности. Таким образом, в условиях «живого» вещания создатели документальных постановок пытались привлечь не только текстовой, но и звуковой документальный материал.

В историческом разделе документального театра чаще других встречаются обращения к событиям 1905 года, в частности, восстанию на броненосце «Потемкин». 4 ноября 1928 года прозвучала ленинградская постановка, воспроизводящая эти события. Спектакль состоял из игровых сцен, объединенных специально написанным текстом и дополненных звуковыми, шумовыми и музыкальными иллюстрациями. Заключительный фрагмент постановки включал документ — он представлял собой отрывок из речи одного из государственных деятелей². Другая ленинградская премьера на ту же тему вышла в эфир в 1930 году, она была подготовлена к 25-летию восстания (автор сценария М. Туберовский, режиссер Ю. Калганов). В том же году в программе «Красноармейская радиогазета» вышел радиоспектакль «Одиннадцать дней, которые потрясли...» по пьесе Н. Шебуева. Автор использовал обширный документальный материал, относящийся к эпохе восстания, правительственные и военные телеграммы, записи из дневника Николая Второго, прокламации, личные письма участников событий.

Во второй половине 20-х — начале 30-х гг. XX века политический спектакль, обращенный к реалиям новой жизни, к конкретной социально-политической проблематике, утверждается на театральной сцене. Среди московских театров нет практически ни одного, не включившего

¹ Марченко Т. А. Радиотеатр. М.: Искусство, 1970. С. 76.

² См.: Радиопостановка «Броненосец «Потемкин» // Радиослушатель. 1928. № 9. С. 12.

в свой репертуар пьесы, посвященные этим вопросам. Важно отметить, что ни количество, ни достаточно высокое художественное качество подобных спектаклей не удовлетворяло запросов зрителя: в статье «Интеллигенция в современной драматургии» (1930) П. А. Марков писал, что «драматургия и вместе с ней театр отстают от темпов жизни,.. не успевают в полной мере отобразить и обобщить сложнейшие процессы, происходящие в стране»¹, что «современная тема вторгается на сцену порою запоздало или упрощенно, а иногда обрывочно или в лозунговых обобщениях»². Эти слова позволяют понять, насколько высока была тяга к произведениям о современности в театре рубежа 1920-х — 1930-х гг. Потребность в самосознании и настойчивое осмысление реальности повышало интерес к конкретным фактам, к документам. Это создавало оптимальные условия для развития документальной драматургии и, в частности, документальной радиодрамы. Не случайно именно в начале 1930-х гг. на радио появляются документальные пьесы, имеющие принципиальное значение для истории развития этого жанра.

Речь идет о радиодрамах, созданных в 1930–32 гг. и обращенных к проблемам первой пятилетки. Конечно, не тематика этих произведений, не их пропагандистский и агитационный пафос обуславливают в первую очередь наше внимание к этим работам. Речь идет прежде всего о творческих подходах, о новаторских сценарных приемах, которые важно проанализировать, чтобы понять роль этих радиоспектаклей в истории отечественного радиотеатра. С другой стороны, способность радиоискусства оперативно откликаться на современные события тоже не должна оставаться вне поля зрения исследователей. Специфические характеристики радиоискусства, его тематика обусловлены тем, что радио — это и вид искусства, и средство массовой коммуникации. На художественное вещание, радиотеатр, в полной мере распространялся весь комплекс задач, который стоял перед политическим вещанием в те годы.

Стране, взявшей курс на индустриализацию и превратившейся в огромную строительную площадку, было необходимо топливо. Одним из наиболее ценных и доступных его видов в то время был торф. Центральное вещание уделяло этому вопросу большое внимание. Под

лозунгом «Внимание торфу!» «Рабочая радиогазета» проводила переключки торфяных районов, знакомила с результатами социалистического соревнования; в цикле лекций слушатели могли познакомиться с новейшей техникой добычи торфа и т.п. И, наконец, 18 июля 1931 года по радио прозвучала документальная пьеса «Повесть о сфагнуме», написанная Арсением Тарковским, который в те годы был одним из руководителей художественного вещания.

«Повесть о сфагнуме» это и интереснейшее художественное произведение, открывшее, по сути, современные пути документальной радиодраматургии, и «агитка», обращенная к злободневной теме. Это повесть об истории торфяных разработок, это и своеобразная популярная лекция, разъясняющая, как необходим стране торф — ценнейшее топливо, позволяющее сберечь от вырубки лес.

