

УДК 070:654.195

## ИСТОРИЯ РАДИО: РАЗВИТИЕ СОБСТВЕННЫХ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

© 2013 Н. А. Гааг

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 15 августа 2013 года

**Аннотация:** В статье исследуется группа специфических изобразительно-выразительных средств радио. Их функции, задачи, развитие и применение в радиоспектаклях.

**Ключевые слова:** радиотеатр, звучащее слово, звуковой образ, музыка, шумы.

**Abstract:** The article explores a group of specific expressive means of the radio, as well as their functions, aims, development and application in radio plays.

**Key words:** radio theater, sounding word, audio image, music, noise.

Первые дни регулярного вещания показали, что лучше воспринимается устная речь: она привычна, понятна. Вскоре выяснилось, что нужен диалог с человеком, сидящим рядом с тобой у микрофона в студии, или с кем-то далёким, предположим за Уралом, кто внимательно прислушивается к звукам из Москвы.

Радиогазеты сообщали новости. В беседах обсуждали важные темы. Музыка и радиоспектакли доносили образы. «Великий слепой», так хорошо рисующий события, пейзажи, людей, забыл своё прежнее имя и стал «Великим говорящим». Кто знает, как бы сложилась судьба радио, если бы с первых дней своего существования оно не углубилось в поиски своей особой, радиийной образности. Над этой проблемой трудились многие работники радио, но создатели радиотеатра – в первую очередь. Радиопьеса – жанр художественный, а художественные жанры наиболее широко и полно используют приёмы образного письма, поскольку: «а) образ – эмоционально просветлённая мысль активно воздействует на аудиторию, побуждая её к активному сотрудничеству; б) образ – обобщённая картина действительности значительно расширяет возможности смыслового постижения действительности; в) образ – система знаков, как некий код, создавая определённую модель окружающего мира, интеллектуально обогащает аудиторию представлениями об эстетических возможностях воспроизведения действительности» [9, 161].

Применительно к радиожурналистике часто используется термин «звуковой образ». Это «со-

вокупность звуковых (речевых, эмоциональных, шумовых) элементов, создающих посредством ассоциаций в обобщённом виде представление о материальном объекте, характере человека, историческом процессе» [26, 20]. Как видно из сказанного, образ включает в себя множество компонентов. Правильно их подобрать и соединить – задача журналиста и небольшого творческого коллектива: режиссера, звукорежиссера, артистов.

Средства создания образа на радио составляют две группы, находящиеся в неразрывной связи друг с другом. Первая группа – это, по определению В. Н. Ярошенко, натуральные, то есть природные выразительные средства радио, то есть присутствующие в природе. «К первой группе, стабильной, не подверженной количественным изменениям, относится тот исходный звуковой «материал», которым оперирует радиожурналист: это четыре элемента – слово (речь), музыка, шумы (реальные, жизненные или студийные, то есть имитированные при помощи различных бытовых приспособлений) и документальные записи, сделанные вне студии» [28, 21].

Слово, несомненно, компонент главный. Без шумов можно сделать передачу, а из одних шумов – вряд ли.

И хотя акустическая драма располагает достаточно богатым арсеналом и других выразительных компонентов – музыка, звуковые эффекты, ритм, пауза, – звучащее слово, осмысленное актером, является главным носителем содержания. На радио голос – это персонаж! Уже многолетнее сравнение двух искусств – радио и телевидения – и здесь имеет свои примеры. Учитывая, что

© Н.А. Гааг, 2013

на телевидении главенствует изображение, а слово следует за ним по пятам, в художественных фильмах многие режиссеры для особенной глубины применяют тезис — «голос — это персонаж!». К примеру, в экранизации шекспировского «Гамлета» и у режиссера Л. Оливье, и у Г. Козинцева знаменитый монолог «Быть или не быть» звучит закадровым, «внутренним» монологом. Сегодня этим приемом мало кого удивишь, но его природа уходит своими корнями в специфику радиотеатра.

Радио может быть ретранслятором музыки, но для музыкальной передачи нужны слова. И слова особенные, передающие эмоции говорящего, ведь от них зависит, полюбит ли прозвучавшую в передаче музыку слушатель. Вот как рассказывает о творчестве композитора Свиридова И. Л. Андроников: «О музыке Свиридова говорить очень сложно, дело в том, что это композитор необычайно масштабный и в то же время камерный. Его ораториям присущи черты лирической поэзии, а романсам, песням присущи ораториальные черты. Это объясняется широким взглядом на мир; и в то же время — необычайно сильной, тайной струей сердца, которая позволяет из давным-давно известного текста «По дороге зимней, скучной тройка борзая бежит» сделать совершенно неизвестное произведение, которое показывает Пушкина в другом аспекте, иначе, чем в тех, которые представляли в музыкальных воплощениях других замечательных композиторов. Он несёт с собой в камерную музыку свой масштаб, масштаб удивительный» [14, 8].

Этот текст звучит в эфире чуть больше минуты, а как много мыслей рождает, как много информации несёт и знакомому, и пока ещё не знакомому с творчеством композитора радиослушателю.

Заслуженный работник культуры России, член Пушкинской комиссии Академии Наук А. Крейн говорил на научно-практической конференции, посвящённой творчеству И. Л. Андроникова: «Я хочу рассказать вам», «Я хочу рассказать вам», «Я хочу рассказать вам» — это девиз Андроникова. Он переполнен сам и передаёт людям свою переполненность. Это — урок! Но ведь надо иметь, чем поделиться с миллионами! Иметь огромные знания, культуру, гуманное мышление» [14, 23].

Все, знавшие Андроникова рассказывали, как тщательно он готовился к выступлениям на радио, как многократно перекладывал маленькие квадратики бумаги — предполагаемый план будущего рассказа, как радовался каждому обнаруженному факту: «Подумать только, как это интересно, Глинка, ведь придворный капельмейстер, за мелодическую основу первой российской симфонии берёт запретную «крамольную»

народную песню о камаринском мужике, а так именовался народный повстанец Иван Болотников» [14, 36].

Эти примеры показывают, что во всей истории радио образцы серьёзной работы над текстом дают именно творцы литературно-драматических программ. Это касается не только стилистики, в том числе и фоностилистики, но и просодики: тембра, мелодики, ритма, темпа, даже паузирования. В работе над радиоспектаклями паузы ценятся и даже создаются специально. В аналитических передачах их обычно вырезают, чтобы текст выглядел плотнее. Ветеран радио В. Возчиков пишет: «Часто монолог, составленный из отобранных коротких фрагментов, приобретает новую черту, которую уловит, пожалуй, только натренированный слух или выявит многократное прослушивание: мы слышим, что, хотя каждая фраза и интонация, каждый отдельный «стык» соседних периодов достоверны, вся череда их, не вполне реальна. Обычно человек так не говорит — без длительных пауз и отвлечений, запинок и «потерь нити» [3, 34].

