

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

ГААГ Наталья Анатольевна

**РАДИОТЕАТР В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ РАДИО:  
ИСТОРИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

Специальность 10.01.10. – журналистика

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, профессор  
Лебедева Татьяна Васильевна

Воронеж – 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
I. РАДИОТЕАТР В СТРУКТУРЕ РАДИОВЕЩАНИЯ	
I.I. История возникновения нового искусства – радиотеатра.....	12
I.II. Радиотеатр как вид художественного вещания. Развитие радиодраматургии.....	28
I.III. Формирование системы изобразительно-выразительных средств радио.....	46
Краткие выводы по первой главе.....	70
II. РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ РАДИОЖУРНАЛИСТИКИ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ РАДИОТЕАТРА	
II.I. Диалогизация эфира. Развитие жанров интервью и беседы.....	72
II.II. Трансформация радиорепортажа. От «живых трансляций» к современному репортажу.....	90
II.III. Разновидности радиоочерка.....	114
II.IV. Жанры мозаично-фрагментарного построения.....	141
Краткие выводы по второй главе.....	171
III. РАДИОТЕАТР СЕГОДНЯ	
III.I. Литературные радиосериалы. Художественно-музыкальный арсенал «чтений с продолжением».....	174
III.II. Радиотеатр в интернете.....	200
Краткие выводы по третьей главе.....	220
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	223
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	232

## ВВЕДЕНИЕ

За свою более чем восьмидесятилетнюю историю радиотеатр претерпел множество изменений. Многие теоретики – с появлением телевидения – предсказывали смерть радио, и в первую очередь радиотеатру. Но «звучащее искусство» выдержало конкуренцию. Переломным моментом стали 1990-е годы, когда исчезло единое пространство вещания, когда переход к рыночной экономике заставил уделять большое внимания рентабельности программной политики радиостанций, когда творчество ушло на задний план. Возрождение радиотеатра было мучительным и сложным, но благодаря эволюции контента государственных станций («Радио России», «Культура», «Эхо Москвы», различные проекты многих FM-станций, интернет-проекты) открылась новая страница в истории этого уникального искусства.

В связи с возникновением новых форм и, как следствие, трансформацией жанровой структуры радио, вопрос о театральной (а зачастую – и постановочной) составляющей радиийного контента приобретает особую **актуальность**. Возникает необходимость дать подробный и обстоятельный анализ того, какое влияние оказала радиотеатральная платформа на эволюцию жанров радио. Налицо все более активное использование постановочных элементов при формировании имиджа радиоведущих, в построении программ, в структуре эфирной сетки той или иной станции. Кроме того современный радиотеатр активно проявляет себя на новой площадке – в интернете, ставшем дополнительным каналом трансляции радиоспектаклей, расширившим границы аудитории и давшим иные возможности для прослушивания. На сайте оффлайн-радиостанций, помимо каталога аудиоконтента, появляются текстовые аннотации, рецензии, форумы для общения, развиваются новые формы – аудиокниги, сайты так называемого «народного радиотеатра», где аудитория

из пассивного слушателя превращается в активного создателя собственного художественного контента.

В своей работе мы исследуем образование принципов и специфических изобразительно-выразительных средств радиотеатра, их влияние на развитие структуры жанров радио в целом. Такой угол зрения позволяет говорить о **новизне** исследования. Также в диссертационной работе уделено особое внимание современному этапу радиотеатра, намечены пути его развития, предложена типологизация радиотеатра в интернете.

**Степень научной разработанности проблемы.** Истории радиожурналистики посвящены научные труды таких отечественных исследователей, как Ю. Бараневич, М. Глейзер, П. Гуревич, В. Олейник, В. Ружников<sup>1</sup>. Особенное внимание жанрам и отдельным видам вещания в своих работах уделяли теоретики Т. Васильева, Т. Лебедева, В. Смирнов, А. Шерель, В. Ярошенко<sup>2</sup> и практики Ю. Гальперин, Ю. Летунов, Б. Ляшенко, Л. Маграчев, Е. Синицын<sup>3</sup> и другие. Непосредственно истории художественных жанров, развитию отечественного радиотеатра, его формам, специфическим средствам, программам, звучавшим в эфире Всесоюзного

---

<sup>1</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. Проблемы становления, формирования, развития. – Киев-Одесса, 1978; Глейзер М.С. Радио и телевидение в СССР. 1917-1963. – М., 1965; Гуревич П.С., Ружников В.Н. Советское радиовещание: страницы истории. – М., 1976.; Олейник В.П. Радиопублицистика.– Киев, 1978; Ружников В.Н. Так начиналось. – М., 1987.

<sup>2</sup> Васильева Т.В. Публицистические жанры радио. – СПб., 1992; Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М.: Аспект Пресс, 2012; Радиотелевизионная журналистика в системе профессиональных координат. – СПб., 2002; Радиожурналистика. – М.: 2000; Смирнов В.В. Жанровая система радиожурналистики. – Ростов-на-Дону, 2006; Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002; Смирнов В.В. Практическая журналистика. – Ростов-на-Дону, 1997; Смирнов В.В. Радиоочерк. – Ростов-на-Дону, 1984; Смирнов В.В. Формы вещания. – М., 2002; Ярошенко В.Н. Информационные жанры радиожурналистики. – М., 1976.

<sup>3</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М.: Политиздат, 1960; Гальперин Ю.М. В эфире – слово. – М., 1977; Гальперин Ю.М. Человек с микрофоном. – М., 1971; Гальперина Е.В. Драматургия речевых жанров. – М., 1990; Летунов Ю.А. Время, люди, микрофон. – М., 1974; Летунов Ю.А. Скажи, земля круглая? – М., 1980; Летунов Ю.А. Что скажешь людям? – М., 1980; Ляшенко Б.П. Радио без тайн. – М., 1991; Маграчев Л.Е. Сюжеты, сочиненные жизнью. – М., 1972; Синицын Е.А. «Я веду репортаж...». – М., 1983.

радио на разных этапах, посвящено достаточное количество книг<sup>4</sup>, сборников<sup>5</sup>, статей<sup>6</sup> и пособий<sup>7</sup>. Авторы этих работ – радиожурналисты, режиссеры, дикторы, актеры, принимавшие участие в создании радиопрограмм. В настоящее время развитию отечественного радиовещания, изменениям в системе жанров, современному эфиру, посвящены пособия, подготовленные Фондом Независимого Радиовещания (ФНР)<sup>8</sup>, сборники

<sup>4</sup> Анненкова Л.Н. Рассказы о героях. – М., 1984; Баталов А. Судьба и ремесло. – М., 1984; Верник Э.Г. Мой радиотеатр. – М., 2010; Марченко Т.А. Радиотеатр. – М., 1970; Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986; Меньшикова А.А. Радио – детям. – М., 1966; Музыря А.А. В эфире – радиостанция «Юность». – М., 1979; Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989; Плятт Р.Я. Без эпилога. – М., 1991; Рубашкин А. И. Голос Ленинграда. – Л., 1980; Толстова Н.А. Внимание, включаю микрофон. – М., 1972; Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985; Фролов М.Л. И снова к микрофону выхожу... – Л., 1979; Фрольцова Н.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. – Минск, 2003; Шерель А.А. Там, на невидимых подмостках... Радиоискусство. Проблемы истории и теории. 1922-1941. – М., 1993.

<sup>5</sup> Диктор у микрофона. – М., 1959; Болотова Л.Д. Звуковое пространство радиопрограмм / Профессия – журналист: вызовы XXI века. – М., 2007; Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике. – М., 1979; Материалы научно-практической конференции, посвященной творческому наследию И.Л. Андроникова на телевидении и в радиовещании. – М., 1991; Телерадиоэфир. История и современность. – М., 2005; Радиоискусство. Теория и практика. – М., 1983; Позывные тревог и надежд. «Маяк». 40 лет в эфире. – М., 2004; Пока микрофон не включен (Из опыта немецких радиожурналистов). – М., 1991.

<sup>6</sup> Аксенов Н. Попадать в самую середину мишени // Советское радио и телевидение. – 1965. – № 3; Алексеева Н. Человек собирал слова... // Телевидение, радиовещание. – 1982. – № 3; Робертс Дж. Ток-радио завоевывает аудиторию // Телевидение и радиовещание за рубежом. – 1994. – № 9; Советское радио и телевидение, 1961, № 2; Советское радио и телевидение. – 1964. – № 2; Советское радио и телевидение, 1966, № 5; Зайцева Н.А. Звуковое оформление радиопередач на «Радио России» // Коммуникация в современном мире. Ч.1. – Воронеж, 2007; Иоффе Р. Слушая – видеть // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 7; Ковтун В. Сегодня в Ленинградском радиотеатре // Телевидение, радиовещание. – 1982. – № 4; Макаренко Н. У Чайковского. Музыкально-литературная композиция «Дом в Клину» // Телевидение, радиовещание. – 1976. – № 10; Мандельштам О.Э. Молодость Гете // Театр. – 1989. – № 12; Моргачева О.Н. Жанры радиотеатра // Коммуникация в современном мире. – Воронеж, 2004; Музыря А.А. Радиофильм // Телевидение, радиовещание. – 1972. – № 3; Стребнева Н.Н. Радиоэфир: ожидания аудитории // Журналистика в 2000 году: реалии и прогнозы развития. Ч.1. – М., 2001; Чеботару А. Послушаем и поразмыслим вместе // Советское радио и телевидение. – 1969. – № 5; Шахназаров А. Запись спектакля на радио // В диапазоне современности. – М., 1984.

<sup>7</sup> Зарва М.В. Слово в эфире. О языке и стиле радиопередач. М., 1977.

<sup>8</sup> Мастер радио. Вып. 6. Журналистика и диджеинг. – М., 2009; Норвежский опыт создания документальных программ // Мастер-радио. Вып.2. Документально-художественные жанры. – М., 2007; Варфоломеев В. Новости на информационно

«Основы мастерства. Опыт, практические советы».<sup>9</sup> На эту же тему опубликованы отдельные интересные статьи в специализированных журналах «Журналист», «МедиаПрофи», на сайте [www.radioportal.ru](http://www.radioportal.ru), [www.relga.ru](http://www.relga.ru), полупрофессиональном web-ресурсе для радиожурналистов Podстанция и др. О нынешнем радио много пишет В. Сухарева<sup>10</sup>. Однако, о современном состоянии радиотеатра, его направлениях и тенденциях, в частности в интернете, исследований практически нет.

**Цель** диссертационного исследования заключается в том, чтобы изучить трансформацию жанров радиовещания с точки зрения наличия в них элементов радиотеатра. Для реализации цели предстоит выполнить следующие **задачи**.

Представить специфику радиотеатра как особого вида искусства в культурологическом и историческом аспектах.

1. Исследовать влияние радиотеатра на развитие системы радиожанров.
2. Изучить несколько самостоятельных жанров радиотеатра, впоследствии объединенных термином «жанры мозаично-фрагментарного построения» - радиofilm, радиоплакат, радиокомпозиция.
3. Представить радиотеатр в структуре современного радиовещания, включая радиотеатр в интернете.

**Объектом** исследования стал процесс формирования радиотеатра как вида художественного вещания, его функционирования в сетке вещания и влияния на становление радиожанров, **предметом** – документально-художественная и аналитическая составляющие контента современного радиотеатра.

---

радио//Радио музыкальное, новостное, общественное. М., 2001; Хорошее радио. Как это делается. Полезные наставления на каждый день, собранные от разных авторов. – М., 2009.

<sup>9</sup> Ключи к эфиру: В 2 кн. Кн. Основы мастерства. Опыт, практические советы. – М., 2007.

<sup>10</sup> <http://www.strana-oz.ru>; [www.show-master.ru](http://www.show-master.ru) (дата обращения – 23.03.2013)

**Гипотеза** данного исследования базируется на представлении о том, что некоторые приемы, тенденции и специфические средства радиотеатра повлияли на формирование большинства жанров радио. Опираясь на факты истории отечественного радио, мы на конкретных примерах показываем, как при использовании того или иного жанра применяются методы радиотеатра: соединение документального и игрового начала, мозаично-фрагментарное построение, специфические изобразительно-выразительные средства. И приходим к выводу, что в современной радиожурналистике активно используются все модифицированные под влиянием радиотеатра жанры и формы передач, осваиваются новые площадки, что позволяет нам говорить о новом этапе развития отечественного радио.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. На первом этапе своего развития отечественное радио ставило целью осуществить серьезный сдвиг в художественном просвещении простых людей. Первые радиоконцерты подготовили почву для организации регулярного музыкального вещания, для возникновения «нового искусства» – радиотеатра, который сочетал документальное и игровое начало. В конце 20-х – начале 30-х годов, несмотря на слабости технического оснащения, проводились активные эксперименты в звуковом оформлении, в сфере радиодраматургии. Рядом с трансляциями из театров появились оригинальные радиоспектакли. Наметилась тенденция связи радиотеатра с публицистикой.

2. Влияние радиотеатра на развитие радиожанров выразилось в стремлении шире использовать диалог: уже в 20-х годах радио гораздо активнее использует жанры интервью и беседы, чем газеты. Так называемые «живые трансляции» стали основой радиорепортажа. В отличие от газетного, ярким выразительным средством этого жанра стали «звуковые картинки», создаваемые при помощи шумов, что помогало «показать» жизнь и облечь ее при этом в оригинальную драматургическую форму, сделать репортаж маленьким произведением искусства.

3. Очерк, существовавший в печатных СМИ, вышел на новый уровень документальности благодаря появлению звукозаписи с места события: в эфире появился живой голос героя. Усиливающаяся в нем в настоящее время глубина драматизации позволяет ему занять место между радиопублицистикой и радиодраматургией.

4. Став самостоятельным видом искусства, радиотеатр породил несколько новых жанров, впоследствии объединенных термином «жанры мозаично-фрагментарного построения» – это радиofilm, радиоплакат, радиокомпозиция. Эти жанры возникли благодаря соединению театра, эстрады, поэзии, публицистики, в современном эфире их место – между очерком и радиотеатром.

5. В настоящее время радиотеатр продолжает развиваться как самостоятельный жанр вещания и по-прежнему остается фундаментом для всей системы жанров радио. Элементы и формы радиотеатра активно используются на государственных и FM-станциях, у него появилась новая площадка – интернет, что позволяет говорить о его непреходящей актуальности.

**Методология и методика исследования.** Методологической основой исследования стали историко-культурный и сравнительно-исторический методы при системно-функциональном подходе.

**Теоретическую базу** нашего исследования составили труды названных выше исследователей, а также работы по теории журналистики А. Аконова, В. Горохова, А. Грабельникова, С. Корконосенко, Р. Овсепяна, Е. Прохорова, В. Ружникова, М. Стюфляевой, Д. Стровского, А. Тертычного, В. Тулупова<sup>11</sup> и др.

---

<sup>11</sup> Акопов А.И. Методика типологических исследований периодических изданий. – Иркутск, 1985; Горохов В. М. Журналистское мастерство. – М., 1981; Грабельников А.А. Русская журналистика на рубеже тысячелетий: Итоги и перспективы. – М., 2001; Корконосенко С.Г. Теория журналистики. Моделирование и применение. – М., 2010, Корконосенко С.Г.. Основы журналистики. – М., 2001; Овсепян Р.П. История новейшей отечественной журналистики (февраль 1917 – начало 90-х годов). – М., 1996; Прохоров



Особо выделим труды исследователей радиожурналистики – ее функциональных и жанровых особенностей, выразительных средств – Ю. Бараневича, В. Гаспаряна, Т. Лебедевой, Д. Любосветова, В. Олейника, В. Смирнова, А. Шереля.<sup>12</sup>

**Эмпирической базой** исследования послужили архивные радиопрограммы Всесоюзного радио, эфиры современных станций «Радио России», «Радио России. Культура», «Орфей», «Радио России – Санкт-Петербург» (с 2000-го года до нашего времени). Для сравнительного анализа выбраны FM-станции – «Радио 7 на Семи холмах», «Юмор FM», «Наше радио», «Эхо Москвы», «Маяк» и другие. Также мы исследовали сетевые версии выше обозначенных радиостанций.

Были также исследованы специализированные интернет-ресурсы: национальный российский аудиофонд – «Старое радио», «АудиоТеатр.РФ»; тематические сайты, среди которых выделим «Литературное радио», «Русский мир»; интернет-ресурсы, где звучат радиоспектакли для детей. «Детское радио», «Детское радио – Чикаго», «Детство.ру», «Тырнет – Детский интернет», поисковую систему детских сайтов AGAKIDS; сайт компании «Букворечник», портал – «Радиотеатр»: от радиоспектаклей до аудиоблогов», интернет – радио «Драма», размещенный на полупрофессиональном web-ресурсе для радиожурналистов Podстанция;

---

Е.П. Журналистика. Государство. Общество. – М., 1996; Свитич Л.Г. Феномен журнализма. – М., 2000; Ружников В.Н. Так начиналось. – М., 1987; Стюфляева М.И. Человек в публицистике. – Воронеж, 1989; Стровский Д.Л. История отечественной журналистики новейшего периода. – Екатеринбург, 1998; Тертычный А.А. Аналитическая журналистика: познавательно-психологический подход. – М., 1998; Тулупов В.В. Российская пресса: дизайн, реклама, типология. – Воронеж, 1996.

<sup>12</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. Проблемы становления, формирования, развития. – Киев-Одесса, 1978; Гаспарян В.В. Работа радиожурналиста. Технология творчества. – М., 2000; Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012; Любосветов Д.И. По законам эфира. О специфике творчества радиожурналиста. – М., 1979; Олейник В.П. Радиопублицистика. Проблемы теории и мастерства. – Киев, 1978; Радиожурналистика. – М., 2000; Смирнов В.В. Актуальные проблемы журналистики. – Ростов-на-Дону: Старые русские, 2000.

группы о радиотеатре, размещенные в социальных сетях; авторские блоги; специальные сайты-форумы («Клуб любителей аудиокниги»).

Заметную часть источников составляют радиопрограммы региональных радиостанций («Европа Плюс-Орел», курганское FM-радио «За облаками», Радио Маяк – Каменск-Уральский, радио «Абакан» и др.), а также радиопрограммы журналистов «Радио России – Воронеж» (с 1990-х годов до нашего времени). Эта станция и послужила площадкой для апробации некоторых приемов и тенденций радиотеатра, о которых мы говорим в своей работе.

Также в качестве источников мы опирались на книги с опубликованными передачами, как например, Ю. Летунов «Скажи, земля круглая?», М. Фролов «И снова к микрофону выхожу...»,<sup>13</sup> книги сценариев «КОАПП», «Путешествие в страну литературных героев» и другие.

**Научное значение** диссертации заключается в возможности представить современную систему радиожанров во всей полноте, наметить пути ее дальнейшего обновления с учетом современных технологий. Кроме того, диссертантом предпринята попытка изучить использование традиций радиотеатра на современном этапе его развития, в частности, в новом информационном пространстве – интернете.

**Практическое значение** работы определяется описанием современных тенденций, направлений отечественного радиотеатра, его сохраняющейся взаимосвязи с жанрами радиожурналистики. Эти результаты могут быть использованы как на практике – при создании определенных художественных радиопрограмм, так и в учебном процессе – при работе в творческих лабораториях по радиорежиссуре и радиодраматургии.

**Научная апробация.** Основные положения и выводы диссертации были изложены в 3 статьях научного журнала «Вестник ВГУ. Филология.

---

<sup>13</sup> Летунов Ю.А. Скажи, земля круглая? – М.: Русский язык, 1980; Фролов М.Л. И снова к микрофону выхожу... - Л.: Лениздат, 1979.

Журналистика», включенного в перечень Высшей аттестационной комиссии, в статьях, опубликованных в научно-практическом альманахе «Акценты. Новое в массовой коммуникации», в докладах и сообщениях на Международных и Российских конференциях в Москве (2013 г.), Санкт-Петербурге (2009 г.), Минске (2004 г.), Воронеже (2000 г., 2002 г., 2008 – 2012 гг.), Старом Осколе (2005 г.). Общее количество научных публикаций по теме исследования – 21. Они используются при чтении лекций по курсам «История электронных СМИ», «Основы радиорежиссуры», «Основы радиодраматургии», «Звукорежиссура на радио», в процессе работы студенческой радиостанции «Навигатор», которая является экспериментальной практико-ориентировочной площадкой факультета журналистики Воронежского государственного университета, а также в материалах автора, которые звучат на «Радио России – Воронеж».

**Структура диссертации** обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, содержащего 169 наименований.

## **Глава I. РАДИОТЕАТР В СТРУКТУРЕ РАДИОВЕЩАНИЯ**

### **I.I. История возникновения нового искусства – радиотеатра**

«Газета без бумаги и расстояний», «Митинг для миллионной аудитории» – так образно в начале прошлого столетия определяли радио. Советская власть, рассматривая новый канал вещания как эффективного пропагандиста, агитатора и организатора, видела в нем прежде всего своеобразного просветителя, воспитателя культуры населения.

Регулярное вещание в СССР началось 12 октября 1924 г., хотя культурно-просветительские передачи звучали в эфире задолго до этой даты. Например, 17 сентября 1922 г. из Москвы передавался первый радиоконцерт с участием артистов Большого театра и профессоров консерватории. Артисты впервые играли у обычной «телефонной трубки».

3 ноября 1922 г. газета «Правда» сообщила, что при Наркомпочтеле образована особая комиссия по устройству во время праздничных торжеств серии радиоконcertов. С Центральной радиотелефонной станции был передан специальный концерт в Дом союзов. Основным в серии радиоконcertов было выступление лучших артистов Государственного Большого театра. 7 ноября 1922 г. в пять часов дня исполнением «Интернационала» началась передача праздничного концерта с участием артистов московских театров. Передачу – через радиостанцию им. Коминтерна – слушали в Иркутске, Ташкенте, Заполярье.

В сентябре 1923 г. радио передало концерт, организованный специально для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (рупоры специально установили в павильоне «Новая деревня»).

В апреле 1923 г. при Наркомпочтеле была создана инициативная группа «Радиомузыка». Целью этой группы было «создание концерта по радио путем проведения лабораторно-музыкальных занятий на станции им. Коминтерна». Для этого производились работы по определению типов микрофонов, изучались условия расположения артистов у микрофона и т.д.

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

8 сентября 1924 г. состоялся «радиопонедельник» – первый публичный радиоконцерт. В Большом театре в ложе второго яруса установили динамики, специально привезенные из Ленинграда. Собравшиеся в театре слушали концерт, который транслировался из маленькой студии на Гороховской улице. После выступления в студии артисты приехали в Большой театр и повторили концерт на сцене, чтобы присутствующие наглядно оценили достижения радио. В «радиопонедельнике» приняли участие А. Нежданова, Н. Обухова, К. Держинская, В. Качалов, Н. Голованов.

12 октября 1924 г. стал первым днем программного вещания и завершился он полуторачасовым концертом студентов Московской консерватории.

25 октября 1924 г. радиослушатели впервые познакомились с выдающейся исполнительницей и собирательницей народных песен Ольгой Ковалевой. Выступления по радио принесли ей широчайшее признание и славу. Всенародную любовь получили созданные Ковалевой песни «Волжские матанечки» и «Волга – реченька глубока». О. Ковалева была в числе первых музыкантов–исполнителей, выступавших у микрофона. С художественным радиовещанием была связана вся ее творческая жизнь. До конца 1961 г. она была художественным руководителем Хора русской песни Всесоюзного радио.<sup>14</sup>

Нетрудно заметить, что в этой хронике упомянуты только концерты. «Вначале было пение», – назвал главу своей книги «Рампа у микрофона»

---

<sup>14</sup> Глейзер М. С. Радио и телевидение в СССР. – М.: НМО ГКРТ, 1965. – С. 24–32.

доктор искусствоведения А. Шерель. Он рассказывает о том, что это – простейшее, казалось бы, для передачи по радио – искусство ставило перед организаторами массу неразрешимых проблем. «Хотелось сделать все как можно лучше, богаче. Хотелось пригласить оркестр Большого театра, хор, но размеры студии и условия работы, не говоря уже о материальных затратах, не могли позволить такой роскоши. Делали «выжимку», брали лучших исполнителей. Небольшой хор, постоянно выступавший на Гороховской, собрали из студентов консерватории.

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

Желание расширять репертуар, а, следовательно, увеличивать состав участников радиоконцертов стимулировало эксперименты».<sup>15</sup>

«Радиопонедельники» – уже упоминавшиеся сборные литературно-музыкальные программы, транслировавшиеся из Большого театра, в какой-то мере решали проблемы с помещением, с оплатой труда артистов. «Вскоре к ним прибавились и регулярные симфонические трансляции – начало им положил 19 декабря 1923 г. концерт в Колонном зале, где играли сюиту Грига «Пер Гюнт», марш из оперы Верди «Аида» и другие сочинения».<sup>16</sup>

Следующим шагом стала трансляция опер.

6 февраля 1924 г. впервые передавали из Большого театра оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин». С тех пор трансляции спектаклей из московских театров стали традицией. Они вызвали многочисленные отклики

---

<sup>15</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – С. 44–45.

<sup>16</sup> Там же. – С. 47.

радиослушателей, среди них было письмо Ипполита Чайковского, брата композитора: «Представьте мою радость, когда я, 82-летний старик, уловил довольно ясно музыку «Пиковой дамы», дававшейся в Большом театре... Моему восторгу не было предела. Спасибо вам, дающим возможность слушать серьезную музыку».<sup>17</sup>

В марте 1925 г. из Колонного зала дома Союзов транслировалась опера Бизе «Кармен». Спектакль шел в концертном исполнении. Повторить трансляцию со сцены Большого театра удалось только через три года. Отклики на передачу были восторженными, но восторги редко касались качества звучания. Михаил Кольцов в очерке «Десять Октябрей» приводит мнение русских эмигрантов: «У нас впечатление такое: когда у вас работник аккуратный, мнительный, то он доводит слышимость до предела, когда же дежурит работник – середняк, а то и поплоше, то такая же и слышимость. От огромного числа слушателей – великая благодарность автору музыкальных лекций, он же (по голосу судим) руководит и концертами».<sup>18</sup>

Иногда оценка качества вещания была еще более жесткой. По поводу оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» один из слушателей написал, что «все гуги до него дошли, а вот ноты он ни одной не разобрал».<sup>19</sup> Тем не менее радиоопера была принята слушателями. Возможно, это объясняется особенностями оперной драматургии: арии и дуэты – это всегда авансцена, микрофонный «крупный план», слова произносятся чётко, выразительно, содержание в общем-то понятно, тем более что оперы всегда сопровождались кратким изложением их содержания. Велась работа и по улучшению качества звука.

Казалось бы, трансляция драматических спектаклей должна быть гораздо менее сложным делом. Оказалось – наоборот: слушатели не

---

<sup>17</sup> Летунов Ю.А. Великий говорящий. – М.: Политиздат, 1966. – С. 36.

<sup>18</sup> Кольцов М.Е. Десять Октябрей // 10 лет Советского строительства. – М.: Огонёк, 1927. – С. 326.

<sup>19</sup> Шерель А.А. Указ. соч. – С. 75.

различали героев по голосам, не могли представить их и окружающую обстановку, часто не понимали содержания. Драматические артисты прекрасно понимали, что найти и передать образ на радио гораздо сложнее, чем в театре. Народный артист РСФСР Д. Орлов говорил: «В театре я передаю свой образ при помощи движения, мимики, жеста и речи... Мне помогает еще свет, декорация, костюм, грим, партнер. На радио в моем распоряжении только речь, с партнером же мои взаимоотношения другие, чем в театре. Я с ним общаюсь и связан в передаче только через слух. Перед микрофоном я «одинок», и отсюда гораздо больше ответственности в работе».<sup>20</sup>

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

«Начинающий радиослушатель 20-х годов не был готов к этому. Самое юное и самое демократичное из искусств оказалось в своей структуре и закономерностях воздействия довольно элитарным. Оно предъявляло свои условия тем, кто пожелал в полной мере пользоваться ее дарами. А радио искало пути к миллионам, и на этой дороге самыми подходящими проводниками стали голоса певцов и музыкальных инструментов».<sup>21</sup>

Социологическое исследование того периода показало, что соотношение литературных и музыкальных материалов в эфире сложилось

---

<sup>20</sup> Летунов Ю.А. Указ. соч. – С. 54.

<sup>21</sup> Шерель А.А. Указ. соч. – С. 62.



таким образом: 50,5% – пение, 45,5% – оркестровая и инструментальная музыка, 3,8% – чтение и театрально-драматические передачи.<sup>22</sup>

Некоторые предлагали вообще отказаться от трансляций драматических спектаклей. Особенно острая дискуссия разразилась по поводу гоголевского «Ревизора». Спектакль был перенесен с театральных подмостков без изменений, и его замедленный сценический ритм, паузы казались слушателям непонятными. При этом стоит учесть и уровень подготовленности аудитории: на радио пришла масса писем с вопросами – кто к кому приехал и кому предполагалось учинить ревизию? Газета «Новости радио» писала: «Если вопрос о передаче опер, благодаря музыке, решается в положительном смысле, то вопрос о трансляции пьес из театра почти наверняка следует бросить – нестоящее это дело!».<sup>23</sup>

Режиссеры думали над тем, как сделать героев радиоспектакля различимыми. Ввести, как в театре XVIII в., ведущего – резонера, который бы объяснял, кто пришел, кто ушел и давал характеристики действующих лиц? Сократить число участников до 5-6, чтобы их было можно различить по голосам? От инженеров – радиотехников требовалось разрешить целый комплекс задач, чтобы драматический спектакль, как со сцены, так и из студии, зазвучал в эфире объемно и четко. Опыты сложных программ, звучавших из студии, проводились в феврале 1925 года с участием народного хора под управлением М. Пятницкого. Был организован цикл передач «Посиделки». В него вошли посиделочные игры, песни и пляски, «записанные в точности с фонографических валиков»<sup>24</sup>. Передача нашла восторженный отклик у сельских слушателей. Применение грамзаписи в таких передачах дало огромную экономию времени и средств. Один из создателей «Посиделок» Г. Поляновский писал: «Акустически менее сложно

---

<sup>22</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – С. 82.

<sup>23</sup> Новости радио. – 1926. – № 47. – С. 6.

<sup>24</sup> Радиослушатель. – 1928. – № 15. – С. 12.

приспособить к условиям радио звучание пластинки, где уже учтены микрофонные требования, чем долго и кропотливо организовывать хор на одно исполнение».<sup>25</sup> Поляновским впервые высказана идея о возможности «тройного обмена исполнения»: граммофон – микрофонная передача – «живое» звучание на сцене радиотеатра.

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

25 декабря 1925 г. страна широко отмечала столетие восстания декабристов. Московская радиостанция передала в этот день радиопьесу «Вечер у Марии Волконской». Ее текст был написан специально для радио, в его основе лежали «Записки княгини Марии Волконской». Сюжетная канва – разговоры за чаем в ссылке в доме Волконской перед отъездом на новое место поселения. Место действия все время меняется, сюжет движется параллельно: в ссылке, в Петербурге, сегодня и в прошлом. Печально и страстно звучит рояль.

25 декабря 1925 года стало днем рождения отечественного радиотеатра.

К сожалению, текст пьесы исследователям найти не удалось, но по воспоминаниям тех, кто был слушателем спектакля, в нем содержалось грустное повествование о дороге в Сибирь, о встрече с мужем, о долгожданной новости, привезенной фельдъегерем из Петербурга: разрешалось снять с заключенных кандалы, о смерти оставленного с родителями первенца Николая, об эпитафии А. С. Пушкина на него:

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

---

<sup>25</sup> Говорит СССР. – 1933. – № 16. – С. 15–16.

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

Спектакль был богато озвучен музыкой – «от вальса Грибоедова до марша лейб-гвардии Его Величества Измайловского полка, от пасторальной баркаролы до сухого треска барабанов, сопровождавших издевательски-любезный голос Николая I. Гнусавая флейта подхватила барабан – та самая флейта, под взвизгивание которой простых солдат сотнями избивали до полусмерти, а пятерых дворян повесили на кронверке Петропавловской крепости».<sup>26</sup>

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

Параллельно с «Вечером у Марии Волконской» создавалась еще одна радиопьеса «Люлли–музыкант». В ней речь шла о сыне итальянского мельника, ставшем знаменитым французским композитором, основоположником национальной оперной школы, получившем дворянский титул и монопольное право на постановку спектаклей французской королевской академии музыки. Какова причина выбора именно этого героя? Модная тогда тема – человека из народа, достигшего больших высот в искусстве, благодаря таланту, целеустремленности и упорному труду? Приближающиеся, хотя и не крупные даты – 295 лет со дня рождения и 240 лет со дня смерти? Подготовка выдающимся искусствоведом того времени

---

<sup>26</sup> Шерель А.А. Указ. соч. – С. 80.

Борисом Асафьевым блестящей статьи о Жане Батисте Люлли? Обращение к этой теме «друга Советского Союза» Ромена Роллана?

Возможно, сразу несколько причин повлияли на выбор Г. Поляновского, но личность и судьба композитора его заинтересовали, и он взялся за создание сценария радиопьесы. Массовому слушателю, а именно на него равнялись в то время работники радио – имя Люлли (и тем более – его творчество) были совершенно незнакомо, приходилось многое разъяснять, благодаря чему сценарий все больше становился похож на привычный для Поляновского текст музыкально-просветительной лекции-концерта. Там, как и в «Вечере у Марии Волконской», было много хорошей музыки, герои двигались так же бесшумно.

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

Ленарт Мери, в прошлом – редактор эстонского радио, в статье «Сегодня – радиоспектакль» обратил внимание на существенную особенность радиоспектакля – количество действующих лиц: «Радиотеатр воздействует непосредственно на слуховое восприятие. Но слуховая память человека не может удержать большого количества голосов, не говоря уже о том, что разных типов голосов совсем не так уж много. Отсюда вытекает необходимость ограничивать в радиоспектакле число одновременно выступающих у микрофона».<sup>27</sup>

Радиоспектаклям, где нет массовых сцен, студия давала возможность «крупного плана» для всех героев, в частности здесь была записана пьеса К.

---

<sup>27</sup> Мери Ленарт Сегодня – радиоспектакль // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 9. – С. 12.

Тренева «Любовь Яровая» – очень легко воспринимаемый по радио материал, поскольку во всех сценах присутствует главная героиня (с ярким голосом Веры Пашенной) и ещё один из героев, имя которого чаще всего называется в предыдущем эпизоде. По этой же причине для исполнения у микрофона была удобна пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие», снабженная подзаголовком «сцены». Действительно, перед радиослушателем проходят отдельные сцены в доме Булычова, в каждой из которых занято не более 3х-4х человек. Эти постановки почти не нуждались в дополнительных шумах кроме выстрелов в «Любови Яровой» и звука трубы Гаврилы Увекова, который трудно отнести к музыкальному оформлению. Но таких «самодостаточных» пьес в то время было немного. Военные, революционные и производственные сюжеты требовали шумового оформления, и режиссеры с операторами упорно работали в этом направлении.

Радиопьесой, в которой автор и постановщик заранее предусмотрели звуковые эффекты как элементы атмосферы действия, стала инсценировка повести Бориса Лавренева «Ветер, или Повесть о веселых днях Василия Гулявина». Она вышла в эфир в мае 1927 г. С тех пор молодой писатель стал своим человеком в радиотеатре. Менее чем через год он принес на радио переделанную для исполнения в эфире трехактную пьесу «Простая вещь». Режиссер и актеры студии Ю. Завадского специально готовили спектакль для исполнения в студии радио. С этой целью ввели множество дополнительных звуковых эффектов – стрельбу, музыку, пение, всевозможные шумы. В рецензии Нелли Кальмы, опубликованной в журнале «Радиослушатель» говорилось: «...Вслед за выстрелами подымается хаос звуков, человеческих голосов, каких-то бормотаний – происходит страшнейшая путаница. На минуту надо было снять свои наушники, чтобы переждать, когда кончится стрельба».<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Радиослушатель. – 1928. – № 10. – С. 9.

То есть вместо создания ясной звуковой картины события получилась полная неразбериха. Так неумение создавать звуковую среду, в которой движется сюжет, привело к тому, что эмоциональность спектакля пропала, осталась схема, щедро сдобренная множеством звуков.

Дружба Лавренева с радио из-за этой неудачи не прекратилась, но свою новую пьесу «Разлом» он все-таки предпочел транслировать из театра имени Е. Вахтангова.

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

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

Как видно из приведенных выше примеров, чаще в радиоэфир переносились (целиком или частично) готовые, уже игравшиеся на театральной сцене спектакли. Специально созданных для радиотеатра пьес было немного. А в Европе, прежде всего, в Германии, а также в Америке «радиопьесы шли в эфир плотным строем и завоевывали устойчивую репутацию у аудитории».<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Шерель А.А. Указ. соч. – С. 81.

Но все же собственные радиоспектакли у российского радио 1920-х – начала 1930-х гг. были, интересные режиссерские находки – тоже. В конце 1928 г. в эфире прозвучал спектакль «Красин» спасает «Италию» по пьесе Ф. Вольфа. Постановка рассказывала о трагической эпопее 1928 года, когда направлявшийся к Северному полюсу дирижабль «Италия» с экспедицией полярников, руководимой Умберто Нобиле, потерпел катастрофу близ острова Шпицберген. Линейный ледокол «Красин» поспешил на выручку исследователей. Спектакль произвел огромное впечатление на слушателей. Во-первых, он был организован по горячим следам события, во-вторых, он был поставлен новаторски. В нем радио – активный участник действия. Начинался спектакль переключкой радиостанций. Люди настойчиво вслушивались в эфир – а вдруг именно им выпадет счастье услышать долгожданные сигналы и узнать, где находится пропавшая экспедиция. Радиоспектакль приобрел характер документального репортажа о недавних событиях.

Репортажностью отличался и радиоспектакль А. Афиногенова «Днепрострой», который критики называли «поэмой голосов». Тема спектакля была модной для того времени – перековка характера в процессе коллективного труда. Молодой парень приходит на строительство плотины за длинным рублем, но, овладевая новой профессией, он все больше убеждается, что главное для него – не заработок, а мастерство для пользы всей стройки. «Днепрострой у меня – не только великое строительство энергокомбината, но и великая школа социалистической перестройки людей», – говорил автор пьесы. И в этой «великой школе» без «поэмы голосов» обойтись было невозможно. «В ней бесконечно бурлят, сталкиваются, дробятся шум Днепра, голоса строителей, телефонные звонки, шум механизмов, шаги, песни, атмосфера митингов с характерным гулом

толпы. Все это дается без пауз, и необходимо определенное напряжение, чтобы понять, проследить за линией главного героя Дмитро».<sup>30</sup>

Примечательно, что через полвека «Днепрострой» был возрожден режиссером Э. Верником и прозвучал так, как его воспринимали первые слушатели – репортажем из жизни большой стройки.

Со временем избыток шумов начало надоедать радиослушателям. «Наибольшим камнем преткновения в нашем радиотеатре является излишний бытовизм, натурализм, протаскиваемый шумовыми эффектами, – писал Ленарт Мери. – Очень часто эти эффекты или фоны раздражающе нудны из-за чрезмерного стремления к достоверности, их документальная достоверность, их документальная точность порождают художественную неточность».<sup>31</sup> Мери уверен: для доказательства того, что дело происходит в городе, не надо сопровождать повествование городским шумом. «Воображение слушателя работает более энергично, чем воображение зрителя, – убеждена Т. Рыбасова, много лет проработавшая старшим редактором литературно-драматического вещания. – И дело не в том, что по следам звуковых впечатлений будто бы приходится активно воссоздавать зрительные образы. Конечно, слушая спектакль, человек «видит», но это видение возникает произвольно и не является самоцелью. У одного возникают более яркие картины, фигуры, лица, другой представляет их слабее – это вопрос не качества радиоспектакля, а индивидуальности слушателя. Если бы радиотеатр стремился прежде всего к воссозданию в воображении радиослушателя зрительных образов, то оказалось бы, что цель радиоискусства, – создать слабый дубликат театрального спектакля. Однако основной принцип восприятия спектакля остается прежним: образ

---

<sup>30</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М.: Искусство, 1989. – С. 193–194.

<sup>31</sup> Мери Ленарт. Указ. соч. – С. 12.



складывается из действий персонажа, о которых мы узнаем из звучащего текста».<sup>32</sup>

Постепенно именно эта творческая работа, со звучащим словом, привлекала на радио актеров, режиссеров, писателей. Режиссер Савва Кулиш, которому приходилось работать и на телевидении, называл радио самым беспощадным увеличительным стеклом, которое проявляет все недостатки и всю глубину актерских возможностей: «Игра у микрофона – одно из самых прекрасных рабочих состояний и для режиссера, и для актера, потому что оба они в студии находятся наедине с искусством. Это великая школа для любого режиссера, школа работы над языком, над самостоятельным словом»<sup>33</sup>.

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

В журналах 1930-х гг. одной из первых советских радиопьес, раскрывших новые возможности радиодраматургии, называют инсценировку В. Вармужа «Завод». Это произведение было написано по мотивам романа французского писателя К. Лемонье «Костоломка» (Московский радиотеатр, 1930, режиссер Н. Волконский). Спектакль рассказывал об изнурительном труде на фабрике, о массовом протесте рабочих против невыносимых условий труда и жизни. Автор написал несколько контрастных сцен, имеющих различную эмоциональную окраску: эпизоды безысходного горя, отчаяния, картину похоронной процессии, панораму забастовки. Все эти эпизоды давались в музыкальном оформлении (композитор В. Крюков). Радиоспектакль показал, что музыка может быть не только иллюстрацией, она способна также играть драматургическую роль. В обсуждении специфики радиодраматургии как самостоятельной сферы художественного

---

<sup>32</sup> Рыбасова Т. Забытые истины // Советское радио и телевидение. – 1967. – № 2. – С. 28.

<sup>33</sup> Кулиш С. Радиотеатр: объяснение в любви // Телерадиоэфир. – 1991. – № 8. – С. 23.

творчества интересные мысли высказали советские писатели, в те годы сотрудничавшие с радио: П. Антокольский, Б. Пастернак, А. Афиногенов, В. Иванов и многие другие. Мастера поняли, что появилось новое искусство – радиотеатр, где использование документализма в игровой драматургии не должно идти на поводу у театра и копировать его.