«Повесть...» была написана нерифмованным стихом с включением публицистических фрагментов и игровых эпизодов. Высокая насыщенность «Повести...» актуальным газетным, статистическим материалом позволяет отнести ее к произведениям документальным. Так, в одной из исторических глав автор рассказал о более чем 200-летней истории торфяных разработок в России. Весь отрывок строится на монтажном соединении различных документальных и недокументальных материалов. Открывает эпизод игровая сцена — разговор Петра I с голландским купцом, посвятившим русского царя в тайны добычи и использования торфа. В ней звучал подлинный исторический документ — указ Петра I об основании торфяного промысла в России. А затем на фоне написанной Арс. Тарковским стилизованной народной песни актеры зачитывали реальные цифры и факты из истории торфяных разработок.

Пьеса насыщена патетикой, свойственной советскому агитационному искусству 20–30-х гг. Режиссер-постановщик «Повести...» О. Н. Абдулов отмечал, что спектакль создавался им «в плане баллады и песни не в реальных бытовых тонах, а на приемах действенного пафоса»³.

О. Н. Абдулов искал выразительные возможности контрастного столкновения голосов исполнителей и их слияния в одной интонации. В драме был эпизод, в котором два человека рассказывают

¹ Марков П. А. Интеллигенция в современной драматургии // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 14.

² Там же.

³ Как звучит торф? Примечания режиссера Абдулова // Радиодакада. 1931. № 1. С. 14.

о торфе, один — поэтично, образно, другой — более спокойно, «приземленно», как бы возвращая разговор к реальности. «К концу куска, пишет режиссер, оба голоса звучат с одинаковой силой и мощностью»¹. Этот комментарий свидетельствует о том, что работники литературно-драматической редакции, актеры и режиссеры активно изучали выразительные средства радиоскусства, вели поиск оптимальных звуковых форм. С другой стороны, радиодрама Арс. Тарковского — это сложное многослойное художественное произведение, написанное талантливейшим автором, понявшим монтажную природу радио, сделавшим монтажность — в условиях преимущественно живого вещания — сценарным принципом. Таким образом, радиоспецифика постигалась как на уровне текста, так и на этапе его звукового воплощения.

Следующий рубеж в развитии художественно-документальных жанров знаменует пьеса Виктора Гусева «Урало-Кузбасс». В пьесе переплетается рассказ о строительстве Урало-Кузнецкого комплекса — документальная сюжетная линия — и вымышленная история — рассказ о немецком рабочем, посланном в СССР помогать налаживать закупленное в Германии оборудование. После краткого знакомства с главным героем, его образом жизни и мыслей, действие пьесы переносилось в Советский Союз. Эпизоды поездки Шмидта через всю страну представляли собой обобщенно-публицистический рассказ о бескрайних просторах, о грандиозном строительстве, о переменах в жизни людей. В авторское повествование были вмонтированы небольшие игровые эпизоды.

Подобно «Повести о сфагнуме» радиопьеса В. Гусева насыщена большим количеством злободневного, «газетного», статистического материала, в ней приводятся конкретные цифры и имена.

Финальная сцена спектакля — радиоперекличка. Рабочие собрались в радиоузле завода, чтобы по радио предъявить счет тем, кто срывает поставки. Там же присутствует и Петер Шмидт. Он подходит к микрофону, чтобы рассказать своим соотечественникам о том, что он увидел за время пребывания в Советском Союзе. Мы обращаем внимание на этот вполне пропагандистский эпизод для того, чтобы подчеркнуть: радио как средство массовой информации и коммуникации снова становится действующим лицом пьесы.

С точки зрения эволюции радиодраматургии пьесу В. Гусева отличает ряд важных особенно-

стей: четкий, разработанный сюжет, принцип параллельного действия, переплетение двух сюжетных линий, большое число игровых эпизодов, массовых сцен.

Разнообразна и выразительна и музыкальная сторона спектакля: звуки бала сменяются народной песней, частушкой, бравурная мелодия — угрюмым «Умрешь, похоронят, как не жил на свете...».

В 1932 году в Москве проходил Всесоюзный съезд изобретателей. Тема изобретательства, «инновационных» подходов к производству нашла отражение в пьесе Арс. Тарковского «Стекло», которую поставил О. Н. Абдулов. Пьеса рассказывает об истории стекольного промысла в России и о современном производстве. В центре постановки — фигура молодого рабочего Степана Круглякова, который работает стеклодувом на заводе, основанном еще М. В. Ломоносовым.