Ю. М. Гальперин часто вспоминал такой эпизод: он брал интервью у ветерана войны, и тот, вздыхая, протягивал: «Да-а-а!» Гальперин сохранил эти вздохи, говорившие о том, что перед глазами ветерана в эти минуты как бы проходит вся его сложная жизнь, но редактор посчитал их ненужными, и запись стала безликой.

Другой корреспондент радио — Евгений Сеницын — наоборот, сохранил длинную паузу, заставив ее работать на создание образа. Он приехал в День Победы в ЦПКО, подошёл к большой группе активно обменивающихся воспоминаниями однопольчан. «И спросил неожиданно для себя:

— Вам снится война?

Ответом была сначала пауза, которая длилась невыносимо долго, так долго, будто все их «военные сны» нахлынули на каждого, разбередили старые раны. Это была неповторимая, священная пауза» [20, 54].

Впечатляющая пауза появилась в репортаже Евгения Сеницына, можно сказать случайно. Задавая вопрос, он не рассчитывал на такой эффект. А в радиотеатре этот приём был найден раньше. Он целенаправленно использовался для создания образа героя, то есть задумывался заранее. Интересный пример находим в книге Б. П. Ляшенко «Радио без тайн»: «Руководствуясь опытом большого художника, Литвинов в «Лягушке-путешественнице» создаёт впечатление реального путешествия в лягушачье-утиный мир, в котором, однако, мы узнаём чисто человеческие взаимоотношения и характеры...

— Однажды сидела лягушка на сучке коряги... — говорит Литвинов пока ещё «своим» голо-

сом и тут же медленно, как бы отдуваясь и млея от восторга произносит: «и нас – лаж – далась (пауза) тёплым дождиком». Чтецу достаточно секунды, чтобы отрешиться от объективизма ведущего и переключиться на субъективность ощущений лягушки. Он успеваает за эту секунду начать игру, изобразить негу и томность лягушки, подставившей лакированную спинку каплям мельчайшего тёплого дождя. Никаких пояснений у Гаршина (автор сказки – Н. Г.) на этот счёт нет. Сказано только, что сидела и наслаждалась» [12, 101].

Смысл слов как бы концентрируется в звуке. Даже бессловесный вскрик таит в себе множество смыслов. И нередко конкретные, натуральные звуки, призванные «нарисовать» зримую картину в эфире, сводят на нет усилия режиссера, рассчитывающего донести до слушателя именно спектакль, то есть зрелище. Эти подсобные, украшающие средства в виде отдельных шумов, звуков, всевозможных фонов – такой же вызывающий иронию компонент в радиопостановках, как словоохотливый комментатор в телевизионном репортаже. Правдоподобия звукового решения в радиоспектакле добиться удаётся не всегда. Не всякий звук в радиоэфире оказывается похожим на самого себя. Так, треск костра в эфире напоминает скорее не буйство огня, а технические помехи. В то же время все радиюшки знают, что треск костра легко имитируется комканьем перед микрофоном листка бумаги. Во многих зарубежных студиях, где записываются радиоспектакли, есть песчаная и гравиевая дорожки, скрипучие калитки и лесенки, какая-то ёмкость с водой. Там любят «живой звук». У нас звуки природы, машин, голоса зверей и птиц обычно хранятся на полках фонотек, а иногда имитируются техническими средствами. В первых радиоспектаклях и радиопрограммах (особенно на Ленинградском радио) рабочий процесс имитировали ударами молота, скрежетом железа и т. п. Как только появилась возможность радиозаписи, а особенно – записи на портативный магнитофон, этим воспользовались в первую очередь репортёры. В первой книге Ю. М. Гальперина [4, 27] рассказывается классическая история о том, как автор – молодой, начинающий репортёр – гнался за паровозом и кричал машинисту:

– Дяденька, погуди, погуди! – а в это время проходящий по соседнему пути поезд перерезал шланг, соединяющий микрофон с батареями.

С появлением портативных магнитофонов журналисты увлеклись не только использованием звука в данной конкретной ситуации, но и коллекционированием записей. Радиожурналист Яков Белицкий вспоминает: «Мы ехали в Дербент. Ехали берегом моря, и, когда дорога побежала

у самой кромки воды, Коля (журналист Николай Сидоров – Н. Г.) попросил остановить машину. Он взял репортёр и пошёл записывать прибор.

– Ну вот, – сказал он, вернувшись, – наконец-то у меня и каспийский прибор есть.

Теперь я тоже знаю, что приборы бывают разные, и разные бывают ветры, и по-разному поют птицы, и что вообще из командировок можно привозить кассеты, как другие привозят засушенные цветы для гербария, образцы пород и видовые открытки.

Я знаю об этом потому, что вот уже много лет собираю голос моего города, голос Москвы» [3, 69].

Но даже в такой большой и целенаправленной составляемой, как у Белицкого коллекции может не оказаться нужного звука. Юрий Гальперин отмечает, что «далеко не все шумы точно воспринимаются микрофоном: шелестящая бумага звучит, как потревоженный железный лист, выстрелы похожи на удары палки о палку, мощный взрыв может напомнить детскую хлопушку. Нужны особые условия, а операторское мастерство, чтобы записать на плёнку подобные звуки» [6, 126].

Причина проста, человеку непривычно слышать некоторые звуки без визуального восприятия их источника. И такие звуки лишаются первоначального смысла и уж тем более не могут нести художественную нагрузку. Во многих радиоспектаклях герои беседуют в «пространстве», которое обычно характеризуется то фоном уличного шума, то гулом приглушенных голосов, разговоров на втором плане. И здесь оказывается, что на передний план выступает формальное, звуком обозначенное бытие героя во внешнем мире, но не напряженное развитие драматического действия, не содержание диалога. Конечно, в радиоискусстве нельзя сбрасывать со счетов важность определённой акустической окраски каждого эпизода, отдельных сцен, монологов, диалогов или даже того, что режиссеры прибегают к созданию специальных звуковых эффектов. Теперь никого не удивляют незамысловатые приспособления и приёмы. Так, из деревянных колотушек извлекают топот мчащейся конницы, мешочек с крахмалом, даёт нужный скрип снега. Даже если скрип дверей и звуки шагов, специально созданные, более органичны в акустике действия, чем правдоподобные звуки.