Серия документальных спектаклей о первой пятилетке была осуществлена по сценариям А. Афиногенова, В. Гусева, К. Финна. Современные общественно-политические программы в форме документально-игровых композиций берут начало в экспериментальных работах политического радиотеатра тех лет. В 1927 г. в интервью корреспонденту газеты «Новости радио» В. Мейерхольд сказал: «Соединение фотографии с театром дало новое искусство – кино. Соединение радио с театром также должно дать новое искусство, о формах которого, однако, еще преждевременно высказываться. Радиопьесы... будут сильно отличаться от произведений, написанных для сцены. Здесь нужна, так сказать, выпуклость, рельефность звука»<sup>34</sup>.

Итак, музыка сохранила и укрепила свое законное место в подавляющем большинстве радиоспектаклей, а шумы стали из них постепенно уходить. И дело тут не только в неприятии их критиками и аудиторией, неудовлетворенности создателей итогом работы над спектаклем. В недрах радио параллельно с радиотеатром стало развиваться радиокино – «документальная радиофильма» (английское «фильм» прежде переводилось на русский словом женского рода «лента»). Радиофильмы стали рассказывать о трудовых буднях страны, и эти рассказы весьма обильно сопровождались разнообразными шумами. Участник тех далеких событий В. Лукачер вспоминал: «Теперь забыто, кто именно первый поднес к микрофону граммофон, но ему принадлежит честь открытия эры звукозаписи на радио. Для техников, отлаживающих радиостанции, «исполнительский вопрос» был

---

22 Шерель А.А. В студии радиотеатра. – М.: Знание, 1978. – С. 6.

решен... Конечно, по нынешним понятиям, качество радиопередачи... было ужасным. Потребовались долгие годы, чтобы граммофонная пластинка приобрела современное совершенство»<sup>35</sup>.

Отметим, что только музыкальное озвучивание первых радиофильмов производилось с граммофонных пластинок. Записи внестудийных выступлений и шумов записывались на восковые валики, которые долго не хранились, и качество записи на них было гораздо хуже, чем на пластинках. Многие шумы воспроизводились в студии, что было очень неестественно.

### **Краткие выводы**

Первые радиоконцерты подготовили почву для организации регулярного музыкального вещания. В эфире стали появляться литературно-музыкальные радиомонтажи на историко-революционные темы. В конце 1920-х – начале 1930-х годов на радио были созданы крупные музыкальные коллективы. Благодаря радио миллионы советских людей впервые услышали произведения Д. Шостаковича, Ю. Шапорина, С. Прокофьева, Д. Кабалевского и других советских композиторов. Радио продолжало искать пути к миллионам. Первые радиоспектакли «Вечер у Марии Волконской» и «Люлли – музыкант» подчеркивали жанровую преобладанность от предаваемых комплексных радиоконцертов. Производились активные эксперименты со звуковым оформлением, велись поиски оригинальной радиодраматургии. Продолжались трансляции из театра и появились оригинальные радиоспектакли. Постепенно именно эта творческая работа, со звучащим словом, привлекала на радио актеров, режиссеров, писателей. Пока еще большую часть эфирного времени занимали концерты, объем радиопостановок был невелик. Тем не менее, наметилась тенденция связи радиотеатра с публицистикой. Появились спектакли, подобные спектаклям

---

<sup>35</sup> Лукачер В. Впервые в СССР: «Документальная радиофильма». – Телевидение, радиовещание. – 1976. - №10. – С. 24–25.

«Красин» спасает “Италию”», «Днепрострой», серия документальных спектаклей о первой пятилетке, созданных как отклик на события дня сегодняшнего и приобретающих характер документального репортажа. Появились новые жанры: радиофильм, документальная драма, драма «под репортаж» – соответственно, больше внимания стало уделяться музыке и шумам, различным экспериментам со звуком.

### **I. II. Радиотеатр как вид художественного вещания. Развитие радиодраматургии**

Радиотеатр – один из видов художественного вещания, который появился уже в первые месяцы регулярного вещания. Это были оригинальные, специально для радио написанные пьесы, и их влияние на формирование и развитие радиотеатра неоспоримо.

Театральная пьеса имеет массу разновидностей, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения. Если явления жизни, которые изображает художник, вызывают в нем ужас и сострадание, рождается трагедия; если они вызывают в нем негодование и смех – он пишет сатирическую комедию; если художник гомерически хохочет над тем, что он придумывает, он создает буффонаду; если он беззлобно шутит, он творит водевиль. Многие советские пьесы построены именно по этому принципу. И характерно, что, наибольший успех у зрителей обычно падает именно на пьесы, которые не отличаются жанровой чистотой. Они-то в большинстве случаев и являются наиболее значительными произведениями драматургии. Не случайно Пушкин в качестве образца, заслуживающего подражания, объявил именно Шекспира, умевшего в пределах одной пьесы сочетать «высокое» и «низкое», смешное и трагичное. Чехов большую часть своих пьес с удивительной настойчивостью, не желая слушать никаких возражений, называл комедиями. Но сколько в этих «комедиях» лирики, грусти, печали, а подчас и самых трагических нот! Или,

например, пьесы Горького. Какое в них сложное сплетение жанров, как часто здесь смешное переходит в трагическое и наоборот.

Пьесе «Егор Булычов» сопутствует подзаголовок «Сцены». Совершенствуясь, радиотеатр выбирал именно «сцены», наиболее важные для понимания сюжета и характера героев фрагменты, соединяя их комментарием, музыкой, иногда одной музыкальной строчкой, демонстрирующей бег времени. Несколько позже появился хронометр. Самые первые радиопьесы потребовали фона – музыкального, шумового, играющего роль декораций. Термины «звуковые декорации» и «голосовой грим» возникли позднее, но сами декорации были в первых радиопьесах – «Вечер у Марии Волконской» и «Люлли–музыкант». С другой стороны, особые требования предъявлялись и актерам: при отсутствии жестикуляции, мимики, грима они были обязаны создать «видимый» портрет героя и передать его характер. Эти требования были общими для пьес всех жанров, написанных для радио.

Как жанр радиопьесы появилась в 1920-х гг. Как у нас, так и на Западе ее беспрецедентная новизна заключалась в том, что она сумела одновременно сочетать в себе достижения радиожурналистики, литературы, театральной драматургии и музыкальной композиции. По выражению немецкого исследователя Швицке, радиопьеса оказалась в кульминационной точке развития современной культуры, а поэтому сразу завоевала приверженность среди радиоаудитории, но не среди властных кругов. В 20-х гг. оригинальное драматическое радиоискусство еще не испытывало гонений, как в нацистской Германии или в США в эпоху маккартизма. Создатели радиоспектаклей прислушивались друг к другу, обменивались опытом. В начале 1920-х гг. самой популярной на советском радио была признана пьеса немецкого драматурга Э. Толлера «Новости Берлина» – классика мирового радиотеатра. Под ее влиянием Пауль Хиндемит пишет комическую оперу с элементами критики и сатиры – «Новости дня». После театральной постановки в Берлине в 1929 г. она была перенесена на радио.

Хиндемит, вдохновившись сотрудничеством, создал музыкальную игру «Мы строим город».

В 1932 г. лучшей радиопьесой сезона в Германии стала постановка А. Тарковского «Стекло», стилизованная под документальную драму. В Москве она прозвучала впервые 3 января того же года.<sup>36</sup>

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

Мировая пресса с восторгом рассказала тогда об этом блестящем дебюте. Но едва ли не самой большой сенсацией в середине 30-х годов стала радиопьеса по роману Г. Уэллса «Борьба миров», осуществленная знаменитым американским актером и режиссером О. Уэллсом. Когда радиовещательная компания «Коламбия» приняла в работу инсценировку «Борьбы миров», О. Уэллс постарался в максимальной степени придать ей характер документальной достоверности. Он дал радиопьесе другое название – «Вторжение с Марса», перенес место действия в США и так переработал роман, что «на слух он воспринимался как чрезвычайно эмоциональный, но в то же время строго хроникальный отчет о происходящих событиях».<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Егоров Ю. Радиотеатр Вест-Дойче Рундфунк // Телерадиоэфир. – 1991. – № 9. – С. 32.

<sup>37</sup> Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. – М.: Политиздат, 1974. – С. 262.

Передача началась обычной легкой музыкой, но вскоре ее прервал диктор, обычно читавший «Новости», и сообщил сначала о необычных ярких вспышках на Марсе, а потом – о падении метеорита вблизи Нью-Йорка.

Паника охватила Нью-Йорк и другие города страны. Люди устремились на вокзалы, желая уехать подальше, попадали в больницы. В полиции и газетах не умолкали телефоны: люди пытались установить размеры катастрофы и возможности ей противостоять. Об истинности сообщения даже не думали, хотя в начале часовой программы было объявлено, что это инсценировка «Борьбы миров», и текст романа не был сильно изменен. Этот случай помог осознать силу воздействия радио на психологию людей. Тем не менее, в американском радиовещании, наиболее последовательно культивировавшем тенденции «радиозрелища», специфика радиодрамы игнорировалась. Известный теоретик радио и теледрамы профессор С. Филд писал: «Все то, что мы говорили об основных элементах, составляющих телеспесы, можно отнести и к радиопьесам. Однако, поскольку на радио отсутствует такой важный элемент, как зрительное восприятие, автор радиопьес должен как можно чаще пользоваться диалогом, шумами и музыкой».<sup>38</sup>

С конца 1930-х до середины 1940-х гг. доминирующими в программе крупнейших вещательных сетей США стали драматические передачи. Это был беспрецедентный в практике мирового радиовещания период, когда пьеса в эфире опережала таких традиционных фаворитов радио, как легкая музыка и выпуски новостей.

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

---

<sup>38</sup> Филд С. Как писать для радио и телевидения. – М., 1962. – С. 96.

«Это были великие радиовремена. Люди слушали радио дни и ночи напролет, боясь пропустить что-нибудь важное. Это был настоящий «век радио», – писал У. Сароян, классик американской литературы, автор нескольких радиопьес. Неисчерпаемые возможности радиотеатра привлекали к нему лучших писателей того времени. Радиопьесы писали Б. Брехт, А. Зегерс, Д. Пристли, Л. Франк. В их драматическом творчестве они занимают большое место. Известны радиопьесы Г. Бёлля, М. Фриша, П. Карваша. Интересно, что в это время не радиопьесы создавались по лучшим произведениям литературы, а, наоборот, на сюжеты радиопьес писались киносценарии и романы.

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

Принятое 23 апреля 1932 г. постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» не обошло вниманием художественное вещание. Оно должно было положить конец попыткам АРРРФ (Ассоциация работников революционного радиофронта) «изолировать художественные программы от достижений различных видов



искусств, замкнуться в собственной скорлупе, что наносило большой ущерб практике вещания».<sup>39</sup>

Результаты последовали очень быстро. Учебник по истории радио и тележурналистики для Высшей партийной школы при ЦК КПСС так повествует о них: «В литературно-драматические программы этого периода уже не включались идейно поверхностные малохудожественные панорамы, радиокомпозиции, фильмы, якобы свойственные радиовещанию скороспелые поделки так называемых монтажей отрывков из разных по характеру и стилю художественных произведений. Главной задачей литературно-драматических передач стала популяризация лучших произведений классической и современной советской и зарубежной литературы, постановок драматических театров, участие в передачах известных артистов и чтецов. Этим программам отводилось до 20-25% времени радиовещания».<sup>40</sup>

Авторы учебника уверяют, что за два последующих после выхода постановления года в литературно-драматическом радиовещании произошла полная перестройка. В эфире остались только трансляции спектаклей, литературные чтения, творческие отчеты писателей и артистов, их рассказы о поездках по стране, а также пропаганда русского фольклора и творчества народов СССР. «Однако еще сохранялись, особенно в местном вещании, и старые формалистические передачи».<sup>41</sup>

Как видим, «хранители художественных ценностей» яростнее всего ополчились на радиокомпозиции («панорамы», «монтажи»), а они-то более всего служили пропаганде нового строя. Можно сказать, радиоспектаклей постановление не коснулось, тем более что сиюминутную публицистику

---

<sup>39</sup> Гуревич П.С., Ружников В.Н. Советское радиовещание. – М.: Искусство, 1976. – С. 138.

<sup>40</sup> Воробьев А.И, Казаков Г.А., Мельников А.И. Очерки истории советского радиовещания и телевидения. Ч.1. М.: Мысль, 1972. – С. 209–210.

<sup>41</sup> Воробьев А.И, Казаков Г.А., Мельников А.И. Очерки истории советского радиовещания и телевидения. Ч.1. М.: Мысль, 1972. – С. 210–211.

освоил и, по сути, отвоевал к тому времени радиofilm. Радиотеатру досталась в основном классика.

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

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

- Этому в день не научишься.

Долго сидел, подперев голову руками».<sup>42</sup>

На следующую работу режиссер согласился не сразу. Лишь через два с половиной года он решил самостоятельно делать радиовариант спектакля «Дама с камелиями». Даже ярим его поклонникам это предприятие казалось невозможным. «Бесспорно, «Дама с камелиями» очень красивый спектакль, – писал Ю. Юзовский. – Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу. И вся сцена отражается и любуется собой в этой вазе, хочет походить на нее, составить с ней некий законченный ансамбль»<sup>43</sup>.

А как изобразить вышеозначенную вазу в радиостудии? И каким образом передать эту атмосферу невидимому слушателю?

Работа над спектаклем для радио началась с изменения текста пьесы — одни эпизоды были выброшены полностью, другие сокращены до размеров абзаца. Появился Ведущий – не сторонний наблюдатель и комментатор

<sup>42</sup> Шерель А. А. В студии радиотеатра. – М., 1978. – С. 48.

<sup>43</sup> Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр. – М., 1964. – С. 42.

событий, а их участник. После премьеры актриса З. Райх, игравшая главную роль, говорила: «В «Даме с камелиями» Ведущий настолько органичен, что я его ощущаю, как одного из партнеров».<sup>44</sup>

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

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

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

Режиссер открывает в пушкинских стихах важную для исполнителя закономерность: поэт так расставил слова, что смысловые акценты возникают сами по себе, если их произносить с паузами, уже запрограммированными Пушкиным. Надо только расшифровать эту «программу» - по законам, бывшим обязательными для поэта, соблюдая напевность стиха»<sup>45</sup>.

В студии на Телеграфе начинаются репетиции «Каменного гостя».

«Пушкинский текст – неприкосновенен. Никаких ведущих –

---

<sup>44</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – С. 195.

<sup>45</sup> Там же. – С. 207–208.

музыкальная и шумовая партитура разработаны так тщательно, что в словесных пояснениях нет необходимости. Ремарки надлежит раскрыть через психологическое состояние героев; все внимание – слову»<sup>46</sup>.

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

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

- Где я? Где я? Мне дурно, дурно, – восклицает Зинаида Райх.

Режиссер останавливает актрису:

- Каждое произнесенное вами слово должно «падать», как падает с цветка чистая капля росы или как падает душистый лепесток розы, роняемый на дивный ковер, по которому вы нас ведете...»<sup>47</sup>.

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

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

Вообще именно ритм – наиболее выразительная составляющая голосовой характеристики персонажа и, как следствие, его индивидуальности. Некоторые исследователи в принципе склоняются к мысли, что «эмоциональный тип» человека более всего выражен ритмом его речи: «короткой волной» говорят разгневанные и возбужденные люди, по

---

<sup>46</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – С. 213.

<sup>47</sup> Там же.

характеру резкие и эксцентричные, «длинная волна» свойственна людям медлительным, любящим уют и удобства и т. д.

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

На премьеру 17 апреля 1935 г. приехали в студию писатели, режиссеры, музыканты, ученые-пушкинисты. Были Ю. Олеша, С. Прокофьев. Последний так увлекся спектаклем, что подошел к руководителю радиокомитета и предложил свои услуги в качестве «композитора для следующего радиопредставления». Через несколько дней он приехал к Мейерхольду, и они сели за работу. К сожалению, замысел нового спектакля — «Пир во время чумы» — остался невоплощенным. В 1937 г. В. Мейерхольд поставил на радио пушкинскую «Русалку», но С. Прокофьев не принимал участия в этой работе.

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

Из учеников Мейерхольда первым начал сотрудничать в радиотеатре Э. Гарин. Он сразу решается на целый спектакль в эфире. Это была радиокомпозиция «Путешествие по Японии», составленная из очерков Г. Гаузнера. Для вхождения в роль он часами просиживал в гостинице у артистов знаменитого японского театра «Кабуки». Читая очерки, он представлял себя путешественником, неуверенным в чужом государстве иностранцем, растерянным и любознательным. Точное определение места

действия стало для Гарина первым законом работы на радио. Начиная работу над спектаклем по книге французского писателя А. Декуэна «15 раундов», он составил подробную раскадровку происходящих в радиопьесе действий: «Это в комнате; это – на ринге». Затем так же тщательно распределил сюжет на две половины: «Это – во время боксерского боя; это – в перерыве». Гонг вел отсчет эпизодов, обозначая перенос места действия.

18 февраля 1934 г. состоялась премьера «Цусимы» А. Новикова-Прибоя. При создании радиоспектакля из большой книги Гарин оставил одну сюжетную линию – развал самодержавия. Сценарий, включая музыкальные и шумовые ремарки, уместился на двадцати двух страницах. Первые отклики были критическими. Б. Алперс писал: «Гарин ведет рассказ в чрезмерно приподнятом, пафосном тоне, иногда переходящем в крик. Этот тон сохраняется артистом и в спокойных, чисто описательных кусках текста. В исполнении нет нужных нюансов, игры на деталях, на изменении тона и ритма повествования. Для часового выступления перед микрофоном такая манера чтения, бесспорно, обедняет интересное и содержательное произведение».<sup>48</sup> А Гарин, работая над этим спектаклем, как раз и стремился к такому эффекту – к однообразию. Он считал, что именно монотонная механичность идеально соответствует настроению этого радиоспектакля. И этот «ход» в дальнейшем принес ему успех. Подчеркивала эту идею и музыка – романс М. Глинки «Финский залив». Ее «монотонная механичность» идеально соответствовала настроению радиоспектакля. Композитор С.И. Потоцкий, с которым Гарин работал и раньше, развил и усилил ритмический рисунок романса. Последующие рецензии были более доброжелательными. Одобрил спектакль и сам автор, Новиков-Прибой. После нескольких удачных работ, как пишет А. Шерель, «На Гарина у микрофона пошла большая мода... При обсуждении редакционного плана на сезон 1933/34 года кто-то из приглашённых режиссёров усомнился:

---

<sup>48</sup> Говорит СССР. – 1934. – № 6. – С. 7.

- Не слишком ли разнообразен материал, предлагаемый одному артисту?

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

- Гарин у микрофона может все». <sup>49</sup>

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

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

30 марта 1935 г. Всесоюзное радио впервые передало литературную композицию «Кола Брюньон» (по одноименному роману Р. Роллана). Главную роль исполнял О. Абдулов. В переработке романа принимал участие и сам автор. Он написал для этой передачи обращение к радиослушателям, адресованное, «всем советским друзьям, честным трудящимся семи республик от товарища Кола из французской Бургундии», и прочитал у микрофона. Услышав передачу в эфире, Роллан написал на радио: «Вчера вечером я слушал по радио первые сцены «Кола»... Того, что я услышал, было достаточно, чтобы восхититься живым, разнообразным, увлекательным чтением... Это как раз то, что я хотел. Я был тоже приятно удивлен музыкой, искусно обвивающей весь рассказ. Именно такая музыка очень подходит к вашей переработке для радио. Ее приняли так же хорошо во Франции, как в СССР». <sup>50</sup>

Очень мало сведений о том, как работало литературно-художественное вещание в областных студиях, но все-таки известно, что интересные работы

---

<sup>49</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона. – М.: Искусство, 1985. – С. 185.

<sup>50</sup> Говорит СССР. – 1934. – № 6. – С. 17.

были и там. Например, в литературной редакции Воронежского радио, в середине 30-х годов активно сотрудничает О. Мандельштам. Он инсценирует наиболее характерные эпизоды из жизни классика немецкой поэзии для передачи «Молодость Гёте» (сценарий передачи сохранился и опубликован в журнале «Театр», 1989, № 12), осуществляет радиопостановку для детей «Гулливер», записывает радиокомпозицию о Торквато Тассо и А. Блоке. Им написано вступительное слово к опере Глюка «Орфей и Эвридика» и переведены на русский язык итальянские песенки. Его жена вспоминала, что «Мандельштам радовался, когда шёл по улицам, а из всех рупоров несся его рассказ про голубку Эвридику».<sup>51</sup>

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

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

Всесоюзное радио в 1941 г. осуществляет запись фрагментов из спектакля МХАТ «Лес» по пьесе А. Островского. По радио звучат сцены из

---

<sup>51</sup> Мягков Б. Осип Мандельштам – радиослушатель // Телерадиоэфир. – 1991. – № 1. – С. 27.



спектакля «Кремлевские куранты» Н. Погодина. В конце этого года в эфир включен радиоспектакль «Мать». В главных ролях – А. Тарасова, Б. Добронравов.

Ленинградское радио 2486 раз сообщало об артиллерийских обстрелах и... подготовило 46 театральных постановок. Сначала это была классика (оперы Чайковского, Римского-Корсакова). Боевым традициям русского народа была посвящена и современная пьеса А. Разумовского и В. Бахтерева «Полководец Суворов». Радио давало режиссерам возможность быстрого осуществления постановки, широкого выбора литературного материала. В частности, были инсценированы повесть В. Кожевникова «Март-апрель», рассказ братьев Тур «Жена капитана» и «Друзья» Л. Славина. Как отмечает критик А. Рубашкин, «инсценировки позволили, в дополнение к спектаклям «Театра у микрофона», вести еженедельные утренние воскресные передачи, которые пользовались большим успехом у ленинградцев. Возникла возможность создать многосерийные спектакли, когда та или иная инсценировка шла по радио, как и «Чтение с продолжением», по несколько дней».<sup>52</sup>

В январе 1943 г., в самый разгар войны Государственный радиокomiteт объявил о создании новой структуры – Детского радиовещания, объединившего общественно-политические, образовательные, музыкальные и литературно-драматические передачи для детей. И вскоре в детском радиотеатре состоялась премьера – «Каштанки» А. Чехова с участием ведущих артистов МХАТа А. Грибова и В. Качалова. Описательно-повествовательные места рассказа были доверены Качалову. Манера его чтения очень проста: никаких излишеств в смысле звукового подчеркивания отдельных слов и фраз. Оказалась очень кстати настоящая строгость хорошо выверенных интонаций мастера.

---

<sup>52</sup> Рубашкин А.И. Голос Ленинграда. – Л.: Искусство, 1980. – С. 189.

Главным режиссером Детского радио была Р.М. Иоффе. Основным принципом ее работы над спектаклями радиотеатра было «Слушая – видеть!». Так назвала она свою статью в журнале «Советское радио и телевидение», где рассуждает о необычных взаимоотношениях между исполнителями радиоспектаклей и слушателями. «Именно видение спектакля доставляло слушателям самое большое эмоциональное удовлетворение. Сделать слышимое зримым – самый большой успех режиссёров и исполнителей».<sup>53</sup> В дальнейшем именно детский радиотеатр стал стартовой площадкой для многих режиссерских новаций и творческих дебютов. А тем временем на Западе это направление радиотворчества начало угасать. Американские радиодраматурги и радиорежиссеры с богатой фантазией (О. Уэллс, А. Миллер, Ю. О'Нил и другие) пытались спасти непростое положение американской радиодрамы. В конце 1950-х гг., когда стало набирать силу телевидение, радиодрама практически исчезла из программ американского радио. Хотя была и другая причина – радиоспектакли перестали финансировать рекламодатели, сделавшие ставку на популярные телеспектакли. Именно такая судьба и постигла одно из американских радишоу «Спутник прерий», ставшее объектом исследования режиссера Роберта Олтмена в художественном фильме «Компаньоны» (2006 г.). Сценарий фильма основан на реальном радишоу «A Prairie Home Companion», действительно уже более тридцати лет выходящем в эфир со сцены Фитцджеральд-театра. Один из соавторов сценария Г. Кейлор – ведущий этого шоу, играющий в фильме самого себя. Но, в отличие от событий в фильме, история передачи не так трагична – она до сих пор идет по радио, а театр, о котором идет речь, никто не сносил. «Натуральная радиодрама», опиравшаяся, подобно зрелищам, на мир вещей, неутомимо искала изобразительности. Она нашла ее... в телевидении и исчезла.

---

<sup>53</sup> Иоффе Р.И. Слушая – видеть // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 7. – С. 19–20.

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

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

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

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

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

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

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

Радиодрама в своей эволюции пережила ряд этапов подражания сложившимся, традиционным искусствам, зрелищам, литературе, заимствуя у них готовый художественный материал, выразительные средства и творческие приемы. В качестве многообразных «болезней роста» радиоискусства выступало поначалу всепроникающее театроподобие, начинавшееся с перенесения в студию театральных спектаклей с декорациями, костюмами, гримом и т.д., с заимствованием театральной

драматургии и создания своих пьес по образу и подобию сценических, с использованием приемов режиссуры и актерского творчества до превращения радиостудий в «радиотеатры» с местами для зрителей, где актерам было легче настраиваться.

И первые радиодраматурги с неизбежностью были авторами единственного драматического искусства – театра. Придя на радио, драматург театра, по словам основателя отдела радиопьес Би-Би-Си В. Гилгуда, «впадал в глубокое уныние от тех ограничений, которые на него накладываются. У него отнимают реакцию зрителей...».<sup>54</sup>

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

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

### **Краткие выводы**

Появившийся в 20-х годах XX века жанр радиопьесы синтезировал в себе достижения радиожурналистики, литературы, театральной драматургии и музыкальной композиции.

---

<sup>54</sup> Гилгуд В. Английская радиодрама. 1922–1956. Лондон, 1957. Фонд ЦНП Гостелерадио. – С. 19–24.

Познание нового жанра происходило опытным путем. Самые первые радиопьесы потребовали фона – музыкального, шумового, играющего роль декораций. Термины «звуковые декорации» и «голосовой грим» возникли позднее, но сами декорации уже были в первых радиопьесах – «Вечер у Марии Волконской» и «Люлли–музыкант». С другой стороны, особые требования предъявлялись и актерам: при отсутствии жестикуляции, мимики, грима они были обязаны создать «видимый» портрет героя и передать его характер. Эти требования были общими для пьес всех разновидностей, написанных для радио.

Неисчерпаемые возможности радиотеатра привлекали к нему лучших западных и отечественных писателей того времени. Развитие жанра проистекало непросто, особенно в СССР. Ведь его творцы (драматурги, режиссеры), в отличие от тогдашней идеологически ангажированной прессы, позволяли себе рискованные эксперименты и творческие поиски, а участники дискуссий о дальнейшем развитии игровых форм на радио нередко прибегали к откровенному манкированию «линией партии». В результате творческих поисков многих отечественных и зарубежных режиссеров выработались основополагающие принципы и законы построения художественного текста на радио. Успех новаторских работ в эфире Мейерхольда, Гарина, Абдулова открыл путь к более смелой работе с текстом выпускаемых в эфир произведений, в частности, дал возможность активно использовать монтаж. Если раньше из радиостудии передавались только монтажи драматических спектаклей в программах «Театр у микрофона», то в 1930-1940-е гг. были переданы полностью десятки различных спектаклей из театров Москвы и других городов страны.

### **I.Ш. Формирование системы изобразительно-выразительных средств радио**

Уже первые дни регулярного вещания показали, что аудитория лучше воспринимает устную речь – более привычную, понятную, интонационно насыщенную. Вскоре выяснилось, что желателен диалог с человеком, сидящим рядом с тобой у микрофона в студии, или с кем-то живущим далеко, но внимательно прислушивающимся к голосу Москвы.

Постепенно складывались формы вещания: посредством радиогазет сообщались новости, посредством бесед обсуждались важные темы, посредством радиоспектаклей доносились художественные образы. «Великий слепой», так хорошо рисующий события, пейзажи, людей, забыл свое 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, радишной образности. Над этой проблемой трудились многие работники радио, но создатели радиотеатра – в первую очередь. Художественные жанры, к которым относится и радиопьеса, наиболее широко и полно используют приемы образного письма, поскольку «а) образ как эмоционально просветленная мысль активно воздействует на аудиторию, побуждая ее к активному сотрудничеству; б) образ как обобщенная картина действительности значительно расширяет возможности смыслового постижения действительности; в) образ как система знаков, как некий код, создавая определенную модель окружающего мира, интеллектуально обогащает аудиторию представлениями об эстетических возможностях воспроизведения действительности».<sup>55</sup>

Применительно к радиожурналистике часто используется термин «звуковой образ» – «совокупность звуковых (речевых, эмоциональных,

---

<sup>55</sup> Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста. – СПб., 2000. – С. 161.

шумовых) элементов, создающих посредством ассоциаций в обобщенном виде представление о материальном объекте, характере человека, историческом процессе».<sup>56</sup> 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. «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».<sup>57</sup> Это – природные выразительные средства радио.

Слово, несомненно, компонент главный, поскольку 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 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»

---

<sup>56</sup> Шерель А.А. Эволюция средств художественной организации материала в радиожурналистике. – М., 1981. – С. 20.

<sup>57</sup> Ярошенко В. Н. Информационные жанры радиожурналистики. – М: Искусство, 1976. – С. 21.

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. 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 представали в музыкальных воплощениях других замечательных композиторов. Он несет с собой в камерную музыку свой масштаб, масштаб удивительный».<sup>58</sup>

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

Заслуженный работник культуры России, член Пушкинской комиссии Академии наук А. Крейн говорил на научно-практической конференции, посвященной творчеству И. Андроникова: «**Я** хочу рассказать вам», «**Я хочу рассказать вам**», «**Я хочу рассказать вам**» – это девиз Андроникова. Он переполнен сам и передает людям свою переполненность. Это – урок! Но ведь надо иметь, чем поделиться с миллионами! Иметь огромные знания, культуру, гуманное мышление».<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Цит. по: Материалы научно-практической конференции, посвященной творческому наследию И.Л. Андроникова на телевидении и радиовещании/ Под ред. Н.Н. Бердниковой – М.: ВГТРК 1991. – С. 8.

<sup>59</sup> Там же. – С. 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 берет запретную «крамольную» народную песню о камаринском мужике, а так именовался никто иной, как народный повстанец Иван Болотников».<sup>60</sup>

Эти примеры показывают, что в продолжении всей истории радио образцы серьезной 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».<sup>61</sup>

Ю. 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

---

<sup>60</sup> Цит. по: Материалы научно-практической конференции, посвященной творческому наследию И.Л. Андроникова на телевидении и радиовещании/ Под ред. Н.Н. Бердниковой – М.: ВГТРК, 1991. – С. 36.

<sup>61</sup> Возчиков В. Звуковой документ и коммуникация во времени / Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике. – М.: Искусство, 1979. – С.34.

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 однополчан. «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».<sup>62</sup>

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

- Однажды сидела лягушка на сучке коряги... – говорит Литвинов пока еще “своим” голосом и тут же медленно, как бы отдуваясь и млея от восторга произносит: “и нас-лаж-далась (пауза) теплым дождичком”. Чтецу достаточно секунды, чтобы отрешиться от объективизма ведущего и переключиться на субъективность ощущений лягушки. Он успевает за эту секунду начать игру, изобразить негу и томность лягушки, подставившей лакированную спинку каплям мельчайшего теплого дождя. Никаких

---

<sup>62</sup> Сеницын Е.А. «Я веду репортаж...». – М.: Искусство, 1983. – С. 54.

пояснений у Гаршина (автор сказки – Н.Г.) на этот счет нет. Сказано только, что сидела и наслаждалась».<sup>63</sup>

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. Добиться правдоподобия звукового решения в радиоспектакле удается 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 радиийщики 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 радиофильмах (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 репортеры. В первой книге Ю. Гальперина<sup>64</sup> рассказывается классическая история о том, как автор – молодой, начинающий репортер – гнался за паровозом и кричал машинисту:

---

<sup>63</sup> Ляшенко Б.П. Радио без тайн. Рассказ неизвестного диктора. – М.: Искусство, 1991. – С. 101.

<sup>64</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включён! – М.: Политиздат, 1960. – С. 27.

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

С появлением портативных магнитофонов журналисты увлеклись не только использованием звука в данной конкретной ситуации, но и коллекционированием записей. Радиожурналист Я. 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 репортер и пошел записывать прибором.

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

Теперь я тоже знаю, что прибором 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». <sup>65</sup>

Но даже в такой большой и целенаправленно составляемой, как у Белицкого, коллекции может не оказаться нужного звука. Ю. 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 хорошо записать на пленку подобные звуки». <sup>66</sup>

Причина проста, человеку непривычно слышать некоторые звуки без визуального восприятия их источника. И такие звуки лишаются первородного смысла и уж тем более не могут нести художественную

---

<sup>65</sup> Белицкий Я. Микрофон в океане жизни // Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике. – М.: Искусство, 1979. – С. 77– 78.

<sup>66</sup> Гальперин Ю.М. Человек с микрофоном. – М.: Искусство, 1971. – С. 126.

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 определенной 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 приемы. Так, из деревянных колотушек извлекают топот мчащейся конницы, мешочек с крахмалом, дает нужный скрип снега. Даже если скрип дверей и звуки шагов специально созданы, они более органичны в акустике действия, чем правдоподобные звуки.

Об удивительных находках Р. Плятта в этом направлении на ГДРЗ до сих пор ходят легенды. «Рассказывают, что режиссер 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».<sup>67</sup>

Так называемые шумы в этом случае изображают не предмет, издающий звук, а выражают характер этого звука, состояние предмета. Очень

---

<sup>67</sup> Лебедева Т.В. Детское радио: от расцвета до... заката? // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж: ВГУ, 2008. – С. 127.

многие спектакли (к примеру, радиопостановка «Стадион», автор пьесы В. Сергеев, режиссер С. Кулиш), подчиняясь насыщенной звуковой форме, теряют содержание. Нагромождение звуковых слоев чуждо природе радио и труднодоступно для слушателя. Радиоискусство обладает специфическими законами, эстетическими особенностями, диктующими свои требования и автору, и режиссеру, и актерам. По меткому замечанию одного американского радиодраматурга, если наш глаз является реалистом при восприятии мира, то ухо – поэтом.<sup>68</sup>

В радиоспектакле по рассказу У. Фолкнера «Полный поворот кругом» (режиссер А. Тарковский – Н.Г.) звуковое решение направлено на то, «чтобы слушатель видел все, что происходит в инсценируемой драматической истории».<sup>69</sup> 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 режиссеров с возможными в радиоспектаклях звуковыми планами. Параллельное развитие в радиодраме двух одновременно звучащих слоев было характерно и для режиссерских работ А. Баталова – «Она была самой прекрасной» (радиопьеса И. Христи) и «Казачьи» (по повести Л. Толстого, переработка самого А. Баталова). Прежде чем начинается словесное действие, режиссер погружает нас в определенную шумовую картину, такую «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 раненый Лукашка застрелил чеченца, воспринимается

---

<sup>68</sup> Радиоискусство. Теория и практика. – М.: Искусство, 1983. – С. 86.

<sup>69</sup> Мишарин А. Полный поворот кругом // Советское радио и телевидение. – 1966. – № 1. – С. 32.

непосредственно как реальный звук окружающего мира и как звуковая метафора.

В первые годы становления радиодрамы в эфире звучало все, 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 ввел понятие «тотальной звуковой пьесы».<sup>70</sup>

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 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 В. 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

---

<sup>70</sup> Knilli F. Das Horspiel. Mittel und Moglichkeiten eines totalen Schallspiels. – Stuttgart, 1961.

прекрасную шумовую симфонию города. Звуки различных клаксонов на дальних и близких планах, визг тормозов, хлопанье закрывающихся автомобильных дверей, шуршание шин, далекие гудки, какие-то сигнальные звонки и прочие типичные городские шумы создавали развернутую многоплановую звуковую панораму жизни в большинстве случаев при помощи приборов, которые своим внешним видом не вызывали и самых отдаленных ассоциаций с нужными звуками. Владимир Александрович всегда оставался и художником, и изобретателем».<sup>71</sup>

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 дирижер и музыковед XX в. Л. 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 колес 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».<sup>72</sup>

Ритмическая пульсация помогает режиссерам 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

---

<sup>71</sup> Турбин В.С. Режиссёр радио- и телетеатра. – М.: Искусство, 1983. – С. 68.

<sup>72</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 151.



расставайтесь!» (авторы М. Фрейман и А. Юдина, режиссер С. Сыноров «ГТРК – Воронеж») звучат стихи В. Багрицкого «До свиданья, дорогая, уезжаю на войну», Д. Самойлова «Сороковые, роковые» об отъезде юношей на фронт. Массовый характер явления подчёркивается стуком вагонных колес и песней Б. 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 колес, то заменяется им, создавая объемный образ – фронтовые дороги. Другой пример - радиокomпозиция «Не мужчина, а облако в штанах» (автор – Н. Сычина, звукорежиссер – А. Завалишин «Радио России – 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 А. Музыри, «музыка стала действующим лицом в спектаклях, таким же, как ведущий, комментирующий действие. Музыка может стать характеристикой героя. Она выступает в радиоспектакле и рассказчиком, если под этим словом понимать прежде всего то, что «двигает сюжет». Музыка может заменить художника в театре: она прекрасно обрисует нам стиль эпохи, в которой происходит действие, с ее помощью мы представим и декорации, и костюмы».<sup>73</sup>

Остановимся подробнее на функциях музыки и шумов, перечисленных 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 «Течет река Волга», а если на Байкале – то – «Славное море, священный Байкал». Это слишком

---

<sup>73</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М.: Искусство, 1989. – С. 115.

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 вступлю на землю этой страны, сразу услышу знакомые мотивы. И еще – впервые встретившись с Дунаем, увижу, какой он голубой.

Увы! Вальс Иоганна Штрауса услышал впервые только через неделю после приезда – под него гарцевали лошади в испанской школе верховой езды, а Дунай предстал перед нами серо-черным».<sup>74</sup>

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 четкий ориентир. Симфоническая картина «Море» Н. 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 «картина» 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.

---

<sup>74</sup> Фролов М.Л. И снова к микрофону выхожу... – Л.: Лениздат, 1978. – С. 120.

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 И. Триккель, рассказывая о соревнованиях двух рыболовецких коллективов, не захотел использовать близкую по теме и настроению, очень популярную в то время «Песню рыбака» в исполнении Г. 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 концерта, 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.

Четвертая 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 режиссер – постановщик этой работы Марина Турчинович.<sup>75</sup>

Подобный прием, когда музыка выступает третьим действующим персонажем, режиссер применила и в спектакле «Наш сад», созданном на

---

<sup>75</sup> Радиоискусство. Теория и практика. – М.: Искусство, 1983. – С. 136.

основе документальных записей писательницы Г. 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, режиссер 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 возьмет 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.

Традиционно к группе натуральных (формообразующих) выразительных средств (голос, шумы, музыка) относят еще и документальные записи (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».<sup>76</sup> 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.

Пожалуй, самым страстным и последовательным собирателем голосов людей, вещей, природы был Л. Маграчев. Журналисты, встречавшие его на Ленинградском радио, рассказывают, что его небольшой кабинетик был весь заставлен шкафами, в которых хранились все его записи, сделанные на протяжении многих лет. Они не лежали пустым грузом. Журналист то и

---

<sup>76</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 112.

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 описали в своих книгах Юрий Гальперин, Александра Музыря и сам автор.

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

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 мое оружие, стреляет из него метко, в самое сердце коварного врага!».

И еще раз энергично нажала Женя курок автомата, длинную дала очередь, – дескать, вот так разите фашистов!».<sup>77</sup>

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. Смирнов. Следующая

---

<sup>77</sup> Ляшенко Б.П. Радио без тайн. Рассказ неизвестного диктора. – М.: Искусство, 1991. – С. 12.

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.

Сейчас этот прием 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 1990-е гг. журналист Воронежского областного радио Л. 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.

**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,<sup>78</sup> 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.

---

<sup>78</sup> Ярошенко В.Н. Информационные жанры радиожурналистики. – М: Искусство, 1976. – С. 105.

*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 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 стихотворения А. Кочеткова «С любимыми не расставайтесь», где речь идет о крушении поезда как крушении всех надежд, усиливает ощущение всеобщего хаоса, подчеркнутое реверберацией.

Хрестоматийным примером, где используется этот прием, стал репортаж известного журналиста А. Ермилов из первого в Москве Дворца бракосочетания. Именно он 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 ее 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 прием используется довольно часто и в разных студиях. Художественный критик Е. Авербах 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. Рядом с интимным, крупным звуковым планом концертное звучание большого оркестра воспринимается как подчеркнуто праздничный подъем настроения».<sup>79</sup>

Самым ярким проявлением голосового грима стал прием «буратино», который был открыт выдающимся режиссером отечественного радио Р. 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».<sup>80</sup> А все это был голос одного актера – Н. Литвинова – ближайшего соратника и помощника Р. Иоффе, сменившего ее на посту главного режиссера детского вещания.

<sup>79</sup> Ауэрбах Е.М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, в телевидении и в мультипликации / Рождение звукового образа. – М.: Искусство, 1985. – С. 60.

<sup>80</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 158.



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

На радио, как отмечает Е. Ауэрбах, «кроме приемов трансформации речи применяется также частная коррекция, изменение тональности без изменения скорости записи и наоборот. Различные виды акустической обработки звука и есть один из способов добиться выразительного эффекта».<sup>81</sup>

Мы считаем, что авторы учебника «Радиожурналистика» слишком широко трактуют понятие «голосовой грим», относя к нему «прерывистую, быструю, напряженную» речь спортивного комментатора Н. Озерова (это диктуется материалом стремительно развивающегося события, за которыми артист-комментатор вряд ли думал о каком-то собственном голосовом преобразении). Не будем забывать, что стилеобразующие 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».<sup>82</sup> Здесь речь идет о тоне, темпе, ритмо-мелодике 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

---

<sup>81</sup> Ауэрбах Е.М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, в телевидении и в мультипликации / Рождение звукового образа. – М.: Искусство, 1985. – С.73.