Историческая часть спектакля основывалась на сохранившихся документах, некоторые из них были включены в текст. Современные сцены — на собственных наблюдениях автора за работой небольшого стеклозавода Нижегородского края.

В начале спектакля слушатель оказывался в XVIII веке, он узнавал о том, как М. В. Ломоносов открыл секрет производства стекла. Великий ученый сумел преодолеть косность двора и придворных академиков и добился разрешения на строительство стеклодувного завода. В спектакле звучали фрагменты трудов и записок Ломоносова, например, рапорт министру Шувалову об опытах, проводившихся в сильные морозы «для изыскания, какой пропорцией воздух сжимается и расширяется по всем градусам температуры»².

Затем автор переносил действие в современное ему время. Маленький стекольный заводик соревнуется с лесопилкой «по линии изобретательства», как говорили в те годы. Успех был бы обеспечен, если бы изобретение главного героя не оказалось термосом, известным уже в течение 40 лет. Однако выясняется, что Степан Кругляков все же сделал открытие — он изобрел небьющееся стекло. Это изобретение побило мировой рекорд. Рядом с небольшой фабрикой, основанной Ломоносовым, вырастает новый гигант-стеклозавод. Такова сюжетная канва радиопьесы.

Текст был написан в основном нерифмованным пятистопным ямбом. По мнению Арсения Тарковского, этот размер одновременно «разго-

¹ Там же.

² Гончарова Н. Стекло // Говорит СССР. 1931. № 7. С. 8.

ворный» (т.е. в нем не нарушается естественный строй человеческой речи) и «лирически напряженный», он «наиболее радиогеничен и облегчает создание синтетического радиообраза»¹. Спектакль «Стекло» был передан через радиостанцию Опытного передатчика 3 января 1932 года.

Все перечисленные постановки — «Повесть о сфагнуме», «Урало-Кузбасс», «Стекло» — отличались оригинальной и далеко не привычной для зрителя и слушателя тех лет формой. Это были монтажные пьесы, действие которых развивалось не через ряд последовательно приведенных игровых сцен, не через стройный сюжет. 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.

Монтажность начинает проникать в это время и в театральную практику. С так называемыми литмонтажами выступает В. Яхонтов. Именно в связи с его программами П. А. Маркову пришлось в 1926 году довольно подробно описать эту новую и непривычную форму представления. «Пугающее название «литмонтаж», пишет критик, раскрывается просто и интересно. В кино стройная картина создается, монтируется из ряда кусков-кадров. Яхонтов лепит стройное целое из разнообразного словесного материала. Соединяя эти отрывки по различным принципам (смежности, противоположности), Яхонтов ведет стройный ритмический рисунок. Он пронизывает их строгую словесную ткань пением и перемежает прозу стихами»².

Монтажный принцип построения, соединение различных по характеру, по интонации материалов, подчас вырывание документа из контекста привычного и помещение его в контекст новый, неожиданный, позволяли перевести документальные строки из области сугубой информации, статистики в образную сферу. Именно это свойство образной документалистики, которое

демонстрируют документальные радиопьесы, имел в виду П. А. Марков, когда писал в этой же статье, что Яхонтов «умеет придать живой трепет языку декретов»³. Ведь программы В. Яхонтова строились подобно описанным выше пьесам — на соединении официальных речей и лирических воспоминаний, солдатской частушки и декрета. А за этим разнообразным, различным и в стиле, и в смысловом отношении материалом выростал живой, объемный, полнокровный образ человека, о котором рассказывал артист, и возникал портрет времени — «широкий фон эпохи»⁴, по словам П. А. Маркова.

Эти же годы создается ряд спектаклей, которые не будучи документальной драмой в полном смысле слова, ощутили сильное влияние этого жанра в принципах композиции, в стилистике диалога.

В 1930 году состоялась премьера постановки «Днепрострой» (в оригинале — «Днипрельстан»), созданной по сценарию А. Афиногенова. Судьба строительства одного из крупнейших объектов первой пятилетки, ДнепроГЭСа, раскрывается через историю украинского парня Дмитро, пришедшего на плотину в поисках заработка. Снова, как это было в пьесе «Урало-Кузбасс» жизнь одного человека сопоставляется автором с историей грандиозной стройки, однако в пьесе А. Афиногенова отразилось свойственное драматургу внимание к внутренней жизни образов, психологичность в разработке характеров.