Об удивительных находках Р. Я. Плятта в этом направлении на ГДРЗ до сих пор ходят легенды. «Рассказывают, что режиссёр долго не мог найти подходящего шума для одной из передач «Клуба знаменитых капитанов»: волна должна была ударяться о борт судна, пересекать палубу и с шумом сбрасываться в море с другого борта. Все фонотечные шумы были слишком однообразными: волны то монотонно бились о скалы, то ласково

лизали прибрежный песок. Запись пришлось отложить. На следующий день Ростислав Янович явился в студию в необычном виде: на довольно широкой талии, как балетная пачка, топорщилась автомобильная камера. Он, покачиваясь и довольно улыбаясь, ходил вокруг микрофона, а налитая в камеру вода производила точно такой звук, какой был нужен для записи» [11, 127].

Так называемые шумы в этом случае изображают не предмет, издающий звук, а выражают характер этого звука, состояние предмета. Очень многие спектакли (к примеру, радиопостановка «Стадион», автор пьесы В. Сергеев, режиссер С. Кулиш), подчиняясь насыщенной звуковой форме, теряют содержание. Нагромождение звуковых слоёв чуждо природе радио и труднодоступно для слушателя. Радиоискусство обладает специфическими законами, эстетическими особенностями, диктующими свои требования и автору, и режиссеру, и актёрам. По меткому замечанию одного американского радиодраматурга, если наш глаз является реалистом при восприятии мира, то ухо – поэтом [17, 86].

В радиоспектакле по рассказу У. Фолкнера «Полный поворот кругом» (режиссер А. Тарковский – Н. Г.) звуковое решение направлено на то, «чтобы слушатель видел всё, что происходит в инсценируемой драматической истории» [21, 32–34]. Звук здесь является своего рода фоном, живущим своей самостоятельной жизнью, сосуществующим с диалогами и монологами, создавая акустическое измерение, параллельное словесному действию. Несмотря на то, что эта работа вызвала очень много споров, А. Тарковский одним из первых, показал необходимость более творческого обращения режиссёров с возможностями в радиоспектаклях звуковыми планами. Параллельное развитие в радиодраме двух одновременно звучащих слоёв было характерно и для режиссерских работ А. Баталова – «Она была самой прекрасной» (радиопьеса И. Христи) и «Казачки» (по повести Л. Толстого, переработка самого А. Баталова). Прежде чем начинается словесное действие, режиссёр погружает нас в определённую шумовую картину, этакую «звуковую прелюдию». Баталов стремится в своих радиопостановках не только восстановить зрительный ряд происходящего, но и придать звукам поэтическое звучание, силу художественного образа. Карканье вороны после того, как раненный Лукашка застрелил чеченца, воспринимается непосредственно как реальный звук окружающего мира и как звуковая метафора.

В первые годы становления радиодрамы в эфире звучало всё, что улавливал микрофон. В Англии Би-би-си устраивала специальные слушания пения соловья и голосов различных животных, в Германии большой популярностью

пользовались передачи с участием известного комика Манфреда Ломмеля, который мог подражать своим голосом различным живым существам и даже явлениям природы. Звук заменял зримые действия и даже слова. Не раз предпринимались попытки писать вместо радиопьес «шумовые партитуры», создавать «симфонии шумов». В России в первые годы работы радио предполагалось заменить классическую музыку «симфонией гудков фабрик и заводов». А один из современных западных исследователей радиодрамы даже ввёл понятие «тотальной звуковой пьесы» [10].

Доминирующее положение звуковых эффектов на заре радиовещания приводило к тому, что драматическое воздействие теряло всякий смысл, художественная целостность постановки разрушалась. Примером могут служить неудачные опыты в звукорежиссуре первых спектаклей радиотеатра – «Вечер у княжны Марии Волконской» и «Люлли – музыкант».

Постепенно тенденция обильного насыщения радиопьесы шумами ослабла, но совсем не иссякла. Поиски, порой весьма напряженные, продолжались. Опытный радио-, а потом телережиссер Виктор Семёнович Турбин вспоминал: «Для театра радиоминиатюр часто нам нужен был шум современного города. Попытки записать звуки улицы в центре Москвы ни к чему не привели. Близко проходившие машины при записи были похожи на танки, дальние звуки не улавливались. Ничего общего с тем, что требовалось, не получалось. Тогда и появилась идея обратиться за помощью к артисту В. А. Попову, который во МХАТе заведовал шумами. Владимир Александрович сделал прекрасную шумовую симфонию города. Звуки различных клаксонов на дальних и близких планах, визг тормозов, хлопанье закрывающихся автомобильных дверей, шуршание шин, далёкие гудки, какие-то сигнальные звонки и прочие типичные городские шумы создавали развёрнутую многоплановую звуковую панораму жизни в большинстве случаев при помощи приборов, которые своим внешним видом не вызывали и самых отдалённых ассоциаций с нужными звуками. Владимир Александрович всегда оставался и художником, и изобретателем» [22, 68].

Готовясь к записям радиоспектаклей, режиссёры составляли подробнейшие партитуры, которые и сегодня могут для молодых режиссёров служить учебными пособиями.

Например, полностью сохранилась партитура мейрхольдовской «Русалки» [19]. В каждой сцене пьесы текст соотносится с движением, передаваемым шумами. Приведём несколько строк этой партитуры:

«Князь бросает Наташу. Он уехал, бросив с явным облегчением:

«Я бури ждал, но дело обошлось

Довольно тихо».

...У Пушкина — ремарка: «Уходит. Она остаётся неподвижной».

После этого по тексту следует длинный диалог дочери с отцом... На фоне цокота копыт, который слышит только Наташа (и слушатели, разумеется). И вновь разворачивается целая звуковая панорама: 1. Пауза. 2. Топанье коня. 3. Цоканье. 4. Оркестр. 5. Цоканье после темы скрипки, но здесь надо выполнить и другую задачу: в музыке удаляющегося цоканья коня отобразить ещё и горестную неподвижность покинутой Наташи» [19].

Подобным же образом составлялась и музыкальная партитура. При работе над повестью «15 раундов» А. Декуэна режиссёр Н. Волконский и исполнитель Э. Гарин составили не только текстово-шумовую партитуру, но и музыкальную:

«Музыка строится так: лейтмотив лирический — Моцарт, «Фантазия»... Затем музыка извне под названиями:

- 1) фокстротоподобный маршеобраз;
- 2) благополучный вальс;
- 3) танго (из «Двойника», получилось мистическое танго);
- 4) вальс, который перекликается с «Фантазией»;
- 5) галлюцинация (это когда нокаут).