<sup>82</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 161.

– «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». Мы абсолютно согласны с этим утверждением классического учебника «Радиожурналистика».<sup>83</sup>

Именно литературно-художественную направленность названного выразительного средства имеет в виду и Р. Плятт: «Я хочу напомнить о том, как играют в эфире такие компоненты художественных передач, как голосовой грим, пауза, перемены ритма и темпа, 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 и фонином».<sup>84</sup>

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 использование 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.

---

<sup>83</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 64.

<sup>84</sup> Плятт Р.Я. Без эпилога. – М.: Искусство, 1991. – С. 158.

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 перемены, 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 по крайней мере 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 композиции.

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 предоставят слово поэтам, приветствующим проходящие по площади колонны заводов стихами-экспромтами «Праздничные передачи велись с размахом, смело и даже озорно», – вспоминал Ю. 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»,<sup>85</sup> – писал талантливый актер и режиссер А. Дикий, поставивший много спектаклей на сцене радиотеатра.

Представив готовый сценарный эпизод как часть целого спектакля, легче разрабатывать и другие сцены, эпизоды, характеры. Классик радиорежиссуры В. Турбин считал, что «режиссер должен быть готов предложить 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».<sup>86</sup> 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».<sup>87</sup> Такой совет дал Турбину в начале его работы над большим радиоспектаклем «Дело Артамоновых» его коллега А. 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.

---

<sup>85</sup> Цит. по: Лебедева Т.В. Детское радио: от расцвета до...заката?/Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж: ВГУ, 2008. – С. 11.

<sup>86</sup> Турбин В.С. Режиссёр радио- и телетеатра. – М.: Искусство, 1983. – С. 60.

<sup>87</sup> Там же. – С. 62.

## Выводы из главы 1

С первых дней своего существования радио углубилось в поиски своей особой радиообразности. Эта проблема стояла перед многими работниками радио, но перед создателями радиотеатра – в первую очередь. Появилось понятие «звуковой образ», включившее в себя множество компонентов.

1930-е гг. – это эпоха изменений в радиоискусстве. Появляются новые жанры: радиofilm, документальная драма, драма «под репортаж». Вместе с тем становилось ясно, что радиотеатр нуждается в оригинальном литературном материале, не заимствованном у театра. Радиодраматургия пыталась найти различные способы работы над текстовой основой постановок, пробуя то психологические средства раскрытия внутреннего мира героя, то прибегая к развернутым сценам, то к детальной звуковой раскадровке. Проблема оригинальной радиопьесы в то время была одной из самых острых. Решая ее, работники радио познавали специфику нового вида искусства. В радиопьесах «начали с обыкновенного деления «на голоса», затем в ткань передачи постепенно вводились музыка и шумы. Следующий этап – усложнение драматургической композиции, соединение — в различных пропорциях — документального и игрового материала, становление радиорежиссуры как профессии. Вот путь радиопередачи от простого чтения к режиссированному действию.<sup>88</sup>

Увлечение звуковым оформлением или сложным сценарием, различные эксперименты и опыты над радиоспектаклями год за годом учили мастеров радиотеатра открывать собственные выразительные средства. Средства создания образа на радио составляют две группы, находящиеся в неразрывной связи друг с другом. Первая группа – это натуральные, то есть природные выразительные средства радио: слово (речь), музыка, шумы (реальные, жизненные или студийные, то есть имитированные при помощи различных бытовых приспособлений) и документальные записи, сделанные

---

<sup>88</sup> Шерель А.А. В студии радиотеатра. – М., 1978. – С. 9.

вне студии. Вторая группа выразительных средств, называемых техническими (реверберация, голосовой грим и монтаж) мобильна, то есть выбор выразительных средств может зависеть только от журналиста.

У каждого выразительного средства есть свои функции. Процесс познания выразительных средств радио бесконечен. Если первое время была тенденция обильного насыщения радиопьесы шумами, то потом она несколько ослабла. В современных радиоспектаклях звуковое оформление не утратило своей значимости. Другое дело, что не всегда оно выполнено грамотно и профессионально. Музыка и шумы не уходят из радиопостановок, но, поскольку жизнь и так стала слишком «громкой», насыщенный звуками спектакль вызывает быстрое раздражение и усталость у современного слушателя, а полная тишина (из-за непривычности) – недоумение. К сожалению, нынешняя аудитория в большинстве своем мало знакома с музыкальной классикой, а значит, она не сможет «прочитать» дополнительную смысловую информацию. Порой и звукорежиссеры оформляют спектакли неграмотно: смешивают музыкальные эпохи, увлекаются излишней иллюстративностью или, напротив, минимализмом. Современная аппаратура и некоторые компьютерные программы облегчили труд журналистов. Арсенал технических средств расширяется, и использование некоторых средств выразительности в программе становится менее трудоемким процессом.

Благодаря своим собственным средствам выразительности радиотеатр создает в воображении слушателя яркие живые образы, полноценно передает картину «звучащего мира».

## **Глава II. РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ РАДИОЖУРНАЛИСТИКИ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ РАДИОТЕАТРА**

### **II.1. Диалогизация эфира. Развитие жанров интервью и беседы**

Радио диалогично по своей природе. Уже в первой «Радиогазете РОСТА» (1924 г.), которая по структуре была звуковой копией печатного издания, налаживаются общение со слушателями. В нее помещают 10-15 ответов на письма, интересные не только для написавших, но и для широкой массы радиослушателей. А в октябре 1925 г. Радиосовет при Главполитпросвете провел комплексную программу изучения аудитории с помощью специальных анкет. Несмотря на достаточно упрощенные с современной точки зрения методы, которыми велись исследования, был сделан главный вывод – удовлетворить всю массу радиослушателей: рабочих, крестьян, служащих, интеллигенцию радиогазета не может. Соответственно, стал вопрос о дифференциации аудитории. Именно это разделение стало отправной точкой для появления разных по тематике и адресной направленности радиопрограмм. Чаще всего они имели ярко выраженную агитационную направленность. Радио старалось вовлечь слушателя в сферу важнейших событий политической, экономической и культурной жизни страны. «У микрофона выступали партийные и советские работники, лучшие пропагандисты и лекторы, стало традицией передавать по радио отчеты наркомов. Перед радиослушателями неоднократно выступали М.И. Калинин, Н.К. Крупская, А.В. Луначарский, Н.А. Семашко, Е.М. Ярославский»<sup>89</sup>. Выступления государственных деятелей стали традицией советского радиовещания.

---

<sup>89</sup> Очерки истории советского радиовещания и телевидения // В кн.: Телевидение и радиовещание в СССР. М.: Искусство, 1979. – С. 8.



Жанры и формы вещания на радио развивались под влиянием самых разных факторов: устной пропаганды, эстрады, речевых форм общения, газетных текстов, читаемых в микрофон, освоения собственной специфики. Сыграли свою роль кино и театр.

Взаимное влияние эстрады и радио прослеживается уже в самом начале массового вещания. Первыми программами были концерты, которые включали в себя не только романсы и народные песни, оперные арии, фрагменты из оперетт, но и фельетоны, куплеты, частушки на злободневные темы.

Одна из характерных черт эстрады – это ее мобильность, злободневность. Лозунг синембузников «Утром в газете – вечером в куплете» как никакой другой подчеркивает эту связь.

В учебнике по драматургии эстрадного представления авторы пишут: «Старинная куплетная формула действует и сегодня, давая возможность эстраде сиюминутно откликаться на важнейшие события нашей жизни. Чтобы создать в театре спектакль на современную тему, требуются месяцы, кинофильм также требует для съемок много времени, с быстродействием же эстрады может сравниться только радио, но там в этом аспекте речь может идти только об информации»<sup>90</sup>. Радио не столько равнялось на эстраду, сколько перенимало ее принципы: оперативная реакция на событие, языковая живость и разговорность.

В радиогазетах 1920-х гг. для привлечения внимания аудитории под музыку исполнялись срифмованные на злобу дня строки. Мотив, чаще всего, был незамысловатый и знакомый аудитории. Даже комментарии по поводу зарубежных событий нередко исполнялись в этом жанре:

Англичанин рвет и мечет,  
Места не находит,

---

<sup>90</sup> Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. – СПб., 2009. – С. 16.

Что Китай ему перечит,  
 С нами дружбу водит...  
 У французского министра  
 Целая морока –  
 Не желают коммунисты  
 Воевать с Марокко<sup>91</sup>.

Уже при выпуске первых номеров «Радиогазеты РОСТА» возникла проблема стилового отличия текстов, предназначенных для эфира, от газетных текстов, обсуждались вопросы особого композиционного построения радиосообщений. В своем программном заявлении редакция «Радиогазеты РОСТА» утверждала: «Радиогазета должна быть не только короткой, но и весьма живой, интересной и понятной, иначе радиогазету не будут слушать... Нашу радиогазету передают декламаторы-актеры. Один из них "ведет" газету. Он является чем-то вроде конференсье, которые выступают во время концертов, литературно-музыкальных вечеров на "эстрадах"». <sup>92</sup>

Эстетика радио своими корнями уходит в эстетику театрального искусства: лидеры и «звезды» радио пришли в студию со сцены и эстрады. Декламаторы-актеры – это прообразы дикторов, а позднее и журналистов. Одна из старейших дикторов Всесоюзного радио Н. Толстова в книге «Из записок диктора» вспоминает работу своих партнеров, великих актеров Н. Обуховой, В. Качалова, А. Неждановой, О. Книппер-Чеховой, В. Пашенной и других. Она приводит много историй, но акцент делает на том, что работа артиста, выступающего на профессиональной сцене, общающегося с живым зрителем, помогает ему подать информацию, установить прямой, искренний диалог и найти общий язык со слушателем – «зрителем виртуальным». Сцена

<sup>91</sup> Цит. по Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004. – С. 31.

<sup>92</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2000. – С. 24–26.

держит актера в хорошей профессиональной форме (речь и т.п.), но вместе с тем специфика радио накладывает на него и многие другие требования. Толстова вспоминает: «Был у нас диктор, отличавшийся необычайным, несвойственным дикторам равнодушием: его не трогал ни один материал. Все передачи, независимо от их содержания, шли у него чистенько, без сучка, без задоринки, на хорошо поставленном голосе, но так монотонно, что слушать его было невозможно. “По радио надо “кровью читать”, – говорил ему М.М. Лебедев (диктор Всесоюзного радио – **Н.Г.**), – то есть быть всегда заинтересованным в содержании, верить в то, о чем читаете. Микрофон не любит равнодушных»<sup>93</sup>. Этот принцип – соучастия, налаживания диалога (прямого в зрительном зале или опосредованного на радио) будет одним из главных в развитии и формировании жанров и форм радиожурналистики.

В 20-е годы в журнале «Радиослушатель» писали: «Радиогазета – это не только газета без бумаги и расстояния, – это вообще газета новых форм. Рожденная от брака эфира с эстрадой, она от отца приобрела молниеносную быстроту пробега, а от матери – театральность, диалог»<sup>94</sup>. Диалогизация эфира складывалась и из первых форм обращения радио с аудиторией – радиоперекличек. Обратная реакция со слушателем в них была заложена изначально, а главная задача – агитация, достигалась за счет того, что, рассказывая о своих достижениях в профессии, несколько лучших работников одного профиля, перекликаясь, «заряжали» новаторством других.

Конечно, нельзя сравнивать драматургическое начало и содержательную сторону выше перечисленных форм, но у них была одна цель – диалог со слушателем. Который наиболее явно выражается в одном из самых популярных для вещания жанров – интервью.

---

<sup>93</sup> Толстова Н.А. Из записок диктора. – М.: Государственный комитет совета министров СССР по радиовещанию и телевидению, 1965. – С. 82

<sup>94</sup> Газета рассказывает... поет... играет... // Радиослушатель. – 1928. – № 1. – С. 4.

«Радиоинтервью – коммуникативный акт между интервьюируемым, журналистом и слушателем. Его цель – получение актуальной, интересной информации от компетентного, сведущего человека. Суть этого жанра – чередование вопросов и ответов, которые представляют собой единое смысловое и эмоциональное целое, объединяемое одной темой».<sup>95</sup> Подобное определение мы встречаем у многих исследователей радиожурналистики. Первые теоретики радио утверждали, что интервью пришло на радио из газеты. Современные ученые, среди которых В. Смирнов и Т. Лебедева, уже научно обосновали специфику и самостийность радиоинтервью. «Так или иначе, радиоинтервью быстро адаптировалось и приобрело качества, характерные для жанров звучащей журналистики. Газетчик обычно сам излагает ответы на заданные им вопросы. Даже если он пользуется диктофоном, все равно стенограмма после расшифровки специально обрабатывается для печати. На радио нередко интервью создается в тот момент, когда его получает слушатель: он присутствует при рождении мысли».<sup>96</sup>

До отмены цензуры интервью, как и все прочие жанры, визировались, из текста расшифрованных записей иногда что-то приходилось вырезать. Большого разнообразия в темах не наблюдалось – освещение жизни колхозов, заводов, достижения государства в той или иной сфере и т.п. Но самые талантливые репортеры умудрялись и с этими ограничениями записывать интересные и свежие материалы. Мы согласимся с мнением мастера радиорепортажа Ю. Летуновым: «Формальное отношение, подход к интервью или репортажу с готовым штампом – убивает живое дело».<sup>97</sup>

Журналист в интервью – посредник между носителем информации и аудиторией. И посредник активный, творческий. Работа над радиоинтервью

---

<sup>95</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2005. – С. 195.

<sup>96</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – Воронеж, 2009. – С.17.

<sup>97</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 171.

требует большой подготовки и профессионального мастерства. Вот как Ю. Летунов вспоминает о своем интервью с директором одной из подмосковных машинно-тракторных станций. «Это было давно. Уже не существуют МТС, но мне запомнился разговор с директором, разговор о хозрасчете. Тема была важная. Директор имел сложившееся мнение и некоторый опыт использования хозрасчета в машинно-тракторных станциях. Он мог говорить об интересующем его деле долго. Я внимательно выслушал собеседника и предложил ему всего два вопроса. И вот тут-то и начались трудности. Он терялся, говорил общие слова. Пришлось составить небольшой конспект, была филигранно отточена первая фраза и оговорено, какой пример нужно привести. Мы сделали несколько дублей. В итоге беседа получилась, потому что директор МТС увидел во мне человека, который поможет ему в пропаганде дела, коим он был увлечен».<sup>98</sup>

Структура интервью зависит от темы, хронометража и мастерства журналиста. Классическое построение интервью: небольшое вступление, основная часть и заключение, было отработано не сразу. Первые диалоговые передачи радио больше напоминали современные опросы, где роль журналиста сводится к минимуму, вопрос – ответ, который собственно и являлся целью программы.

Опытный журналист может не только раскрыть мысли своего героя при записи интервью, но и сохранить его особенности, колорит при монтаже пленки. В книге «Время. Люди. Микрофон» Ю. Летунов вспоминает талантливого радиожурналиста Л. Маграчева. «Прошло много лет, а я не могу забыть беседу Лазаря Ефимовича с Семеном Афанасьевичем Калабалиным – прототипом Семена Карабанова в «Педагогической поэме» Макаренко. Семен Афанасьевич рассказывает журналисту о первой встрече с Макаренко и замолкает. Пауза. Журналист все же просит рассказать о встрече. Пауза и вздох. Корреспондент говорит, что если не хочется

---

<sup>98</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 170–171.

вспоминать, то не надо тревожить память. Снова пауза, а потом звучит голос Калабалина:

- Первая встреча произошла в тюрьме...После разговора со мной строгий человек в длинной шинели внимательно посмотрел на меня и спросил: «Хочешь ехать со мной строить новую жизнь?» Я посмотрел в сторону начальника тюрьмы, всем видом показывая, что сие от меня не зависит. Тогда Антон Семенович попросил у начальника выйти с ним на минуту из кабинета. И только лет через десять я узнал, что Антон Семенович, давая расписку за меня и еще какие-то поручительства, не хотел, чтобы я видел эту процедуру, оскорбительную для меня как для человека...».<sup>99</sup>

Драматургия построения интервью подсказана жизнью. Герой рассказывает очень искренне, не стесняясь своих чувств. И журналист при монтаже сохранил его интонации, колорит речи, образ мыслей, чем помог слушателю почувствовать настроение Калабалина. Выпуклая документальность здесь обрела четкую драматургичность и стала «законченным литературным произведением».<sup>100</sup>

Очевидно, не каждое интервью является произведением искусства. От некоторых это и не требуется. Интервью мимикрирует под тот жанр, в который входит. Да и по способу включения в программу вещательного дня интервью выполняет разные функции и может быть: «а) отдельной передачей; б) кадром радиогазеты, радиожурнала, радиопрограммы; в) так называемым интервью – цитатой, «жанром в жанре», например, элементом репортажа или очерка».<sup>101</sup> О смешении жанров сегодня говорят многие теоретики и практики радио. Но еще в 1970-е гг. Ю. Летунов совершенно справедливо замечал: «Жанры в чистом виде существуют редко – они взаимодействуют, элементы одних проникают в ткань других – они

<sup>99</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 116.

<sup>100</sup> Там же. – С. 117.

<sup>101</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – Воронеж, 2009. – С.19.

трансформируются, отражая сложность жизненных явлений, ситуаций, раскрываемых средствами журналистики».<sup>102</sup>

Драматургия построения интервью, на первый взгляд, достаточно проста: «вопрос-ответ». Но оригинальность композиции – это задача журналиста, причем не для технического усложнения конструкции, а для раскрытия образа героя. Опытные журналисты всегда хранят записи интервью, особенно людей известных. С каждым годом их ценность только возрастает. И обязательно эти «звуковые документы» понадобятся, станут украшением уже новой передачи. Например, обозреватель «Маяка» Ф. Фахми удивила в эфире своих гостей – прославленных ныне В. Спивакова, Ю. Башмета, Н. Петрова, В. Ашкенази – записями их первых интервью, сделанными во времена, когда они еще либо были студентами, либо готовились к первым конкурсам и концертам. Любая радиостанция имеет свой фондовый архив. Старые записи способны придать интервью новое звучание и краски.

Большинство современных ведущих готовят лишь несколько официальных вопросов, а дальше уже «включают» звонки радиослушателей. Основа, скелет интервью – это вопросы. Журналист радио «Маяк» Людмила Дубовцева в своей статье «О секретах музыкальной радиожурналистики» вспоминает, как неохотно на интервью согласился Юрий Симонов – дирижер симфонического оркестра, долгое время бывший главным дирижером Большого театра. «Он (Ю. Симонов – **Н.Г.**) не любил вопросы типа «почему ушел из Большого театра?» и вообще не доверял нашей радиостанции (радио «Маяк» – **Н.Г.**), зная ее «спринтерский» характер. Однако его подкупил вопрос: «Вы впервые взяли дирижерскую палочку в возрасте трех лет. Она «потяжелела» в ваших руках за прожитые годы?» Он сразу «потеплел»,

---

<sup>102</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 124.

видимо, вопрос затронул какие-то его глубокие личные чувства».<sup>103</sup> Героя подкупило то, что журналист знаком с его биографией и не задает стандартных вопросов. В итоге получилось «легкое по настроению»<sup>104</sup> интервью на достаточно серьезные, академические темы.

Диалогичность, интерактивность – неотъемлемые признаки нашего времени, но часто журналисты выглядят совершенно беспомощными в эфире. По этому поводу Ю. Летунов высказался так: «Радио породило каких-то чрезмерно наивных «радиомужчин» и «радиоженщин», которые живут неизвестно в каком мире. По какой-то давней традиции журналист радио часто притворяется «незнайкой», человеком, который не читает газет, книг, не ходит в театры и музеи и удивляется всему, от всего приходит в умиление. Такой подход приводит к безликому «мы» в эфире».<sup>105</sup> Мы согласны с автором. Хотя столь категоричное высказывание нельзя отнести ко всем журналистам. Многие программы в форме интервью ограничены форматом станции, формой программы, ее направленностью. Но в любом случае, даже в таком, по мнению Леонида Азарха, «прямолинейном жанре, как интервью»<sup>106</sup>, важно учитывать момент драматургии. Особенно сложно вводить в ткань интервью записные фрагменты, песни, музыкальные композиции. Здесь легко скатиться до банального «А теперь давайте послушаем». В интервью с известным композитором А. Рыбниковым о его музыке в новом фильме «Звезда», журналист мгновенно реагирует на неожиданные ответы героя, тем самым демонстрируя свою компетентность.

Дубовцева: Вы родились в 1945, в год Победы. Наверное, как все мальчишки, любили играть в войну?

<sup>103</sup> Ключи к эфиру: в 2 кн. Кн. Основы мастерства. Опыт, практические советы. – М., 2007. – С. 76.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 123.

<sup>106</sup> Ключи к эфиру: в 2 кн. Кн. Основы мастерства. Опыт, практические советы. – М., 2007. – С. 19.



Рыбников: Я был не очень воинственным ребенком. Война – это массовое насилие. Поэтому, как вы знаете, никогда не писал ни песен о войне, ни музыки к фильмам.

Дубовцева: *(озадаченно – заранее расписанный ход интервью рассыпался. Однако нельзя продемонстрировать свою растерянность. Включая музыкальную запись главной темы фильма)*: А как же тогда, Алексей Львович, вы слышали вот такую войну?

*(Звучит мелодия)*

Рыбников отвечает долго и заинтересованно.<sup>107</sup>

Музыка стала продолжением слов, иллюстрацией к затронутой теме, а журналист избежал дежурных фраз.

Природа звукового оформления интервью бывает разной, чаще всего это натуральные, документальные шумы – гул улицы, концертного зала, предприятия, даже необычная акустика помещения и т.д., они записываются синхронно, дают полное ощущение «картинки» и дополняют образ собеседника или раскрывают тему. Но иной раз интервью оформляют уже в студии, специально записанными или фоновыми шумами, музыкой. Прием «художественного монтажа» роднит такие формы интервью с **документальной драмой**, где игровая структура использует документальную стилистику, а иной раз соединяет подлинно репортажные и игровые элементы в пределах единого драматического целого.

Иногда интервью ошибочно называют беседой. Это разные жанры, которые различаются ролями журналиста. В интервью он только задает вопросы. В беседе же он равноправный участник диалога. Может высказать свою точку зрения, проиллюстрировать мнение собеседника, поспорить с ним. Беседа пришла на радио не из газеты, а из обиходного речевого общения. Исследователь радио В. Смирнов пишет в своей книге

---

<sup>107</sup> Ключи к эфиру: в 2 кн. Кн. Основы мастерства. Опыт, практические советы. – М., 2007. – С. 74–75.

«Современная аналитическая журналистика»: «Все мы нередко беседуем друг с другом. Обсуждаем важные семейные дела насущные вопросы политической, общественной жизни. С другой стороны на радиобеседу оказала воздействие такая форма, как лекция. Еще на заре становления отечественного радиовещания в эфире звучали лекции, беседы, с которыми выступали ведущие политики, ученые, специалисты народного хозяйства»<sup>108</sup>. Наиболее ярко это проявилось в созданном в 1928 г. на радио Рабоче-крестьянском университете. Он давал определенные знания по русскому языку, математике и обществоведению, знания и умения по административно-хозяйственному делу, сведения по профессиональному движению и профессиональной работе. Каждый слушатель, выполнивший контрольные и зачетные задания, получал удостоверение об окончании университета. Для проведения занятий в университетах по радио были привлечены лучшие силы страны – крупные ученые и педагоги.

Беседы на радио велись на абсолютно разные темы: от идеологических до проблем воспитания детей. «Радио активно помогало слушателям овладевать марксистско-ленинским мировоззрением. Решению этой насущной задачи были подчинены передачи на естественнонаучные темы, в том числе циклы бесед «Человек переделывает климат», «Дарвин и его учение», «Академик Павлов и его учение», «Строение вещества» и т.п.»<sup>109</sup>. На радио «Юность» тоже было большое количество программ в форме беседы. Они были адресованы молодой аудитории, их отличал душевный, не заштампованный стиль общения и конечно, возможность «прямого» общения с ведущими программы. Вот как А. Музыря отзывается об одной из самых популярных программ «Юности» – «Ваш собеседник»: «В «Собеседнике» крупным планом душа, ум и сердце нашего современника, нашего земляка,

<sup>108</sup> Смирнов В.В. Современная аналитическая журналистика. – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 101.

<sup>109</sup> Очерки по истории советского радиовещания и телевидения // Телевидение и радиовещание в СССР. – М., 1979. – С.7.

нашего соседа»<sup>110</sup>. И дальше «...В этих передачах нет ни острого сюжета, ни необычайных, сенсационных сообщений, есть только человек, и все, что в нем есть, выражено в голосе».<sup>111</sup>

Радиобеседа – жанр живого разговорного общения. Однако, как пишут авторы учебника по радиотелевизионной журналистике, «многоголосье пришло в радиоэфир не сразу, вопросы и ответы в этих беседах звучали в исполнении все тех же чтецов-актеров».<sup>112</sup> Некая искусственность беседы кроется в предварительной подготовке журналиста к программе: продумывание драматургических ходов, направление беседы, круга тем, это необходимо для «затравки». Совершенно справедливо в новой серии «Мастер-класс радиостанции «Маяк» пишет спортивный обозреватель Николай Саприн (сотрудник радиостанций «Маяк», «Вести FM» – **Н.Г.**): «Если, скажем, один ведущий высказывает одно мнение, а другой, подыгрывая ему, совершенно иное, возникает иллюзия полемики в студии. Это «разогревает» слушателей, и они активнее звонят в студию и высказывают свои мнения и аргументы на этот счет».<sup>113</sup> В этом просматривается связь жанра с практикой сценического искусства – деление «на голоса», игровое начало, которое несколько, как мы уже говорили выше, не мешает документальности программы.

М. Королева – журналист, заместитель главного редактора радиостанции «Эхо Москвы», помимо программ о русском языке ведет информационные программы. Это всегда беседы или интервью в прямом эфире, где ежедневно обсуждают наиболее злободневные политические и общественные темы дня. Ее гостями бывают политики, экономисты и прочие

<sup>110</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 91.

<sup>111</sup> Там же. – С. 93.

<sup>112</sup> Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004. – С. 24.

<sup>113</sup> Саприн Н.А. О спортивной журналистике на радио // Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007.– С. 137.

статусные люди. Но даже в таких программах она, со своим коллегой Владимиром Варфоломеевым, применяет игровое начало – деление на роли. «Допустим, предстоит дискуссия “Надо ли замораживать цены на хлеб?”. Я спрашиваю: “Ты за или против?” Он говорит: “Я – за”. Я говорю “Хорошо, тогда я буду против!” (Даже если на самом деле я – за). И каждый из нас придумывает аргументы».<sup>114</sup> Этот несколько искусственный прием выполняет определенную задачу – делает беседу интересной, разноплановой и объемной.

Главное выразительное средство этого жанра – слово. Несмотря на изначально агитационно-просветительский характер жанра, форма беседы носила и задушевный характер, если у микрофона был человек, талантливо владеющий словом, знающий и любящий предмет своего разговора, уважающий аудиторию. Одним из признанных мастеров радиобеседы был литератор, ученый, артист Ираклий Андроников. Исследователи отмечают, что почти все «устные рассказы» Андроникова – это повествования, связанные с его собственной жизнью, и их «личность» – одно из наиболее привлекательных качеств его бесед у микрофона. Узкопрофессиональные вопросы научной и музыкальной жизни он превращал в доверительные беседы, доступные самой широкой публике. «Выяснилось, что редкий дар Андроникова – умение установить душевную связь с любой аудиторией – сохраняется и тогда, когда перед исполнителем вместо живых глаз – микрофон студии звукозаписи или красный глазок телекамеры».<sup>115</sup> Андроников рассказывал о театре, литературе, писателях, поэтах, актерах так, словно перед ним не было заранее написанного текста.

Одним из современных мастеров вести беседы о музыке на радио считается В. Татарский. Его передача «Встреча с песней» впервые появилась

---

<sup>114</sup> Мастер радио. Вып. 6. Журналистика и диджеинг. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – С. 181–182.

<sup>115</sup> Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь. – М., 1977. – С. 128.

на волнах Всесоюзного радио 31 января 1967 г. Татарский сразу выбрал форму доверительной беседы. Автору удалось познакомить слушателей со многими произведениями, на которые в то время навешивались ярлыки: «вульгарный», «пошловатый», «бытовщина» (например, из репертуара Л. Утесова или группы «Битлз»). История передачи тесно связана с историей страны. После чешских событий августа 1968 г. началось цензурное давление на выбор песен, потом «перестроечные испытания», но «Встреча» все выдержала. И став короче на десять минут, все же сохранилась в эфире – теперь уже «Радио России». Программа В. Татарского – прекрасный пример беседы, где автор ведет живой, непринужденный разговор с аудиторией, позволяет себе импровизации, ведущий прекрасно владеет предметом беседы, но за этим стоит долгая, кропотливая работа. Татарский читает сотни писем, готовит музыкальные заявки – ответы. На вопрос Н. Кирилиной (журнал «Журналист») «Не хотелось ли вам что-либо поменять или обновить во “Встрече”?» Татарский ответил:

– «Встречу с песней» нельзя трогать. Все мои попытки что-либо в ней изменить встречают резкое неприятие слушателей. Что-то должно оставаться неизблемым. Людям нужен хоть какой-то признак хоть какой-то стабильности. Единственное, что я позволил себе сделать, так это сменить конечную заставку – «Одинокую гармонию» на «Лунную ночь над Москвой». Но даже эта крохотная реформа вызвала гнев аудитории. «Встреча с песней» – это разговор со слушателями. Поэтому может меняться содержание, наполнение передачи, форму же трогать не надо. В конце концов, когда вы приходите в Третьяковскую галерею, у вас же не возникает желания все поменять там!»<sup>116</sup>.

В эфире отечественного радио используется несколько видов беседы: монолог, диалог, полилог, дискуссия. Но если раньше преобладающей

---

<sup>116</sup> Н. Кирилина. Виктор Татарский: «Встрече с песней» рейтинги не нужны // Журналист. – 2009. – № 7. – С. 17–18.

формой была беседа-монолог (выступления писателей, врачей, агрономов и т.п.), то сегодня руководство станций предпочитает диалог или дискуссии. Тема всегда должна быть спорной, поэтому приглашается несколько гостей, задача журналиста – направлять разговор в нужное русло, контролировать ситуацию. Одним из первых циклов «бесед в живой аудитории» были программы «Беседы о музыке» Д. Кабалевского. Они транслировались из концертного зала, наполненного московскими школьниками. Эмоциональная реакция зала невольно передавалась радиослушателям. «Беседы» Д. Кабалевского, а позже «разговорные передачи» для детей «Наша дружная семейка», «Малая Невка» Ольги Терентьевой, потом диспуты Аллы Слонимировой на радиостанции «Юность» были некими прототипом современных ток-шоу. Этот вид беседы сегодня есть на каждом информационно-музыкальном радио. Они зависят от формата станции, эфирной сетки, рейтингов и т.п. Но задача шоу неизменна – информировать, образовывать, развлекать. Соотношение информации и музыки всегда зависит от формата станции, но развлекательная функция на современных станциях сегодня все же доминирует.

После 2008 г. радио «Маяк» стало позиционировать себя как разговорное радио, и форма беседы в «прямом эфире» стала одной из преобладающих. Станция изменила сетку вещания, пригласила новых ведущих. Руководство сделало ставку на людей шоу-бизнеса, ярких, порой одиозных личностей. С. Стиллавин, А. Комолов, О. Шелест, Ф. Толстая, М. Голубкина, Тутта Ларсен, С. Рост и другие – «герои дня». Сегодня большинство из них уже не работает на «Маяке». Но тогда для руководства станции были важны именно эти люди. Каждый был популярен, хорошо знаком молодому поколению своими достижениями на актерском, музыкальном или медийном поприще.

В «прямом эфире» они поднимали абсолютно разные темы – острые, социальные, развлекательные, в качестве гостей выступали эксперты, общественные деятели, персоны шоу-бизнеса. Многие ведущие забывали

сменить амплуа, снять маску веселого и беззаботного человека, даже когда поднимали очень серьезные темы. «Разнообразная музыка, игры с легкими вопросами, для поиска ответов на которые не надо листать энциклопедии, рассуждения о том, кто победит в хоккейном матче или на конкурсе красоты, – все это развлекает, особенно, если преподнести соответствующим образом».<sup>117</sup>

Интервью, беседы, ток-шоу в «прямом эфире» – это знак уже нашего времени. Диалогизация эфира стала нормой и неотъемлемым признаком. Это, по мнению В. Олешко<sup>118</sup>, привело к «психологической перестройке» в сознании слушателей. Они стали принимать активное участие в обсуждении программ, а порой и сами моделировать тему бесед. Например, в ежедневной программе «Особое мнение» («Эхо Москвы») гости программы, а это всегда известные журналисты и медийные лица, отвечают только на вопросы слушателей, присланные на эфирный номер, интернет-сайт радиостанции или заданные по телефону прямого эфира. Ведущий в этой программе скорее модератор, он лишь выбирает из огромного потока самые интересные вопросы, мнения. Передача уже много лет выходит в эфир ежедневно, пользуется популярностью и в сети интернет, о чем свидетельствует высокий интерес пользователей к страницам расшифровок этих бесед и дискуссий в прямом эфире.

Вместе с тем, активная диалогизация, прямое общение увеличило этическую нагрузку ведущего. В.В. Смирнов пишет: «Журналист может выполнять роль стимулятора разговора, его дирижера, но всегда – слушателя, подбадривающего человека, приглашенного в студию. Журналист должен помнить об аудитории не вообще, а настраиваться на ту ее группу, к которой адресована передача»<sup>119</sup>. Принципиальность ведущего, его амплуа – очень

---

<sup>117</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 111.

<sup>118</sup> Олешко В.Ф. Заложники гласности? – Свердловск: РАФИС, 1991. – С. 5.

<sup>119</sup> Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002. – С.157.

важный момент. Они зависят от личных качеств, но подчас корректируется форматом и политикой радиостанции, на которой журналист работает. Заместитель главного редактора, ведущий и корреспондент радиостанции «Эхо Москвы» Владимир Варфоломеев четко обозначает по этому поводу позицию своей станции. «Кто бы ни был нашим гостем, мы гостеприимные хозяева. Но до того момента, пока они не вошли в студию. Как только человек оказался в студии, мы оставляем хорошие манеры за дверью... Это происходит не потому, что мы плохо относимся к гостю, а потому, что из большинства людей только в такой манере можно что-то вытянуть».<sup>120</sup>

Иначе ведут себя ведущие на «Радио России». И. Гмыза – автор и ведущий ежедневного интерактивного ток-шоу «Особое мнение» – всегда корректен, даже если задает острые, неудобные собеседнику вопросы, хорошо владеет темой, у него есть свое мнение, но при этом он дает возможность высказаться гостю и слушателю.

Сегодня композиционно-стилистический строй беседы изменился. Все чаще журналист в стремлении завоевать внимание и доверие слушателя прерывает свой монолог «радиоцитатами»: фрагментами интервью, репортажными сюжетами.<sup>121</sup>

Несмотря на исключительную документальность беседы: обсуждение горячих тем, присутствие реальных героев, звонки слушателей, в ее драматургическом построении заметно влияние радиотеатра. Это и многоголосие, диалоги между ведущими, присутствие «случайных» изобразительно-выразительных средств (музыка, шумы), заранее подготовленные элементы сценария, в который в принципе можно вносить изменения. Такая «коллажная форма» используется во многих современных

---

<sup>120</sup> Варфоломеев В. Новости на информационном радио // Радио музыкальное, новостное, общественное. – М.: ФНР. 2001. – С. 165.

<sup>121</sup> Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004. – С. 173.



ток-шоу, несмотря на то, что она зависит от формата станции, адресной направленности, временного отрезка и темы.

Радио начинало существовать как «митинг для миллионов». Оно обращалось к аудитории так же, как говорят с трибуны, но постепенно становилось все богаче в жанровом отношении, все ближе были его контакты с людьми. «Оставаясь и митингом и театром, радио стало еще и нашим собеседником»,<sup>122</sup> – пишет Александра Музыря.

### **Краткие выводы**

Жанры и формы вещания на радио развивались под влиянием самых разных факторов: устной пропаганды, эстрады, речевых форм общения, газетных текстов, читаемых в микрофон, освоения собственной специфики. Сыграли свою роль кино и театр. Мы отмечаем, что уже в первой «Радиогазете РОСТА» журналисты налаживают общение со слушателями. Сыграли свою роль в развитии диалогизации эфира и массовые выступления у микрофона государственных деятелей.

В первых радиоконцертах, помимо классической музыки, звучали фельетоны, куплеты, частушки на злободневные темы. Диалогизация эфира складывалась и из первых форм общения радио с аудиторией – радиоперекличек, радиомитингов, радиособраний. Важный этап диалогизации – появление жанров интервью и беседы. Рассматривая вопрос о том, какие факторы влияли на их развитие, мы особо отмечаем использование в этих жанрах изобразительно-выразительных средств радио, влияние радиотеатральных принципов, которые используются и в современном радиоэфире.

---

<sup>122</sup> Музыря. А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 93.

## II. II. Трансформация радиорепортажа. От «живых трансляций» к современному репортажу

Развитие форм внестудийных передач можно объяснить не только поиском наиболее действенных средств вещания, но и появлением техники электромагнитной звукозаписи, что позволило журналистам осваивать новые жанры радиожурналистики, например, *радиофильм*, и заставить по-новому звучать имеющиеся, пришедшие из газеты: *репортаж, очерк*.

Исследователи радио, в частности В. Ружников, Ю. Бараневич, считают, что репортаж на радио появился еще задолго до появления магнитной записи. «Живые трансляции» с Красной площади были первыми динамичными рассказами о событиях. Реакция аудитории последовала незамедлительно. Слушатели писали в редакцию благодарственные письма: «Мы как будто сами были на Красной площади и видели все собственными глазами!»,<sup>123</sup> «В течение этих ста минут (речь идет о репортаже «100 минут на Днепрострое» – Н.Г.) я не мог ни разу оторваться от приемника», – писал радиослушатель А. Петров из Тамбова.<sup>124</sup>

В процессе «живых трансляций» жанр репортажа ищет собственные выразительные средства. Поиск был непростым. А. Шерель в книге «Рампа у микрофона» отмечает: «С выносом микрофона из стен студии “на натуре” возникла теория о возможности замены исходного литературного материала рядом звуковых картин, которые, во-первых, сами несли бы необходимую информацию, а во-вторых, вызывали бы круг ассоциаций, достаточных для создания соответствующего эмоционального настроения аудитории».<sup>125</sup> Одним из первых, естественных выразительных средств этого жанра стали звуковые картины. И если часть слушателей была недовольная излишним шумом, будь

<sup>123</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 49.

<sup>124</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М., 1960. – С. 12.

<sup>125</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофон. – М., 1985. – С. 124.

то скандирующая толпа или грохочущая техника, другая писала восторженные письма о прямых трансляциях. Радиослушатель из Вологды писал о своих впечатлениях от первого радиорепортажа, который прозвучал 7 ноября 1925 г. и был посвящен Октябрьским торжествам на Красной площади: «Я уверен, что вы уже получили сто тысяч благодарностей за ту передачу, которую вы делали в эти дни...Ну и «шуму» же вы наделали по белу свету. Наверное, западная буржуазия что-нибудь да думала не особенно веселое, чувствуя приближение вот такого шума у себя».<sup>126</sup> По мнению одного из теоретиков радио Ю. Бараневича, первый репортаж с Красной площади был скорее трансляцией, чем полноценным репортажем. «Трансляция предполагает, что микрофон обязательно должен быть установлен на месте события. И в репортаже микрофон должен быть на месте события», но «...вместе с ним должен быть и репортер, точнее – микрофон с репортером, свидетелем или участником этого события».<sup>127</sup> Разумеется, в тот знаменательный день в эфире звучали не только музыка и шум праздничных колонн. У микрофона выступали М.И. Калинин, Клара Цеткин и другие известные люди. Ю. Бараневич отмечает и наличие так называемых «зачинщиков» из числа молодых рабочих и студентов, которые запевали песни, провозглашали здравицы и призывы. «На эти призывы бурно реагировали проходившие мимо микрофонов демонстранты».<sup>128</sup> Это был первый **прием**, при помощи которого трансляция перерастала в репортаж.

Дальнейшее развитие жанра во многом обязано творческим и организационным способностям журналиста, драматурга С. Третьякова. Ю. Летунов называет его родоначальником советского радиорепортажа. «И дело тут не только и не столько в том, что он был первым по времени – он к этой работе отнесся с большой ответственностью и стал ее первым теоретиком.

<sup>126</sup> Глейзер М.С. Радио и телевидение в СССР. – М.: НМО ГКРТ, 1965. – С. 38–39.

<sup>127</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 55.

<sup>128</sup> Там же. – С. 56.

Сам он работал у микрофона без текста даже во время праздничных передач с Красной площади».<sup>129</sup> Было очевидно, что вести передачи с места событий могут только люди, владеющие грамотной речью, обладающие образным мышлением, но при этом они должны рассказывать о том, что видят. И совершенно закономерно, что радио обратилось к писателям. С. Третьяков организовывал бригады репортеров среди которых были Л. Кассиль, Т. Тэсс, П. Антокольский, В. Вишневский и другие выдающиеся литераторы, журналисты. Поэтам приходилось сочинять экспромтом стихи, посвященные участникам праздничных колонн. Микрофоны находились на нескольких площадках столицы. Звукооператорам было очень трудно работать на тяжелой и громоздкой звукозаписывающей аппаратуре. Поочередно у микрофона выступал каждый из репортеров, так был введен важнейший элемент репортажа – *монтаж*. Третьяков «монтировал», как сейчас принято говорить в режиме «онлайн». Организаторские способности и знание специфики радио помогли ему воссоздавать более полную и объемную картинку происходящего.