Пьеса была написана на основе личных впечатлений драматурга, который посетил строительство Днепровской гидроэлектростанции. Чтобы подчеркнуть документальный характер произведения, его публицистическую заостренность, автор в наиболее драматических эпизодах вводит «цитаты» из придуманной им эмигрантской газеты. Всякий раз, когда на стройке возникают трудности, на фоне звуков модного фокстрота звучат «злые выпады органа российской эмиграции» газеты «Руль». Так А. Афиногенов имитировал один из распространенных приемов документальной драматургии — прямое включение в текст произведения газетной информации.

Более сложный композиционный ход, также основанный на обращении к эффекту достоверности газетной информации, использован в радиопьесе Э. Толлера «Последние новости Берлина».

¹ Там же. С. 9.

² Марков П. А. Литмонтаж Яхонтова // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 361.

³ Там же.

⁴ Там же.

По замыслу драматурга, один из героев пьесы читал вечернюю газету, а каждая прочитанная им заметка инсценировалась и превращалась в сюжетно организованную миниатюру. Как и в «Днепрострое», газетные тексты были выдуманы автором. Однако события, о которых они рассказывали, типичны; такие статьи или подобные им изо дня в день заполняли и продолжают заполнять страницы газет — железнодорожная катастрофа, приезд американской кинозвезды, политические новости. Из калейдоскопа разно-

образных событий возникал обобщенный образ города.

Принципиальным представляется тот факт, что документальная драма в эфире родилась в результате первых опытов постижения особенностей радиоискусства. Именно изучение специфики привело к созданию программ, наиболее полно отражающих ее, объединяющих преимущества документальных и художественных жанров. К таким программам принадлежит и документальная радиодрама.

Список литературы:

1. Гончарова Н. Стекло // Говорит СССР. 1931. № 7.
2. Гуревич П.С., Ружников В. Н. Советское радиовещание. Страницы истории. М.: Искусство, 1976.
3. Как звучит торф? Примечания режиссера Абдулова // Радиодакада. 1931. № 1.
4. Ленинградские письма // Радиослушатель. 1928. № 7.
5. Листов В. С. Неигровое кино: документ или мистификация? // Исторический журнал: научные исследования. 2011. № 5. С. 16–22.
6. Марков П.А. «Георгий Гапон» // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1976.
7. Марков П. А. Интеллигенция в современной драматургии // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1977.
8. Марков П. А. Литмонтаж Яхонтова // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1976.
9. Марков П. А. Театральный сезон 1925/26 года. Статья 1-я // Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1976.
10. Марченко Т. А. Радиотеатр. М.: Искусство, 1970.
11. Первый радиofilm — «Степан Халтурин» // Радиослушатель. 1928. № 3.
12. Радиопостановка «Броненосец «Потемкин»» // Радиослушатель. 1928. № 9.
13. Смирнов Н. Радиоискусство // Радиослушатель. 1930. № 14.

References (transliteration):

1. Goncharova N. Steklo // Govorit SSSR. 1931. № 7.
2. Gurevich P.S., Ruzhnikov V. N. Sovetskoe radioveshchanie. Stranitsy istorii. M.: Iskusstvo, 1976.
3. Kak zvuchit torf? Primechaniya rezhissera Abdulova // Radiodekada. 1931. № 1.
4. Leningradskie pis'ma // Radioslushatel». 1928. № 7.
5. Listov V. S. Neigrovoe kino: dokument ili mistifikatsiya? // Istoricheskii zhurnal: nauchnye issledovaniya. 2011. № 5. С. 16–22.
6. Marchenko T. A. Radioteatr. M.: Iskusstvo, 1970.
7. Markov P.A. «Georgii Gapon» // Markov P. A. O teatre. V 4-kh t. T. 4. M.: Iskusstvo, 1976.
8. Markov P. A. Intelligentsiya v sovremennoi dramaturgii // Markov P. A. O teatre. V 4-kh t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1977.
9. Markov P. A. Litmontazh Yakhontova // Markov P. A. O teatre. V 4-kh t. T. 3. M.: Iskusstvo, 1976.
10. Markov P. A. Teatral'nyi sezon 1925/26 goda. Stat'ya 1-ya // Markov P. A. O teatre. V 4-kh t. T. 3. M.: Iskusstvo, 1976.
11. Pervyi radiofil'm — «Stepan Khalturin» // Radioslushatel». 1928. № 3.
12. Radiopostanovka «Bronenosets «Potemkin»» // Radioslushatel». 1928. № 9.
13. Smirnov N. Radioiskusstvo // Radioslushatel». 1930. № 14.