Весь конец идёт на финальной странице Моцарта, сначала только на фортепиано, а затем в оркестровке» [25, 184-185].

Такое количество музыки в часовом радиоспектакле, на первый взгляд, кажется избыточным. Но работавшие в литературно-художественном отделе радио композиторы — аранжировщики могли соединить разнородные фрагменты в единый музыкальный организм. Не случайно В. Э. Мейерхольд придавал огромное значение именно музыкальной подготовке тех, кто создаёт радиоспектакли:

«Если бы меня спросили: «какой главный предмет на режиссёрском факультете будущего театрального университета...должен быть включён в программу этого факультета? — я сказал бы: «Конечно, музыка». Если режиссёр — не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля» [25, 199].

Современные психологи и искусствоведы ставят знак равенства между музыкой и шумами, имея в виду их способность, отражать явления материального мира «ритмично и интонационно организованными звуками».

Выдающийся дирижёр и музыковед XX века Леопольд Стоковский одной из глав своей монографии о природе музыкального искусства дал название «Все звуки могут стать музыкой». Рассматривая тональную окраску и ритмическую

структуру различных шумов, сопутствующих тем или иным явлениям природы или цивилизации, — рев океанского прибоя, плеск речных волн, свист ветра, грохот работающих станков, шелест листьев, постукивание колёс поезда, топот лошадей, гул автомобильных моторов, звон капель, и т. д. — Стоковский утверждает, что все шумы, с которыми сталкивается человек, «обладают своеобразной ритмической пульсацией и нередко приобретают значение своеобразной музыки» [18, 151].

Ритмическая пульсация помогает режиссёрам объединять шумы и музыку, заменять одно другим, например, в начале радиоспектакля может прозвучать куплет песни «Мне приснился шум дождя», аранжированный «мелодией» дождевых капель, а в дальнейшем может и не быть словесного упоминания о дожде — мелодия песни (уже без слов) или стук дождевых капель дорисуют обстановку. В начале радиокомпозиции «С любимыми не расставайтесь!» (авторы М. Фрейман и А. Юдина, режиссёр С. Сыновьев «ГТРК-Воронеж») звучат стихи Всеволода Багрицкого «До свиданья, дорогая, уезжаю на войну», Давида Самойлова «Сороковые, роковые» об отъезде юношей на фронт. Массовый характер явления подчёркивается стуком вагонных колёс и песней О. Окуджавы «До свиданья, мальчики». Следующий этап войны будет обозначен также продолжением песни Окуджавы («До свиданья, девочки...») и мелодией песни «Эх, дороги», которая то сочетается со стуком вагонных колёс, то заменяется им, создавая объёмный образ — фронтовые дороги. Другой пример радиокомпозиции «Не мужчина, а облако в штанах» (автор — Н. Гаг, звукорежиссер — А. Завалишин «ВГТРК-Воронеж»). Здесь наравне с главными действующими лицами В. Маяковским, Л. Брик и ведущим, есть звуковые герои — скрипка и печатная машинка. Их звуковая линия выстраивается очень четко. Они ведут свой диалог, то перебивая, то продолжая мысли главных действующих лиц, тем самым придавая композиции обостренный, нервный характер.

По мнению Александры Музыри, «музыка стала действующим лицом в спектаклях, таким же, как ведущий, комментирующий действие. Музыка может стать характеристикой героя. Она выступает в радиоспектакле «рассказчиком, если под этим словом понимали прежде всего то, что «двигает сюжет». Музыка может заменить художника в театре: она прекрасно обрисует нам стиль эпохи, в которой происходит действие, с её помощью мы представим и декорации, и костюмы» [15, 115].

Остановимся подробнее на функциях музыки и шумов, перечисленных А. А. Музырей.

Обозначение места и времени действия — одна из главных функций музыки и шумов. Совершенно не обязательно, если дело происходит на Волге, «давать гудок парохода и песню «Течёт река Волга», а если на Байкале — то — «Славное море, священный Байкал». Это слишком поверхностное решение и часто может совершенно не совпадать по настроению с текстом. Кроме того, существующие в представлении человека музыкальные образы, рисующие то или иное место на Земле, при реальной встрече с ним могут разочаровать.

Матвей Львович Фролов, отправляясь в Австрию, думал, что в его будущей передаче зазвучат вальсы Штрауса: «Мне казалось, что, как только вступаю на землю этой страны, сразу услышу знакомые мотивы. И ещё — впервые встретившись с Дунаем, увижу, какой он голубой.

Увы! Вальсы Иоганна Штрауса услышал впервые только через неделю после приезда — под него гарцевали лошади в испанской школе верховой езды, а Дунай предстал перед нами серо — чёрным» [23, 120].

Впрочем, такие неожиданные разочарования играют и положительную роль: предостерегают журналистов от поверхностности. То есть обозначение места и времени действия с помощью шумов и музыки — это не адрес, хотя иногда — довольно чёткий ориентир. Симфоническая картина «Море» Н. А. Римского Корсакова — это действительно «море» — хотя и сказочное. «Пинии Рима» и «Фонтаны Рима» ученика Римского Корсакова Отторино Респиги — это действительно «Италия» и «Рим». Так же «картинна» музыка Клода Дебюсси, Пауля Хиндемита.

Вторая функция музыки и шумов — обозначение перемещения во времени и пространстве. В качестве примера можно привести заставку знаменитого сериала «Клуб знаменитых капитанов». Кончается рабочий день в библиотеке, все уходят, раздаётся постукивание, шорох книжных страниц и песня:

*В шорохе мышинном,  
В скрипе половиц,  
Медленно и чинно  
Сходим со страниц.  
Шелестят кафтаны,  
Чей-то меч звенит...  
Все мы капитаны,  
Каждый знаменит...*

Следует отметить, что и здесь ближе по смыслу — не всегда самое убедительное. Знаменитый эстонский радиожурналист Ивар Триккель, рассказывая о соревнованиях двух рыболовецких коллективов, не захотел использовать близкую по теме и настроению, очень популярную в то время «Песню рыбака» в исполнении

Георга Отса. Музыкальным лейтмотивом, обозначающим перенос места действия с берега в океан, стала музыка Вагнера из «Летучего голландца».