Умение работать на разных «сценических площадках» помогало С. Третьякову и его коллегам создавать объемные картины события и при работе над «живыми трансляциями» - репортажами с открытия новых заводов, фабрик, электростанций, метро. При пуске Днепрогэса 16 микрофонов были установлены на плотине, в машинном зале, у входа в здание ГЭС. В результате получилась объемная картина происходящего. «Можно много прочесть, видеть фото Днепрогэса, но слышать у себя дома и плеск воды, а утаптывание берега на шлюзе и первые гудки с Кичкаса – разве это не фантастично?»<sup>130</sup>, - писали радиослушатели. Иногда возникали казусные ситуации. «В одном из репортажей о коллективизации на протяжении десяти минут корреспондент и один из участников передачи

---

<sup>129</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 263.

<sup>130</sup> Летунов Ю.А. Великий говорящий. – М.: Политиздат, 1966. – С. 42.

разговаривали на фоне проезжающих по дороге плохо смазанных телег. Все десять минут диалога о новой жизни, пришедшей в деревню, сопровождался пронзительным скрипом колес, стуком лошадиных копыт да изредка дополнялся нервным ржанием испуганных лошадей»<sup>131</sup>. Именно так, методом проб и ошибок, на практике «живых трансляций», с опытом, вырабатывались важнейшие элементы радиорепортажа – воссоздание звуко-шумовой картины события.

Наметившийся переход от текстовой заметки к выступлению у микрофона, от прямой трансляции – простого включения микрофона на месте события – к комментированию событий предъявлял жанрам радио определенные требования: и технические, и творческие. 5 ноября 1925 г. был проведен первый опыт попеременного включения оперы «Садко» из Большого театра в Москве и «Евгения Онегина» из бывшего Мариинского театра в Ленинграде. «Слышимость была удовлетворительной. На следующий день во время трансляции торжественного заседания Московского Совета, посвященного годовщине Октябрьской революции, был проведен обмен по радио приветствиями с Ленинградом. Так была найдена форма **радиоперекличек** (выделено автором – Н.Г.), которые в дальнейшем сыграли важную роль в становлении документальных жанров радиопропаганды».<sup>132</sup> Но постепенно от трансляций праздничных мероприятий, открытий новых станций метро и тому подобных событий столичной жизни, репортаж начинает «отдаляться» в сторону регионов, где изменения были особенно заметны и «живая трансляция» с Днепрогэса по существу была первой документальной внестудийной передачей.

Ю. Гальперин в книге «Внимание, микрофон включен!» пишет, что в этот период бытовала теория «сплошного экспромта импровизации». Никаких заранее написанных текстов быть не должно, только «живая

---

<sup>131</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 124.

<sup>132</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 56–58.

жизнь». «Похвальное желание быть верными жизненной правде привело людей к другой крайности. Они решили, что сам факт импровизации, основанной на новизне ощущений репортера, - залог успеха».<sup>133</sup> Тем не менее, сам факт передачи с берегов Днепра, как называет ее Ю. Гальперин, «*радиоэкскурсия*», была очередным шагом к познанию специфических возможностей жанра.

Так началась бурная пора радиорепортажей. В «Последних известиях» звучат репортажи о восхождении альпинистов на Памир, со строек, из шахт, движущегося паровоза, с подводной лодки, с только что открывшегося московского метрополитена, с борта дирижабля «В-6», с полюса. Радиослушатели, жившие в самых отдаленных уголках страны, слышали голоса строителей Магнитки, присутствовали при закладе Сталинградского тракторного завода, и конечно, посещали лучшие театры столицы.

Отсутствие магнитофонной записи и сложность консервации звука заставляли первых репортеров тщательно готовиться к эфирным передачам, чтобы уметь выйти из сложных ситуаций. Вот как описана технология записи радиоочерка в журнале «Говорит СССР» за 1932 г.: «При создании передачи “К бою готовы” работники радио трудились по методу кинематографистов. Был составлен сценарий, разбитый на кадры, как это делается в кино, с той лишь разницей, что он рассчитан на слуховое восприятие. Ночью полуэскадрон кавалерии выехал в аллею и по указанию режиссеров и операторов начал проделывать все необходимое для кадров, где действует кавалерия. Полуэскадрон проехал с песнями мимо микрофона, провел “атаку”, перемену аллюров. Все это внимательно прослушивали операторы и режиссеры, внося поправки в репетицию записи».<sup>134</sup>

Репортаж – это маленькое, но законченное произведение, с завязкой, кульминацией и развязкой. Эти классические законы драматургии действуют

---

<sup>133</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М., 1960. – С. 12.

<sup>134</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 271.

в каждом жанре журналистики, но в силу специфики применяются по-разному. Журналист Л. Азарх отмечает: «Каждый истинно состоявшийся радиоведущий, основываясь на реальных событиях или на подлинной информации, добытой из разных источников, всякий раз создает в эфире собственную, большую или меньшую, но непременно радиопьесу».<sup>135</sup> Ставить знак равенства между репортажем и радиопьесой нельзя, репортер творит в момент записи, сценарист заранее прописывает те или иные ходы, но факт предварительного сценария репортажа очевиден. Он должен быть драматургичен. Об этом писали исследователи жанра прошлых лет, это же подтверждают современные авторы. Журналист радио «Юность» Л. Дубовцева считает, что «...любой вид репортажа должен быть заранее в уме срежиссированным мини-спектаклем».<sup>136</sup> Именно так работал мастер радиорепортажа Ю. Гальперин. По воспоминаниям современников, он составлял для себя на месте схему репортажа, формулировал вопросы, находил удобные точки для включения микрофона, чтобы схватить наиболее характерные шумы. Он «видел и слышал весь репортаж таким, каким он должен прозвучать в эфире».<sup>137</sup>

Используя все выразительные средства радио: звучащее слово, документальные шумы, музыку, монтаж - репортер создает **звуковой образ** происходящего. И это тоже – наследство радиотеатра. А. Музыря отмечает: «Радиотеатр знает, что в нашей памяти хранятся сотни звуковых образов, и он находит ключ к образу, включает его и оживляет более или менее успешно – это зависит от таланта автора и режиссера, актера и звукооператора».<sup>138</sup> Удачно созданный звуковой образ вызывает у слушателя

---

<sup>135</sup> Азарх Л.Д. О ремесле радиожурналиста и не только // Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007.– С. 10.

<sup>136</sup> Дубовцева Л.И. О секретах музыкальной радиожурналистики // Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 82.

<sup>137</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 112.

<sup>138</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 177.

эффект присутствия. Каждый звуковой компонент репортажа «работает» на конечный результат.

**Звучащее слово.** Первые комментарии репортеров были буквальной фиксацией происходящих событий. Иногда их озвучивали дикторы, а не репортеры.

На заре радиовещания автор репортажа чаще всего, как газетчик, наблюдал событие, и, придя в редакцию, излагал информацию на бумаге, после чего садился микрофону. Текст был необходим. Все материалы визировались и подвергались цензуре. Из воспоминаний Л. Кассиля: «Не секрет, что все тексты...передач от первого и до последнего слова писались заранее, проходили через множество инстанций, каждая из которых постепенно отжимала в наших заготовках все, что звучало неофициально, живо, непосредственно, свежо. В результате, заняв место у микрофона во время репортажа, мы послушно читали с разной степенью выразительности то, что нам оставалось после прохождения текста через всю бюрократическую градирню...».<sup>139</sup> Тем не менее, по мере развития радиовещания становилось очевидным, что не все напечатанное на бумаге годятся для передачи по радио, нужен был особый язык. Язык очевидца событий, а не специально подготовленного человека. В силу того, что репортаж тесно связан с событийностью и оперативностью, журналисту надо быстро рассказать все самое интересное и не упустить главное. В ноябре 1953 года Ю. Летунов сделал репортаж о музыкальной школе в связи с шестидесятой годовщиной смерти П.И. Чайковского. «Сейчас мне абсолютно ясны все ошибки, главная из которых – стремление в один маленький репортаж вместить все, что удалось узнать автору, без отбора, без выделения главного, с интонацией, будто все, что сообщается, - откровение, будто никто никогда не писал о Чайковском, и, конечно же, совсем негоже в один

---

<sup>139</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., Искусство, 1974. – С. 16.



материал впихивать темы, которые так мало касаются композитора...».<sup>140</sup> По сути, учтя собственные ошибки, Ю. Летунов сформулировал основные характеристики жанра, обращая максимальное внимание на текст журналиста. В репортаже ему свойствен динамизм. Динамику ему придает «...большое количество глаголов движения, а также короткие, из трех-четырёх ударяемых слов предложения».<sup>141</sup>

Стремление передать одной-двумя фразами суть события (наряду с описанием, звуковой картиной) — одно из самых плодотворных направлений в этом жанре. Ю. Летунов вспоминает репортажи Б. Агапова – репортера старой школы. «Помню, как у него был построен репортаж об артиллерии на военном параде. Он начал говорить и произнес фразу о холодном блеске оружейных стволов. И вдруг спросил: почему холодный? Эта сталь хранит тепло многих, многих рук, сотворивших сталь, и из нее – это грозное оружие. Агапов говорил словами не стертыми, фразами точно литыми из той же стали...».<sup>142</sup>

Стремясь к максимальной выразительности и точности языка, нужно понимать, что слушатель всегда оценивает не только характер события и его составляющие, но и самого журналиста именно в силу важнейшего свойства специфики радио – личностного характера воздействия на аудиторию.<sup>143</sup> Большинство современных репортажей озвучивается в студии. Текст пишется в редакции, а не на месте и не во время событий. Об этом говорят многие практики и теоретики радио. Типичный пример приводит опытный радиожурналист А. Ермилов: «Крайний Север – “крайнее не бывает”. Снег

---

<sup>140</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., Искусство, 1974. – С. 109.

<sup>141</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 48.

<sup>142</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 265.

<sup>143</sup> Гаспарян В.В. Работа радиожурналиста. – М., 2000. – С. 18–19.

даже не визжит под ногами, а гудит».<sup>144</sup> Несмотря на образный язык, у слушателя нет эффекта присутствия. Журналист начитывает текст не на месте события, а в студии. Это чувствуется в интонациях, манере. «Никогда в жизни вы не произнесете этот текст так, как вы произнесли бы его там, на 50-градусном морозе. Этот мороз почувствуется в самом вашем голосе, в интонации. Нечестность в журналистике начинается с мелочей. Форма материала и честность в его подаче влекут за собой честность в содержании», – продолжает свою мысль Ермилов.<sup>145</sup> Работа над формой репортажа требует определенной изобретательности: не усложнения драматургической конструкции, а следования за документальной действительностью. Именно это демонстрирует известный журналист «Маяка» Л. Семина в своих репортажах с БАМа: «Талантливый Николай Нейч, с которым мы месяц провели на станции Куанда в Читинской области, где произошла стыковка рельсов всей магистрали (там нам даже оборудовали студию), нашел интересный ход: высовывался из окна студии и вещал: а сейчас Л.С. взбирается на насыпь, Л.С. говорит с мостовиками, Л.С. пролетает надо мной (шум вертолета). В общем, начала и концы, а это самое важное, как начать и чем закончить. Репортаж из Кодарского тоннеля мы вели с ним с двух сторон, Коля придумал, кричал мне навстречу: Люда, где ты!? Эхо в тоннеле. И это всем понравилось».<sup>146</sup>

Одним из главных выразительных средств репортажа являются **документальные записи или шумы**. Несмотря на то, что появление звукозаписи на отечественном радио было настоящей революцией, долгое время шумы записывали для фона, причем, как правило, отдельно от голоса выступающего. Вот как вспоминает об этом Я. Белицкий: «Помню, сколько

<sup>144</sup> Ермилов А. О живом звуке и репортаже на радио // Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 43.

<sup>145</sup> Там же.

<sup>146</sup> Позывные тревог и надежд. «Маяк». 40 лет в эфире // Под ред. Г.А. Шевелева. – М.: Вагриус, 2004. – С. 93.

веселья на семинаре будущих журналистов в МГУ вызвала продемонстрированная мною запись 40-х годов, в начале которой корреспондент бодро восклицает: «Мы находимся в колхозной кузнице!» – и звучит несколько мелодичных ударов металла о металл, а потом идет тщательно отрепетированная и записанная чуть ли не в студийной обстановке небольшая речь кузнеца...».<sup>147</sup> Документальные записи – это звуковая декорация. Они в той или иной степени используются во всех видах репортажа («живой» репортаж в прямом эфире, репортаж-лекция, репортаж-комментарий, репортаж-путешествие<sup>148</sup>). Сохраняя подлинную звуковую картину, журналисту нужно сделать ее эмоционально насыщенной, концентрировать звуковую фактуру.

«Вообще-то “шумом” на радио принято называть любой звук, кроме человеческих голосов, но когда эти голоса звучат вместе и служат фоном для рассказа или интервью, они тоже считаются шумами – шумом толпы. Кстати, именно этот шум может быть настолько выразительным, что в некоторых случаях его стоит давать, не заглушая речь, – считает А. Ермилов.<sup>149</sup> Порой от журналиста в репортаже не требуется лишних слов, лишь прямое протоколирование ситуации. Событие бывает ярким само по себе, в нем самостоятельно сконцентрированы эмоции, уже понятные аудитории. Вот такой пример приводит В. Возчиков в книге о звуковой документалистике «Звучающий мир»: «Слышно (и как будто видно), что микрофон установлен среди большого скопления людей. Они стоят свободно, переминаясь с ноги на ногу (слышно, как нет-нет да и звякнет котелок), негромко переговариваясь, глухо покашливая. Где-то близко пытит паровоз. Издалека, чуть сносимое ветром, доносится звучание небольшого и не очень

<sup>147</sup> Возчиков В.М. Звуковой документ и коммуникация во времени // Звучающий мир. – М., 1979. – С. 80.

<sup>148</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 50.

<sup>149</sup> Ермилов А. О живом звуке и репортаже на радио // Ключи к эфиру: Основы мастерства. Опыт, практические советы. – М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 60.

стройного военного оркестра. И вдруг команда: «По вагонам!». Минута, другая – и вот уже медленно, а потом все быстрее побежали мимо микрофона теплушки; то, что это именно теплушки, тоже слышно: в те считанные секунды, когда широко открытая дверь оказывается вровень с микрофоном, на пленку успевают лечь прощальные возгласы, обрывки разговоров, песен. Корреспондент начал было говорить, как обычно говорят на вокзалах корреспонденты, поясняя событие: «Эшелон тронулся. Провожающие машут бойцам букетами цветов...». И вдруг сорвался на крик: «До свиданья, товарищи! До скорой, радостной встречи, товарищи»...Окончание фразы перекрыл долгий гудок эшелона, уходящего на запад, на фронт».<sup>150</sup> В этом примере журналист сам становится частью звуковой картины. Он не наблюдатель, а участник. Это бывает не часто, именно поэтому, фиксируя звучащую действительность для полноценного репортажа, необходимо записывать несколько звуковых планов. В 60-70-е годы на «Маяке» этим занимался целый отдел – «Радиофильм». Здесь трудилась «элита»: лучшие репортёры «Маяка», а возглавлял его известный радиожурналист К. Ретинский. В отделе работали только со звуком: от человеческого голоса до самых разнообразных шумов. Из воспоминаний автора документальных фильмов и многосерийных циклов, посвященных истории и судьбам участников Второй мировой войны, а также репортажей и фильмов о войне в Афганистане М. Лещинского: «Звучащие сейчас на всех радиочастотах и в телеэфире сольные выступления корреспондентов в те времена (конца 60-х – начала 70-х годов – Н.Г.) презрительно назывались «озвученной информацией». Каждый материал должен был быть драматическим документальным произведением со своей завязкой, кульминацией, развязкой. Помню, идеалом считался тогда полуминутный радиорепортаж югославского репортера из разрушенного землетрясением города Скопле: на пленке не

---

<sup>150</sup> Возчиков В.М. Звуковой документ и коммуникация во времени // Звучащий мир. – М., 1979. – С. 41.

было ничего, кроме стука молотков, забивающих гвозди в крышки гробов».<sup>151</sup> На «Маяке» считалось, что роль журналиста в эфире должна быть более чем скромной. Его цель – дать звучание события, эмоциональный фон жизни.

Понятие «звуковой мизансцены» пришло из радиотеатра. Один из самых маститых режиссеров радио В. Турбин в книге «Режиссер радио- и телетеатра» пишет: «Радио, как и кинематограф и телевидение, имеет свои планы: самые общие, средние, крупные и самые крупные. Ощущение плана достигается характером звучания, который зависит от дистанции между актером и микрофоном».<sup>152</sup> Таким образом, режиссер добивается наибольшей объемности и наглядности происходящего действия. Используя этот прием в репортаже, где документальные записи рисуют нам «звуковые картинки», журналист как режиссер решает, что укрупнить, а что дать общим планом. Чередование планов рассчитано на создание звукового образа и здесь, по справедливому наблюдению Г. Сыркова, «...образ не возникает одномоментно. Точно так же и слушателю требуется какое-то время, чтобы в его сознании сформировался звуковой образ того события, которому посвящен репортаж. Чем сложнее образ, тем нужно больше времени»<sup>153</sup>. Техническое выразительное средство радио – звуковая мизансцена - активно использовалась при создании радиоспектаклей. Изначально это было расположение актеров по отношению к микрофону, кто-то стоял ближе – крупный план, кто-то дальше – дальний. Такая запись создавала объем и приближала спектакль к реальности. В репортаже к этому приему пришли не сразу. Изначально записывали звуковой «поток». Выше мы уже приводили неудачные примеры, когда голос корреспондента утопает в шумах или

---

<sup>151</sup> Позывные тревог и надежд. «Маяк». 40 лет в эфире / Под ред. Г.А. Шевелева. – М.: Вагриус, 2004. – С. 74.

<sup>152</sup> Турбин В.С. Режиссер радио- и телетеатра. – М., 1983. – С. 23.

<sup>153</sup> Мастер радио. Вып. 6. Журналистика и диджеинг. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – С. 18–19.

напротив, важные по сюжету звуки уходят на дальний, еле слышимый план. Со временем, структура репортажа стала усложняться, а значит документальные звуки, как одно из главных выразительных средств жанра приобрели смысловую и эмоциональную глубину. Звуковая мизансцена в репортаже – это расположение микрофона по отношению к источнику звука.

«От того, насколько правильно выбрано место для установки микрофона, – писал Ю. Гальперин, – зависит последующее воспроизведение записанных шумов. Нарушение этих требований может превратить шуршание бумаги в грохот листов железа, ручей – в водопад, мощный взрыв – в звук, издаваемый хлопушкой, и т.д.»<sup>154</sup> В дальнейшем интершум, как сегодня называют документальные (естественные) звуки, при сборке репортажа становится частью драматургического замысла журналиста. Я. Белицкий писал: «Испанская танцовщица Кэти Клавихо рассказала мне, что больше всего поразило ее в Москве: “Я могла круглые сутки не закрывать окно своего гостиничного номера: шум улицы не мешал мне”. И я включил в передачу запись из своей фонотеки. У меня запели птицы. Птицы, живущие на Ленинском проспекте»<sup>155</sup>. В дальнейшем этот звук он использовал в передаче, которая называлась “За час до рассвета”. Это был радиорассказ о людях, работающих ночью. В нем голоса ведущих сливались с голосами самой Москвы. И поэтому в тексте, в пометках для режиссера значилось и “шарканье метлы”, и “громкий птичий гомон”, и «шум проезжающих машин», и “гул площади Курского вокзала”...Все это было необходимо передаче.

А. Ермилов выделяет шумы фоновые и самостоятельные. Фоновые чаще всего идут за текстом, но иногда именно они и создают образную шумовую палитру сюжета. Шумы можно найти везде, даже в самом тихом

<sup>154</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М., 1960. – С. 57.

<sup>155</sup> Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике / Сост. В.М. Возчиков. – М.: Искусство, 1979. – С. 81.

месте, главное, чтобы они помогали раскрыть смысл происходящего. К примеру, вот как А. Ермилов предлагает рассказать о тихих залах Государственной библиотеки: «Тут всегда такая тишина, что ручку уронишь – как гром раздается. Но, конечно, ронять я специально ничего не буду, а просто давайте вместе вслушаемся в эту библиотечную тишину, сквозь которую, если повезет, до вас донесется шелест страниц...».<sup>156</sup>

Еще одно выразительное средство репортажа – *монтаж*. Уже в первых прямых трансляциях, когда звукооператоры переключали рассказы ведущих с одного микрофона на другой, формировалось монтажное мышление. По мнению В. Возчикова, монтажное мышление присуще репортеру радио уже в самый первоначальный момент работы над звуковым материалом, в момент записи.<sup>157</sup> С началом использования магнитной ленты, появляется возможность монтажного редактирования всего записанного звукового материала. «При его помощи автор, по выражению Д. Бараневича, как бы сжимал время, совмещал два, а то и три плана звучания».<sup>158</sup> Монтаж позволил соединить в эфире голоса людей, которые даже не встречались между собой, или разные, но объединенные одной темой события. Состыковывая разрозненные фрагменты, уплотняя, растягивая, показывая действительность в динамике, монтаж в радиорепортаже открывал перед радиожурналистами дополнительные возможности – художественные, эстетические, нравственные. «Монтаж обогащает репортаж, углубляет его содержание без видимого участия репортера, придавая действительности естественный ход развития».<sup>159</sup> Монтаж позволил усложнить драматургию передачи, не всегда это получается удачно, подчас нарушается правдивость

---

<sup>156</sup> Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 62.

<sup>157</sup> Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике / Сост. В.М. Возчиков. – М.: Искусство, 1979. – С. 33.

<sup>158</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 59.

<sup>159</sup> Там же. – С. 60.

происходящего, но при умелом, грамотном использовании соединения разных звуковых фрагментов появлялась важная для слушателя возможность представить определенные факты как явления, сформулировать собственное мнение о нем.

Первым, кто использовал прием накопления документальных записей, относящихся к событию или человеку, был Л.Е. Маграчев. Маграчев – мастер не столько оперативного репортажа, сколько документального рассказа, когда записи подчиняются композиции и художественному замыслу автора.

«Звуковой исторический документ дал радиовещанию блестящие возможности создавать художественные произведения, образность которых исторически верно отвечала духу эпохи. Одна отдельно взятая запись может быть всего лишь «остановленной жизнью». Но журналист умеет видеть и выделить в ней черты, типичные для времени, когда сделана запись, показать нам, слушателям, связь того, о чем говорится на пленке, с прошлым и будущим».<sup>160</sup> В годы Великой Отечественной войны радиокомитету было поручено подготовить для вечного хранения звуковые документы о наиболее важных событиях войны, к сожалению, довоенных звукозаписей сохранилось немного, но те, что сохранились, были, по словам А. Музыри, «бесценным документом прошлого, красками в руках художника, нотами в творчестве музыканта. С их помощью воссоздавалось время»<sup>161</sup>. Наиболее полно их использовали в цикле программ о войне «Подвиг народа». С их помощью воссоздавались не только страшные страницы истории, звуковые документы при монтаже приобретали идейно-тематическое единство и уже становились образом, символом войны вообще. Например: «Вот запись Берлинского радио – геббельсовский пропагандист разглагольствует о том, что, дескать, гитлеровские вояки несут России... культуру. И сразу после немецкой речи

---

<sup>160</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 208.

<sup>161</sup> Там же. – С. 212.



мы слышим голос радиокорреспондента Лазаря Маграчева из осажденного Ленинграда – он перечисляет имена и фамилии детей, убитых и раненных сегодня фашистским снарядами:

– Никифоров Виктор – 8 лет, Гейзелев Лев – 11 лет, Кустарев Иван – 11 лет...

Больше ничего, никаких комментариев и выводов. Но забыть это невозможно»<sup>162</sup>. Программа “Подвиг народа” – это десятиминутный репортаж об одном только эпизоде войны. Для этого приходится вести многодневную исследовательскую и экспедиционную работу.

Журналист в своем поиске не должен рассказывать и спрашивать очевидные вещи. Открывать новые пласты жизни, новые грани характера удается не в каждом репортаже. Бард и журналист Ю. Визбор в 60-е годы XX в. создал уникальный жанр – *песню-репортаж*. Еще студентом он стал автором песен (стихов и музыки), а придя на радио, соединил журналистику с музыкой. Жанр Визбора на волне интереса аудитории к звучанию живых, документальных голосов и опять же учитывая специфику радиостанции «Юность» (для станции было характерно в программах сочетать документальное и так называемое «игровое» начало), был невероятно популярен, впрочем, как и сам автор.

Подобные принципы – соединения документального факта и игрового начала - исследователь радиотеатра Т. Марченко выделяет в разновидности драмы – *драма «под репортаж»*. Драма «под репортаж» родилась на радио на рубеже 1930-х гг.: первые опыты были предприняты почти одновременно в разных странах. Так, в 1929 г. шведский драматург И.-Т. Тунберг построил свою радиопьесу «Крестьянская свадьба» как имитацию репортажа. «Эта программа находится где-то на пересечении радиотеатра, актуального репортажа и хроники в драматизированной форме – в том их качестве, когда они несут радиослушателю информацию», – где документальный текст

---

<sup>162</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 212.

радиограмм монтировался с игровыми сценами, имитирующими репортаж».<sup>163</sup> И вот здесь мы можем вспомнить понятие «пограничной зоны», о которой в своей книге «Театр в каждом доме» пишет один из виднейших исследователей радиотеатра Т. Марченко. По ее мнению, между документальной (журналистской) и художественной сферами вещания есть «пограничная зона». «Пограничная зона – родоначальная среда обеих форм театра в системе СМК» и далее «...радиотеатр тоже в ряде случаев опирается на репортажность «пограничной зоны», заимствует или имитирует ее формы».<sup>164</sup> Репортаж с самого начала давал «звуковую фотографию» события, его фонограмму.

Как мы уже отмечали, первые истинно радиийные репортажи родились из «живых трансляций». Главное их отличие от репортажа газетного – не только одномоментность с событием, но и создание с помощью звука своеобразных «сценических площадок»: звуковых картин происходящего. В уже упоминавшемся нами репортаже с Днепрогэса созданы картины искусственного русла, засыпаемого камнями; турбинного зала, в котором начинает выработываться ток, скопления пароходов, гудками приветствующих рождение новой электростанции. Активно работали в этом направлении журналисты радиостанции «Юность». Сергей Есин в репортаже о работе дагестанских пастухов создает такие картины и комментированием присутствующих на пленке звуков: «Сзади, в ущелье, легкое позвякивание – камешек запрыгал по склону, и через пять секунд внизу легкая россыпь – долетел. Шамиль знает: возвращается Алибек». Иногда картины окружающего пастухов мира создаются только с помощью словесного описания: «Туман поднимается внезапно. Слово перекинутое тесто, переваливается через края пропасти, сочится из земли».<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Hallibeg G. Radiodramat. V.2. Stockholm, 1967. – S. 34.

<sup>164</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М.: Искусство, 1986. – С. 14.

<sup>165</sup> Зинин С. Есин С. Между солнцем и туманом // Кругозор. – 1965. - №5. – С.4

Журналист постоянно задает слушателям вопрос: «Круг их забот и дней, как тысячу лет назад. Не слишком ли мало для человека».<sup>166</sup>

В подтверждение своей мысли он рисует совершенно иную картину, далекую от плато Алагада, где пасут свои стада Шамиль и Алибек: «Зал в Эрмитаже. Туда редко заходят экскурсанты. На черно-красных боках греческих амфор и ваз та же выверенная точность движений, с какой Шамиль месит тесто, а Алибек ходит за водой».

Журналист как бы вписывает своих героев в историю мировой цивилизации. «Голос» включаемого радиоприемника напоминает о веке двадцатом. Журналист говорит с героями о горных цветах, о звездах, о близких, с которыми приходится встречаться нечасто. И – экскурс в совершенно иную среду: «На тренировках самое сложное испытание для космонавтов – одиночество в сурдокамере. И насколько острее, мне кажется, иное одиночество, когда можно увидеть вдаль за пропастью свое село, знакомый уклад жизни».

Такие перенесения авторских суждений в совершенно иные сферы (Эрмитаж, Байконур) помогают журналисту показать деятельность героев с разных сторон.

Репортажная радиозапись звучания подлинной жизни с последующим осмыслением и обработкой ее по законам образного, художественного мышления нашла воплощение в жанре, мастерски разработанным Ю. Визбором. Его чисто репортажные, сделанные на месте события записи прекрасно сочетаются с песней о героях этих событий, позволяют рассказать о людях «возвышенно», на что в прозе ни журналисты, ни их герои из скромности и нежелания «говорить красиво» не решились бы.

Песни-репортажи всегда написаны на основе реальных фактов, они включают в себя реальные фамилии и географические названия, но в то же время они аналитичны, содержат более широкие обобщения, чем обычный

---

<sup>166</sup> Зинин С. Есин С. Между солнцем и туманом // Кругозор. – 1965. - №5. – С.4.

репортаж. Впервые песни стали использоваться как своеобразный журналистский прием в журнале с гибкими грампластинками «Кругозор». Уже в первом номере «Кругозора» в апреле 1964 г. появляется песня-репортаж Ю. Визбора «На плато Расвумчорр». В самом журнале было печатное предисловие: «Он сидит и грустит неизвестно о чем,/ Мой милейший механик, начальник дорог./ Через час ему биться с плато Расвумчорр,/ По дороге идя впереди тракторов...».<sup>167</sup> Приведенные в тексте журнала слова уже создают две «сценические площадки»: первая – механик в комнате ждет начала смены, вторая – он шагает сквозь вьюгу и полярную ночь, фонариком показывая трактористу дорогу во тьме. В самой песне-репортаже эффект усиливается другими звуковыми иллюстрациями: в сцене ожидания смены вдруг сильным порывом ветра с шумом распахивается форточка и завывание вьюги врывается в комнату. Никто из бригады не обращает на это внимания, только Визбор обрывает начатый куплет и повторяет его сначала. В звуковом репортаже слова песни перемежались рассказом о работе инженеров и мастеров, добывающих «хлебный камень – природное минеральное удобрение апатит». Это и есть особенность песен-репортажей: журналист встречается со строителями, моряками, ракетчиками, нефтяниками, порой даже некоторое время работает вместе с ними, делает документальные записи голосов и шумов. А потом, вернувшись из командировки, сочиняет песню о конкретных людях, о событии, но так, чтобы песня «носила какой-то обобщающий характер, могла бы звучать самостоятельно».<sup>168</sup> Многие репортажи, прозвучав в передачах радиостанции «Юность», продолжали жить как массовые молодежные песни.

Композиция построения песни-репортажа схожа с композицией обычного репортажа. Здесь есть вводная часть, представление героев, описание места события, основная часть, заключение и концовка. Функцию

<sup>167</sup> Кругозор, 1964. - №1 – С. 4.

<sup>168</sup> Музыря А. В эфире радиостанция «Юность». – М., 1979. – С. 68.

вводной части на себя зачастую берут предисловия к песням-репортажам в «Кругозоре». Представление героев может быть как печатным, так и звуковым. А вот рассказ об увиденном журналиста Визбора – всегда в песне, как например, в песне-репортаже «Орбита начинается с Земли»: «В кабинете Гагарина тихо,/ Тихо-тихо, часы не идут./ Где-то вспыхнул тот пламенный вихрь/ И закрыл облаками звезду./ Только тихо пройдут экскурсанты,/ Только звякнет за шторой луна,/ И висит невесомым десантом/ Неоконченная тишина./<sup>169</sup>

В песне-репортаже Визбора о подводниках Северного флота тоже видим несколько «сценических площадок»: сама подлодка, которая в начале долгой экспедиции «уходит под паковый лед», каюта, в которой молодой моряк пишет письмо маме, беспокоящейся, чтоб он не простудился: «под городом под Вологдой / все думает она,/ раз Северный - так холодно,/ раз флот - то по волнам". Невольно в представлении слушателей вырисовывается и эта «сценическая площадка».

Шумы в песне-репортаже - полноправный участник действия. Для усиления эмоций, характерный для ситуации звук Визбор повторял несколько раз. Как, например, о репортаже со стройки электростанции в горах вспоминал исследователь радио В. Возчиков: «Рабочие, ученые, инженеры говорили свободно и интересно, но цементировал пластинку один, только один из множества звуков, записанных репортером, – гудящий, торжественный, тревожный звук туго натянутой струны. Она была основным элементом особого устройства, с помощью которого определялась степень напряженности горных пород, степень опасности стихии. Звон этой струны, как рефрен, отделял одно выступление, один эпизод от другого, задавал ритм

---

<sup>169</sup> Песня-репортаж «Орбита начинается с Земли» // Кругозор, 1970. – №1. – С. 5.

и тональность всему репортажу. А повторился он за шесть с половиной минут звучания пластинки всего три или четыре раза...».<sup>170</sup>

У Ю. Визбора были последователи – Б. Полоскин, Б. Вахнюк, В. Тамарин и др. Они делали песни-репортажи для журнала «Кругозор» и радиостанции «Юность», не отступая от концепции Визбора: песни попеременно с репортажными записями. Как в репортажных фрагментах, так и в словах песен этих авторов обнаруживаются самые различные «сценические площадки» - вплоть до космических. В песне-репортаже Бориса Вахнюка «Без меня не улетай» рассказывается о сеансе связи «Земля-космос»: космонавт Андриан Николаев беседует из космоса с маленькой дочкой. Мысль о том, что земное для ребенка («тетю укусила одна оса», «дяди-космонавты подарили ежика») кажется более чудесным, чем работа отца на космическом корабле, подчеркивается словами песни, тоже написанной от лица девочки: «Нам звонила тетька из журнала,/ будто ничего еще не знала./ Я сказала тете: «После позвоните!/ Папа на работе, папа на орбите».

Приведенные примеры показали, что современный репортаж приобрел опыт документально-художественных программ, но при этом не потерял своей информационной сущности.

К сожалению, в современном эфире эталонные образцы этого жанра представлены недостаточно широко. Называя причины, среди которых дополнительные для станции затраты, необходимость использования совершенной техники, наличие профессиональных репортеров, многие практики считают проблемой снижение уровня профессионального мастерства.

Многие журналисты называют репортажем записанный в студии текст, оформленный одним-двумя, подходящими по смыслу шумами. Этим грешат

---

<sup>170</sup> Возчиков В.М. Звуковой документ и коммуникация во времени. Звучающий мир. – М., 1979. – С. 40.

многие станции, редко можно услышать полноценную «звуковую картину» события. И все же мы можем отметить тенденцию – в эфире появляются репортажи не чисто информационные, а обладающие определенным публицистическим зарядом, выходящие на остроактуальную, насущную проблему.<sup>171</sup> Журналисты делают не только информационные, событийные репортажи, но и постановочные, игровые. К примеру, на коммерческой радиостанции «Европа Плюс-Орел» регулярно звучат игровые репортажи. Они объединены в условную рубрику – один день из жизни города, людей. Журналистка А. Брылева подготовила серию репортажей о людях разных профессий. Киоскер, обувщик, пожарный... Методом включенного наблюдения репортер записывает истинную звуковую картину. В репортажах А. Брылевой важен каждый элемент – авторский текст, записанный на месте события, фрагменты диалогов с героями, лайф – реальные звуковые картинки, соответствующие теме музыкальные и песенные элементы. Они динамично сменяют друг друга, но при этом сохраняют целостное впечатление. Репортажи А. Брылевой были несколько раз отмечены премией фестиваля региональных вещателей «Вместе-радио».

На курганском FM-радио «За облаками» выходит программа «Герои наших улиц». Ее ведущий Максим Громов ведет «виртуальные прогулки», рассказывает о людях, именами которых названа та или иная улица. Это игровые репортажи. Тексты, написанные заранее с учетом специфика языка радио, озвучивают актеры, но в их основе – рассказ о реальных людях, героях Кургана. Программа длится 2-3 минуты, выходит 5 раз в день. «Идея такова, – рассказывает Громов, – что слушатель может не только почерпнуть что-то новое о городе, в котором он живет. Люди подключились к созданию проекта, доставали откуда-то архивные фото, стали размещать их в

---

<sup>171</sup> Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики. – СПб., 2004. – С. 81.

социальных сетях радиостанции. Сильный был резонанс».<sup>172</sup> Подобная программа выходила в цикле «Улицы и переулки» на «Радио России-Воронеж». Автор цикла Л. Щеголькова делала постановочные репортажи из старинных уголков Воронежа. Она давала обязательно «картину дня сегодняшнего» – это были документальные записи голосов людей, машин, скрип колодца, ворот, лай собак или другие характерные для этого места звуки. Журналистка в рассказ вводила постановочные моменты, например, в репортаже с Адмиралтейской площади, откуда в свое время Петр I спускал на воду корабли, оживают герои того времени. Их слова произносят актеры, звукорежиссер оформляет сцены музыкой, шумами. Звуковые фрагменты соединяет текст журналиста. Здесь он не только участник событий, но и наблюдатель, созерцатель, открывающий слушателю удивительную историю родного города.

Подобные краеведческие репортажи звучат на многих региональных станциях. Согласимся с авторами учебника «Курс радиотелевизионной журналистики», которые называют репортаж перспективным жанром, поскольку «...он максимально соответствует органической природе радио. Активное функционирование репортажа особенно важно в качестве естественного баланса по отношению к сугубо “разговорным” жанрам (монологическим, диалогическим, но построенным лишь на голосе), экспансия которых в современной радиовещательной практике продолжает расти».<sup>173</sup>

### **Краткие выводы**

История репортажа на радио вызывает споры. Одни исследователи считают, что он появился с открытием магнитной записи, другие - задолго

---

<sup>172</sup> Фатеева П. Что там, «За облаками»?.. – URL: <http://www.radiportal.ru/articles/18048/chto-tam-za-oblakami>) (дата обращения: 12.03.2013).

<sup>173</sup> Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004. – С. 205.



до ее появления, а первой его формой были, так называемые «живые трансляции». В любом случае, важно одно - жанр репортажа ищет собственные выразительные средства. Одним из первых, естественных выразительных средств этого жанра стали звуковые картины. Позже добавилось звучащее слово. Понятие «звуковые картинки» со временем конкретизировалось в документальные шумы. Таким образом, у жанра выработались свои изобразительно-выразительные средства: слово, музыка, документальные шумы и монтаж. Главным отличием радиорепортажа от газетного стала не только одномоментность с событием, но и создание с помощью звука своеобразных «сценических площадок». Это была непростая, но увлекательная работа в поисках собственной драматургии построения репортажа. Ставить знак равенства между репортажем и радиопьесой нельзя, репортер творит в момент записи, сценарист заранее прописывает те или иные ходы, но факт необходимости предварительного сценария для репортажа очевиден. Он должен быть драматургичен. Используя все выразительные средства радио: звучащее слово, документальные шумы, музыку, монтаж - репортер создает звуковой образ происходящего. Цель репортера - «показать» жизнь, но при этом облечь ее в оригинальную драматургическую форму, сделать маленьким произведением искусства. В современном репортаже журналисты порой игнорируют элементарные правила жанра: тексты записываются в студии, активно используются искусственные, а не документальные шумы, получается, что автор не участник, а наблюдатель события. Такая искусственность не всегда вынужденный шаг, журналисты стилизуют художественные сюжеты «под репортаж». Активное использование игровых, художественных элементов становится доминирующей тенденцией в репортажах многих FM-станций.

### II. III. Разновидности радиоочерка

Очерк – один из древнейших жанров художественной литературы. Многие писатели – А. Пушкин, М. Салтыков-Щедрин, А. Чехов, В. Короленко – использовали форму очерка для актуального художественного отображения действительности. Значительный теоретический и практический вклад в развитие документального жанра очерка внес М. Горький: «Основное, что нам нужно, – писал он, – это живой очерк, насыщенный фактами, убедительными и легко понятными, которые читатель при желании может сам проверить».<sup>174</sup> Широкое использование очерка в газетах и журналах в 1920-1930-х гг. повлияло на его становление и на радио. «Первая ступень его адаптации к новому виду коммуникации состояла в приспособлении литературного текста к звучанию: употребление разговорной лексики, иное построение фразы, рассчитанной на чтение, рассказывание и восприятие на слух».<sup>175</sup>

В учебнике по радиожурналистике под редакцией Э.Г. Багирова и В.Н. Ружникова рассматривают очерк, как документально-художественный жанр, но отмечают, что его нередко относят к информационно-публицистическим и аналитическим жанрам.<sup>176</sup> Свою градацию авторы объясняют тем, что радиоочерк «лежит на границе между собственно радиожурналистикой и радиодраматургией». Предметом изучения очерка может быть человек, событие, проблема, но всегда степень обобщения в нем очень велика. Авторы продолжают: «...эти обобщения лежат уже не столько в информационной сфере, сколько в сфере искусства. Очерк отражает существенные социальные явления».<sup>177</sup>

<sup>174</sup> Горький М. О литературе. – М., 1953. – С. 355.

<sup>175</sup> Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002. – С. 157.

<sup>176</sup> Основы радиожурналистики. – М., 1984. – С. 153.

<sup>177</sup> Там же.

Как мы уже сказали, радиоочерк пришел на радио из печатных СМИ. В его развитие внесли весомый вклад писатели, создававшие очерки газетного типа специально для радио: они часто выступали у микрофона и владели стилем «читая – рассказывать». В 1930-1940-е годы авторами Всесоюзного радио были И. Эренбург, В. Гроссман, Э. Казакевич; в 1950-е гг. – Б. Полевой, В. Ардаматский; в 1960-е гг. – А. Гладилин, В. Аксенов, В. Некрасов, В. Липатов, Н. Долинина. Писали для радио и популярные газетные очеркисты М. Кольцов, Т. Тэсс, А. Аграновский и другие. «В литературном и журналистском лексиконе даже появилось понятие «очерк для радио» – его литературную стилистику определяли, прежде всего, особенности восприятия текста на слух».<sup>178</sup> В таком очерке применяется дополнительное выразительное средство – музыка и присутствует элемент театрализации: очерки иногда читали не сами писатели, а дикторы или актеры. Актерское исполнение преображало литературный материал. Писатель В. Каверин вспоминал без всякой иронии, с искренним удивлением, как он не узнал свой текст, звучавший по радио: «Шла война, я был военным корреспондентом “Известий” на Северном флоте. Как-то включил радио и услышал рассказ о девушке: она, чтобы спасти раненных, под ураганным огнем пробегает поле, подвергаясь смертельной опасности. Я слушал с изумлением – как хорошо стали писать! Но вдруг сообразил, что это...мой рассказ. Не узнал его потому, что читал Ростислав Плятт. Такие краски, оттенки появились, такой характер у этой маленькой девушки, которая жаждет помочь раненым и при этом не уверена – достаточно ли она храбрая! Артист придавал рассказу объемность».<sup>179</sup>

Новый уровень документальности очерка был достигнут благодаря появлению звукозаписи на месте события: в эфире появился *живой звучащий голос героя*. Он наиболее документален. Из авторского текста, записей,

<sup>178</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2005. – С. 245.

<sup>179</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 52.

сделанных на месте события, шумов, музыки складывается звуковой образ, необходимый для документально-художественных жанров и радиодраматургии.

Такой шаг технического прогресса, как выход микрофона из студии, отразился на всех видах вещания. «Радиодраматургия чаще стала обращаться к произведениям масштабным, позволяющим слушателю «выйти из студии»: средствами техники было расширено реальное и художественное пространство освоенное радиовещанием»,<sup>180</sup> – пишет режиссер радио В. Возчиков. Если в 1930-е гг. это были больше очерки, записанные у микрофона, где выразительные возможности радио использовались номинально, то при освоении звукозаписи очерк на радио приобрел новые возможности: документальную предварительную запись, монтаж, а значит, – новое качество.

Радиоочерк дает прекрасную возможность слушателю «заступить место» героя – услышав его голос, узнав из его уст обстоятельства жизни, его отношение к разным сторонам бытия. Такая запись – не просто подтверждение существования героя, но и в какой-то степени художественный образ.<sup>181</sup> Создавать образ героя в очерке журналист должен осторожно. Неточные выражения или излишне красочные метафоры и сравнения могут вызвать у слушателя недоверие, увести его от истинного смысла повествования. Многословие также является злейшим врагом радиожурналистики. Ю. Летунов вспоминал: «Как-то после командировки в Сибирь я написал очерк и попросил Абрама Исааковича (А. Ицхокин – редактор «Последних известий» радио – Н.Г.) посмотреть его. Он быстро прочел и внимательно посмотрел на меня: “Что вы хотите?”. Я замялся и всем видом показал, что хочу... И тогда на моих глазах в считанные минуты

---

<sup>180</sup> Возчиков В.М. Звуковой документ и коммуникация во времени // Звучающий мир. – М., 1979. – С. 31.

<sup>181</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 50.

Ицхокин начал четвертовать страницы. До встречи с Ицхокиным все написанное мне нравилось, и я считал, что готова хорошая получасовая передача. Внимательно изучив правку, я понял, что выброшенное только то, что и должно быть выброшено, то есть то, что не представляло интереса, замедляло ритм, не несло новой информации и было лишним. Остался материал на двенадцать минут. Но это было уже что-то!».<sup>182</sup> Даже первые радиожурналисты, которые писали свои очерки как литературные тексты понимали, что специфика языка у жанра иная, чем в газете. В конце 1950-х – начале 1960-х гг. работала плеяда талантливейших радиожурналистов – Ю. Летунов, Ю. Визбор, А. Ревенко, Б. Абакумов, К. Ретинский, Л. Маграчев, которые, как сказал на одной из слушательских конференций ленинградский рабочий, «научили радио говорить с человеком».<sup>183</sup> Эти журналисты делали разные по темам и тональности программы, но в них всегда чувствовалась жизнь. Они не излагали мысль, она рождалась в момент разговора со слушателями. Вспоминая тот период, А. Музыря пишет: «...Это было своего рода рождением радио. В первых радиопьесах «оживал» литературный материал, в радиоконпозициях и радиофильмах того периода литературный материал перемежался с публицистикой, радиоочерки 60-х рождались на местах событий, и об этих событиях откровенно рассказывали сами герои».

Очерк использует все выразительные средства радио, и первое из них – живое слово. А. Шерель выделяет два речевых потока: авторский текст, написанный в определенном стиле, и устная речь героя. Каждому из этих потоков и теории, и практики радиожурналистики уделяли много внимания. Например, М. Зарва, много лет проработавшая в должности консультанта по русскому языку в дикторской группе Центрального радио, в книге «Слова в эфире» много внимания уделяет именно журналистскому письму. В частности, она критикует журналистов, пытающихся использовать

---

<sup>182</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 75.

<sup>183</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 51.

«рубленный текст», целиком состоящий из коротких предложений, которые по их мнению, становятся от этого более экспрессивными и динамичными. Но из-за этого утрачивается единство ритма, плавность. Дробный текст утомляет слушателя, нередко даже раздражает. Автор «Слово в эфире» не призывает совсем отказаться от «рубленного стиля», который радиожурналисты часто называют телеграфным. В качестве удачного примера использования этого стиля М. Зарва приводит очерк Бориса Михайлова «Марфа и ее сыновья». «...Худые, молчаливые детдомовцы. Война отучила их от смеха...Пайки хлеба, мгновенно исчезающие со стола. Обжигающее железо кружек...».<sup>184</sup> Журналист использует «рубленные фразы», а это в основном назывные предложения, лишь в одном месте, где герой вспоминает голодные годы войны. Дальше автор ведет повествование в обычном стиле, использует более сложные речевые конструкции. Михайлов сознательно выделил этот речевой фрагмент, чтобы придать ему большую психологическую выразительность, привлечь внимание, но при этом ввел его тактично и деликатно.

В современных радиоочерках «рубленный» текст, используется достаточно часто, скорее всего, это связано со «взрывом» интерактивности: что очерк сегодня нередко перенасыщен элементами интервью, комментария, репортажа, а их стиль отличается от очеркового. Монтажное построение сюжета тоже нередко накладывает отпечаток на стиль. Не всегда этот подход оправдан. Ведь очерк требует большей выразительности, глубины и осмысленности, чем, к примеру, репортаж. И сегодня справедливо звучат слова М. Зарвы, написанные еще в 70-е годы: «авторы не замечают, что сплошной «рваный» текст через минуту звучания становится утомительным, через две – раздражающим, через три – нестерпимым».<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Зарва М.В. Слово в эфире. – М., 1977. – С. 84.

<sup>185</sup> Там же. – С. 85.

Есть и другая крайность – журналист так увлекается звуковыми документами – рассказами родственников, друзей, сослуживцев героя, самыми различными шумами, что буквально тонет в них, а его произведение представляет собой некое «лоскутное одеяло», в котором есть все, кроме думающего журналиста».<sup>186</sup> В силу его публицистической природы в радиоочерке важен факт, сообщающий нечто важное и интересное о человеке, о событии, о явлении. Согласимся с Ю. Летуновым, который заметил, что «именно факты, которыми оперирует очерк, в совокупности своей позволяют очертить образ человека, судить о его гражданских качествах, увидеть и понять какое-то явление жизни через отражение его в отдельной судьбе».<sup>187</sup> Но вместе с тем, «узкая тропинка от факта к факту» (по определению Э. Киша), характерная для аналитических жанров, для радиоочерка не годится.<sup>188</sup> Для него важна четкая драматургическая композиция, где все фрагменты подогнаны друг к другу, где есть авторская позиция, и все это должно создавать впечатление целого произведения. Стремление выстраивать радиоочерк драматургически тоже берет исток в радиоспектаклях.

На раскрытие характера личности героя в очерке работает многое – цифры, факты, фрагменты интервью. Особенно очерк украшают архивные записи, либо записанные самим журналистом, либо находящиеся в общей информационной базе радиокompании. Прием соединения разновременных записей в едином сюжете часто использовал мэтр отечественной радиожурналистики Л. Маграчев. Свой очерк об инженере Г. Борткевиче журналист строит на соединении ответов героя на один и тот же вопрос «Довольны ли вы своей работой?». И на том, как по-разному в разные периоды своей жизни герой отвечает на вопрос, Маграчев не только

---

<sup>186</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – Воронеж, 2009. – С. 112.

<sup>187</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 93.

<sup>188</sup> Цит. по: Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – Воронеж, 2009. – С. 112.

раскрывает диалектику развития человеческого характера, но и поднимает проблему призвания. «И вот однажды во время новогодней передачи Борткевич, лукаво усмехнувшись (а это все – и паузу и негромкий смех – пленка отлично доносит!), сказал:

- Спросите, доволен ли я своей работой? Так вот я вам отвечу: не доволен. Удивлены?»...Кульминация, как и полагается по законам драматургии, – абсолютно неожиданна».<sup>189</sup>

Дальше герой объясняет причины своего недовольства и журналист, хорошо зная героя, создает образ человека беспокойного, думающего, ищущего. Этот радиоочерк, сделан методом длительного наблюдения, к сожалению, очень редко используемым радиожурналистами. В творчестве Л. Маграчева таких очерков много. Пример – передача «Мать и дочь». Журналист соединил в одну сюжетную линию голоса матери, ленинградки-блокадницы, которой уже давно нет в живых, и здравствующей дочери. Между одной и другой записью – четверть века.

«Как бы отвечая матери, говорит дочь:

- Я не понимала тогда, что это так страшно, и вообще не понимала, что такое голод. Мне просто постоянно хотелось есть, и я привыкла к этому чувству, но страшно мне, наверное, не было.

- Моя дочь, – слышен голос матери – вместе со мной поднималась на крышу и гасила зажигалки. Лена как-то спросила меня: «Мама, правда хлеб вкуснее пирожного?»»

- Вы задавали маме такой вопрос? – спрашиваю Лену.

- Не помню. Может быть».<sup>190</sup>

Прием соединения в документально-художественной передаче различных текстов: выступлений в студии, документов, реплик ведущего – был открыт и часто использовался уже на исходе радиогазетного периода.

<sup>189</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 122.

<sup>190</sup> Маграчев Л.Е. Сюжеты, сочиненные жизнью. – М., 1972. – С. 23–24.



Возможность соединения записей, сделанных в разное время и в разных ситуациях, появилась только благодаря созданию магнитной ленты и портативных магнитофонов, но и тогда хранить огромное количество магнитных записей в надежде использовать их в будущем удавалось немногим. Личная фонотека Лазаря Маграчева была уникальной.

Прием соединения разновременных записей, апробированный Л. Маграчевым, оказался идеально подходящим для радиоочерка. «Начиная очередную работу, я, как правило, знаю, о чем хочу говорить со слушателем, какова тема и идея будущей передачи. Но случается и так, что во время записи неожиданно для меня рождается другая, новая тема, новая идея, иногда от случайно брошенной собеседником фразы. Вот такой момент радиожурналист не должен упускать. А это требует большой сосредоточенности во время записи и непрерывного внимания к собеседнику».<sup>191</sup> Внимание рождает сочувствие, сочувствие не может не выразиться в эмоциональности авторского повествования. Живые голоса героев и рассказ журналиста одинаково эмоциональны. Немецкий журналист Й. Яриш рассуждая о записи героев, совершенно справедливо замечает, что нужно не просто записывать человека, с которым вы разговариваете – нужно показать человека в пространстве. Пространством может стать комната, улица, магазин, все, что максимально характеризует героя очерка. «Для меня важен не один только человек, но человек и окружение как единое целое».<sup>192</sup> Пространством для героини очерка, который Й. Яриш делал для немецкого радио, стал ее голос. Сюжет таков: врачи повредили связки девушки во время операции, и ее голос деформировался. Он звучал, как механическое пианино и, по верному наблюдению журналиста, уже сам по себе был выразительным средством. Й. Яриш встречался с ней в баре, где она

---

<sup>191</sup> Маграчев Л.Е. Сюжеты, сочиненные жизнью. – М., 1972. – С. 56.

<sup>192</sup> Мастер радио. Вып. 5. Радио во времени и пространстве. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – С. 103.

работает, но понял, что это веселое и бесшабашное пространство нивелирует весь трагизм ее истории. Поэтому он записал ее в тихой студии, где голос девушки «стал и декорацией, и лицом, и сюжетом»<sup>193</sup>.

Как и в любом жанре радио, запись героя – один из важных моментов. А. Музыря в своей книге «Искусство слышать мир» пишет: «Если журналист-газетчик создает в очерке образ, тщательно осмысливая свои записи в блокноте (то есть *после* встречи с героем – Н.Г.), то у радиожурналиста другая технология работы: он «лепит характер» героя во время записи»<sup>194</sup>. А потом уже во время монтажа журналист подчеркивает какие-то характерные детали, выбирая тот или иной фрагмент пленки. Отвлечения от главной темы разговора иной раз могут придать новые штрихи образу героя, события. Т. Лебедева называет их «лирическими отступлениями».<sup>195</sup> На первый взгляд, они не несут информации, необходимой для раскрытия темы очерка, но если журналист применяет их умело, и звучат они не в авторском тексте, а в документальных записях, то именно такие «лирические отступления» вписывают судьбу одного человека в историю страны, расширяют границы времени. Приведем пример удачного, на наш взгляд, использования «лирического отступления» в проблемном очерке «Река Теча» (Радио Маяк – Каменск-Уральский). В очерке намечены две сюжетные линии: первая – судьбы двух жительниц села Пугаево, Курганской области и вторая – история реки Теча, на берегах которой расположено село. Мы узнаем, что с рекой связана вся их жизнь. Детьми они в ней купались, когда выросли, стирали белье, поливали ее водой огород, потом в ней купались уже их дети. За этим неспешным рассказом кроется трагедия: начиная с 1949 г. в реку сбрасывали высокоактивные отходы

---

<sup>193</sup> Мастер радио. Вып. 5. Радио во времени и пространстве. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – С. 103.

<sup>194</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 52.

<sup>195</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 167.

деятельности химического комбината «Маяк», у героинь очерка болели и умирали близкие, а они все эти годы не понимали, почему. Судьба двух жительниц маленького села Курганской области, имена которых журналист сознательно не указывает, напоминает о забытой сегодня экологической катастрофе Чернобыльской АЭС и поднимает трагедию одного села до уровня всей страны. Но за жесткими словами в очерке появляется и лирическая нота – признание в любви к реке. Река здесь становится образом и жизни, и смерти.

(Звук автоматной очереди переходит в плеск воды, звуки природы)

Голос женщины: ...Я всегда любила реку. В детстве она была чистая, берег песчаный. Мы купались до посинения. Не вылезали из реки. Помню, там лен рос, так мы из него делали одежду, красивые полотенца. Теча – это наша жизнь...получается, что она дает ее нам и забирает.

Звуковым пространством для двух героинь очерка стали документальные шумы села: резкий крик птицы, дуновение ветра, плеск воды, тишина. Мы не слышим ни голосов людей, ни домашних животных. Лирическое отступление журналист, напротив, сознательно оформляет музыкой, словно отрывая слова женщин от их вещественной конкретности.

Документальные записи, которые могут войти в очерк, жестко не ограничиваются. Журналист не мешает герою «раскрываться». В этом ему помогают и музыкальные произведения, которые автор считает созвучными теме. Музыка в очерке может выполнять несколько функций, она и фон, и иллюстрация, и средство характеристики героев. Невнимательное отношение к подбору музыки порождает музыкальные штампы. Музыкальные редакторы и режиссеры предпочитают обращаться к известным им, музыкальным произведениям, в результате чего их эстетическое воздействие на слушателей резко снижается. А. Ревенко совершенно справедливо говорил, что «в радиорассказе о вологодской кружевнице и в радиорассказе о

художниках Палеха должна звучать разная музыка»,<sup>196</sup> на деле же огромный пласт очерков о людях труда оформлялся советской классикой, очерки о путешествиях – соответствующей месту события национальной музыкой. Но в любом случае подход к подбору музыки должен быть индивидуальным. В очерке Е. Фоминой о жизни Людвиг ван Бетховена журналист применяет достаточно простое, но верное решение. Эпизод, рассказывающий о том, как отец композитора заставлял его играть, Е. Фомина оформила одной из простеньких пьес-багателлей, которые играют начинающие музыканты. Это была не фонотечная запись, журналист записал исполнение одного из учеников воронежской музыкальной школы. В игре юного пианиста звучат очевидные погрешности и неточности, порой он и вовсе сбивается, но в сочетании с текстом о детстве Бетховена – это прозвучало почти документально. Или другой очерк Е. Фоминой - «Чехов сегодня». Журналист делится впечатлениями о посещении ялтинского музея писателя. Здесь звучат голоса людей настоящего – это сотрудники музея, главный экскурсовод А. Ханило, посетители, но также в ткань повествования журналист вводит голоса людей прошлого – романсы в исполнении И. Козловского, фрагменты воспоминаний И. Бунина, А. Куприна, М. Горького. Тем самым Фомина дает понять слушателю, что все эти люди в разное время бывали в доме Чехова, «оставили свой образ» в истории Белой дачи, как называют ялтинский дом-музей писателя. Весь очерк оформлен романтической, но не сентиментальной музыкой Шумана из его «Детских пьес». Музыка Шумана созвучна писателю, в ней, как и в личности Чехова, есть высокая простота и мудрость.

Важным выразительным средством очерка являются и шумы - «акустическая характеристика события, которые чаще всего звучат во включенных в очерк репортажных отрывках и интервью».<sup>197</sup> Необычный

---

<sup>196</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 118.

<sup>197</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2005. – С. 246.

шум в начале очерка сразу привлекает внимание слушателя. Очерк «Дело №35» Лазарь Маграчев начинает с телефонного звонка:

- Слушаю. Да, да, я заказывал Брянск... Подождать? А долго?... Хорошо. Придется подождать. Тем лучше, я успею за это время рассказать, товарищи, в чем дело...<sup>198</sup>

И дальше мы становимся свидетелями интересной истории о судьбе человека, которого журналисту пришлось защищать от несправедливости. Использование звука – телефонного звонка, это своего рода завязка, которая помогает слушателю лучше понять событие. Отметим, что шумовое оформление тоже пришло в очерк из радиотеатра. В 20-х – 30-х годах очерки, отредактированные под исполнение в прямом эфире, читались у микрофона без дополнительного озвучивания, а для радиофильмов и радиоспектаклей (в том числе основанных на документах), их создатели настойчиво искали ту самую «акустическую характеристику событий», без которой сейчас обходится редкий очерк.

Познавая свои возможности, очерк все больше уходил от газетной практики. В журнале «Советское радио и телевидение», публикуя под рубрикой «Лучшие передачи» радиоочерк Л. Маграчева «Этого забывать нельзя», редакция поместила вступление, написанное самим автором. «Радиоочерк, как известно, имеет свою специфику, и перенести его с пленки на бумагу, сделать его «читабельным», не нарушая при этом особенностей жанра, довольно трудно. Например, никакими словами не опишешь сохранившийся с блокадных времен на магнитной пленке свист снарядов, мерный стук метронома, атаки и контратаки, завывание ветра на Ладожской трассе, вой сирен, мелодии боевых песен и, главное, интонации простых, полных душевной боли и гнева человеческих голосов...».<sup>199</sup>

<sup>198</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М., 1960. – С. 93.

<sup>199</sup> Маграчев Л.Е. Этого забывать нельзя // Советское радио и телевидение. – 1961. – № 2. – С. 7–9.

Опубликованный следом за вступлением сценарий передачи показывает, что рассказы журналиста и участников обороны Ленинграда звучат в едином сплаве с названными во вступлении к очерку «Голосами войны». Вот несколько авторских строк из сценария:

– Возникает ликующий гул, многотысячное «ура» несется со старой магнитной ленты и голос репортера почти тонет в этом вихре человеческого восторга.

– Музыка. Последние слова уже совсем не слышны, их покрывает потрясший, казалось бы, само небо залп торжественного салюта и тысячеустное в едином порыве ленинградское «ура»... Вот оно отгремело, ушло в прошлое... Тишина... Пауза...

– Вот и все напутствия. Отрывистые слова команды. Слышно, как уходит этот небольшой отряд, а затем солдатский шаг растет и крепчает – все сильнее и громче он...<sup>200</sup>

Этот сплав в очерке текста, шумов и музыки – тоже из радиотеатра. Еще в 1930-м году журнал «Радиослушатель» писал: «Радиотеатр» отличался безудержностью шумовых эффектов, музыкального оформления, форсированных голосовых и интонационных характеристик. Его теоретики и практики убежденно заявляют, что в их распоряжении имеются тембры и оттенки звучаний, ритмы и темпы, нарастание и пауза, созвучие и диссонанс, контрасты и т.п.».<sup>201</sup>

Российский очерк развивался именно по этому пути. Запад пришел к использованию этого арсенала изобразительно-выразительных средств гораздо позже.

Голос героя – это тоже очень важный элемент очерка. Согласно концепции расширения звуковой палитры, он должен быть показан в

<sup>200</sup> Маграчев Л.Е. Этого забывать нельзя // Советское радио и телевидение. – 1961. – № 2. – С. 39–40.

<sup>201</sup> Радиослушатель. – 1930. – №14. – С. 2.

пространстве, которое его окружает и характеризует. В очерке Л. Маграчева «Потерянное счастье» сюжетная канва очень проста – деревенская девушка, неожиданно бросает родную деревню и уезжает на далекую стройку. Маграчев встретился с матерью девушки, ее подругами, людьми, которые ее хорошо знали. После этих встреч он поехал в Свердловск, на стройку, куда «сбежала» девушка. Автор практически не монтирует свое интервью с ней. Поначалу девушка говорит обычным тоном, но журналист показывает, что многое знает о ее жизни, включает запись звуковых писем от ее родных. Девушка плачет:

«Я бы всей душой рада была бы к вам приехать. Тянет на старые места. Но прежде я должна все-таки серьезно подумать».<sup>202</sup>

Именно этот плачущий голос девушки, сбивчивый шепот матери, смех подруг создают звуковую атмосферу очерка, делают авторское повествование искренним.

Иногда добиться этой искренности бывает нелегко. Нужны встречный интерес, симпатия героя к автору. Музыкальный редактор радио «Маяк» А. Петрова редко перед кем пасовала или робела. «Труднее всего было с композиторами, - вспоминает журналист о работе с Д.Д. Шостаковичем.- Недоступен. Хмур. Закрыт. Гений. Иногда я впадала в ступор, сидя перед ним. Он звенел ложечкой в стакане с чаем, что-то говорил. Дикция и эмоциональность речи – никакие. Только музыка... Однажды он сел за рояль, стал играть, глядя мне в лицо, и у меня вдруг потекли слёзы.

– Ну, что вы, что вы, – сказал он. А я вдруг спросила: «А вы когда-нибудь плакали?» И он, нервно теребя пальцы, заговорил:

– Плакал однажды в Ленинграде во время блокады. Плакал от горя за страну, за свою семью и соотечественников, от того, что у меня нет приличного костюма и носки рваные, а мне выступать. Хотя, в сущности, последнее обстоятельство меня мало волновало. Я закончил тогда Седьмую

---

<sup>202</sup> Маграчев Л.Е. Потерянное счастье // Встречи у микрофона. – М., 1959. – С. 17–26.

симфонию, Ленинградскую, и мне предстоял концерт в нашей филармонии перед голодными, исстрадавшимися людьми. Терзающие душу воспоминания...».<sup>203</sup>

Мало записать такую необычную и неожиданную реакцию собеседника, автору необходимо найти ей удачное место в структуре очерка. И здесь очень важно помнить, что, как и большинство документально-художественных жанров, очерк находится между радиопублицистикой и радиодраматургией.

Интересно, что в **собственно радиоочерке** это качество выражается ярче, чем в звучащем в эфире «газетном», созданном профессиональными писателями. И это тоже заслуга радиотеатра. В собственно радиоочерке можно выстраивать драматургию по усмотрению автора, главное, чтобы фрагменты сочетались друг с другом, был четкий сюжет и композиция. Часто в очерке появляется эскизность. По определению Ю.Д. Бараневича: «Эскизность – это специфическая черта радиоочерка. Эскизно – не значит поверхностно. Очерк предполагает, что часть каких-то событий, может быть, не столь важных, но все же нужных, может быть изложена бегло».<sup>204</sup> Действие очерка не всегда развивается плавно, иногда контрастные эпизоды монтируются встык, сталкиваются смысловые акценты, и тут помогает беглое, эскизное изложение. Смену действий можно подчеркнуть музыкой.

Радиоочерк оперирует практически неограниченным объемом времени, пространства и их отражением в тексте. В уже упоминавшемся нами радиоочерке Л. Маграчева «Дело №35» журналист пытается сам разобраться, почему молодой колхозник Петр Попов попал в тюрьму, защищая колхозное добро от хулигана? Маграчев выезжает к месту происшествия – в колхоз. Записывая рассказы свидетелей, официальное и

<sup>203</sup> Позывные тревог и надежд. «Маяк». 40 лет в эфире / Под ред. Г.А. Шевелева. – М.: Вагриус, 2004. – С. 48.

<sup>204</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 114.



личное мнение судьи, который ведет дело, самого Попова, Маграчев с помощью свидетелей восстанавливает, как все было на самом деле. Очерк построен динамично, слушатель внимательно следит за развитием событий. Этот пример очень ярко иллюстрирует, как без дополнительных выразительных средств можно добиться **эффекта сопричастности**. Ю. Гальперин отмечает «Сила этого радиоочерка не только в том, что здесь используются документальные записи (голоса людей, шумы), музыка, но и в том, что сам текст, объединяющий весь материал, составляющий основу радиоочерка, стремится приблизиться к разговорной речи, обращен непосредственно к радиослушателю».<sup>205</sup>

**Очерк сплошной импровизации** рождается как бы на глазах у слушателей. Автор и герой встречаются впервые, не зная друг друга, их разговор записывается целиком, а потом из него выбираются самые интересные фрагменты без последующих авторских пояснений.<sup>206</sup> Собственно так чаще всего и бывает в современной журналистике. Авторы видят своих героев впервые и уже от их мастерства зависит, какого качества будет их материал.

Классическим примером этого вида очерка исследователи радио называют программу Г. Седова о моряке-североморце, совершившем подвиг и получившем отпуск. Журналист с гостем сидели в студии и беседовали, оператор включил запись. Из более чем двух часов записи выбрали самое интересное. Получился непринужденный, эмоциональный разговор, который и прозвучал в эфире.

Форма студийных записей – явление частое. Особенно в региональных редакциях, где выезжать к героям, проживающим в области, становится все проблематичнее. Качество и уровень окончательной программы зависит от степени мастерства журналиста, его подготовленности, и конечно, от

---

<sup>205</sup> Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! – М., 1960. – С. 93.

<sup>206</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 177.

личности героя. На «Радио России – Воронеж» был цикл программ А. Кривоносова «Земляки». Если раньше журналист выезжал в районы Воронежской области и встречался на месте со своими героями – колхозниками, учителями, врачами, механизаторами, художниками, то теперь они сами приезжали в редакцию. Студийная запись длилась всегда очень долго, несколько часов. После монтажа оставалось 14 минут живого, интересного разговора. «Земляки» – это целая портретная галерея, в которой многие материалы представляют собой именно очерки сплошной импровизации.

Для очерка сплошной импровизации характерно непредсказуемое развитие сюжета: журналист ничего не знает о герое и представляемом им событии; по окончании записи у него не будет возможности что-то дополнить. Это обстоятельство в какой-то мере сближает данный вид радиоочерка с народным театром, где «актеры, играющие беспрерывно одни и те же пьесы, живы были только «отсебятиной»,...произнося обычные, древние шутки, не знали, что скажут через минуту, потому что не знали, что ответит им живой зритель – соучастник».<sup>207</sup>

Такая же расстановка сил наблюдается между автором и героем очерка сплошной импровизации: их разговор – это не интервью и не беседа, а диалог интересных друг другу людей, и вытягивание из собеседника информации, подтверждающей заранее сформированную концепцию журналиста, противоречит законам жанра: волевой нажим исключает доверие и симпатию. Наоборот, неожиданные высказывания, народные, иногда диалектные словечки, спор, смех, тихое пение, музыкальные аккорды увеличивают доверие к передаче. По композиции и оформлению очерк сплошной импровизации более всего близок к собственно радиоочерку. Оба создаются радиожурналистами; в обоих случаях их композиция зависит от

---

<sup>207</sup> Городецкий С. Народные развлечения // Современная иллюстрация. – 1914. - №2. – С. 18.

собранного материала, оба используют специфические выразительные средства радио: собственно радиоочерк – в полной мере, включая фонотечные резервы: очерк сплошной импровизации – скромнее – только те, что звучали реально во время записи. Оба - чисто документальны – без вымысла и домысла, чем отличаются от очерка постановочного, или игрового.

**Постановочный очерк, или игровой** появился как некий итог эволюции жанра. В нем максимально использовалось звучащее слово, особенности его воздействия на аудиторию, многообразие всех его структурных элементов. Учебник по радиожурналистике под ред. Э.Г. Багирова и В.Н. Ружникова дает игровому очерку такое определение: «...очерк, воспроизводящий с помощью актеров жизненные ситуации, в которых находились герои очерка».<sup>208</sup> Исполнение ролей в документальной передаче актерами – главное, что отличает постановочный очерк от прочих его разновидностей. Обычно к нему прибегают, когда героев нет в живых или по какой-то причине они не могут общаться с журналистами. Исследователь радиожанров Т. Лебедева объясняет отличие этого вида очерка от других тем, что его родина скорее всего театр, в то время как собственно радиоочерк эволюционировал из газетного, а очерк сплошной импровизации – из устного общения.

Постановочный очерк близок к документальному радиоспектаклю. Первые спектакли на радио - «Вечер у Марии Волконской», «Люлли-музыкант», «Любовь Яровая», «Красин» спасает «Италию» - в основе своей имели документальную историю, но воплощены были в форме спектакля. К этому виду очерка, несмотря на его публицистическую основу, появилось много претензий – «реальных людей играли актеры. Часто исчезала естественность, нарушалась правда формы звучания».<sup>209</sup> Но когда пробовали

---

<sup>208</sup> Основы радиожурналистики. – М., 1984. – С. 155.

<sup>209</sup> Там же.

у микрофона записать реальных героев, как раз исчезала эта естественность, которой добивались актеры силой таланта. Кроме того, делать постановочный очерк на обычном, сиюминутном материале не было смысла. «Ареал постановочного очерка – героические судьбы. Как правило, героев постановочного очерка уже нет в живых, но остались письма, стихи, дневниковые записи. Они-то и позволяют журналистам воссоздать не только поступки героев, но и их речь».<sup>210</sup> Воссоздавать речь героя, которого никогда не слышал – задача не из легких. Она под силу только мастерам художественного слова. В подтверждение этого можно привести слова Л. Азарха, автора очерка о летчике В. Чкалове. «Конечно, когда я делал эту передачу, Валерия Павловича давно не было в живых. Но о нем мне, обо всех перипетиях их знакомства и совместной жизни рассказала супруга Чкалова – Ольга Эразмовна. Я записал ее рассказ на пленку, а из рассказа этого выплывали многочисленные детали, сыгранные артистами. Валерия Павловича в радиоспектакле сыграл актер Олег Николаевич Ефремов. Супруга великого летчика перед премьерой передачи в эфире послушала запись и сказала: “Откуда Олег Николаевич мог знать манеру моего мужа говорить?” Я тоже этого не знаю».<sup>211</sup> Этот очерк, названный автором «Характер», интересен еще и тем, что он пригласил жену Чкалова прокомментировать игровые сцены. Ее смущение, откровенные «не помню», «может быть», усилили доверие к передаче, а само присутствие О. Чкаловой на записи не позволило переигрывать. Азарх часто работал в жанре постановочного очерка и считал работу «на стыке» документа и художественного приема наиболее интересной в радиожурналистике.

Слушатель привык к некой условности. Есть огромное количество документальных и художественных фильмов, книг и воспоминаний о

---

<sup>210</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 177–178.

<sup>211</sup> Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 14–15.

реальных людях – писателях, музыкантах, художниках, поэтому перед авторами постановочного очерка при выборе яркого исторического материала, стоит сложная задача – создать оригинальное, свежее произведение, при этом не исказив реальность. Режиссер М. Турчинович вспоминает, как она работала над постановочным очерком «Левитан и Чехов»: «Трудность работы и в то же время ее прелесть заключались в том, что надо было не просто нафантазировать, выдумать характеры, а воплотить образы людей, всем хорошо известных по литературе, по воспоминаниям современников».<sup>212</sup> Героями постановки были исторические реальные лица: кроме И. Левитана и А. Чехова были брат писателя – Николай, сестра Мария, художники А. Саврасов и С. Кувшинникова, писательница Т. Щепкина-Куперник. Для сценария режиссер выбрала не известную повесть К. Паустовского о Левитане, а сценарий В. Ильинского. «Меня в сценарии Ильинского привлекла документальность. Он был создан по письмам, воспоминаниям, рассказам причастных к Левитану и Чехову людей. И отсюда сложилась своеобразная форма радиопостановки: каждый из друзей писателя и художника, как бы перебивая друг друга, рассказывал тот или иной эпизод из своей жизни; повествовательный рассказ-воспоминание органически переходил в драматические эпизоды и диалоги».<sup>213</sup> Близость этой постановки к первым радиоспектаклям не вызывает сомнений.

Разновидность постановочного очерка – **«очерк в письмах»**. Сохранившиеся на бумаге «звуковые документы» звучали в эфире с первых дней регулярного вещания. Документ брался за основу сюжета, его инсценировали. «Например, протокол комсомольского собрания защитников Сталинграда перед боем в программе радиостанции «Юность». Документальный протокол читали актеры «на голоса». Не могу употребить слово «разыгрывали» по отношению к коротким, в несколько слов, речам

---

<sup>212</sup> Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2. – М.: Искусство, 1983. – С. 134.

<sup>213</sup> Там же. – С. 135.

комсорга, солдат, уходящих утром в бой, быть может, последний. Актерского разыгрывания не было»,<sup>214</sup> - уточняет А. Музыря, автор этой программы.

В постановочном очерке очень важен выбор актера. С одной стороны, его голос должен быть богат красками, ярок, харизматичен, а с другой – слишком известные голоса уже несут определенную информацию. В очерке, прозвучавшем на воронежском радио, «Напиши мне, напиши» принимают участие не профессиональные актеры, а студенты факультета журналистики ВГУ. Этот очерк внешне похож на радиопьесу, хотя в нем все построено на документах. Сюжет состоит из двух линий: одна – переписка юных Л. Менделеевой и А. Блока, вторая – письма современной пары. Парень служит в армии, девушка учится в университете. Они пишут друг другу полные нежности письма. Авторы очерка Ю. Пашинина и Н. Сычина словно проводят параллель между письмами людей прошлого и настоящего века. Именно в сравнении стиля, языка и рождается образ – людей любящих и живущих вне времени и пространства. Почему же письма читают студенты? Переписка Менделеевой и Блока относятся ко времени «решительного объяснения» молодых людей и – перед свадьбой. Это по сути письма жениха и невесты, юных, неопытных, робких. Современные Ромео и Джульетта находятся приблизительно в том же возрасте, что и именитая пара. Из их уст письма звучат не как исторический документ, а как живое обращение. Единственно, что подчеркивает время – музыка. У каждой линии она своя. Именно музыка сглаживает непрофессиональное, но вполне искреннее чтение.

«Сами по себе старинные письма и воспоминания хотя и интересны, но еще не составляют сюжет. Лишь в композиционном порядке, который определен талантом радиожурналиста, озвученные талантливым актером, окрашенные музыкой, они превращаются в художественное

---

<sup>214</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 205.

произведение»,<sup>215</sup> – пишет А. Музыря. Журналист И. Добровольская в очерке об А. Пушкине «Мне видится мое селение», используя письма поэта, его друзей, дневниковые записи разных людей, постаралась сузить сюжет до минимума. Она выбрала момент в жизни поэта, посвященный одному событию – предстоящей женитьбе на Н. Гончаровой. Драматургическое произведение создают только эти документы и стихи поэта, здесь «каждое письмо – это голос, характер, мнение, где письменные свидетельства как бы общаются друг с другом, дополняют, оспаривают мнения друг друга...».<sup>216</sup> Все тексты в передаче читает один актер — Ю. Яковлев, он мастерски создает образы всех участников действия, при этом не играя, а словно проживая все жизни.

Неверно думать, что постановочный очерк использовали лишь для рассказов о жизни великих людей. Документально-художественная основа, звуковой документ открывали возможность для создания произведений, идеально отвечающих духу эпохи, рассказывающих о героях настоящего времени.

Например, очерк Е. Фоминой о воронежском художнике А. Бучкури. Здесь собраны фрагменты интервью с воронежскими искусствоведами, людьми, лично знавшими художника. Татьяна Пятченко, дочь ученика Бучкури – художника Аркадия Васильева, рассказывает о картине «Прачки», упоминая о том, что брызги изображены на холсте так натурально, что даже можно почувствовать их вкус на губах. Словесный образ становится зримым, осязаемым. В очерке есть репортажные элементы: записанные на улице имени Бучкури комментарии прохожих, звуки улицы. Постановочный элемент программы – письма художника к друзьям, близким людям. Они и стали драматургическим стержнем передачи – соединяя прошлое и

---

<sup>215</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 207.

<sup>216</sup> Там же. – С. 206.

настоящее, где риторически звучит вопрос о памяти: знают ли сегодняшние воронежцы своих героев, помнят ли о них.

В качестве исходного материала для постановочного очерка журналист «Радио России – Воронеж» С. Сыноров использовал литературные очерки воронежского писателя И. Кесслера, который в свое время писал об А. Кольцове, А. Платонове. Журналист превратил газетные очерки в радиопьесу, где действующие лица - вполне реальные люди. Роль автора исполняет сам писатель И. Кесслер, остальных героев – актеры воронежских театров, но при этом их условность номинальная. Мы понимаем, что речь идет не о литературных персонажах, а о живых людях.

Предтечей постановочного очерка были первые документально-художественные композиции, нынче называемые документальной драмой. Что собственно и подчеркивает природу происхождения этого вида очерка. Вообще, документальная драма – одна из разновидностей радиотеатра. Это рассказанная журналистом история, сюжетную основу которой составляют факты, происходившие в действительности. В ней сохраняются подлинные имена, документальный материал вводится непосредственно в текст и звуковую ткань произведения. Пожалуй, сегодня самые глубокие очерки – это документальная драма. В России особенный успех этот жанр имел в 30-е годы. Тогда документальные драмы напоминали революционные «агитки» и должны были поддерживать патриотический дух народа. Такова, например, драма 1931 г. «Поход к соленому озеру» о борьбе индийского народа за свою независимость. Стилистика документальной драмы определяет своеобразие цикла спектаклей о первой пятилетке, поставленных по сценариям А. Афиногенова, К. Финна и других писателей. Такое неожиданное соединение игрового и документального начала оказывает огромное влияние едва ли не на всю радиопублицистику того времени. В качестве примера можно привести документальные радиопэмы Арсения Тарковского (более подробно о них мы будем говорить в параграфе 2.4.). Эти произведения, по словам А. Шереля, «...проложили дорогу современным многосложным,



коллажного типа радиокomпозициям и радиопьесам, составляющим основу репертуара политического радиотеатра в 60-80-е годы».<sup>217</sup> По мере своей эволюции этот вид очерка нашел воплощение в **фичере** – наиболее сложном по исполнению виду документальной драмы. Фичер – один из самых популярных документально-художественных жанров европейского радиовещания, в основе которого лежит интересная история из жизни обычного человека. Вот какое его определение предлагает Т. Лебедева: «Фичер – документальная драма, содержащая тайну, загадку, которая разгадывается в самом конце».<sup>218</sup> Больше, чем в России, практическое использование и теоретическое исследование фичер получил у западных коллег. Немецкий радиожурналист У. Кёлер считает, что документальная программа (фичер) делает хрупкий материал убедительным. «Фичер есть драматизированный рассказ, составленный из нескольких актов и отвечающий информационным потребностям слушателя».<sup>219</sup> Автор фичера сам строит свою историю. Он должен достичь большего воздействия, чем репортер. «Фичер – это субъективная программа», – считает норвежский звукорежиссер К. Юхан Лунд.<sup>220</sup> В советские годы не было понятия «фичер», но, по сути, «устные рассказы» И. Андронникова, например, это не что иное, как фичеры.

Сложно привести аналоги фичеров из российского эфира, поэтому обратимся к опыту немецкого журналиста Й. Яриша. Его программы «Die K» и «Почему вьетнамцы не носят Адидас» получили призы международного ежегодного конкурса программ для радио, телевидения и электронных СМИ

---

<sup>217</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 250.

<sup>218</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С.183.

<sup>219</sup> Хорошее радио. Как это делается. Полезные наставления на каждый день, собранные от разных авторов. – М.: Фонд Независимого радиовещания, 2009. – С.21.

<sup>220</sup> Мастер радио. Вып. 2. Документально-художественные жанры. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2007. – С.28.

«Prix Europa»: «В немецком радиопространстве эти программы обычно очень непросты, объемны, технически сложно сделаны и редко отражают какие-либо актуальные проблемы. Я сам по себе люблю выбирать такие темы (политические, социальные, экономические), которые на протяжении долгого периода времени остаются актуальны. Вот, например, нефть. Или такая экономическая и политическая тема как государственные долги. Я пытаюсь отражать эти проблемы в своих программах таким образом, чтобы через два года их все равно можно было слушать, и они казались актуальными. Редакционная политика в Германии такова, что они всегда хотят использовать какие-то очень актуальные темы, проблемы, события, но при этом у них очень высокие требования к техническому качеству записи и к продюсированию. Поэтому невозможно сделать такую программу быстро, это затягивается всегда на очень долгий период времени».<sup>221</sup> Подобные трудоемкие программы о российских проблемах в сфере политики, экономики, социальной жизни чаще всего выполняют журналисты-фрилансеры, они не связаны договором с определенной станцией, у них есть возможность работать над одним фичером несколько месяцев, а иной раз и год. Активно в жанре фичера работают журналисты Фонда Независимого Радиовещания (ФНР) – Е. Упорова, А. Аллахвердов, В. Новохатская. Их сюжеты не звучат на традиционных отечественных станциях. Они выкладывают их на специализированном ресурсе для радиожурналистов «PODстанция» или делают по заказу для европейских радиостанций. Фичер роднит с очерком, прежде всего то, что историю рассказывает сам герой. Сегодня стало модным называть любой монолог человека, записанный в том или ином пространстве и слегка оформленный музыкальными композициями фичером. В основном этим грешат интернет-станции, которые делают увлеченные, но не совсем профессиональные люди. Есть и другие примеры,

---

<sup>221</sup> Как брать интервью по методу лейтенанта Колombo. – URL: <http://www.podst.ru/posts/4682/> (дата обращения: 30.06.2013).