Третья функция шумов и музыки — выражение эмоционального характера описываемого события. К примеру, рассказывая о «Дне города», журналист-репортер ограничивается записями с места события: фрагменты концерты, из динамиков звучат торжественные марши, шум, веселье. Кто-то захочет рассказать, как красив город в этот праздничный день, и в этом случае прозвучит лирическая музыка. Если об истории города, прошедшей на его глазах, будет рассказывать ветеран, могут прозвучать мелодии, сопровождавшие его в жизни.

Четвёртая функция — выражение психологического состояния автора или его героев. В радиоспектакле «Левитан и Чехов» большое значение играла музыка. Практически третьим героем спектакля был Чайковский. «Музыка была равноправным партнером слову. Дополняя его, она усиливала акустический образ, создавала атмосферу жизни того времени, вносила особое чеховско-левитановское настроение», — вспоминала режиссёр — постановщик этой работы Марина Турчинович [17, 136].

Подобный приём, когда музыка выступает третьим действующим персонажем, режиссёр применила и в спектакле «Наш сад» — созданный на основе документальных записей писательницы Галины Николаевой. Музыка Чайковского, Рахманинова, Скрябина здесь была и небом, и садом, и цветами, и запахами, она обогащала и усиливала воздействие слов. Совсем другую роль выполняет музыка в радиоспектакле «Девочка со скрипкой» (автор сценария Ф. Избуцкий, режиссёр А. Плотников, Ю. Падалка). Героиня — будущий музыкант, естественно, музыка присутствует как действующее лицо, сопровождает большинство персонажей радиопостановки. Но включалась она не формально, когда, например, девочка возьмёт в руки скрипку или сядет за фортепиано тот или иной герой постановки. Музыка была так искусно подобрана и записана музыкальным редактором и композитором Э. Олахом, что создавала органичное единство с действием, раскрывая особенности характеров, необходимую эмоциональную среду.

Рассказ о трагических днях начала войны нередко сопровождается «темой нашествия» из первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. «Эффект устрашающего разрастания «темы нашествия» создаётся не только увеличением громкости, но и главным образом включением новых оркестровых тембров... Тема не только «приближается», но как бы «вырастает», заполняя всё звуковое пространство» [7, 113].

Автора этого высказывания А. В. Гроссмана выдающийся русский дирижёр Евгений Светланов считал одним из лучших звукорежиссёров страны. «Гроссман обладал колоссальным профессиональным кругозором, творчески использовал возможности звукозаписи, записывая симфоническую музыку, эстраду и в то же время – голоса животных, звуки улицы. Он считал необходимым разбираться не только в теории и истории музыки, сольфеджио, гармонии, музыкальной и архитектурной акустике, «тайнах» синтезаторов, физиологии слуха, но и в математике, физике, радиотехнике, электронике, владеть несколькими инструментами, знать специфику и исполнительские возможности инструментов, уметь дирижировать, чутко контактировать с исполнителями. В его практической работе получали воплощение теоретические положения о звуковой перспективе, реверберации, звуковых планах. Звукорежиссер мог создать в звуке огромное пространство с бушующей бурей, битвой, мощные апофеозы, пение гигантских хоров и камерное, замкнутое пространство, в котором так великолепно звучит музыка Гайдна, Моцарта. Как в экранных искусствах, он использовал крупный (близкий) план, приближая исполнителя почти вплотную к слушателю или создавал дистанцию, эффект эха гигантского взрыва, происшедшего за много километров» [12, 101].

Благодаря таким сотрудникам продукция литературно-художественного вещания вызывала интерес многих ведущих радиостанций мира.

Классический университетский учебник «Радиожурналистика» (М. : МГУ, 2005) относит к группе натуральных (формообразующих) выразительных средств (голос, шумы, музыку) еще и документальные записи, к которым также относятся голос, музыка и шумы. Разъясняется, что «в отличие от первых в отдельную передачу они чаще всего могут превратиться или в комплексе, или в сочетании с записанными в студии речевыми компонентами» [18, 112].

Разъяснение не очень понятное, поскольку так же могут сочетаться и выразительные средства первой группы. В данном случае следовало бы использовать термин «звуковой документ», ибо именно в этом качестве чаще всего сохраняются записанные когда-то голоса, шумы, музыка.

Среди увлечённых коллекционеров звукозаписей мы уже упомянули Якова Белицкого и Николая Сидорова. Но, пожалуй, самым страстным и последовательным собирателем голосов людей, вещей, природы был Лазарь Ефимович Маграчев. Журналисты, встречавшие его на Ленинградском радио, рассказывают, что его небольшой кабинет был весь заставлен шкафами, в которых хранились все его записи, сделанные на продол-

жении многих лет. Они не лежали пустым грузом. Журналист то и дело возвращался к старым пленкам, отыскивая героев тех записей и делая с ними новые передачи.

Сюжет о Жене Никитиной («Автомат №34689») был настолько популярен, что его описал в своих книгах Юрий Гальперин, Александра Музыря и сам автор [5, 108; 15, 230-231; 13, 12-14].

Маграчев изложил сюжет передачи так: «Однажды я поставил плёнку и услышал автоматную очередь и молодой голос, который озорно, в такт выстрелам, кричит: «Хорошо! Пойдёт!».

А рядом другой голос (очень похожий на мой собственный) спрашивает срывающимся фальцетом: «Женя, а вы понимаете, что ваш автомат на весь мир разговаривает?».

«Ну и что ж, – отвечает девушка с магнитной пленки 1942 года, пусть все знают, что автомат этот сделан мною – ленинградкой Женей Никитиной. Номер автомата 34689. Я хочу, чтобы его запомнили на фронте. И пусть боец, которому попадет в руки моё оружие, стреляет из него метко, в самое сердце коварного врага!».

И ещё раз энергично нажала Женя курок автомата, длинную дала очередь, – дескать, вот так разите фашистов!» [12, 12].

Таким образом, в руках у автора оказался бесценный звуковой документ четвертьвековой давности. Только очень ленивый журналист отказался бы от мысли разыскать Женю. Маграчев разыскал. Дал ей послушать репортаж военного времени. Она прокомментировала его, рассказала о судьбе тех, кто работал рядом с ней и снова повторила номер автомата.

После того, как новая передача прозвучала в эфире, нашелся хозяин автомата – бывший моряк Черноморского флота А. А. Смирнов. Следующая встреча журналиста была с ним, и снова в эфире звучал «документ» – автомат №34689.

Использование «звуковых документов эпохи» стало выигрышным композиционным приемом в творчестве многих журналистов, интересующихся историей страны. Яков Белицкий в уже цитировавшейся нами статье «Микрофон в океане жизни» рассказывал, как готовился к записи генерал-полковника М. М. Громова, участника знаменитого перелета через Северный полюс в Америку. В архиве радио такие записи были. Лётчик рассказывал о событиях своей жизни сдержанно, записанные в разное время варианты мало отличались друг от друга. Но Белицкому посчастливилось найти в архиве запись прямого репортажа о встрече пилотов после знаменитого перелёта.

...«Слушай, Москва! Встречай, Москва!  
(музыка)

Волнующие, незабываемые минуты сейчас происходят на Белорусско-Балтийском вокзале. Страна встречает своих героев, страна, которая была уверена в их победе, страна, которая окружила их заботой, лаской, создала все условия для боя, чтобы они совершили свой победный путь» [2, 82-83].

Оказалось, что Громов не слышал этой записи даже в повторах. «А потом... он отложил заготовленный конспект, забыл о микрофоне и повел рассказ свободно, живо, может быть, немного сбивчиво, но зато с такими интересными деталями, о которых, вероятно, и сам перед этим не думал. Давняя запись воскресила минувшее» [2, 83].

Сейчас этот приём применяют на телевидении. Без него не обходится ни одна передача на исторические темы, только комментируют старые пленки в основном наследники героев далеких лет или историки.

Но и на радио этот прием не потерял своей актуальности, наиболее активно он используется в документально-художественных программах. В 90-е годы журналист Воронежского областного радио Людмила Щеголькова включила в канву сюжета о маленькой девочке, нарисовавшей картину по мотивам песни Б. Гребенщикова «Под небом голубым», ее размышления, фрагменты песни, в ее исполнении, разговор с мамой. Спустя годы девочка выросла и стала известной художницей. Щеголькова решила обратиться к этой теме вновь. Пригласила девушку в студию, включила ей пленку и записала свежее интервью. Героиня не могла сдержать слез, ее голос дрожал. Новый сюжет получился очень проникновенным, он был построен на контрасте двух пленок.

Восстановлением старых записей грампластинных пластинок, в том числе и сделанных в начале XX века, занимаются ученые разных направлений. Благодаря их кропотливой работе в эфире можно услышать голоса Льва Толстого, Блока, Маяковского, Есенина, Зошенко, Пустовского [26, 54] и многих других людей, оставивших след в истории России.

Первую группу специфических выразительных средств радио (голос, шумы, музыка) называют формообразующими, поскольку они влияют на форму подачи материала и тем самым определяют жанр.

Вторая группа выразительных средств, называемых техническими [27, 105], мобильна, то есть число выразительных средств может меняться по выбору самого журналиста. Именно с их помощью формируются стиль программы, индивидуальные особенности манеры журналистского изложения материала, ритм рассказа и т. д. Это реверберация, голосовой грим и монтаж.

Реверберация – прием, при котором с помощью пульта управления процессом звукозаписи журналист может придать звучанию своего голоса или записи события дополнительную объемность, эффект «эха». Этот прием часто используется для того, чтобы акцентировать внимание слушателя на речи персонажа, на какой-либо фразе журналиста или звуковой детали события.

В уже упомянутой нами радиокomпозиции «С любимыми не расставайтесь» в сцене всеобщего ликования на Красной площади в День победы наложением (ближний ракурс) идут слова:

– Война закончилась! Навсегда! Навсегда? Навсегда!».

Реплики произносят разные исполнители с разными интонациями – с восторгом, сомнением, раздумьями. Ревербератор «укрупняет» эти реплики и как бы подтверждает эхом:

– Навсегда! Да. Да. Да...

Но в это время идет непонятная населению Чеченская война, и режиссер выписывает информацию на эту тему с разных радиоканалов и создает из отрывков этих записей некий образ «взбесившегося эфира», когда отчетливо слышны только отдельные слова: убили, расстреляли, захватили, вооруженные формирования и т. д. Коллективное исполнение тремя ведущими стихотворениями Александра Кочеткова «С любимыми не расставайтесь», где речь идет о крушении поезда как крушении всех надежд, усиливает ощущение всеобщего хаоса, подчёркнутое реверберацией.

Подобного эффекта, но уже совсем в другой звуковой атмосфере, создавая ощущение радости и счастья, добился известный журналист Алексей Ермилов в репортаже из первого в Москве Дворца бракосочетания. Репортёр записал ответы на вопрос:

– Сколько вам лет?

– Где вы познакомились?

– Как давно знакомы? и т. д. – в комнатах женихов и невест. При этом реплики отличались друг от друга стуком обручальных колец о хрустальный поднос. Последним был вопрос: «Почему вы решили, что он – это Он (она – это Она?). Ответы были самыми разными:

– Эта девушка ждала меня из армии.

– Мы уже познакомились с родителями, родители одобрили выбор и т.д.; пока не прозвучала реплика:

– Понимаете, я не могу без него жить!

Слова были произнесены так искренне, что Ермилов остановил ход репортажа словами:

– Стоп! Стоп! Стоп! Все, кто не верит в любовь, послушайте еще и еще раз эти слова.

С помощью ревербератора фраза становится легкой и почти растворяется в эфире, но продолжает звучать на стихах о любви, на музыке,



становясь главным выводом из прозвучавшего репортажа.

Этот пример, услышанный в студенческой аудитории, вдохновил радиоорганизатора одного из орловских заводов на использование такой «летающей строки» в сатирическом материале. Все рабочие жаловались на отдел запасных частей, мол, ничего нельзя у них получить — на все отказ. Журналист пришел к заведующему отделом и спросил:

— Что у вас с запчастями?

— А с запчастями у нас все в порядке, — был ответ.

Тогда журналист снова побывал во всех цехах, записал жалобы рабочих и после каждой жалобы, усилив ревербератором, дал пленку заведующего. Эффект оказался так силен, что заведующий тут же уволился, и с запчастями на предприятии действительно стало все в порядке.

Вообще этот любимый режиссерами приём используется довольно часто и в разных студиях. Художественный критик Е. М. Ауэрбах пишет: «Долгое эхо, большая реверберация — это и знак огромного пространства, и состояние сна, грезы бреда; пульсирующие звуковые волны, подчеркнутые «биения», дрожание звука могут восприниматься символом мучительного кошмара, пытки, невыносимых страданий» [1, 60].