сегодня в интернете появилось большое количество радиостанций, где особое внимание уделяется фичеру – истории человека. Чаще всего это люди, о которых никто не вспоминает на «взрослых» радиостанциях – бомжи, проститутки, неформальные личности. Например, неутомимый пропагандист радио А. Солеев в своем интернет-проекте *Openstream* рассказывает о людях, которые не имеют дома, больных раком, людях, перешагнувших черту. Или на студенческом радио «Диктум» – факультета журналистики ЮРГУ мы слышим документально-художественный фичер «Шаг в неизвестность». Героем программы стала Галина, жительница г. Челябинска, которая рассказала историю своей жизни, любви – историю, соединившую Россию и Африку.

«...Я уже хорошо тогда общалась с африканскими людьми, они не были для меня чужаками или таким каким-то самобытным неизведанным материалом. Я считала себя своей среди них и вспоминала о том, что я белая, только в те моменты, когда шла, например, на рынок, и какой-то человек, который меня не знал, хотя город был маленький, и все меня знали, кричал: “Мондели, Мондели!” – это означает “белая”. И я оглядывалась и думала, что кому же это он кричит, кто тут у нас белый? И потом только соображала, что это он ко мне так обращается, что я и есть эта белая».<sup>222</sup> Мы слушаем историю и не знаем, чем же она закончится – это загадка. Слабый намек на сегодняшнюю жизнь героини – пространство, в котором ее записывают: плач ребенка, уличные крики, характерные для России, а не для Африки. Пример достаточно типичен для российского фичера - это своеобразный рассказ о «маленьком человеке». Финал истории может быть успешным, трагическим, главное, чтобы у героя была достойная внимания история, содержащая тайну, и люди, помогающие эту тайну раскрыть. Чаще всего в фичере журналист следует логике героя. Вот почему в этом жанре его

---

<sup>222</sup> Шаг в неизвестность. – URL: <http://radiodiktum.ucoz.ru/index/fichery/0-9> (дата обращения: 23.04.2013).

рассказ носит не объективный, а по преимуществу субъективный характер. Современные фичеры могут длиться несколько минут, а могут и час. Все зависит от темы и задач, которые ставит перед собой журналист.

«На радио становится естественно слышимым то, что в повествовательной литературе дается как **внутренний монолог** или даже как подтекст, как состояние героя, не оформленное в слове»,<sup>223</sup> - пишет исследователь радиотеатра Т. Марченко.

Несмотря на кажущуюся неразвитость этого вида очерка на российских каналах, он все-таки используется в эфире. Благодаря работе Фонда Независимого радиовещания с журналистами и руководителями региональных станций, фичер сегодня появляется в программах региональных станций, правда, чаще всего коммерческих – FM Нижний Новгород, Барнаул, Уфа, Орел, Курган, Курск и других.

### **Краткие выводы**

Радиоочерк пришел на радио из печатных СМИ. Первой ступенью адаптации литературного текста к звучанию стало употребление разговорной лексики, иное построение фразы, рассчитанной на чтение, рассказывание и восприятие на слух. Первыми авторами радиоочерков стали известные писатели и журналисты-газетчики, но выступая, они использовали стиль «читая – рассказывать». В литературном и журналистском лексиконе даже появилось понятие «очерк для радио». На новый уровень документальности очерк вышел благодаря появлению звукозаписи на месте события: в эфире появился живой, звучащий голос героя. Начинает складываться звуковой образ: из авторского текста, записей, сделанных на месте события, шумов, музыки. Радиоочерки 1960-х рождались на местах событий, и об этих событиях откровенно рассказывали сами герои. Особое внимание мы уделяем документальным записям героя очерка, потому что здесь очень

---

<sup>223</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986. – С. 101.

важно помнить, что очерк находится между радиопублицистикой и радиодраматургией. Мы исследуем виды радиоочерка: собственно радиоочерк, очерк сплошной импровизации, постановочный, или игровой очерк, а так же его разновидности - «очерк в письмах» и фичер. Предтечей постановочного очерка были первые документально-художественные композиции, нынче называющиеся документальной драмой, что собственно и подчеркивает природу происхождения этого вида очерка. Вообще, документальная драма – одна из разновидностей радиотеатра. Такое неожиданное соединение игрового и документального начала оказывает огромное влияние едва ли не на всю радиопублицистику.

#### **II.IV. Жанры мозаично-фрагментарного построения**

Возникнув как вид литературно-художественного вещания, радиотеатр стал самостоятельным видом искусства и породил несколько новых жанров, впоследствии объединенных термином «жанры мозаично-фрагментарного построения». На их развитие влияли многие виды искусства – от кино и эстрады до плаката, иногда это влияние отражалось в названии: радиofilm, радиоплакат, радиокомпозиция – «сложное художественное произведение, включающее различные виды искусств (например, литературно-музыкальная)».<sup>224</sup> Общее в них то, что в каждом из названных жанров короткие, публицистические, поэтические и музыкальные фрагменты подогнаны друг к другу плотно, как мозаика.

Один из старейших и до сих пор популярных документально-художественных жанров – **радиокомпозиция** – пришел с эстрады. Создателем первых произведений этого жанра был эстрадный артист В. Яхонтов. В 20-е годы прошлого века он выступал на эстраде с моноконцертами, посвященными творчеству выдающихся поэтов: Пушкина,

<sup>224</sup> БСЭ. – М., 1973 – Т.12. – С. 593.

Лермонтова, Маяковского, Блока. Молодые поэты, его современники, посвящали стихи развернувшимся вокруг стройкам. Такая поэзия хорошо сочеталась с материалом газет. Яхонтов понял, что сочетание стихов с публицистикой создает динамичность, вносит разнообразие, ломает ритм и обостряет внимание слушателя. В книге «Театр одного актера» он вспоминает: «Я изучил газетные статьи и пришел к выводу, что их тоже можно читать с эстрады, помимо выученных мной стихов. Так я подошел к монтажному сочетанию разнородных по форме литературных произведений...».<sup>225</sup> Принципы, намеченные Яхонтовым в построении композиций на эстраде, оправдали себя в программе, записанной на радио и дали в 1925 г. жизнь новому жанру. Основным средством организации материала в композиции является монтаж. «Он позволяет сочетать отобранные отрывки художественных и документальных произведений, подчиняя их одной идее и создавая предпосылки для динамического развертывания повествования в различных ритмах. Так при помощи монтажа создается новое произведение, композиция обретает самостоятельное значение».<sup>226</sup> По сути Ю. Бараневич первым дал определение жанру, хотя изначально радиоконпозицией называли сокращенные театральные спектакли, адаптированные для передачи в эфире.

Наиболее точное определение жанра сформулировал киевский исследователь В. Олейник «Радиоконпозиция – это специфический жанр радиопублицистики, характеризующийся *идейно-тематическим единством*, воплощенным посредством *фрагментарно-мозаичного построения* и полнейшего использования выразительных средств радио».<sup>227</sup> Остановимся на одной из главных характеристик жанра, выделенных В. Олейником – «идейно-тематическое единство» - оно должно обязательно присутствовать в

<sup>225</sup> Яхонтов В.Н. Театр одного актера. – М., 1958. – С. 111–113.

<sup>226</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 98.

<sup>227</sup> Цит. по: Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 202.

радиокомпозиции. В сценарии разнообразные фрагменты (авторский текст, документальные записи, стихи, звуковые элементы, музыка) должны быть выстроены в строгую логическую цепочку и с помощью монтажа соединены в одно целое. Большое развитие жанр получил с расширением возможностей звукозаписи и художественного монтажа. Коллажный метод построения радиокомпозиции был определен сразу. Другое дело, что у первых радиокомпозиций не было возможности делать «монтаж встык», поскольку не было монтажа в нашем сегодняшнем представлении как такового, еще не существовало записи на пленку, фрагменты передачи соединялись в прямом эфире. Но можно сказать, что использовался «ассоциативный монтаж»: факты, сталкиваясь, рождали эмоциональный взрыв. Радиодраматургия радиокомпозиции не позволяла ничего разъяснять: слушатель должен был до всего додуматься сам».<sup>228</sup> Отметим, что при подборе материалов надо учитывать правильное соотношение фрагментов. Мозаично – фрагментарное построение обязывало делать элементы композиции небольшими, лаконичными и контрастными. Например, в радиокомпозиции «Сталинград» (радио «Новая Волна», г. Волгоград), приуроченной к юбилею операции «Уран» – стратегического наступления советских войск под Сталинградом, которое привело к окружению и последующему разгрому фашистской армии, авторы используют много документального материала – дневники, материалы из газет, справки, воспоминания реальных людей, но акцент делается на контрастных по содержанию и форме воспоминаниях немецкого ефрейтора и русского солдата. Каждый фрагмент звучит чуть больше минуты, динамично сменяя друг друга

«Женский голос: Из дневника немецкого ефрейтора, картографа штаба саперного батальона.

(Актер на немецком языке рассказывает о марш-броске, речь микшируется, на ее фоне звучит текст)

---

<sup>228</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 202.

Немецкий ефрейтор: Мы сложили оружие и стали ждать, когда нас возьмут в плен. Утром мы, смертельно уставшие, попали в большой населенный пункт, штаб батальона держался вместе. Нас поместили в большом зале. Ужасно, что я не могу передать весточку родителям. Наше питание - 400 граммов хлеба и пол-литра супа в день.

Ведущая: Рассказывает Геннадий Александрович Дубонос, тогда ему было 8 лет.

Дубонос: Не хочется говорить о тех событиях... Когда шел эшелон из нескольких теплушек, где не было ни нар, ничего... И там везли раненых. И что показывают нам в фильмах? Чистые, с полочками, наверное, такие были, но здесь я не увидел даже матрасов. Появился немецкий самолет и начал сразу расстреливать. И когда он уходил на разворот, этот фашист - нечеловек, мы старались раненых вытаскивать. Вы знаете, удивительно сейчас вспоминать, как люди боролись друг за друга и как поддерживали...

Мозаично-фрагментарное построение этой радиокomпозиции очевидно. Воспоминания героев монтажно соединяются не встык, они звучат через короткое представление ведущей, но они контрастны по своему содержанию, интонациям, звуковому оформлению.

**Литературная радиокomпозиция.** Очень популярный в начале своего появления, этот вид не утратил актуальности и поныне. Литературная композиция объединяет стихи, отрывки из прозаических произведений одного или нескольких авторов одной темой (например, сочетание фрагментов из стихов Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Есенина - о любви или небольших отрывков из «Севастопольских рассказов» Л. Толстого, романа К. Симонова «Живые и мертвые» и повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» о человеке на войне). Подчас лозунговая, плакатная тональность композиций вызывала спорные чувства, но если была хорошо выполнена сценарная работа, использовался интересный фактический материал, то и сама программа получалась яркой, образной. В. Смирнов совершенно справедливо отмечает, что «...содержание радиокomпозиции



проигрывает в оперативности, документальности. Но благодаря богатству литературного и художественного материала, несущих огромные выразительные «пласты», она выигрывает в художественности».<sup>229</sup> Здесь, как и в любом жанре радиотеатра (постановочное чтение, документальная драма и т.п.), важен выбор исполнителя. «Работая с прозой или с поэзией, Эраст Гарин шел иногда на деформацию литературного источника, углубляя, обостряя драматургический конфликт, но не подменяя его и не изменяя духу, интонационной манере автора».<sup>230</sup> Несколько декламационная манера артиста «принималась» не в каждом произведении, его критиковали за исполнение глав из романа «Цусима», но хвалили за многочисленные композиции по стихам и публицистике В. Маяковского. На одном из прослушиваний композиции «Я сам» присутствовал Лев Кассиль, который считался знатоком фононаследия Маяковского. «Он скромно устроился у двери, но через несколько минут занервничал и взволнованно зашептал одному из редакторов: «Откуда взялась эта запись?»...Он решил, что читает сам Маяковский, что хитрый Гарин вмонтировал в передачу неизвестную ему запись голоса поэта – настолько близко к автору звучал актер».<sup>231</sup> Ю. Летунов вспоминает, как в начале работы на радио ему поручили написать композицию «Николай Алексеевич Некрасов – великий народный поэт»: «Из-под моего пера вышло произведение наивное, спасало его обилие стихов поэта. Читал композицию Михаил Иванович Царев. «Автора надо уважать!» - сказал артист, когда ему представили растерянного, смущенного молодого редактора. А в эфире я с трудом узнал написанные мною слова. Они приобрели вдруг умное, весомое звучание. Это сделал артист!».<sup>232</sup> То есть текст, написанный на бумаге, может выглядеть заурядно и не производить

<sup>229</sup> Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002. – С. 208.

<sup>230</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 180.

<sup>231</sup> Там же. – С. 181.

<sup>232</sup> Летунов Ю.А. Время. Люди. Микрофон. – М., 1974. – С. 26.

никакого впечатления, но, озвученный у микрофона настоящим артистом, становится многозначительным и «живым».

Роли ведущего в радиокomпозиции всегда уделялось особенное внимание. В одной из первых радиокomпозиций Э. Гарина «Путешествие по Японии», составленной из очерков Г. Гаузнера, режиссер Н. Волконский и актер-исполнитель вовсе не желали превращать «Путешествие...» в сухую лекцию со звуковыми дополнениями. Поэтому они придумали Ведущему характер. Это был Путешественник, проявлявший традиционные свойства «зеленого туриста»: «неуверенность иностранца в чужом государстве, растерянность перед обилием бесполезных сведений, почерпнутых из книг и рекламных проспектов, любознательность, но при этом Путешественник Гарина оказывался натурой чрезвычайно общительной и непосредственной: все увиденное ему немедленно хотелось рассказать другим, причем не только пересказать, но оценить со своей личной жизненной позиции».<sup>233</sup> Описанный А. Шерелем опыт совместного творчества актера и режиссера над созданием образа ведущего чрезвычайно интересен, но отметим, что актеру у микрофона легче войти в образ автора – в данном случае – конкретного Г. Гаузнера, чем героя – просто «Путешественника», - придуманного человека – общительного, непосредственного. Но именно такой выпуклый, несколько театрализованный образ обычно приносит славу исполнителю и надолго запоминается радиослушателям. Не случайно среди литературных радиокomпозиций наиболее удачными оказались те, в которых поэты наиболее ярко выражали свое авторское «Я»: Пушкин, Маяковский, Евтушенко, Рождественский, Вознесенский (в данном случае даже не столь существенно, кто выступает у микрофона – актер или сам автор).

В практике радиовещания было принято называть «литературными радиокomпозициями» программы, в основе которых были произведения русских, советских и зарубежных писателей в исполнении ведущих актеров.

---

<sup>233</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 175.

Чаще всего, это были сокращенные романы, повести. Иной раз в композицию соединяли несколько рассказов одного автора или же объединяющим стержнем была тема – любовь, дружба, патриотизм. В «Очерке по истории советского радиовещания и телевидения» сказано, что «только в 1976 году прозвучали радиокomпозиции более 60 произведений. Среди них композиции по романам М. Шолохова «Поднятая целина» (в исполнении Б. Матвеева), Д. Фурманова «Чапаев» (в исполнении Б. Бабочкина), М. Ауэзова «Абай» (в исполнении Г. Тараторкина), И. Гончарова «Обломов» (в исполнении О. Табакова), повести А. Чехова «Степь» (в исполнении Ю. Яковлева), по «Рассказам об Анискине» В. Липатова (в исполнении М. Жарова). Высокую и единодушную оценку прессы и слушателей получили работа М. Ульянова за радиокomпозицию по роману М. Шолохова «Тихий Дон» и чтение Ю. Завадским глав из пушкинского «Евгения Онегина». Наряду с широко известными литературными произведениями редакция знакомит слушателей с новинками многонациональной советской прозы и поэзии, которым посвящена рубрика «Новые литературные записи». К примеру, были подготовлены композиции по романам А. Коптелова «Точка опоры», М. Колесникова «Служба надежности», В. Собко «Лихобор» и «Нагольный кряж», С. Ахмеда «Горизонт», М. Ищенко «Течение», повестям Ю. Сбитнева «Жизнь как жизнь», В. Поголяева «Трасса», Ч. Айтматова «Ранние журавли», рассказам В. Солоухина «Кувшинка», В. Шукшина «Думы», поэмам и стихам Р. Гамзатова, К. Кулиева, П. Бровки и др.<sup>234</sup>

В начале 60-х годов на воронежском радио прозвучали композиции по произведениям старых воронежских писателей О. Кретовой, М. Подобедова, М. Булавина, П. Прудковского. Радиокomпозиция «Молодые голоса» знакомила с творчеством начинающих литераторов города.

В современной практике литературного вещания воронежского радио есть прекрасные образцы литературных композиций. Заслуженный артист

---

<sup>234</sup> Очерк по истории советского радиовещания и телевидения. – М., 1979. – С. 189.

РФ Е. Слепых записал более сотни программ по произведениям Бунина, Набокова, Бабеля, Платонова, Паустовского, Астафьева, Маркеса, Толстой, Рубиной и многих других авторов. В эфире звучали композиции на стихи Вознесенского, Светлова, Шукшина, Левитанского. Манера исполнения Слепых авторская, он сам готовит сценарии композиций. Редакторы, работающие с ним, вспоминают, что Евгений Федорович не любит обилия музыки в оформлении программ, называет ее «костылями»: «Слово чтеца должно быть самодостаточным. Слушатель должен максимально погрузиться в атмосферу произведения, почувствовать запах травы, увидеть море или небо. Если перекладывать эти задачи на музыку, значит я, как чтец, не справился со своей работой».<sup>235</sup> Мы не совсем согласны с мнением мастера. Музыка в литературной радиокомпозиции не переходит в разряд самостоятельного выразительного средства, она лишь дополняет звучащий текст, делает его глубже и выразительнее. К примеру, в литературной композиции «Пушкин сегодня» («Радио России – Воронеж»), автор – литературовед Николай Тимофеев - пытается разобраться, почему долгие годы в школе, университете нам преподносят Пушкина, как «певца революции», «гражданина-поэта», или кого-то еще. Тимофеев пытается сломать эти хрестоматийные штампы. Ведущую роль здесь выполняет авторское слово. Текст Тимофеева наполнен интересными фактами, оригинальными размышлениями. Программа оформлена несколькими музыкальными композициями, это и классические пьесы П. Чайковского, М. Глинки, С. Рахманинова, но в некоторых текстовых фрагментах звучат сочинения Г. Свиридова, Э.Артемяева, М. Таривердиева. Они придают тексту дополнительный смысл, наполняют его большей образностью и созвучностью с днем сегодняшним. Вот фрагмент радиокомпозиции «Пушкин сегодня».

(музыка П. Чайковского «Детский альбом: Сладкая грёза»)

---

<sup>235</sup> Слепых Е.Ф. Из личной беседы с автором. 21.11. 2011.

Ведущий: Он пришел в этот мир в самом сердце России в светлый день Вознесения Господня. Тогда, 26 мая, по-весеннему ярко светило солнце и всюду цвела сирень. И по всей старинной Москве торжественно, празднично звонили колокола.

(звук колоколов, переходящий в музыку М. Таривердиева «Последний романтик»)

Ведущий: Еще в школе помню, не покидало меня смутное ощущение, что чего-то существенного не договаривают о Пушкине. Его давали очень порционно и в готовом виде. Тема «Поэт и поэзия», «Философская лирика», «Поэт и царь». В общем, Пушкин – гений, Пушкин - наше все. Ну, все, так все. Этим все и сказано, к чему углубляться? Так, в сущности, с детства отсекали интерес к личностному открытию Пушкина.

В этой радиокomпозиции музыкальное оформление не выходит на передний план, оно лишь акцентирует внимание слушателя на главных, важных для автора Н. Тимофеева, выводах: Пушкин не «бронзовый памятник» и не классик с портрета, а живой человек, интересный собеседник, мысли и чувства которого понятны сегодня.

Музыка в литературных радиокomпозициях чаще всего обозначает время и действие, происходившее тогда. Звукорежиссеры идут от самого произведения, времени его написания, созвучности с эпохой. Но именно радио, по мнению А. Музыри, «дало ей такие функции, о которых даже и не мечтали драматурги и писатели, поэты прошлых лет. Музыка стала действующим лицом в спектаклях, таким же, как ведущий, комментирующий действие. Музыка может стать характеристикой героя. Она выступает в радиоспектакле и рассказчиком, если под этим словом понимать прежде всего, что «двигает сюжет». Музыка может заменить художника в театре: она прекрасно обрисует нам стиль эпохи, в которой происходит действие, с ее

помощью мы представим и декорации, и костюмы».<sup>236</sup> И с ней нельзя не согласиться.

**В литературно-музыкальной композиции** сохраняется принцип подбора литературных материалов, что и в литературной композиции, но скрепляющим стержнем становятся музыка. В. Смирнов совершенно справедливо отмечает: «Автор композиции постоянно должен решать задачу органичного соединения текстовых и музыкальных фрагментов, а также сочетание рационального (описаний, размышления, обобщения, оценок) и эмоционального начал».<sup>237</sup> Чаще всего литературно-музыкальные композиции посвящены жизни и творчеству композиторов, певцов, музыкальным группам прошлого и настоящего. В последнее время наблюдается тенденция использования принципов этого вида в программах современных станций. Но строятся они по схеме «текст ведущего – песня», чаще всего в хронологическом порядке выхода альбомов или создания песен. То есть журналист приводит какие-то факты о певце, позаимствованные в интернет, а потом звучит песня в его исполнении. Авторское начало здесь сведено к минимуму, передача напоминает обычный концерт по заявкам с минимально расширенными подводками к песням.

Радиокомпозиция часто приурочивается к крупным памятным датам. Обратимся к программам воронежского радио. В 2012 году здесь отмечали 125-летие со дня рождения поэта С.Я. Маршака. В эфире звучало много программ о его творчестве, в том числе радиокомпозиция «Я открываю первый лист тетрадки...». Авторы сделали ее в форме путешествия по временам года: лето, осень, зима, весна. Ведущие – мальчик и девочка – читали стихотворные фрагменты из «Разноцветной книги», которые словно «отбивают» один сезон от другого. Каждый, в свою очередь, наполнен строчками стихотворений Маршака из разных циклов «Детки в клетке», «Из

---

<sup>236</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 115.

<sup>237</sup> Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002. – С. 209.

лесной книги», переводы детских иностранных поэтов. Стихи читают, а вернее, рассказывают, ученики одной из воронежских школ. Невольно они сами становятся героями композиции, которые делятся друг с другом интересными историями и ощущениями. Каждый цикл оформлен соответствующей мелодией.

(Звук перелистывания страницы сменяется шумом леса, плавно появляется музыка *Immediate Music* – «Танец солнечных зайчиков», на ее фоне)

Ведущий: Эта страница / Красного цвета. /Красное солнце. /Красное лето.

(легкий шум ветра, плавно появляется Ирландский фолк – Duan – Skellige (свирель, гитара, скрипка, контрабас, клавишные, на ее фоне)

Чтец 1: Дуйте, / Дуйте, / Ветры, / В поле, / Чтобы мельницы / мололи, /  
Чтобы завтра / Из муки / Испекли нам / Пирожки!

(звук – детский смех, фрагмент песни на стихи С. Маршака «Шли, куда попало», музыка В. Бровко)

(плавно появляется загадочная музыка из мультфильма «Очень синяя борода», музыка Г. Гладкова, на ее фоне)

Чтец 2:

Три очень милых феечки / Сидели на скамеечке / И, съев по булке с  
маслицем, / Успели так замаслиться, / Что мыли этих феечек / Из трех  
садовых леечек.

Используя принцип радиокомпозиции – монтажное сочетание разных фрагментов, авторам удается создать целостное полотно, в котором каждый элемент - стихотворение, песня, музыка, шумы - гармонично сочетаются друг с другом. Авторы сознательно пригласили младших школьников озвучить детские стихи С. Маршака. Юным артистам не пришлось играть. Их искренняя интонация, неподдельный интерес к творчеству писателя, помогли идеально раскрыть смысл и красоту произведений автора.

Главная задача автора в такой композиции – подобрать интересный литературный и музыкальный материал, раскрыть содержание, подчиненное основной задаче – созданию целостного звукового образа. Очень сложно сохранить баланс текста, музыки и шумов в радиокомпозициях, приуроченных к крупным памятным датам композиторов, музыкантов, певцов. Чаще всего роль музыки, песенных фрагментов здесь увеличивается, а слово сокращается. Это приводит к скудности и монотонности композиции.

Согласимся с мнением В. Смирнова, что «современная радиокомпозиция поменяла тональность, она отходит от прямой публицистичности, а тем более патетики, которыми были перегружены тексты 1950 – 1980-х гг.».<sup>238</sup> Авторы рассказывают малоизвестные факты, делают акцент на искренности, доверительности. В построении радиокомпозиции отдельные фрагменты могут не следовать исторической хронологии, они выстраиваются согласно замыслу автора, но при этом сохраняют идейно-тематическое единство.

**Документальная композиция** отличается тем, что акцент в ней делается не на рассказе автора передачи, а на документах, живых рассказах участников события, из которых складывается ее своеобразный сюжет. Уже в первых радиокомпозициях зазвучали голоса реальных участников событий, рассказы об их делах, а фрагменты художественных произведений усиливали эмоциональное воздействие документального материала. Как показал опыт, эти элементы хорошо «монтировались» с литературным материалом.

Драматургическое усложнение фактического материала снижало, на первый взгляд, оперативность и документальность жанра. Но использование литературного и художественного материала, по словам В. Смирнова, «несущих огромные выразительные «пласты»,<sup>239</sup> добавляло художественности. Вопрос степени соотношения документального и

---

<sup>238</sup> Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2002. – С. 202.

<sup>239</sup> Там же. – С. 265.



художественного начала волновал первых исследователей жанров радио. Ю. Бараневич отмечает, что эти «две стороны, два важнейших начала радиокomпозиции – не равноправны. Отрывки из художественных произведений помогают раскрытию основной мысли, выраженной средствами публицистики. Следовательно, художественный образ по отношению к логике понятий, посредством которых обычно формулируется идея радиокomпозиции, носит подчиненный характер. Не следует, однако, думать, что публицистичность может ограничить возможности эмоционального воздействия на слушателей. Выступления, воспоминания, рассказы людей, документы вызывают огромный интерес у слушателей, они способны активно воздействовать и на их эмоции».<sup>240</sup> О том же пишет известный звукоархивист Л. Шилов. В своей книге «Я слышал по радио голос Толстого...» он приводит пример радиокomпозиции «Живой Маяковский», прозвучавшей по радио в 1984 году. «Фонограммы авторского чтения входили в нее лишь небольшими вкраплениями и связывались в основном с эпизодами биографии Маяковского, которые воссоздавались в воспоминаниях И. Ильинского, К. Чуковского, В. Шкловского и других современников поэта. Цель заключалась в том, чтобы через сплетение голосов очертить его образ, его лицо, которое писательнице Л. Сейфулиной, например, виделось так (этой ее характеристикой начиналась передача):

«Можно много подобрать прилагательных для описания лица Владимира Владимировича: волевое, мужественно-красивое, умное, вдохновенное. Все эти слова, подходят, не льстят и не лгут, когда говоришь о Маяковском. Но они не выражают основного, что делало лицо поэта незабываемым. В нем жила та внутренняя сила, которая редко встречается во внешнем проявлении».

Принимая участие в работе над этой передачей, - продолжает Л. Шилов, - я лишний раз убедился в том, как опасно соединять в

---

<sup>240</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 101.

радиокомпозиции документальный материал и художественное чтение, в какой непримиримый конфликт могут подчас вступать эти звукозаписи. Ценные сами по себе, они, оказавшись рядом, иногда не только внезапно выявляют недостатки соседствующих звучаний, но и гиперболизируют их. Все наши попытки ввести в ткань этой передачи голоса актеров оказались неудачными: происходило их отторжение. Как правило, документальная запись заставляет воспринимать некоторую приподнятость, подчеркнутую выразительность художественного чтения как «раскрашивание», а то и просто фальшь. И наоборот: актерская декламация делает поначалу нестерпимым громыхание старой фонограммы, с ее звуковыми помехами, не сразу дает возможность перестроиться на восприятие несколько огрубленной, схематичной, а то и монотонной авторской манеры. Единственным разрешением этого почти неизбежного конфликта мне представляется постепенный переход от фонограмм одного типа к другому через текст ведущего».<sup>241</sup> Л. Шилов исследует и одно из необходимых условий радиокомпозиции – роль ведущего. Его роль, по мнению Л. Шилова, минимальна, он не выражает своей позиции, а лишь помогает логическому соединению фрагментов, следит, чтобы идейно-тематическое единство не было нарушено. Как видим, данная позиция близка точке зрения Е. Слепых и противоположна позиции О. Абдулова – Э. Гарина. Последние были все-таки людьми театра, привыкшими к стилевому единству исполняемого произведения. Первые же были озабочены, прежде всего, качеством исполнения (фальшиво звучащая приподнятость) и качеством записи (громыхание старой фонограммы). Отсюда вывод: если качество исполнения и оформления будут хорошими, вопрос о ведущем будет решаться в каждом отдельном случае индивидуально.

Другой пример программы о Маяковском – радиокомпозиция по письмам слушателей «Наш Маяковский», прозвучавшая в эфире

---

<sup>241</sup> Шилов Л.А. Я слышал по радио голос Толстого... – М.: Искусство, 1989. – С. 85.

радиостанции «Юность». Портрет поэта создавался из писем радиослушателей, фрагментов стихов поэта (в авторском исполнении), музыкой времени Маяковского. «Ни одного высказывания ученых, специалистов по Маяковскому, – только слова самих радиослушателей. И кто знает, может быть, эти письма сделали Маяковского гораздо ближе многим, чем это сделало бы научное исследование его творчества»,<sup>242</sup> – размышляла А. Музыря. Как видим, здесь ведущий вообще остается «за кадром», он лишь выступает как грамотный сценарист. Компонуя звуковые фрагменты, имеющиеся в распоряжении журналиста, он освобожден от лишних и ненужных слов. «Документальная радиокомпозиция по своим структурным и художественным характеристикам может приближаться и к документальной драме в том случае, когда она включает документы или какие-либо литературные материалы, разыгрываемые актерами (подчеркнем еще раз: речь идет не о подмене подлинных реалий жизни вымышленными сюжетами, а лишь о способе донесения их до аудитории)»,<sup>243</sup> – пишет В. Смирнов. В радиокомпозиции «...Не мужчина, а облако в штанах» о судьбе В. Маяковского, прозвучавшей в эфире воронежского радио, автор делает акцент на любовной лирике поэта, его отношениях с Л. Брик. Здесь действуют три персонажа: сам поэт, Лиля Брик и ведущий. Ведущий – полноправный участник действия. Попеременно они вступают в диалог друг с другом. Читая стихи, С. Огарков (актер воронежского театра – **Н.Г.**) постепенно становится Маяковским-человеком, он делится с ведущим своими переживаниями, голос его дрожит, он почти документален. Другая линия – ведущий и Лиля, она тоже живая и сегодняшняя. Актриса В. Твердохлебова не просто озвучивает воспоминания Лили Брик, она делает их своими, личными. И главная сюжетная линия – отношения В. Маяковского и Л. Брик. Он читает ей стихи, она отвечает прозой и смехом. Он пишет ей

---

<sup>242</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 104.

<sup>243</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2005. – С. 256.

письма, она молчит или что-то торопливо наговаривает, словно надиктовывает на печатную машинку.

Ведущий: Однажды Лиля обронила такую фразу...

(Звук – городской шум)

Лилия: Если бы я полностью принадлежала ему, жила постоянно с ним, варила щи, стирала белье, то он не написал бы самые сильные свои вещи. Успокоился бы и все.

(Звук часов, тихо фоном играет скрипка)

Маяковский: Личика. Ты совсем не должна меня любить, но ты скажи мне об этом сама. Прошу. Какая я ни есть дрянь, я немного все-таки человек. Мне просто больно. Только напиши верно правду. Целую. Твой. Щен.

(Быстро вступает на фоне последних слов Маяковского, звук – городской шум, веселые голоса прохожих, гудки автомобилей)

Лилия: Я рада! Верю, что ты можешь быть таким, какого я всегда мечтала любить. Твоя Лилия.

(Резко вступает скрипка, звучит пьеса Антонина Дворжака «Концерт для скрипки с оркестром ля минор», на ее фоне)

Маяковский: Себе любимому, посвящает эти строки автор.

Четыре./ Тяжелые, как удар./«Кесарево кесарю» – Богу Богово»./ А такому,/ Как я, / Ткнуться куда? / Где для меня уготовано логово?

Ведущий не подменяет реальность вымыслом, опираясь на документы – переписку поэта с Брик, его стихи, воспоминания современников, он строит конкретную историю. Другое дело, что она достигает масштабов любви вообще. И это уже не просто диалог великого поэта и его Музы, это, прежде всего непростые, мучительные отношения обычных людей. Актеры работают с материалом с одной стороны, очень трепетно, все же стихи Маяковского читали величайшие «звезды» театра, да и голос самого поэта есть в архивах, а с другой стороны, они читают свободно, не пафосно. Здесь главное не в подражании известной манере, а в прочувствованности и вере.

**Радиофильм** – один из немногих жанров, родившихся в недрах самого радио. Классический пример – композиция А. Тарковского «Повесть о сфагнуме». Поэт и режиссер О. Абдулов соединили в ней народные песни, исторические факты, рассуждения ученых, энтузиастов торфоразработок – все это в контрасте создавало единую композицию. По сути, документально-исторический материал, который был основой «Повести о сфагнуме», мог бы быть изложен в лекции или беседе. Но авторы хотят достичь художественности, сохраняя фактическое начало. К примеру, слушатели могли узнать, откуда берется торф, как его добывают и что можно сделать из него, как его используют в народном хозяйстве. Анализируя собственную работу, О. Абдулов писал: «Контраст бодро звучащих информационных реплик и стихов, стилизованных под народную песню, был так велик, что уже не требовалось никаких комментариев по поводу того, в каких ужасающих условиях работали русские мужики на болотах более 200 лет. Здесь уже намечается коллажный метод соединения разнофактурных звуковых материалов, который станет ведущим в художественно-публицистических радиопрограммах четыре десятилетия спустя»<sup>244</sup>. «Повесть о сфагнуме» получила в Европе премию именно как лучший радиофильм.

«Если подлинно радиийный репортаж родился из «живых трансляций, заметка и интервью пришли из газеты, радиокомпозиция с эстрады, а беседа из практики устной пропаганды, то у первых радиофильмов никаких устных и письменных аналогов не было. Поиски специфических форм подачи материала привели к созданию этого оригинального жанра»,<sup>245</sup> – пишет Т. Лебедева. В 60-х – 70-х годах по поводу радиофильма было много споров. Редактор радио О. Куденко заявил: «...радиофильм никак нельзя признать отдельным особым радиожанром, подобно беседе, репортажу, комментарию,

<sup>244</sup> Абдулов О.Н. Статьи. Воспоминания. – М., 1965. – С. 259.

<sup>245</sup> Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики. – М., 2012. – С. 212.

выступлению...»<sup>246</sup> и назвал радиofilm разновидностью документальной радиокомпозиции. Украинский исследователь жанров радио В. Олейник тоже считает радиofilm жанровой разновидностью документально-публицистической композиции,<sup>247</sup> отмечая их тесную связь в использовании документов, специфично-радиофонических приемов и противопоставляя этой паре другую: художественно-публицистическую композицию и радиотеатр. По нашему мнению, спорен сам принцип разделения радиокомпозиций на документально-публицистическую и художественно-публицистическую (как невозможно разделить документально-художественные жанры на документальные и художественные); существует литературно-художественная радиокомпозиция без публицистики, она действительно близка радиотеатру. В наши дни и радиокомпозиция, и радиofilm четко определили свои позиции: в радиofilmе довлеет историзм, которому соответствует хронологически-последовательное изложение событий, наличие более крупных, чем в радиокомпозиции, фрагментов и более сдержанное музыкальное оформление (1-2 музыкальных темы).

Уже в 70-х годах с точкой зрения Куденко и Олейника были не согласны многие исследователи. Например, Ю.Д. Бараневич, оппонировав, пишет: «Тут сказалась недооценка исторической основы радиofilmа и наличия ретроспективной интерпретации в форме пояснений, обзоров, обзрений, комментариев. Но скажем еще так: в радиокомпозиции для раскрытия ее документальной основы мы используем художественную литературу, музыку, а в радиofilmе события, являющиеся его основой, живут в документах. Документ в радиofilmе становится частью художественного образа – основой его содержания и выразителем его идеи. Фантазия автора, следовательно, здесь играет второстепенную роль, хотя и

---

<sup>246</sup> Куденко О. Подвиг народа. – М., 1971. – С. 102.

<sup>247</sup> Олейник В.П. Радиопублицистика. – Киев: Высшая школа, 1978. – С. 159.

немаловажную».<sup>248</sup> Конкретный герой или событие были важным признаком документальности в радиофильме.

Опираясь на исторический материал, в частности, на цикл «Биографии рабочих-революционеров всего мира», один из первых исследователей этого жанра Юрий Бараневич заявил, что «радиофильм» как жанр отображает действительность конкретно-исторически, наподобие исторического романа. Так сложилось, – пишет автор, – что своим содержанием большинство радиофильмов обращено в прошлое».<sup>249</sup> Для них характерна историческая тематика. Документами для радиофильмов были литературные мемуары, воспоминания, письма выдающихся людей, резолюции съездов, решения, постановления государственной власти, протоколы, а впоследствии звуковые документы, которые были записаны ранее. «В те годы фиксировались в основном торжественные события. Отражались они на лентах радиофильмов празднично, патетично. То были, как писал Д. Вертов, «звуки военных оркестров, крики приветствий, боевые лозунги, речи ораторов».<sup>250</sup>

Вот что сообщал в 1928 г. журнал «Радиослушатель»: «28 сентября 1928 года Ленинградский радиовещательный радиоузел передал радиофильм «Степан Халтурин». Этой передачей начался цикл художественных биографий рабочих-революционеров. Биографии, по замыслу работников художественного вещания, должны были передаваться в форме радиофильмов...представляющих собой опыт создания специального сценария для радиопередач, построенных на основе учета многих специфических особенностей радиовещания».<sup>251</sup> Из этого сообщения трудно понять, что же подразумевал автор под словом «радиофильм». Скорее всего,

<sup>248</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С. 167.

<sup>249</sup> Там же. – С. 160.

<sup>250</sup> Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике / Сост. В.М. Возчиков. – М.: Искусство, 1979. – С. 46.

<sup>251</sup> Эсхин Л. Ленинградские письма // Радиослушатель. – 1928. – № 7. – С. 1–2.

именно новую мозаично-фрагментарную форму передачи материала, выразившуюся в сочетании авторского повествования с документами, отрывками из книг и писем, революционными песнями. Очевидно, радиofilm как форма передачи понравился ленинградским радиослушателям, потому что вскоре в эфире прозвучали радиofilmы «Петр Алексеев», «Петр Моисеенко», «Октябрь», «Броненосец «Потемкин». Впрочем, вопрос о первенстве до сих пор остается открытым, так как некоторые специалисты все-таки считают первым радиofilmом «Реконструкцию железнодорожного транспорта», вышедшую в эфир 30 августа 1931 года. М.С. Глейзер пишет в книге «Радио и телевидение в СССР»: «Состоялась *первая в СССР* передача *документального радиofilmа*, посвященного реконструкции железнодорожного транспорта. Запись фрагментов для радиofilmа (на восковые валики – **Н.Г.**) проводилась в Колонном Зале Дома союзов во время Всесоюзного съезда железнодорожников».<sup>252</sup> Трудно поверить, что историк аудиовизуальных СМИ не знал цикла о рабочих-революционерах. Очевидно, чтобы признать ее передачи радиofilmами, ему не хватило тех самых «записей с места события», живых голосов железнодорожников – его современников (в документальных кинофильмах именно они были тогда главными героями).

Какие же специфические особенности можно выделить в радиofilmах конца 20-х – начала 30-х годов? В большинстве своем они тяготели к радиотеатру, к художественному раскрытию действительности. А. Шерель пишет: «...Акустическая палитра еще очень бедна, она ограничена звукоимитацией, закрепить удачное звучание на пленке пока нет возможности»<sup>253</sup>. Но в 1930-е гг. появляется все больше документального материала, к примеру, уже упоминавшийся нами радиofilm

<sup>252</sup> Глейзер М.С. Радио и телевидение в СССР – М.: НМО ГКРТ, 1965. – С. 61.

<sup>253</sup> Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния. – М. 2004. – С. 42.



«Реконструкция транспорта» (режиссер В. Гейман, один из старейших режиссеров советского радио – Н.Г.). Общее строение радиофильма осуществлялась не по законам игровой драматургии, но использование таких выразительных средств, как контрастные сопоставления, смена ритмов и т. д. и создавало эффект «удивительного» и чего-то необычного. Очевидно, эти средства были позаимствованы у кинематографа. А. Шерель пишет: «Радиофильмы делаются по образу и подобию кинолент – быстрая смена звуковых кадров, частые перемещения места действия, использование планов разной крупности звука и т.п. Эти приемы, характерные для советских радиофильмов 1920 – 1930-х гг., сохраняются и в некоторых радиоспектаклях 1980-х гг. Наиболее отчетливо грешат «киноподобием» радиопередачи, поставленные режиссерами кино».<sup>254</sup> К характерным примерам такого построения можно отнести радиоспектакль «Полный поворот кругом», поставленный А. Тарковским по рассказу У. Фолкнера в 1966 г. Здесь множество мест действия, звуковых эффектов: шум моря, улицы, машин, катера, свист ветра, а на втором «шумовом плане» еще целый ряд звуков. М. Микрюков в сборнике «Радиоискусство. Теория и практика» исследуя природу радиодрамы и киноискусства, приходит к выводу, что радиоискусство, появившееся на свет почти двумя десятилетиями позже киноискусства, стремится заимствовать приемы у своего более удачливого и популярного собрата, пытается всячески восполнить «недостающий элемент» – изображение. «Режиссеры в радиофильмах стараются воспроизвести звуковую копию видимого и построить «зрелище в эфире» – с помощью слова, описания, шума, музыки дать зрительную, живописную картину»,<sup>255</sup> - пишет М. Микрюков.