Самым ярким проявлением голосового грима стал прием «буратино», который был открыт выдающимся режиссером отечественного радио Розой Марковной Иоффе. «Она установила, что убыстрение или замедление хода магнитофонной пленки может из «технического брака» превратиться в сильнейший художественный прием, который и был реализован при записи детского радиоспектакля «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (отсюда и название этого приема). С его помощью были созданы и обаятельная скороговорка маленького деревянного человечка, и грубые вопли и стоны Карабаса, и звонкие голоса кукольных артистов, и дуэты, и квартеты, и шум толпы, и еще многое, многое другое» [18, 158]. А все это был голос одного актера — Николая Васильевича Литвинова — ближайшего соратника и помощника Р. М. Иоффе, сменившего ее на посту главного режиссера детского вещания.

Найденный Иоффе прием был востребован мультипликацией. Пример — образ Винни — Пуха, созданный Евгением Леоновым: идущий утром на разведку медвежонок говорит высоким, почти детским голосом, а возвращаясь сытым даже объевшимся — низким баском.

На радио, как отмечает Елизавета Ауэрбах «кроме приёмов трансформации речи применяется также частная коррекция, изменение тональ-

ности без изменения скорости записи и наоборот. Различные виды акустической обработки звука и есть один из способов добиться выразительного эффекта» [1, 73].

Мы считаем, что авторы учебника «Радиожурналистика» (С. 160-161) слишком широко трактуют понятие «голосовой грим», относя к нему «прерывистую, быструю, напряженную» речь спортивного комментатора Николая Озерова (это диктуется материалом стремительно развивающегося события, за которыми артист — комментатор вряд ли думал о каком-то собственном голосовом преобразении). Не будем забывать, что стилиобразующие выразительные средства радио называются еще и техническими, то есть произведенными с помощью специальной техники.

Неубедительно, на наш взгляд, и следующее утверждение: «Найти нужный тон для передачи атмосферы — грустный или веселый, быстрый или напротив, замедленный, значительный, при котором каждое слово, как удар молотом или капля падающей росы, — все это творческая задача, которую помогает решить точно найденный голосовой грим» [18, 161]. Здесь речь идет о тоне, темпе, ритмомелодике произносимого текста, но не о голосовом гриме.

Мы уверены, что голосовой грим рождается в студии звукозаписи, а не на поле стадиона, не на предприятии. «Именно у радиомикрофона (а он тогда был стационарным — Н. Г.) проводились первые опыты обращения со звуком — «оригиналом» как с материалом для усиления выразительности радиозвучаний. Грамзапись с самого начала своего существования прежде всего выполняла функции точной, документальной фиксации звучания. Радио управляло звучанием, подчиняло его своим художественным задачам и законам». С этим утверждением классического учебника «Радиожурналистика» мы абсолютно согласны [18, 64].

Именно литературно-художественную направленность названного выразительного средства имеет в виду и Ростислав Плятт: «Я хочу напомнить о том, как играют в эфире такие компоненты художественных передач, как голосовой грим, пауза, перемена ритма и темпы, удаление и приближение к микрофону, — словом, все то, что может делать в студии актер, движимый желанием создать радиообраз без помощи костюма, света и других воздействий театрального зрелища, руководимый хорошим режиссером» [16, 38].

Отсюда следует, что создание «голосового грима» и даже определение его необходимости — задача, решаемая совместно с режиссером, равно как и звуковая мизансцена — положение микрофона по отношению к участникам события, о котором идет речь в эфире.

Разумеется, на записи обычного радиорепортажа журналист сам выбирает точки расположения микрофонов — это задача чисто техническая, равно как и использования разного рода фильтров, если не нужен шум ветра или слишком громкий шум толпы.

Звуковая мизансцена определяется выбором звуковой перспективы. Ближний план — звук негромкий, размытый, часто слышны лишь отдельные реплики.

В спектакле детского радиотеатра «Хозяин» главный герой — шестиклассник, работающий на ферме в качестве подменного дояра. Ближний план — его общение с матерью, сестрой, девочкой — очкариком, которую он защищает от насмешек одноклассников.

Второй ближний план — споры двух учителей школы — приехавшего из города и местного. Городской постоянно высказывает сомнения: Можно ли мальчику двенадцати лет платить большие деньги, такие же, как взрослым дояркам. А вдруг он их издержит на табак, вино, наркотики. Сельский учитель убеждает, что человек, с малых лет научившийся трудом зарабатывать деньги и вести им счет, никогда не использует их бездумно.

Дальним планом идут школьные уроки и переменки, напоминающие, что события происходят именно в школе. Крупный звуковой план акцентирует акт внимания, значимость произносимого текста. Звуковой наплыв смещает естественные временные границы, сокращает расстояния, связывая происходящие в разных местах события по ассоциации. То отстраняясь от звукового фронта, то приближаясь к нему, слушатель попадает в «пространство авторской концепции. Ганин, герой повести В. В. Набокова «Дар», рассказывает в радиопостановке, что живет возле самой железной дороги, где каждые 15 минут проносятся поезда. Эти слова записаны с использованием реверберации. В дальнейшем это не нужно повторять. Реверберация время от времени напоминает слушателям о том, где живет герой.

Таким образом, мы убедились, что все существующие ныне специфические выразительные средства радио родились или прошли шлифовку в радиотеатре или театре у микрофона. Правда, мы еще не рассмотрели монтаж, но и он в своей наиболее яркой ипостаси — монтаж художественный — тоже родился в литературно-художественной редакции, только своими наиболее яркими проявлениями обязан скорее радиофильму, нежели радиоспектаклю.

В дальнейшем было довольно велико его влияние на документально-художественные жанры радиожурналистики, но все-таки и сегодня основное место его обитания — это радиотеатр, различные музыкально-художественные компо-

зиции, творческие портреты деятелей искусства.

Первый уровень монтажа — это монтаж технический — удаление длиннот, повторов, брака, ненужных фрагментов.

Второй уровень — монтаж композиционный, или технологический. Как технологическое средство монтаж появился на радио в условиях предварительной записи передач. Но это не значит, что в живом вещании монтаж как выразительное средство не использовался. Это была своеобразная форма композиции, в которой отдельные части соединялись друг с другом не на пленке, а прямо в эфире. Особенно ярко это выражалось в праздничных репортажах с Красной площади. Существовала очень четко разработанная режиссерская партитура, где было указано, на какой минуте журналист начнет интервьюировать своего гостя, на какой секунде откроют окно в студии над ГУМом, и в эфир вольются гром оркестра, крики «Ура», пение демонстрантов, когда предоставляют слово поэтам, приветствующим проходящие по площади колонны заводов стихами — экспромтами «Праздничные передачи велись с размахом, смело и даже озорно», — вспоминал Юрий Летунов, но за всем этим стоял четко расписанный режиссерский сценарий.