---

<sup>254</sup> Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния. – М. 2004. – С. 45.

<sup>255</sup> Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2. – М.: Искусство, 1983. – С. 15.

В самом начале появления жанра создатели радиофильмов отводили минимальную роль слову, вернее, оно шло в одном ряду с обычными звуками. В журнале «Радиослушатель» мы встречаем такое определение: «Радиофильм – это звуковой ряд, организованный по стройному сценарному плану. Подобно тому, как кинофильм является рядом монтажно связанных зрительных кадров, радиофильм является лентой звуковых кадров».<sup>256</sup> По мнению исследователя радио Ю. Бараневича, на это определение повлияла популярная в 30-е годы «теория звукового образа». Ее сторонники мечтали о создании «шумовой речи». Но в итоге шумов было так много, что они заглушали слова и создавали у слушателя неверное представление о действительности. За это упрекали, например, радиопостановку «Железного потока» по одноименному роману А. Серафимовича, ошибочно перенося на радиийный вариант спектакля термин «радиофильм». Постановку этого радиоспектакля легко можно представить по весьма подробному описанию А.А. Шереля: «Режиссер В. Марков со скрупулезной точностью перенес в эфир те строки писателя, в которых запечатлен «звуковой фон» описываемых на страницах книги событий. Лай собак, блеяние овец, скрип несмазанной телеги, близкие и далекие разрывы снарядов, клацанье затворов, свист шашки над головой человека, неразборчивые вопли женщин – все это нашло отражение в звуке. Натуралистичность звукового ряда привела к иллюстративности самого примитивного толка: едет телега – скрип колес, скачет лошадь – топот копыт и т.д. Музыкальный материал использован был тоже чисто иллюстративно – включение музыки было непременно обусловлено бытовой мотивировкой: хоронят человека – похоронный марш и т.д.».<sup>257</sup>

<sup>256</sup> Головачев С., Фурдуев В. Дорогу радиофильму // Радиослушатель. – 1929. – № 25. – С. 4–5.

<sup>257</sup> Шерель А.А. Рампа у микрофона – М.: Искусство, 1985. – С. 243.

Отметим, что ни один из авторов не употребляет при описании сцен из «Железного потока» термины «радиофильм». У Бараневича это «радиоинсценировка», у Шереля – «радиоспектакль». Но принципы озвучивания этого произведения очень близки тем, что использовали создатели большинства радиофильмов. В тоге звуковая картина поглощала смысл, который слушатели судорожно пытались ухватить. Оправдывает эти опыты то, что работники радио лишь познавали возможности изобразительно-выразительных средств. Режиссеры обращались, прежде всего, к воображению слушателя, его памяти. Звук должен был рождать образ, который дорисовывается в сознании. Т. Марченко пишет, что «советский радиофильм не шел по пути самоцельного экспериментаторства. Поиски форм здесь были связаны с потребностью наиболее полно и доходчиво выразить содержание».<sup>258</sup>

28 апреля 1931 г. Ленинградское радио передало документальный радиофильм «Алюминиевый комбинат» из цикла «Наше строительство». Несмотря на сугубо производственное название, создавался он в радиотеатре, при участии актеров (автор сценария М. Туберовский, режиссер В. Блетницкий). А несколько месяцев спустя, 31 августа 1931 г., на Всесоюзном радио состоялась первая трансляция репортажного радиофильма о реконструкции железнодорожного транспорта. «Эти две передачи, появившиеся в первые годы массового радиовещания, как бы знаменуют собой два направления, в которых стал развиваться выросший из примыкающей к искусству «пограничной зоны» (мы писали о ней в параграфе 2.3. – Н.Г.) документальный радиотеатр: игровое, актерское действие, построенное на документальном материале и художественная обработка подлинной репортажной записи».<sup>259</sup> Именно в радиофильме были

<sup>258</sup> Марченко Т.А. Радиотеатр. – М., 1970. – С. 72.

<sup>259</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986. – С. 54–55.

отработаны специфические художественные средства, которые потом активно использовались в радиотеатре. Это шумы, музыка, монтаж.

А. Музыря пишет: «Итак, радиофильм – это собранные на одну ленту документальные записи».<sup>260</sup> Но все большее число радиожурналистов, и практиков, и теоретиков, признают, что радиофильм – это новый жанр журналистики, а не просто обозначение технического осуществления передачи. «Радиофильм подобен монтажному кинофильму, состоящему из множества «сюжетов», снятых разными операторами, объединенных общим сценарием и дикторским текстом».<sup>261</sup> Вспомним фильм «Великая Отечественная», материал для которого отсняли почти четыреста операторов, и из их сюжетов было создано новое единое кинопроизведение. Но задолго до появления этого популярного фильма в 1945 году в Ленинграде был создан радиофильм «Девятьсот дней» – из документальных записей, сделанных во время блокады. Это было произведение, воссоздающее образ блокадного города и людей, отстоявших его. В радиофильм «900 дней» вошли уникальные блокадные записи, настоящие размышления, воспоминания. Подобное сочетание документальных записей, литературного и публицистического текста стало структурным принципом радиодраматургии. «Реконструируя» художественное пространство, вводя в него материальные обстоятельства места действия и множество других элементов, авторы создавали яркое, масштабное произведение. Конечно же, радиофильм явился результатом деятельности всего ленинградского радио, в том числе и журналистов блокадной поры. Когда состоялось коллективное прослушивание отобранных записей, появилось опасение, не будет ли повествование слишком однообразным: нарезка фрагментов из репортажей разных этапов блокадной поры использовалась и ранее, особенно накануне прорыва блокады, во время этого события и после него.

---

<sup>260</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 54.

<sup>261</sup> Там же. – С. 54–55.

«Придать единство отобранному материалу, рассказать историю блокады только звуком и голосом – такую задачу поставили перед собой работники Радиокomiteта, - пишет автор книги «Голос Ленинграда» А. Рубашкин. – В каждой сцене нужно было уловить главное, то, что больше всего воздействует на слушателя. История блокадной жизни раскрывалась в *хронологической последовательности*, она заставляла ленинградцев к любому эпизоду прибавлять свое восприятие разных периодов войны»<sup>262</sup>. Отметим это важное качество радиофильма «900 дней». С этого времени хронологическая последовательность изложения станет едва ли не самым важным отличительным признаком его от прочих жанров мозаично-фрагментарного построения.

Как же выстраивалась эта «хронология войны»? Репортаж с призывного пункта. Переключки. Удаляющиеся шаги. «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича, рисующая фашистское нашествие. Взрывы снарядов. Мертвая тишина блокадной зимы. Звуки метронома перемежаются с рассказом актера В. Полицеймако и стихами О. Бергольц. Ключ к звуковому образу – первый паровозный гудок: умирающим от голода людям привезли хлеб.

В Радиокomiteте гордились этой работой. В одном из отчетов говорилось, что фильм представляет собой «исторический документ, впервые созданный средствами радиовещания». Фильм прозвучал 27 января 1945 г., в годовщину освобождения города, он повторялся многократно уже в мирное время.

Темы в радиофильмах менялись в зависимости от времени. Но исследователи радио, среди которых Ю. Бараневич, В. Олейник, утверждали, что радиофильм, «возникнув как жанр историко-биографический, остался верен исторической тематике. И попытки приспособить его к отображению

---

<sup>262</sup> Рубашкин А. И. Голос Ленинграда. – Л., 1980. – С. 119.

сегодняшней действительности, как правило, не приводят к успеху».<sup>263</sup> Ю. Бараневич сравнивает радиофильм с репортажем и замечает, что «в том и другом жанре звучит действительность, но в радиофильме – это историческая действительность, а в репортаже – современная, в связи с чем меняется характер ее интерпретации».<sup>264</sup> Репортер не перепоручает свой текст никому. В радиофильме документы читают артисты, что подчеркивает природную связь этого жанра с радиотеатром. Один из авторов цикла «Подвиг народа» О. Куденко пишет: «...текстовые документы мы максимально старались приблизить по форме к старым записям: каждый документ читал новый актер, как бы подлинный свидетель и участник события, причем актер с характерным голосом, малоизвестный слушателю. Появлялся еще один дополнительный штрих, имитирующий документальную пленку».<sup>265</sup> Этот художественный прием был вполне оправдан. Авторы рассудили, что текст документов - часть истории, и потому форму его преподнесения слушателю вполне естественно приблизить к звучанию радиодокумента.

Конец 60-х – начало 70-х годов можно считать временем, когда во многих редакциях, особенно в молодежных, где форме передач всегда уделялось большое внимание, радиофильм считался едва ли не главным из всех аналитических и документально-художественных жанров. «Каждое значительное, исторически важное событие в нашей стране находило отражение в серии радиофильмов. Как и большинство произведений киноискусства и литературы в этот период, радио стремилось к монументальности, парадности в изображении героики прошлых лет и событий недавнего времени. В радиозаписях, сделанных в разные времена,

---

<sup>263</sup> Бараневич Ю. Д. Жанры радиовещания. – Киев: Высшая школа, 1978. – С. 164–165.

<sup>264</sup> Там же. – С. 165.

<sup>265</sup> Куденко О. Радиопублицистика сегодня: основы мастерства // Звучащий мир. – М., 1979. – С. 18.

есть нечто общее – их оптимистически приподнятый тон...».<sup>266</sup> Отметим, что А. Музыря вовсе не настаивает на историзме как на обращении к давно прошедшему (украинские исследователи приводят в основном примеры из произведений революционной тематики: «Петр Моисеенко», «Степан Халтурин», «Броненосец Потемкин»), она считает, что дела ее современников тоже достойны оптимистически приподнятого тона, а старших товарищей, отдавших жизнь за Родину в Великой Отечественной войне – тем более. Очень трогательным и лиричным оказался радиофильм «Бригантина поднимает паруса» Бориса Абакумова – о поэте Павле Когане и его товарищах из ИФЛИ, ушедших в ополчение и погибших. Радиофильм звучал в эфире множество раз, песня из него стала гимном студенчества.

Стоит отметить, что журналисты «Юности», стараясь уйти от чересчур приподнятого тона, почти систематически переключают возвышенные мысли в слова песен, снижая тем самым излишнюю приподнятость: «Мы пробьемся сквозь гору и руку дадим горизонту - тому, за которым весна»; «Мы на край земли придем, мы зложим новый дом и табличку прибуем на сосне»; «От Боярки корчагинской сквозь годы летит ко мне стальная колея».

Таким образом, мы видим, что радиожурналистика 60-х годов хотя и обращалась к опыту прошлого, но осваивала новые жанры. Наглядное тому подтверждение – радиофильм «Август, 1934 год». Авторы радиофильма В. Возчиков и Э. Верник посвятили его Первому съезду писателей. Принцип построения был дробный, каждый кадр – отрывки из выступлений: Горького, Луговского, Вишневского и других писателей. Записанные в разное время, все эти звуковые фрагменты связывает комментарий радиожурналиста. Правда, по мнению писателя И. Зверева, который откликнулся на радиофильм на страницах «Литературной газеты» – «комментарий радиожурналиста мог бы быть менее бравурным».<sup>267</sup> Л. Шилов, пишет, что

<sup>266</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М.: Искусство, 1989. – С. 55.

<sup>267</sup> Зверев И. Живые голоса // Литературная газета. – 1964. – № 05–09.

радиофильм «Август, 1934 год» стал заметным явлением в радиожурналистике. Возможно, от того, что он ставил более серьезные задачи – не только вспомнить литературное прошлое, но и рассказать слушателям о перестройке работы литературно-драматической редакции Всесоюзного радио, осмыслить его. «Период этот был недолог, но ярок», – резюмирует Л. Шилов. Для нас этот радиофильм интересен еще и тем, что авторы применили здесь игровое начало, возможно, в силу профессионального интереса Э. Верника к радиотеатру (Э. Г. Верник – на протяжении многих лет был главным режиссером литературно-драматического вещания Всесоюзного радио – **Н.Г.**). В тех случаях, когда авторам радиофильма «Август, 1934 год» не хватало звуковых цитат, они шли по пути реконструкции соответствующих эпизодов. Например, голос С. Маршака предварялся в передаче выступлением пионерки. Пионерка на съезде действительно выступала, текст ее выступления сохранился, а фонограмму найти не удалось. Авторы вышли из затруднения сравнительно просто. Они ввели звуки пионерского горна, слегка «размытую» современную запись песни «Взвейтесь кострами...» и такой дикторский текст:

- Никто не удивился, когда на трибуну съезда взошла девочка. Заседание было посвящено литературе для детей. Девочка сказала:

- Дорогие старшие писатели! Вы, может быть, читали книжку «База курносых», так это мы ее написали, хотя мы и не писатели, а просто пионеры.<sup>268</sup>

Удача радиофильма «Август, 1934 год» скорее всего в том, что авторам удалось сделать удачный перемонтаж документальных записей. Они не пытались с документальной точностью воспроизвести событие минувших лет, а дали его образ и, где необходимо, наполнили его новым содержанием. «Радиофильм – редкий жанр, - пишет Людмила Дубовцева. - Из текучки

---

<sup>268</sup> Шилов Л.А. Я слышал по радио голос Толстого... – М.: Искусство, 1989. – С. 116–117.



событий он позволяет увидеть общую картину, историческую перспективу и дать возможность задуматься и проанализировать связи многих разрозненных событий. В этом его особая ценность».<sup>269</sup>

Радиофильм – программа, требующая долгого и пристального сбора материала, анализа, раздумий. Редактор со стажем Людмила Дубовцева считает, что сегодня это редкий жанр. Но все-таки он звучит в эфире и иногда из-за обилия материала даже становится многосерийным. К столетию Дмитрия Шостаковича комментатор радиостанции «Маяк» Тамара Приходько подготовила к эфиру многосерийный радиофильм о великом композиторе. «Каждая серия имела свое название. Например: «Кино и Шостакович». Известно, что в молодости композитору приходилось подрабатывать тапером в кинотеатрах. Ведущий читает страницы дневника Шостаковича тех лет, и все это на фоне модных в те годы лирических и танцевальных мелодий или страстного «жесточкого танго». Когда в дальнейшем речь зашла о ранних балетах композитора и в качестве иллюстрации прозвучал в обработке Шостаковича фокстрот Юманса «Таити-трот», популярнейшая мелодия его кинотаперского периода, слушатели сразу же оценили эту находку: музыкальная атмосфера его юности «отозвалась» в этой работе композитора, почти документально восстановив время, показанное в балете».<sup>270</sup>

*Фигура ведущего* в радиофильме заслуживает отдельного внимания. Чаще всего он выступает, как ведущий. В силу своей специфики – соединения документального рассказа и игровых сцен - герой и ведущий выступают в разных ипостасях. Например, в радиопостановке «Канат альпиниста» функции ведущего выполняет Журналист. Он дает краткую справку о произошедшем, поясняет ход пьесы и даже сообщает адрес

---

<sup>269</sup> Дубовцева Л. О секретах музыкальной радиожурналистики // Ключи к эфиру. – М., 2007. – С. 94.

<sup>270</sup> Там же. – С. 91.

реального героя – врача Леонида Красова, победившего собственную смерть, а позднее и инвалидность. В конце постановки «всплывает» документальный голос самого героя – доктора Красова. Т. Марченко пишет: «Превращение документального героя в комментатора игровых сцен из собственной жизни – явление для театра в системе СМК все же достаточно редкое. На пути реализации драматургического замысла перед героем встают определенные психологические барьеры, преодолеть которые бывает нелегко».<sup>271</sup>

Современный радиofilm, как и другие жанры мозаично-фрагментарного построения – это синтез жанров. Здесь применяются элементы очерка, зарисовки, интервью, трансляции, репортажа, мемуаров и т.д. Так, в радиofilmе о «невском банкире» Г. Блокке – основателе первой русской финансовой пирамиды (Радио России – Петропавловск-Камчатский) авторы удачно используют и репортажные звуки, записанные на современной улице Санкт-Петербурга, где жил Блокк, и архивные материалы, которые озвучивают актеры, и фрагменты звуковых документов начала века. Каждый фрагмент длится несколько минут, с помощью монтажа он четко подогнан под композиционную структуру программы. Объединяет фрагменты текст ведущего, выступающего в роли не только пояснителя, но и наблюдателя, а порой и очевидца событий. Этот радиofilm – часть серии о знаменитых деловых людях России. Хронометраж каждого выпуска – 6 минут. За это время авторам удается рассказать маленькую историю жизни человека, погрузить слушателя в атмосферу того времени. На этом примере, мы бы хотели это отметить, в современных радиofilmах уделяют равное внимание как документальному началу, так и игровым, художественным элементам.

В сетке «Радио России» есть традиционная рубрика «Радиofilm». Там звучат программы на исторические темы – о Великой Отечественной войне, о войне 1812 г. и т.п. Но проблематика современных радиofilmов –

---

<sup>271</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986. – С. 57.

не только исторические события, это история в широком плане: в том числе история культуры, искусства. В эфир региональных станций изредка выходят радиофильмы, сделанные на «местном», краеведческом материале. Например, на воронежском радио в цикле «Улицы и переулки» Людмила Щеголькова подготовила небольшие радиофильмы об историческом облике города. Занимаясь этой темой много лет, она собрала свой личный архив, который активно применяет при построении программ. В качестве основных элементов Л. Щеголькова использует звуковые документы, архивные материалы, комментарии краеведов, обязательно звучат голоса жителей.

### **Выводы по главе II**

Прием «художественного монтажа» роднит такие жанры, как интервью, репортаж, очерк, с документальной драмой, где игровая структура использует документальную стилистику, а иной раз соединяет подлинно репортажные и игровые элементы в пределах единого драматического целого. В этом просматривается связь чисто радиальных жанров с практикой сценического искусства – деление «на голоса», игровое начало, которое не мешает документальности программы. Сегодня аудитория – не только прямой участник, действующее лицо беседы, но и нередко соавтор.

Интервью, беседы, ток-шоу в «прямом эфире» – знак нашего времени. Диалогизация эфира стала нормой и неотъемлемым признаком сегодняшнего интерактивного радиовещания. В стремлении к художественной выразительности российские репортеры постарались ярко обозначить место действия передачи. Если иностранным репортерам для этого хватало простой реплики типа: «Мой микрофон установлен...», «Я веду свой репортаж...», то главным отличием радиорепортажа российского стало создание с помощью звука своеобразных «сценических площадок». Это была непростая, но увлекательная работа в поисках собственной драматургии построения репортажа. Площадки обозначались как с помощью авторских описаний, так

и с помощью шумов и музыки. Яркий пример – песни-репортажи, прозвучавшие на волнах «Юности».

Классические законы драматургии действуют в каждом жанре журналистики. Ставить знак равенства между информационным сообщением и радиопьесой нельзя: репортер творит в момент записи, сценарист заранее прописывает те или иные ходы, но и факт предварительного сценария репортажа очевиден. Он заранее прибыв на место события, намечает свои «сценические площадки», места установки микрофонов и пути перемещения от объекта к объекту. При этом заранее учитываются и документальные шумы, способные «нарисовать» место действия. Случается, что журналисты стилизуют свои написанные в кабинете написанные сюжеты «под репортаж», при этом даже используются фонотечные шумы. Активное использование игровых, художественных элементов становится доминирующей тенденцией в передачах многих FM-станций.

При заметном влиянии радиотеатра развивался радиоочерк. Сплав в очерке текста, шумов и музыки – тоже наследие радиотеатра – позволил создавать звуковые образы, по своей выразительности значительно превосходящие газетно-журнальные образы того же жанра. Российский радиоочерк развивался именно по этому пути. Запад пришел к использованию радио арсенала звуковых изобразительно-выразительных средств гораздо позже.

Став самостоятельным видом искусства, радиотеатр породил несколько новых жанров, впоследствии объединенных термином «жанры мозаично-фрагментарного построения» - это радиofilm, радиоплакат, радиокомпозиция. На их развитие влияли многие виды искусства – от кино и эстрады до плаката. Рассматриваем жанры радиокомпозиции и радиofilm в контексте развития системы жанров радиовещания и влияния на них радиотеатра, что деление на виды радиокомпозиции - сегодня весьма условно. Современная радиокомпозиция поменяла тональность, она отходит от прямой публицистичности, патетики, которыми были перегружены тексты

1960 – 1980-х гг. На вопрос степени соотношения документального и художественного начала, волновавший первых исследователей радио, сегодня по-прежнему актуален. Прием сочетания стихов с публицистикой дал жизнь новому жанру – радиокomпозиция. Коллажный метод построения радиокomпозиции был определен сразу. Больше развитие жанр получил с расширением возможностей звукозаписи и художественного монтажа.

Жанры мозаично-фрагментарного построения сегодня звучат на федеральных радиостанциях («Радио России», радио «Культура») в специализированных рубриках. Региональные вещатели стараются сохранить художественные программы, выделяя им эфиры выходного дня. На FM-станциях также активно используют их в тематических проектах. Принципы этих жанров – дробная структура, динамичный монтаж, использование разнообразных цитат, а главное – синтез документального и художественного начала идеально подходят для динамичной стилистики современного эфира.

### Глава III. РАДИОТЕАТР СЕГОДНЯ

#### III.1. Литературные радиосериалы. Художественно-музыкальный арсенал «чтений с продолжением»

Художественное чтение возникло давно. Многие театральные актеры, и прежде всего, один из основоположников русской актерской школы Михаил Щепкин, публично читали произведения художественной литературы. С чтением произведений выступали писатели прошлого века, в том числе Н. Гоголь. «Однажды, будучи у Аксаковых на обеде, в ответ на просьбы прочитать что-нибудь новое, Гоголь долго отнекивался и вдруг произнес слова, которые смущенные хозяева вначале приняли на свой счет. Они решили, что гостю не понравилось угощение. А Гоголь тем временем вытянул из кармана рукопись драматической сцены «Тяжба» и продолжал уже по тексту, восхитив великого русского артиста М.С. Щепкина незаметностью и артистизмом перехода от бытовой ситуации к искусству»<sup>272</sup>. С чтением произведений выступали и многие выдающиеся писатели нашего века: А. Толстой, В. Маяковский и другие. Это был своего рода «авторский театр», и его принципы легли в основу литературной эстрады, где творчество писателя переходит в искусство чтеца. Не всем писателям нравилось исполнение их произведений актерами. Маяковский считал, что понять писателя, донести его мысли, ритм, ощущения до слушателя может только сам автор. «Вот сдохну, и никакой черт не сумеет так прочитать. А чтение актеров мне прямо противно»<sup>273</sup>, – говорил поэт. Он не догадывался, что спустя годы его стихи будут охотно читать актеры, и в каждом из них будут жить заложенные автором интонация, ритм и мелодика.

На этапе зарождения литературного театра у микрофона актерам было нелегко преодолевать авторский язык, специфику радио, находить общий

<sup>272</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986. – С. 116.

<sup>273</sup> Музыря А.А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С.164.

язык с микрофоном. Тем не менее, на радио появилась плеяда искусных чтецов: О. Абдулов, Д. Орлов, В. Яхонтов, А. Закушняк, В. Качалов, И. Ильинский, Д. Журавлев, М. Бабанова, Э. Гарин и мн. др. Предпочитая классические произведения, они в процессе работы познавали и отработывали интонационные интерпретации. «Нетрудно заметить, что уже в этой первичной форме освоения художественного произведения посредством чтения успешно пробивает себе дорогу публицистическая тенденция: рассказывать так, чтобы слушатели почувствовали себя очевидцами»<sup>274</sup>. В отличие от зримых искусств (театр, кино) исполнение литературных произведений по радио в большей степени было близко к первоисточнику, что по достоинству смогли оценить и сами писатели, и слушатели.

В начале вещания редакторы радио старались сократить литературные произведения, оформляя их шумами, музыкой. По мнению Ю. Бараневича, такие сокращения «способствовали выражению полноты идейного содержания произведения»<sup>275</sup>. Впервые форму «чтения с продолжением» использовали в 1935 г. Тогда в течение двух лет Всесоюзное радио передавало цикл художественных, музыкальных, литературных, театральных программ, приуроченных к 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина. В студиях работали Вс. Мейерхольд, А. Таиров, актеры МХТ, Вахтанговского театра. «Пушкинский юбилей способствовал развитию жанра «постановочного чтения», сочетающего в себе характерные особенности театра и эстрады. Этот жанр позволил интерпретировать прозу, максимально сохраняя авторские размышления, и в то же время давал возможность актерам глубоко исследовать характеры персонажей, перевоплощаться в соответствии с требованиями психологической драмы»<sup>276</sup>. Жанр, рожденный на эстраде, именно на радио стал перспективной формой адаптации

---

<sup>274</sup> Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания. – Киев; Одесса, 1978. – С.147.

<sup>275</sup> Там же. – С.151.

<sup>276</sup> Радиожурналистика / Под ред. А.А. Шереля. – М., 2005. – С. 39.

произведений литературы. Редакторы понимали, что сокращение может испортить обаяние литературного первоисточника, именно поэтому «литературные чтения» стали многосерийными. Иногда создатели сериалов записывали полный текст произведения, без сокращений, а порой сосредоточивали внимание на главной мысли книги и основных интонациях автора. С циклом из двух-трех передач у микрофона еще в 1930-е гг. выступали разные актеры. Но «многосерийность» в полном значении этого слова утвердил в эфире Д. Орлов, каждая работа которого была событием. Он читал у микрофона «Чапаева» Д. Фурманова, отрывки из пьесы В. Вишневского «Первая конная». Произведения, отвечающие духу времени и политике партии, занимали в литературно-художественном вещании почетное место. Это и главы из шолоховского «Тихого Дона», и конечно, «Василий Теркин».

С самым любимым героем войны - Василием Теркиным, произошел необычный процесс. Своей популярностью он был обязан не книге, а радио, которое первым прославило его. Из воспоминаний А. Твардовского: «Василий Теркин» печатался во фронтовой газете «Красноармейская правда», но опубликованные главы далеко еще не составляли и половины «Книги про бойца», когда голос Д. Орлова по радио в непритязательном музыкальном сопровождении сообщил ей широкую популярность среди миллионов радиослушателей фронта и тыла»<sup>277</sup>. Примечательно, что в 1944 г. сам Твардовский читал отрывки из своей поэмы, но именно актерское исполнение Орлова остается доныне прославленным и признанным. «До сих пор, – пишет в конце 80-х годов А. Музыря – нередко письма радиослушателей, выражающих признательность Д.Н. Орлову за его прекрасное чтение «Теркина», как если бы он был жив...»<sup>278</sup>. За исполнение

---

<sup>277</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 282.

<sup>278</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С. 163.



произведения артист в 1947 г. удостоился Государственной премии, которая впервые была дана театральному актеру за чтецкие работы.

Форма «чтения с продолжением» стала наиболее актуальной, получила публицистическое звучание именно в годы Великой Отечественной войны. В мирное время лучшие артисты читали по радио произведения Пушкина, Толстого, Гоголя, но таких продолжающихся передач не было. А. Рубашкин в своей книге «Голос Ленинграда: Ленинградское радио в дни блокады» не просто описывает программы военных лет, он дает нам уникальную информацию о великой силе радио, действующего в самые тяжелые для страны годы. Режиссер Ленинградского радио В.С. Ярмагаев подготовил цикл «чтений с продолжением», рожденный обстоятельствами блокадной зимы. У него до самой его кончины (1973 г.) сохранился томик пушкинской прозы с закладками, которые были вложены в книгу в 1942 году. «По этой книге читал тогда в течение нескольких передач Ярмагаев «Капитанскую дочку», - вспоминает редактор Радиохроники В. Гурвич. - Он был одновременно артистом-исполнителем и режиссером. О перепечатке большого текста не могло быть и речи (машинистки обессилели), а укладываться приходилось в определенное время. Ярмагаев перечитывал страницу за страницей, поглядывая на часы, тут же на полях отмечал конец передачи...

Ярмагаев готовил очередную передачу цикла и в то же время ежедневно по четыре-пять раз подходил к микрофону. Приходилось читать и сводку, и письма бойцов, и стихи. Не услышать Владимира Серафимовича было тогда нельзя. Сегодня он начинал новый цикл, завтра или послезавтра слушатели писали письма-отклики, пусть не сразу, но доходившие все-таки до Радиокомитета. Письма позволяли лучше оценить выбор литературного материала, его восприятие в блокадном городе. Вот В. Ярмагаев начал чтение

«Овода». От товарищей по работе, через близких и друзей он знал — его слушают, ждут очередной встречи с артистом»<sup>279</sup>.

Также в дни блокады особое развитие получила *серийная радиопьеса*. Здесь мы хотим разграничить понятия сериала и серии. (подчеркнуто нами – **Н.Г.**). Серия – состоящее из нескольких частей одно произведение, в котором, каждая часть закончена сюжетно и где реализуется закон единства места, времени и действия. Каждую передачу можно слушать и в обычном порядке, 1-2-3, и выборочно. Сериал принципиально отличается тем, что все передачи в нем объединяются общими героями, сюжетными коллизиями, создающими напряжение драматургии, когда в конце каждой передачи – кульминация, а в начале следующей – развязка.

В 1942 г. еженедельно в эфире звучала серийная радиопьеса «Новые похождения бравого солдата Швейка» по сатирической повести М. Слободского, которая печаталась с продолжением в «Огоньке». «Короткая, но регулярная радиопьеса будила угасающую фантазию, чувство юмора – и эта «радиопсихотерапия» была отнюдь не бесплодным делом»<sup>280</sup>. Литературный текст о забавных похождениях Швейка в полноценную передачу оформляли редактор Н. Ходз, актер И. Горин и режиссер К. Миронов. Каждую можно было повторять отдельно, что, вероятно, и делали редакторы радио.

И еще один пример многосерийного спектакля, поставленного в годы войны на ленинградском радио – фантастическая радиопьеса Н. Паперной «Амулет». По сути, она была адресована детям, но сюжет, где трое детей – Дженни, Кирилл и Боб - находят волшебный амулет, который переносит их в разные точки земного шара – Египет, Вавилон, Антарктиду, привлекал своей удивительной фантастичностью и взрослого слушателя. Каждая передача была отдельным независимым путешествием в ту или иную страну. Новую

<sup>279</sup> Рубашкин А. И. Голос Ленинграда. – Л., 1980. – С. 3.

<sup>280</sup> Марченко Т.А. Радиотеатр. – М., 1970. – С. 87.

передачу всегда предвосхищало напоминание о том, что было в предыдущей. Это делает один из героев пьесы – рассеянный профессор. Он заменяет фигуру ведущего – отвечает на вопросы детей, поясняет перемещения из одного места в другое, связывает эпизоды. «Так увлекательность фабулы, стабильность характеров главных персонажей (к примеру, Боб – самый маленький участник пьесы, всегда пел песню, которая символизировала начало новой передачи – Н.Г.), делали передачу легко узнаваемой, понятной и любимой»<sup>281</sup>. В этой многосерийном спектакле уже наметились принципы сериала – действие каждой передачи имеет начало и конец истории, в каждом эпизоде действует несколько актеров, каждая передача оформляется определенными звуками и музыкой, вначале ведущий или герой-повествователь коротко напоминает сюжет предыдущей.

Намеченные принципы нашли развитие в *литературном радиосериале*, который продолжал традиции «чтения с продолжением». В разные годы к этой форме обращались адресно. А. Шерель отмечает, что в послевоенные годы в литературных сериалах наметилась любопытная тенденция:...в каждой части сериала «выделяется исполнитель-лидер, его интонации подчиняют себе ритмы повествования и общее художественное решение. Иногда это обусловлено логикой сюжета, а иногда происходит спонтанно, как результат творческой конкуренции актеров у микрофона. Режиссеры заметили это и одновременно с выбором литературного произведения стали заранее определять и главного исполнителя. Радиотеатр более других искусств склонен ставить спектакли «на актера» – любимого и популярного»<sup>282</sup>.

*Радиоадаптации*, особенно многосерийные, ориентировались, прежде всего, на встречу слушателей с известными актерами. Обычно такие программы составляли 6-8 серий. Делить произведение на большее количество серий

<sup>281</sup> Марченко Т.А. Радиотеатр. – М., 1970. – С. 88.

<sup>282</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С.283.

редакторы не решались: трудно было организовать актеров и удержать внимание слушателей. Соответственно и большие романы на радио не звучали. Но эпопея А. Толстого «Хождение по мукам» с Л. Касаткиной и В. Тихоновым была оформлена в 18 серий. Еще более сложную задачу поставили перед собой автор композиции, режиссер Б. Дубинин и актер М. Ульянов, когда решили поставить широкомасштабную постановку по роману М. Шолохова «Тихий Дон». В свое время этот роман на радио ставили в разных формах. В конце 1930-х гг., в эфире прозвучали «многосерийные» чтения «Тихого Дона» в исполнении одного актера – Д. Орлова. Это были больше радиокomпозиции отдельных глав романа, текст которого был перекомпонован так, чтобы слушатель обратил внимание на наиболее эмоциональные и значительные ситуации. В 1950-е гг. в эфире прозвучала радиоверсия театрального спектакля по роману Шолохова, а затем в 1977 г. – 64 серии «постановочного чтения» «Тихого Дона». Этот многосерийный сериал в эфире звучал два с половиной года, а подготовительный период занял около восьми лет. М. Ульянов сыграл 338 персонажей и воссоздал 338 характеров. «Интересно, что сам актер, говоря о своих персонажах, употреблял не слово «сыграть», а совсем другой глагол – «понять»<sup>283</sup>. Помогали актеру фольклорный ансамбль под управлением Д. Покровского, который исполнял казацкие песни «из первоисточника», и музыка Д. Шостаковича. Она своими строгими ритмами сменяла протяжную и раздольную казацкую песню. Эти три компонента: чтение Ульянова, музыка Шостаковича и казацкие песни смогли максимально передать обаяние шолоховской прозы и создать абсолютно самостоятельный радиоспектакль.

В свое время исследователь радиотеатра Т. Марченко, проводя различие между радиоспектаклем и постановочным чтением, утверждала, что голоса героев в радиоинсценировке звучат намного свободнее, они не ограничены сюжетом, жестким действием в отличие от «чтений». Позволим

---

<sup>283</sup> Шерель А. А. Рампа у микрофона. – М., 1985. – С. 289.

не согласиться с исследователем. Обратимся к примерам. В том же «Тихом Доне» один актер М. Ульянов, силой мастерства, смог показать нам и Аксиныю, и Григория Мелихова, и других героев шолоховского романа. Дело не в использовании «голосового грима», а в силе словесно-звукового образа, в магии текста, который актер смог сохранить, и которое было максимально подчеркнуто спецификой радио – развивать в сознании слушателя свой «театр воображений».

Однако не всегда по радио произведения цикла от начала до конца читает один актер. Режиссеры постоянно ищут наиболее выразительные варианты.

Например, в 1978 г. режиссер радио Э. Верник и редактор отдела русской классики Н. Большова подготовили к 150-летию со дня рождения Л. Толстого многосерийные «литературные чтения» по двум романам писателя – «Война и мир» и «Анна Каренина». Всего прозвучало четыре серии цикла по 15–18 передач. В них использовались архивные записи в исполнении А. Кторов, Д. Журавлева, А. Грибова и новые, где главы из романов читали А. Баталов, В. Тихонов, О. Табаков, П. Вишняков, И. Акулова, Ю. Яковлев. Режиссер Э. Верник предложил актерам прочесть те главы, в которых их герои (Наташа Ростова, Пьер Безухов и т.д.) были как бы главными – со своими мыслями, поступками, отношением к другим персонажам. Музыки не было вообще, слушателя решили оставить один на один с прозой Толстого.

Литературно-драматическое вещание во все годы пропагандировало наиболее значительные произведения советской и зарубежной литературы, драматургии и русской классики. Одним из первых масштабных литературных радиосериалов Всесоюзного радио стал радиоспектакль «Судьба» по роману П. Проскурина. Популярный в 1970-е гг. роман отразил жизнь и страдания человека на фоне эпохи, при этом оставаясь политкорректным, не касаясь запретных тем. Для радио спектакль подготовили сам писатель, редактор Н. Репухова и режиссер-постановщик Э. Верник. Главный герой – Захар Дерюгин рассказывает нам о своей

судьбе, времени, родном селе. Голосами героев авторы ведут нас от начала коллективизации, через войну в послевоенное время. «Первая серия – ряд эпизодов, каждый из которых последовательно знакомит нас с героями, которые будут поочередно появляться на протяжении всех последующих серий. Таким образом, к концу первой серии мы не только введены в курс всех дел села Густыцы, мы уже знакомы со всеми его обитателями»<sup>284</sup>. Форма эпического романа как нельзя лучше подходила к специфике радиосериала и отражала время, тем более что и ТВ приучало зрителей к многосерийности.

Неожиданный и стремительный переход к рынку, проникновение в российский эфир дешевых развлекательных программ оказались серьезным испытанием для радиотеатра. Несмотря на то, что главная редакция литературно-драматического вещания пыталась изменить концепцию, найти более современные формы вещания, монополия Гостелерадио была подорвана. Радиофестиваль «Рампа у микрофона», проводившийся осенью 1995 года, попытался привлечь внимание к радиотеатру. Он был отмечен рядом фестивальных спектаклей в эфире «Радио России» и «Эха Москвы».

Создание такого дорогостоящего творческого продукта, как радиоспектакль, оказался по силам лишь «Радио России». Позже к нему добавилось вошедшее в государственный телерадиохолдинг радио «Культура-Петербург».

Каждый сезон эти станции выпускают новые радиоспектакли, радиосериалы, которые звучат в постоянных рубриках «Театр у микрофона», «Литературные чтения», «Радиосериал». Это профессионально записанные спектакли, с яркими актерскими работами, интересным литературным материалом. Если в 90-е годы форма «литературного сериала» была забыта, то с начала 2000-х гг. они начали появляться в огромном количестве. Однако, причина такой «популярности» - скудное финансирование радиостанций. Если раньше в штате радио были сценаристы, режиссеры, актеры, которые

---

<sup>284</sup> Музыря А. А. Искусство слышать мир. – М., 1989. – С.194–195.

могли выпускать более сложные по структуре радиопостановки, то для «чтений с продолжением» можно было приглашать одного-двух актеров, а сценариста, режиссера мог заменить и сам редактор.

Одной из первых серьезных постановок в форме «литературного радиосериала», записанных с применением цифровых технологий, стала в 2001 г. адаптация романа «Из жизни насекомых». Ее автор – В. Пелевин – необычайно популярен у молодого поколения. Возможно, этим и объясняется выбор литературного материала. «Радио России» старалось привлечь более юную аудиторию. Проза Пелевина весьма специфична, наполнена метафорами и образностью. В романе действует огромное количество персонажей, с разными характерами и манерой поведения. Они постоянно превращаются из людей в насекомых и наоборот. Такая фантастическая реальность требовала особенного прочтения. Это удалось сделать благодаря чтецкому таланту актера С. Маковецкого и общей концепции моноспектакля режиссера М. Осипова. Спектакль состоит из тридцати серий, каждая – отдельная, законченная глава, но при этом актер смог сохранить целостность образов и всей идеи романа. Особенность этой постановки заключается в том, что использованные здесь цифровые технологии помогали изменять масштаб звуковых эффектов (например, звук пересыпающегося песка для человеческого уха ничтожен, для личинки – подобен взрыву бомбы). Технические средства нисколько не мешали работе актера, напротив, они помогали создавать дополнительный объем и атмосферу в радиоспектакле. За открытие новых форм в подаче материала в 2001 г. радиосериал «Жизнь насекомых» был награжден профессиональной Всероссийской премией им. А. Попова.

С этого времени сценаристы, режиссеры, актеры начали искать оригинальные способы подачи материала. Например, в масштабном проекте «Радио России» – «Антология рассказов А.П. Чехова. XXI век», подготовленном к юбилею писателя, звезды театра и кино читали свои любимые рассказы. Они не следовали за пожеланием режиссера, а

предлагали свой материал. Немаловажный факт, что многие из этих произведений никогда не были записаны на радио. И. Чурикова и С. Маковецкий, И. Костолевский и М. Суханов, Н. Караченцов и Ю. Рутберг, В. Кашпур и О. Табаков, К. Пирогов и А. Калягин выбрали и исполнили известные и совсем незнакомые чеховские рассказы. Актуальное звучание произведений русского классика достигнуто не только благодаря их актерско-режиссерской интерпретации, но и за счет использования новейших цифровых аудиотехнологий, которые режиссеры «Радио России» начали активно применять в своем радиотеатре.

В 2006 г. «Радио России» подготовило 30-ти серийный проект по прозе С. Довлатова. Рассказы читали популярные актеры А. Лазарев-младший, И. Костолевский, А. Филиппенко и другие. Авторы проекта, напротив, отказались от применения не только новых цифровых аудиотехнологий, но и от «старых», наработанных годами приемов звукового оформления спектакля. В передаче было одно выразительное средство – слово. Богатый и яркий литературный язык Довлатова подчеркивался лишь актерскими интонациями, которые успешно заменяли декорации, свет, грим, костюмы.

Сегодня на «Радио России» каждый день в определенное время выходит «Литературный радиосериал». Помимо русской и зарубежной классики стали звучать произведения современных, как отечественных – Пелевин, Улицкая, Толстая, Акунин, так и зарубежных писателей – Коэльо, Нотомб и т.п. Неожиданно на «Радио России» зазвучали радиоспектакли, радиосериалы авторов легкого «детективного» жанра – Поляковой, Устиновой, Литовцевой, современных фантастов – Лукьяненко, Глуховского, одиозного драматурга Вырыпаева и других авторов. Поначалу это смутило многих слушателей. Но как заметил в интервью «Литературной газете» тогда еще главный редактор радиостанции «Культура» А. Голубовский: «Мы ориентируемся частично и на то, кто как продается, ведь покупатели книг – наши слушатели. Мы хотим, чтобы нас слушали не только сегодня, но и чтобы наша аудитория прирастала. Мы стремимся к тому, чтобы нас слушали



люди от 25 до 50 лет – самая социально активная часть населения»<sup>285</sup>. Несмотря на такой откровенно коммерческий посыл, творческая группа радиостанции готовит вполне качественный и полноценный контент. В большинстве своем они записаны в форме «чтений с продолжением». Возможно, в этом и заключается магическая сила радио, где даже «бульварное чтиво» в исполнении профессиональных актеров и постановке грамотных режиссеров, приобретает черты полноценного радиоспектакля. Анализируя эти программы, мы пришли к выводу, что на радио уже сложился определенный круг артистов - Юрский, Табаков, Суханов, Каменкова, Кутепова - достаточно успешных, занятых в театре и кино, которые любят работать на радио именно в форме «литературного радиотеатра».