Гораздо более подробно и обдуманно строился сценарий радиоспектакля, хотя в репортажном действе могут быть всякого рода неожиданности, а при работе над спектаклем в руках у режиссера готовый текст пьесы (или радиопьесы). Начинается составление режиссерского сценария с режиссерского замысла. Это видение, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, ее выражающей, — пусть существует она еще вчерне, в наброске, похожая на форму будущего спектакля, как эскиз на законченную картину... Рождение замысла — живой процесс, он течет свободно и часто скачками, у каждого режиссера по-разному, иначе в каждом спектакле. Можно сразу ощутить образ спектакля в целом и уже не расставаться с этим образом до конца, лишь творчески его обогащая; можно ничего не знать о спектакле, но знать решение сцены, куска, отдельного характера, отдельных черт этого характера и непременно в образном ключе. Когда режиссер говорит: «Я знаю, как это нужно делать», — значит, он увидел кусочек будущего спектакля в действии, в сценической конкретности» [8, 11], — писал талантливый актер и режиссер А. Д. Дикий, поставивший много спектаклей на сцене радиотеатра.

Представив готовый сценарный эпизод как часть целого спектакля, легче разрабатывать и другие сцены, эпизоды, характеры. Классик радиорежиссуры Виктор Семенович Турбин считал, что «режиссер должен быть готов пред-

ложить актерам весь постановочный план, то есть события, конфликты, задачи на весь спектакль и на каждую сцену. Сразу – точно и кратко. Пусть прибавляют или оспаривают. Но при встрече с актерами не заниматься «поисками», а предлагать то, что уже найдено» [22, 60]. Работая над радиоспектаклем, часто приходится записывать сцены не по порядку, иногда даже с конца. Чтобы избежать при этом потери атмосферы спектакля, его темпа и ритма, «надо держать в себе единое целое» [22, 62]. Такой совет дал Турбину в начале его работы над большим радиоспектаклем «Дело Артамоновых» его коллега А. Д. Попов. Режиссерская партитура – подробный сценарий будущего спектакля, в котором сочетаются текст, музыка и шумы, они помогают «держать в себе ощущение целого». Такая тщательная разработка сценариев характерна сегодня и для сложных документально-художественных программ, но начало этому было положено в первое десятилетие программного радиовещания при работе над радиоспектаклями.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Ауэрбах Е. М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, в телевидении и в мультипликации / Е. М. Ауэрбах // Рождение звукового образа. – М. : Искусство, 1985. – С. 63-75.
2. Белицкий Я. М. Микрофон в океане жизни / Я. М. Белицкий // Звучающий мир. – М., 1979. – С. 76-85.
3. Возчиков В. Звуковой документ и коммуникация во времени / В. Возчиков // Звучающий мир. Книга о звуковой документалистике. – М. : Искусство, 1979. – С. 34.
4. Гальперин Ю. М. Внимание, микрофон включён! / Ю. М. Гальперин. – М. : Политиздат, 1960. – С. 27.
5. Гальперин Ю. М. В эфире – слово / Ю. М. Гальперин. – М. : Искусство, 1977. – С. 168.
6. Гальперин Ю. М. Человек с микрофоном / Ю. М. Гальперин. – М. : Искусство, 1971. – С. 270.
7. Гроссман А. В. Художественные проблемы передачи звука / А. В. Гроссман // Рождение звукового образа. – М. : Искусство, 1985. – С. 110-121.
8. Дикий А. Д. О режиссерском замысле / А. Д. Дикий // Мастерство режиссера. – М., 1956. – С. 5-19.

*Gaag N. A.*

*Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet. Prepodavatel kafedry televizionnoy i radiovещания факультета журналистики.*

9. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров. Основы журналистских жанров. Основы творческой деятельности журналиста / Л. Е. Кройчик. – СПб., 2000. – С. 161.
10. Knilli F. Das Horspiel. Mittel und Moglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart, 1961.
11. Лебедева Т. В. Детское радио: от расцвета до... заката? / Т. В. Лебедева // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж : ВГУ, 2008. – С. 114-130.
12. Ляшенко Б. П. Радио без тайн. Рассказ неизвестного диктора / Б. П. Ляшенко. – М. : Искусство, 1991. – С. 224.
13. Маграчев Л. Е. Сюжеты, сочиненные жизнью / Л. Е. Маграчев. – М. : Искусство, 1972. – С. 190.
14. Материалы научно-практической конференции, посвящённой творческому наследию И. Л. Андроникова на телевидении и в радиовещании [под ред. Н. Н. Бердниковой] : ВИЛК РТР; 1991. – С. 48.
15. Музыря А. А. Искусство слышать мир / А. А. Музыря. – М. : Искусство, 1989. – С. 272.
16. Плятт Р. Я. Без эпилога / Р. Я. Плятт. – М. : Искусство, 1991. – С. 174.
17. Радиоискусство. Теория и практика. – М. : Искусство, 1983. – С. 246.
18. Радиожурналистика / [под ред. А. А. Шереля]. – М. : Изд-во МГУ, 2005. – С. 476
19. РГАЛИ – Фонд 998, оп.1, ед. хр. 329.
20. Синицын Е. А. «Я веду репортаж...» / Е. А. Синицын. – М. : Искусство, 1983. – С. 143.
21. Советское радио и телевидение. – 1966. – № 1. – С. 32-34.
22. Турбин В. С. Режиссёр радио– и телетеатра / В. С. Турбин. – М. : Искусство, 1983. – С. 165.
23. Фролов М. Л. И снова к микрофону выхожу... / М. Л. Фролов. – Л. : Лениздат, 1978. – С. 136.
24. Шерель А. А. Рампа у микрофона / А. А. Шерель. – М. : Искусство, 1985. – С. 301.
25. Шерель А. А. Эволюция средств художественной организации материала в радиожурналистике / А. А. Шерель. – М., 1981. – С. 20.
26. Шилова Л. А. «Голоса, зазвучавшие вновь» / Л. А. Шилова. – М. : Просвещение, 1977. – С. 128.
27. Ярошенко В. Н. Информационные жанры радиожурналистики / В. Н. Ярошенко. – М. : Искусство, 1976. – С. 256.

*Gaag N. A.*

*Voronezh State University. Teacher of the Faculty of Journalism VSU, the Chair of Television and Radio Broadcasting.*