Если на государственных станциях («Радио России», «Культура») художественные постановки финансируются стабильно, являясь неотъемлемой, а порой и обязательной частью политики радиостанции, то на коммерческих радиостанциях, где формат вносит строгие ограничения, появление подобных программ – всегда событие.

Радиотеатр с его огромным опытом прошлых лет нужен был не только как ностальгическое воспоминание для людей старшего возраста, но и для другого поколения, которое не слушает спектакли «Театра у микрофона» лишь потому, что не знает о его существовании. Это понимали молодые театральные режиссеры, актеры, сценаристы, которые пытались работать в этом жанре. Один из них - актер, режиссер Д. Креминский. В 2001 г. его первый радиоспектакль «Снежная королева» по Е. Шварцу на «Радио 7 На Семи Холмах» произвел фурор. В то время еще ведущий эфира, Дмитрий решил сделать новогодний спектакль в подарок слушателям. Роли исполнялись ди-джеями радио. Из интервью с Д. Креминским: «Я пошел к руководству, предложил эту идею. Посмотрели на меня странно, честно

---

<sup>285</sup> Литературная газета. - 2005. – №44. – С. 5.

признаюсь. Я говорю: «Давайте я сделаю пилот, покажу вам две сценки, а там уже решим». Я сделал две сцены... и как сейчас помню самую настоящую немую сцену у руководства. Там ведь все было как надо – с очень хорошей музыкой, со стереозффектами, и если человек идет через зал, то слышно, как он топает из левой колонки в правую, и даже слышно, как он наступает на какую-то бумажку. Я педант в этом смысле, можно сказать, я делаю аудиокино. И вот, мы это сделали: большой такой полуторачасовой спектакль, 31 декабря 2001-го года он был выпущен в эфир, и реакция, конечно, была обалденная – пошли письма, звонки, мол, как здорово, да мы оторваться не могли... Потом пришла идея регулярно это делать, скажем, в субботу-воскресенье. Так появились «Марусины сказки»<sup>286</sup>.

«Марусины сказки» – это уже регулярный литературный радиосериал. Каждую неделю по 15 минут в эфире звучали полноценные детские спектакли. Подобного проекта в начале 2000-х не было ни на одном FM-радио. Д. Креминский постарался создавать свои спектакли с учетом психологии современного слушателя – лаконично, ярко, эффектно и вместе с тем, учитывая традиции и законы классических радиоспектаклей, с использованием всей палитры изобразительно-выразительных средств. Из интервью с режиссером: «Мы ничего не изобретали, мы все брали из детства, то, что мы сами слушали – «Радионяню», к примеру. Там и подводки были определенного свойства – заканчивалась история, и Маруся говорила: «Ну что, понравилось? Тогда завтра в это же время...» – крючок так называемый».<sup>287</sup>

Стержень спектакля – рассказчица Маруся, она путешествует по всему миру, собирает истории и дарит их маленьким слушателям. Материалом послужили этнические сказки – японские, китайские, тибетские, армянские, а

---

<sup>286</sup> Грошева И. Радиотеатр Дмитрия Креминского. Кому слышно? – URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-22872> (дата обращения: 25.05.2012).

<sup>287</sup> Там же.

также произведения мало известных российских авторов. Роли озвучивали незнакомые, но вполне профессиональные актеры московских театров. Оригинальная звукорежиссерская работа – грамотно подобранные музыкальные произведения, шумовые эффекты, неожиданные звуковые декорации – лишний раз привлекали внимание современного слушателя. Почти два года каждый вечер «Марусины сказки» с удовольствием слушали и дети, и взрослые. Позже, на «Радио-7» сменилось руководство, проект сочли «неформатом» и он исчез из эфира. «Марусины сказки» – грамотный пример использования спонсорской поддержки, он был рентабелен для радиостанции, соответствовал современным требованиям эфира, но при этом оставался качественным и оригинальным продуктом. Д. Креминский сделал еще один спектакль «Квадратури» по С. Кржижановскому (с участием О. Шкловского) для «Радио России» в 2006 г. Сейчас Д. Креминский выпускает свои радиоспектакли на дисках, сотрудничает с несколькими звукозаписывающими студиями и радиостанциями.

Необычный литературно-художественный проект «По своим правилам» в 2010 г. представило радио «Финам FM». По формату это информационно-музыкальное радио, адресованное молодым, активным людям. Радио так себя и позиционирует – «деловое радио», но с «разнообразными тематическими программами, отличающимся интерактивностью».<sup>288</sup> Автор и ведущая проекта – журналист Елена Лихачева - попыталась совместить жанр аудиоспектакля и дискуссии. Действуя согласно формату станции, она приглашала для обсуждения спектаклей представителей бизнес-элиты России. Тематическую, то есть литературную основу проекта «По своим правилам» составили аудиопостановки по рассказам ярких представителей современной российской прозы. Здесь звучали рассказы В. Ерофеева, В. Найдина, В. Пелевина, М. Москвиной, Б. Акунина, Д. Быкова и Т. Толстой. Записанные в форме литературного

---

<sup>288</sup> Главная страница радио. – URL: <http://finam.fm/about/> (дата обращения: 26.05.2012).

радиосериала, с учетом его законов и специфики, они были логически связаны между собой. Каждый рассказ был оригинален сам по себе, но в подборке они создавали узнаваемые портреты наших современников, срез окружающей нас реальности. Рассказы читали известные актеры театра и кино – И. Оболдина, А. Смоляков, В. Гафт, В. Толстогонова, А. Аверьянов и другие. В работе над циклом аудиопостановок приняли участие режиссеры Ф. Степанов и Д. Креминский, хорошо знакомые современным поклонникам радиоспектаклей. Проект «По своим правилам» выходил в эфир один раз в неделю, в ротации он был два сезона. Несмотря на то, что литературный радиосериал имел успех - именно его в своих комментариях на Интернет-странице станции хвалили слушатели, руководство «Финам FM» закрыло программу. Это связано с изменением политики станции, которая сделала больший акцент на разговорные программы. Записывать дорогостоящие литературные постановки было невыгодно. Тем не менее, цикл записанных радиопостановок был выпущен на CD для продажи.

То, что мы сегодня называем привычным словом «радиосериал», раньше было принято обозначать, как «семейные серии». По мнению многих теоретиков, в этой форме находили свое воплощение социологическая драма или драма «под репортаж». Действие таких передач от выпуска к выпуску развивается во времени, синхронно реальному, как бы параллельно ходу жизни самих радиослушателей. Радио возвращается к постоянным героям игровых серий так же, как к рассказу о подлинных людях и ситуациях в случае длительного репортажного наблюдения.

«Семейные серии» не имеют прямого аналога среди сценических жанров, зато они очевидно родственны серийному репортажу-исследованию, давно уже утвердившему себя в сфере документалистики. Правда, у них есть важное отличие от него: литературные персонажи и игровая форма устраняют ряд этических ограничений, которые могли бы возникнуть при воссоздании в кадре или перед микрофоном жизни семьи с помощью чисто

документальных средств»,<sup>289</sup> – пишет исследователь радиотеатра Т. Марченко.

Первые «семейные серии» появились в 1920-е гг. в Европе. Так в Дании около 15 лет шла серия «Семейство Хансен», в Англии в военные годы «Фронтальная семья». Обыденность повседневных событий – типичная сюжетная черта «семейных серий». Не случайно даже фамилии героев сценаристы выбирают самые распространенные. Так в Англии фермеров средней руки нередко именуют Арчерами, по фамилии героев радиосериала «Арчеры». Иногда началу серии предшествует социологическое исследование тех, кто станет прототипом действующих лиц. Это свидетельствует о близости радиосериала сфере публицистики. Естественно, что игровая природа таких передач не акцентируется. Дистанция между актером и ролью сокращена до минимума. Ориентация на актера – непрофессионала – одна из граней сближения «семейных серий» с документалистикой. К примеру, во французском телесериале «Марк и Сильвия», исполнитель главной роли, как и изображаемый им персонаж, был официантом. Это помогло сократить дистанцию между прототипом и драматическим персонажем. Однако, кажущаяся спонтанность «потока жизни», как будто подсмотренная сквозь замочную скважину – это видимость. В основе драматургии лежит принцип отбора моментов, которые как бы случайно оказываются «значительными и интересными».

«Радиосемья» может быть предметом длительного художественно-публицистического исследования актуальных общественных, социально-психологических проблем. Она может стать зеркалом, в котором люди узнают не только себя, но и время»<sup>290</sup>. Иногда началу серии предшествует социологическое исследование тех, кто станет прототипами ее действующих лиц. Так венгерскую радиосерию «Семья Сабо» предваряло

---

<sup>289</sup> Марченко Т.А. Театр в каждом доме. – М., 1986. – С. 65.

<sup>290</sup> Там же. – С. 65.

интервьюирование десяти наиболее, с точки зрения социологов, репрезентативных рабочих семей. В ходе интервью были определены самые актуальные проблемы, которые волнуют общественность. Все это свидетельствует о близости «семейного» жанра к сфере публицистики. Пожалуй, наиболее сильно эта связь была отражена в самой известной «семейной серии» за всю историю мирового радиовещания – «Семья Матысиков». Радиосериал Варшавского радио держался в эфире много лет. Его в качестве примера приводят все практики и теоретики радио, ведь именно польским сценаристам удалось сделать своих героев абсолютно документальными, приближенными к аудитории при максимальной степени художественности.

Авторы задумали сериал в 1954 г. В эфире он прозвучал спустя два года. За это время авторы обсуждали сюжеты, писали сценарии, искали актеров, а главное, старались сделать своих героев абсолютно документальными, такими же, как тысячи поляков, которые будут слушать о себе. Передача в эфире звучала в «прайм-тайм» – вечер субботы, как известно, в это время у приемника собирались все: и взрослые, и дети. Матысики были представлены разными поколениями. И проблемы они обсуждали разные, но всегда актуальные и волнующие общество на данный момент. Вместе с Матысиками слушатели переживали повышение цен, получение зарплаты, распределяли семейный бюджет, собирали металлолом на памятник писателю Б. Прусу, отмечали день рождения пана Юзефа. С годами у Матысиков появлялись новые темы для обсуждения: менялось время, а соответственно и проблемы героев. В 90-е говорили о депутатах сейма, структуре хозяйства страны, охране природы, проявлениях новой морали, ведь выросшие дети Матысиков не пошли по стопам отца. «Авторы превосходили самих себя, создавая полную иллюзию документальной записи, рассуждая о капризах плохо работающей электростанции, волоките с рассмотрением жалоб о новом жилье, о нагрянувшей на Польшу длительной

нехватке такого примитивного продукта, как крахмал»,<sup>291</sup> – пишет Б. Ляшенко, который приехав в Польшу через несколько лет после знакомства с этой программой, удивился, что «Матысики» все еще звучат, более того, пользуются прежней популярностью.

С литературной точки зрения сценарии «Матысики» нельзя было назвать шедевром, но привлекательность сериала была в другом: в документальности, репортажном принципе, положенном в основу драматургии. Польскому радио вообще свойственны передачи дискуссионного характера. Там всегда обсуждали самые острые, касающиеся населения темы: проекты застройки городов и прокладки автострад через старые районы, работу магазинов и предпочитаемые сорта яблок. Может быть, поэтому большинство поляков долгое время думало, что Матысики – это реально существующая семья, которая живет на улице Добрая, 21. На этот адрес приходили тонны писем, посылок, бандеролей. В знак любви и благодарности поляки собрали свыше шести миллионов злотых, предназначенных для строительства «Дома Матысики», сейчас там живут старые и одинокие люди. Ни одна «телерадиосемья» не может похвастать таким фактом. «Главная сила серии, – пишет Б. Ляшенко – в ее поразительной актуальности, неназойливом влиянии на умонастроения и удивительном качестве исполнения подчас торопливо написанных текстов. Ни одно сколько-нибудь заметное с литературной точки зрения произведение не способно угнаться за жанром семейной хроники по скорости отклика на злободневное событие»<sup>292</sup>. Это объясняется и тем, что авторы максимально использовали специфику радио – тепло, достоверность, душевность, документальность, оперативность, художественность. Радио позволило домысливать образ самих героев пьесы, перипетии их жизни, обогащать услышанное воображением.

---

<sup>291</sup>Ляшенко Б.П. Радио без тайн. – М., 1991. – С. 57.

<sup>292</sup>Там же. – С. 62.

Герои подобных сериалов становятся реальными людьми настолько, что сами начинают оказывать влияние на реальную жизнь. На радио Латвии в свое время шел многосерийный спектакль о М. Силенице. Это была история молодой девушки, приехавшей в колхоз работать зоотехником. Маре писали письма, спрашивали совета, как изменить рацион птиц на ферме или как управиться с пьянством конюха, как помириться с любимой девушкой.

В сериале желательно сочетание разных драматургических форм (детектива, комедии, мелодрамы), важны также образовательно-просветительские идеи, которые заложены в канву сюжета. Одним из первых образовательных сериалов были британские «Арчеры». Продюсеры рассчитывали на то, что фермеры будут не только слушать интересную историю, но и почерпнут советы по ведению сельского хозяйства. Свое образовательное значение сериал потерял в 1972 г. Сегодня этот самый длинный сериал в мире чаще поднимает проблемы семьи жителей городка Эмбридж, где живут Арчеры. Создатели активно привлекают к обсуждению слушателей – спрашивают, как поступить тому или иному герою, дать оценки их поступкам.

Всемирная служба Би-би-си считается одним из самых крупных производителей образовательных радиосериалов. Они готовили разные циклы для многих стран. В России по инициативе компании Би-би-си МРМ в 1992 г. «запустили» в эфир радиосериал «Дом 7, подъезд 4». Позже производителем его стал Фонд Независимого Радиовещания (ФНР). Это был один из первых крупных иностранных медиа-проектов в России. Его создатели ставили своей целью повторить небывалый успех английской мыльной оперы «Семья Арчеров». В свое время вся Великобритания с интересом следила за событиями, происходящими в семье простых фермеров, которые пытались обустроить свою жизнь после разрушительной второй мировой войны. Видимо, ситуация в России в начале 1990-х гг. очень напоминала послевоенную Британию. Герои спектакля – самые обычные россияне разных слоев населения: сантехник Юра, профессор Михалыч,



супруги-студенты Климовы, предприниматель Левин, журналист Евгений и другие. За годы жизни список жильцов менялся, как и авторы сценариев. Радиосериал следовал за жизнью, а не формировал ее.

Жильцы «Дома 7» пытались строить малый бизнес, ездили в Чечню, оказывались жертвами домашнего насилия, выращивали овощи на крыше, учились отстаивать свои права в трудовом конфликте, искали работу, сортировали мусор, болели СПИДом и просто жили в непростое перестроечное время. Вместе с актерами в сериале принимали участие реальные политики и эксперты. Надо отметить удачное использование разных драматургических форм: детектив, комедия, мелодрама, а также образовательно-просветительские идеи, которые заложены в канву сюжета, то есть налицо традиции лучших зарубежных сериалов. Каждый эпизод (серия) спектакля звучал в эфире 14 минут. Традиционная заставка предваряла действие. Серия состояла из шести-девяти сцен, как и положено в сериале, в каждой сцене происходили события отдельной сюжетной линии. Эти линии развивались параллельно, но сцены логически связаны между собой. Такое построение делало передачи динамичными, яркими, постоянно держало аудиторию в напряжении. Конечно, большое значение имели голоса актеров. Несмотря на разный тембр голоса, чаще всего, в начале новой сюжетной линии герои обращались друг к другу по имени, чтоб представить себя слушателю. Неоднократно среди слушателей радиосериала проводились конкурсы сценариев и писем с предложениями о темах следующих программ. В них предлагались правдивые и интересные истории из реальной жизни российских регионов. Это очень обогатило сюжетную канву радиосериала. Актуальность тем, интересные сценарии, удачное построение серий, использование традиций и законов формы радиосериала сделали «Дом 7, подъезд 4» очень популярным.

Создать самостоятельный, не калькированный, радиосериал ФНР попробовал в 2006 г. Молодежный радиосериал «Переходный возраст» авторы назвали «сериалом нового поколения». Нового в нем действительно

было много. Еще задолго до нашумевшего телесериала «Школа» авторы сценария Д. Заболотских, Е. Филимоновых, В. Бегун и Л. Мультенко попытались рассказать о том, что происходит сегодня в средней российской школе. Героями стали ученики десятого класса, их родители и учителя. Каждый переживает свои проблемы: учителя – маленькую зарплату, крушение идеалов, неуважение со стороны государства и общества; родители – непонимание своих детей, изменение в системе образования, страх за будущее ребенка. Школьникам предстоит пройти через множество мелких и крупных испытаний: они столкнутся с грязными выборными технологиями, окажутся в центре экономического детектива, узнают тяготы и радости простого крестьянского труда. Есть в сериале, как в жизни любого подростка, преданная дружба и предательство, первая любовь и измены, ссоры и примирения. Вместе со слушателями создатели сериала пытаются размышлять о таких непростых вещах, как свобода личности и природа иждивенчества, пробуют сломать стереотипы, обсуждают прогрессивные педагогические методики и «проживают» сложные психологические ситуации.<sup>293</sup> Роли всех героев в сериале исполняли студенты выпускного курса школы-студии МХТ и их преподаватели. Это позволило сократить дистанцию между персонажами. Помимо новой темы – жизни современной школы – авторы постарались построить его в необычной форме. Внутри спектакля сконструировано несколько радиопространств: пространство школы – учеников, пространство школы – учителей и главное – пространство радио, не условного, а вполне реального. Герои сериала «Переходный возраст» постоянно слушают радио, а некоторые и работают на нем. Например, передовой учитель литературы Дмитрий Федорович Агарков по совместительству работает диджеем. Подобного персонажа в радиосериале не было. В некотором роде его образ дидактичен. Агарков – новый тип героя.

---

<sup>293</sup> Лукаревич Е. Переходный возраст. Сериал нового поколения. – URL: <http://www.radioportal.ru/events/1983/perekhodnyi-voznrast-serial-novogo-pokoleniya> (дата обращения: 14.04.2013).

Оставаясь традиционным наставником, он преподает не по учебнику, внедряет в систему обучения новые методы – с помощью радио в своих передачах Агарков рассказывает о литературных героях, например, о Ромео и Джульетте, так, что их чувства становятся понятны современному школьнику. Это создает дополнительный конфликт - учителя не принимают методы Агаркова, а у школьников они вызывают живой интерес. Мы понимаем, что одна из «сценических площадок» сериала – радио, по воле авторов, выполняет одну из своих первостепенных задач – воспитывает и образует.

В роли инициатора пространства в сериале выступает и музыка. Авторы проявили новаторство и чуткое реагирование на интерес своей потенциальной аудитории. Они оформили серии, специально написанной электронной музыкой, куда вплетаются документальные звуки улицы, школы, голоса ребят. У слушателей возникает ощущение реальности, почти кинематографичности происходящего. Всего было записано 45 серий. Каждая, состояла из 3-4 сцен, соединенных музыкальными перебивками. Хронометраж одной серии – примерно 14 минут. Радиосериал звучал в 2006 г. на «Радио России», так же ФНР разместил его на Интернет-ресурсах. Сегодня сериал «Переходный возраст» можно послушать на специальной интернет-странице (<http://vk.com/public45386804>). Как ни странно, изменилось время, проблемы, школьники, система образования, а судя по комментариям, оставленным на странице с аудиофайлами сериала, аудитории он по-прежнему интересен. Подобного качественного, оригинального, соответствующего требованиям времени и специфики радио молодежного сериала на отечественном радио нет.

Наиболее удачное соединение игровой формы и документального начала мы можем отметить в радиосериале «Унесенные спортом», который вышел в эфире радиостанции «Юмор FM» накануне XXX Олимпиады в Лондоне. Каждая серия – это маленькая, но законченная история, рассказанная знаменитыми отечественными спортсменами, тренерами,

спортивными журналистами. Звуковым пространством рассказчиков стала студия, а не стадион или комментаторская будка. Но это нисколько не снижало уровень документальности историй. Оставались живые голоса, смех, оговорки, паузы. В сериале была выдержана тональность и стилистика в текстах, в данном случае юмористическая. Оформлены серии были в едином звуковом стиле – музыка и минимальное количество соответствующих сюжету шумов. Искусственное, на первый взгляд, шумовое пространство, было элементом радиотеатра и подчеркивало игровое начало радиосериала.

Но таких примеров единицы. В большинстве своем современные радиосериалы мы условно отнесем к жанру ситкома – комедии положений. В них серии объединены героями, характеризующимися определенными чертами характера, номинально связанными принадлежностью к одной группе, коллективу. Сюжеты подобных сериалов просты, в них много шуток, юмора, не всегда качественного, но высмеивающего актуальные и злободневные события из мира политики, шоу-бизнеса и т.п. Например, в 2005 г. на «Нашем радио» почти год шел мини-сериал «Мексиканские негодяи». Его придумали и исполнили актеры театра «Квартет И». Это была пародия на мексиканские сериалы, с соответствующим набором героев – мексиканская семья - Антонио, Хулио, Мария, Фернандо. Герои не занимались определенным делом, они просто болтали глупости, высмеивали друг друга, решали семейные проблемы - «шутка ради шутки». Каждая серия длилась несколько минут, порой они не имели законченного сюжета и обрывались на непонятной для слушателя фразе. Звуковое оформление тоже не отличалось оригинальностью и логичностью – с веселой мексиканской мелодией «встык» звучала русская народная песня «Калинка». Сериал вызвал весьма неоднозначную реакцию у аудитории, ведь «Наше радио» слушают не только подростки, но и люди среднего, а порой и старшего возраста. Современные реалии требуют от радиосериала, впрочем, как и от

любой программы, «попадания в формат», который накладывает определенные тематические и стилистические требования к сериалу.

Стопроцентное «попадание в формат» было у юмористического радиосериала «Год Дракона», который вышел на радиостанции «Юмор FM». Сериал был приурочен к празднованию Нового Года. Его герои – учитель Фу Ши и верный ученик Ши Фу в каждой серии беззлобно высмеивали русские новогодние обычаи – традиционные блюда, застольные игры и песни, напитки, массовые гуляния, новогодние костюмы и т.п. Сериал был сделан очень качественно с технической точки зрения – музыка, шумы создавали атмосферу той или иной темы, но уровень шуток вызывал недоумение. Вот фрагмент одной из серий.

Заставка сериала (на задорной китайской музыке звучит женский голос)

Ведущая: Первая половина 17 века. Правительство манжурцев оккупировало свободный Китай и жестоко запрещает праздновать новый год. И лишь учитель Фу Ши и его верный ученик Ши Фу продолжают яростно встречать праздник.

(На первый план выходят боевые крики, музыка звучит очень тихо, а потом исчезает. Герои говорят на китайском, их микшируют, «сверху» звучит русский перевод, нарочито наигранный)

Фу Ши: Мой ученик! Ши Фу! Зачем ты стучишь по телевизору?

Ши Фу: Учитель, он ничего не показывает.

Фу Ши: Так ты просто включи его, мой мальчик!

(Звук - искусственный смех зала)

Звукорежиссер после каждой шутки включал в ткань повествования единообразный звук – искусственный смех зала. Этот прием телевизионных ситкомов на радио звучит очень раздражающе. Он мешает восприятию и окончательно сводит сюжет до уровня низкопробных анекдотов. Сериал был частью предновогоднего конкурса, который проводила радиостанция «Юмор FM». В течение дня ведущий мог объявить о том, что начинается конкурс.

Те из радиослушателей, кто правильно рассказывал содержание серии дня, получали приз. Слушателям «Юмор FM» сериал пришелся по душе. Короткие, динамичные серии не выбивались из общего потока юмористических рубрик, которые являются частью музыкального потока станции, соответственно, привлекали постоянную аудиторию.

Пародию на мексиканские сериалы предприняли воронежские журналисты. Но тут надо оговориться, для регионального радио начала 90-х, остро испытывающего дефицит в живых, игровых программах, шуточный радиосериал «Вечерние страсти» стал настоящим прорывом. Авторы – Л. Щеголькова, Т. Нюхина, А. Карабут взяли типичную историю «комедии положений» – молодая девушка ждет принца, у нее проблемы с родителями, она потеряла работу, от нее отвернулись друзья. Пустая, на первый взгляд, история в эфире обрела неожиданную остроту и сюжетность. Слушатели узнавали себя в типичных ситуациях. Звонили, давали советы, авторы прислушивались к пожеланиям аудитории и меняли характеры своих персонажей, чем только укрупняли их, делали еще более реалистичными. Парадоксально, но авторы, высмеивая «мыльную оперу», сами же действовали по ее законам – каждый эпизод почти не имел начала и конца, чтобы ход рассказа не останавливался, в мыльной опере постоянно происходило несколько параллельных действий. Роли почти всех героев играли непрофессиональные актеры. Как отмечают создатели сериала, они выбирали людей, похожих на своих персонажей по характеру, внешним данным, а не только по голосовым характеристикам. Дистанция между актером и ролью сокращена до минимума. Мы писали выше, что одна из граней сближения «семейных серий» с документалистикой - ориентация на актера-непрофессионала. Отдельно надо выделить звуковое оформление сериала. На тот момент в фонотеке воронежского радио не было полноценной коллекции шумов. Журналисты записывали реальные звуки – машин, крики детей, звук кнопочного телефона, лифта, часто попадая в нелепые ситуации и порой, делая их темой очередной серии.

Сериал «Вечерние страсти» выходил один раз в неделю, в эфире воронежского радио он шел около трех месяцев. И, несмотря на популярность у воронежского слушателя, авторы закрыли его самостоятельно. Они допустили классическую ошибку – позволили слушателям диктовать дальнейшее развитие сюжета, а актерам – подстраивать героя под свой характер. То, что в начале выглядело как связь с документальностью, правдой жизни, превратилось в бытовщину. А на радио, в таких художественных формах, необходима некая условность.

Попытку сделать полноценный радиосериал с законченным сюжетом, интересными героями, приближенностью к документальности предприняли журналисты радиостанции «Серебряный Дождь – Орёл ГТУ». В 2008 г. они представили слушателям комедию офисных будней «Три с половиной коллеги». Каждая серия – это новая ситуация из жизни вымышленной, но вполне реалистичной компании под названием «Инициативная Инициатива». Герои занимают разные посты от директора до распространителя, естественно, у каждого свой образ жизни, язык, мышление, но все они объединены общей работой, где и происходят курьезные и серьезные ситуации. Изначально идея вызвала у орловцев интерес, но после нескольких серий слушатели начали жаловаться на низкопробный юмор и обилие рекламы. Сериал, продержавшийся в эфире какое-то время, закрыли.

### **Краткие выводы**

Много копий было сломано на этапе зарождения литературного театра у микрофона. Актерам было нелегко преодолевать авторский язык, специфику радио, находить общий язык с микрофоном. В начале вещания редакторы радио старались сократить литературные произведения, оформляя их шумами, музыкой. Зарождалась форма «чтения с продолжением», которая позволила максимально сохранить авторские размышления, не испортить сокращением обаяние литературного первоисточника. «Литературные чтения» стали многосерийными. Намечаются принципы сериала, более сложного по структуре многосерийного радиоспектакля. Если на

государственных станциях («Радио России», «Культура») практически не звучат оригинальные радиосериалы, написанные на злобу дня, поднимающие актуальные проблемы, адресованные той или иной группе слушателей, то на FM-станциях, причем, региональных, они все чаще выходят в эфир. Обилие подобных сериалов объясняется несколькими причинами – его легко создавать, здесь нет сложной драматургической, актерской и звукорежиссерской работы, он связан с жизненными реалиями, а значит, будет находить отклик у аудитории. С помощью таких сериалов удобно привлекать нужную аудиторию (которая положительно воспринимает рекламу), а значит, он коммерчески выгоден и подходит под большинство современных радиоформатов.

### **III. II. Радиотеатр в интернете**

Радио в интернете стало развиваться в середине 1990-х гг. За это время количество пользователей и страниц Web-радио увеличилось. Изменились формы и способы подачи информации. Ростовский ученый В. Колодкин пишет: «Как и в ситуации с другими видами сетевых СМИ, проследить первопроходцев и уверенно их назвать достаточно сложно. Но ясно одно – в России это произошло в Москве в 1996 году. В большинстве источников в качестве первой отмечается радиостанция «Европа Плюс», которая организовала трансляцию программы А. Троицкого «Достоевский FM» через Интернет одновременно с обычным эфиром. Однако представители станции «Серебряный дождь» настаивают, что впервые в Рунете появились именно они. В принципе, это не столь важно. Главный вывод, который из этих фактов надо вывести, заключается в том, что столичные российские радиовещатели начали осваивать пространство Рунета не с азов, а с применением последних мировых мультимедийных достижений, в частности, медиа-проигрывателя и медиа-бroadкастера».<sup>294</sup> Как таковая

<sup>294</sup> Колодкин В. Радио в интернете. – URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=72&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 12.11.13).



история развития радио в интернете нас не интересует. Мы отмечаем лишь тенденцию активной жизни радиотеатра в интернете, который меняется с каждым днем.

Как нами уже отмечалось, судьба радиотеатра как жанра складывалась в постсоветский период непросто. Совершенно особое звучание она получила именно в новой информационной ситуации. Если раньше аудитория была узкой, не во всех регионах принимались передачи многих радиостанций, то с появлением «глобальной паутины» аудиальное пространство значительно расширилось. «Исследователями отмечается тенденция к отказу от телепросмотра, чтения газет и прослушивания радиостанций в сторону использования сети как основного (а порой и единственного) источника представлений о мире пользователями моложе 39 лет»<sup>295</sup>. Сегодня радиотеатр в интернете проявляет себя в большом многообразии форм. Мы рассмотрим интернет-ресурсы согласно структуре, предложенной А. М. Шестериной<sup>296</sup>.

## **1. Зарегистрированные СМИ**

### *- Сетевые версии традиционных СМИ*

На первый взгляд, может показаться, что у радио, работающего онлайн (вещание в интернете) и оффлайн (вещание на определенных частотах в реальности), одна задача – информировать, но В. Колодкин отмечает существенную разницу: «...функционируют они в различных медиа-пространствах и преследуют различные цели и задачи: ведь все же основной целью сайта радиостанции в интернете (даже если на сервере работает прямой эфир оффлайновой станции) остается продвижение, привлечение дополнительной потенциальной аудитории к оффлайновому эфиру или укрепление положительного имиджа у аудитории реальной»<sup>297</sup>. У станций,

<sup>295</sup> Телевидение глазами телезрителей, 2011. // TNS

<sup>296</sup> Шестерина А.М. Основы Интернет-журналистики. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р.Державина, 2002. – С.31.

<sup>297</sup> Колодкин В. Радио в интернете. – URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=72&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 12.11.13).

которые транслируют радиоспектакли, в онлайн версии появляются и другие возможности – послушать спектакль еще раз, обдумать его более тщательно, прочитать дополнительную информацию о постановке, а иной раз, принять в ней участие. Из действующих радиостанций, где регулярно звучат сегодня радиопостановки, радиосериалы, художественное чтение, мы выделяем «Радио России», «Радио России. Культура», «Орфей», «Детское радио». Рассмотрим сайт каждой станции более подробно.

**«Радио России»** – лидер по производству и трансляции радиоспектаклей. На сайте (<http://www.radiorus.ru/>) есть специальный раздел «Радиотеатр», который состоит из «Радиопостановок» и «Радиосериалов». В архиве - программы с 2007 года по настоящее время. «Театр на «Радио России» звучит в эфире утром, в 9:30. В 10:30 передача для юных слушателей - «Голоса из пожелтевшей коробки» (архивные записи детских программ). В 22:30 «Радио России» представляет «Литературные чтения». Страницы русской и зарубежной классики читают артисты московских театров. Афиша радиотеатра «Радио России» разнопланова - от классиков: Гоголя, Пушкина, Достоевского до наших современников: Устиновой, Акунина, Сигарева и т.п. Сетевая версия радиостанции не принесла никаких изменений в структуру жанра радиотеатра, поэтому мы обращаем внимание на другие возможности, которые дала новая площадка – интернет. На сайте есть возможность прослушивания спектаклей и в режиме прямого эфира, и в любой удобный момент. Правда, архивные программы можно слушать только при наличии специального медиа-плеера. Каждый проект сопровождается мини-рецензией, списком авторов и актеров, иногда есть фотографии. Для тех, кто слушает программы оффлайн, на сайте размещена программа передач с обязательной небольшой аннотацией к постановке, а также анонсы будущих программ и постановок. Предусмотрена и обратная связь, каждый желающий может оставить сообщение, размещать их можно только с разрешения администратора сайта.

---

**«Радио России. Культура»** также входит в государственный медиахолдинг. Некоторые радиопостановки дублируются с «Радио России», но есть и оригинальные. На сайте (<http://www.cultradio.ru/>) в разделе «Проекты» мы достаточно подробно можем прочитать обо всех художественных программах радиостанции. Радиотеатр здесь представлен рубриками: «Звездные сказки» (раньше звучала на «Радио России»), «Литературный сериал» – дневной и вечерний, в архиве можно прочитать о постановках, которые звучали, начиная с 2008 по настоящее время. Обязателен анонс настоящих и будущих радиоспектаклей. Каждый спектакль сопровождается расширенной рецензией, полезной информацией об авторе, произведении, актерах и т.п. Программа «Словесность» – это «чтение с продолжением» классической литературы, современных авторов. «Театр FM с Мариной Багдасарян» - программа, в которой звучат не только специально записанные для радио спектакли, М. Багдасарян и творческая группа «Радио России. Культура» в рамках тематических проектов «Современная драматургия. Смена эпох», «Человек и история», «Россия на бис», «Сцена без границ» готовят к эфиру радиоверсии спектаклей Малого театра, МХАТ им. Горького, БДТ, театра им. Ермоловой, Драматического театра им. Станиславского, театра "Современник".

Одной из первых полномасштабных радиоверсий театральных постановок в 2005 году стал спектакль «Братья и сестры» Ф. Абрамова. Режиссер-постановщик Лев Додин поставил его на сцене Малого драматического театра и с интересом отнесся к его переносу на радио. Это не было трансляционной записью спектакля. Режиссер выбирал именно «сцены», наиболее важные для понимания сюжета, но при этом сохранил в радиоверсии всех героев (сорок актеров). Несомненно, именно эта работа стала этапной для радио «Культура».

Также мы знакомимся с лучшими спектаклями театров разных городов России. Например, в сентябре 2013 г. звучал спектакль Алмаатинского театра русской драмы им. М. Лермонтова «Восхождение на Фудзияму» Ч.

Айтматова и К. Мухамедзянова; спектакль Ярославского театра русской драмы им. Ф.Волкова «Чертова дюжина» А. Аверченко; спектакль Кишиневского русского драматического театра «Безымянная звезда» К. М. Себастиану и др.

В ежедневной программе «Однажды в истории» мы знакомимся с лучшими фондовыми записями. Например, 25 июля – в день памяти В. Высоцкого в программе прозвучал радиоспектакль А. Эфроса «Мартин Иден». Инсценировку сделал В. Балясный, в главной роли – В. Высоцкий, текст от автора читал сам А. Эфрос. В 2005 году к юбилею А.П. Чехова редакция радио подготовила проект «Доктор Чехов», который состоял из фондов записей разных лет. Рассказы читали Р. Плятт, М. Яншин, Л. Добржанская, О. Ефремов и другие. Фондовые записи звучат и в авторской программе А. Леонтьева «Поэзия двух веков». Ведущий рассказывает о мастерах слова (В. Качалове, В. Яхонтове, Н. Мордвинове и других), знакомит современную аудиторию с их чтецкими работами.

На «Радио России. Культура» немало программ, посвященных музыке, поэзии, литературе, театру, живописи, выходящих в разных жанрах (чаще всего это беседы, лекции, интервью, но есть и радиокomпозиции, дневники, очерки).

Оговоримся, что у некоторых передач на «Радио России. Культура» есть звуковая дорожка, но, чтобы их прослушать, надо установить специальный медиа-плеер. Форум у этой станции более живой, активный, чем на «Радио России». Причин мы видим несколько: здесь звучит намного больше радиоспектаклей, то есть разговор становится предметнее, и, что немаловажно, на этом сайте более удобная форма размещения сообщения, чем на «Радио России».

Редакции одной из старейших на сегодняшний день радиостанций «Радио России» (1990 г.) и появившейся позже «Радио России. Культура» (2004 г.) сразу поняли огромные возможности интернета. В 2002 г. был создан сайт «Радио России», а в 2005 г., через год после его открытия, «Радио

России. Культура» вышло в интернет. Это важно, поскольку «Радио России. Культура» вещает не во всех регионах страны. Со временем сайты станции становились более удобными в использовании, и сейчас они живут своей жизнью, порой не связанной с оффлайн-вещанием. Несмотря на некоторые откровенные погрешности при прослушивании, сайты этих радиостанций способствуют активной популяризации радиотеатра, особенно у молодой аудитории, которая практически не слушает постановки в режиме оффлайн-вещания. Региональные редакции «Радио России», как мы уже говорили, время от времени выпускают в эфир радиоспектакли, но чаще всего, на их сайтах они не выложены. В лучшем случае, есть программа передач и краткая аннотация к постановке. (Например, «Радио России – Санкт-Петербург»).

**Радио «Орфей»** – государственный канал классической музыки. У станции богатая история. 1 августа 1960 г. начала вещание четвертая программа Всесоюзного Радио («Орфей»). Основано радио в 1991 г. «Радиостанция вещает академическую классическую музыку разных времен, стран и стилей. Осуществляет прямые трансляции из российских и мировых концертных залов. В апреле 2007 г. радиостанция получила лицензию на вещание в Москве в FM-диапазоне на частоте 99,2 МГц, где вскоре стала работать круглосуточно»<sup>298</sup>. На радио много программ не только об истории музыки, но и о современной музыкальной жизни, встречи с выдающимися музыкантами и деятелями культуры, обсуждения насущных проблем академического искусства, интерактивные программы с розыгрышами призов. Например, программу «В гримерке «Орфея» ведет баритон Большого театра А. Абдразаков, он приглашает в студию людей творческих профессий, героями передачи в разное время были В. Смехов, В. Юровский, Е. Образцова, В. Тодоровский. Автор моделирует ситуацию подготовки

---

<sup>298</sup> Классическая музыка: радио «Орфей» – URL: <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/about/> (дата обращения: 12.11.13).

артиста к выходу на сцену. Попадая в предлагаемые обстоятельства, гости не просто рассказывают о себе, а начинают готовиться к роли – проигрывают монологи, пропевают партии, настраиваются на выход. Этот элемент игры помогает слушателю почувствовать масштаб личности героя. В программу обязательно включаются заранее записанные в театре фрагменты выступлений. Радио «Орфей» масштабно освещает музыкальные события, происходящие в регионах. Например, здесь звучали сюжеты Е. Фоминой о воронежских музыкальных фестивалях. Интернет-версию радиостанция запустила в 2005 г. Учитывая, что «Орфей» вещает не во всех регионах, как и «Радио России. Культура», интернет расширил границы вещания и увеличил аудиторию. На сайте есть возможность слушать как прямой эфир, так и архивные передачи. Способ прослушивания очень простой и удобный, устанавливать какие-либо дополнительные программы не надо. На сайте ведется большая просветительная работа. В специальных разделах можно узнать информацию о жизни композиторов, новых книгах, есть афиша событий и т.п. Есть форум, где слушатели обмениваются мнениями, впечатлениями, причем не только о программах радиостанции, но и о музыке вообще.

Сайт **«Детского радио»** появился вместе с оффлайн версией. Руководство понимало, что большая часть аудитории будет слушать программы именно через интернет, так как изначально территория вещания радио была ограничена. На сайте можно сразу включить прямой эфир, но слушать архивные программы возможности нет. В разделе «Программа передач» есть краткая аннотация к каждой передаче. Сайт «Детского радио» ([www.deti.fm](http://www.deti.fm)) не только облегчает процесс прослушивания программ, но и позволяет маленьким радиослушателям через форум общаться со сверстниками, ведущими, которым они доверяют свои тайны, рассказывают об увлечениях, либо делятся впечатлениями от выпуска, а иногда даже высказывают пожелания «старшему почтальону дяде Саше», касающиеся тематики его передач. Для родителей сайт тоже может быть полезен – здесь

есть возможность купить билеты на детские концерты, приобрести книги, получить дополнительную информацию о развивающих центрах, общаться друг с другом на форуме.

Отдельные программы в форме радиотеатра (радиоспектакли, «художественное чтение», «чтения с продолжением», радиосериалы и т.п.), звучавшие на FM – станциях, всегда выкладываются в раздел «архивы передач». У слушателя есть возможность не только их послушать, более подробно познакомиться с историей радиопостановки, но и прочитать интервью с режиссерами, актерами, принять участие в обсуждении спектакля на специальных форумах. Почти все радиоспектакли, производимые самой станцией или по ее заказу продакшн-студией, выпускаются на дисках.

*- Online-СМИ (только в сети)*

Одним из самых глобальных интернет-проектов, где представлено большое количество архивных и новых радиопостановок, является национальный российский аудиофонд – **«Старое радио»** (<http://staroeradio.ru/>). Его сложно назвать СМИ, здесь нет редакции, постоянно обновляющейся информационной ленты, но с другой стороны, на «Старом радио» есть «потокное вещание», где согласно четкой эфирной сетке выходят определенные программы – это радиопостановки, музыкально-литературные композиции, театр у микрофона, оперетты, детские сказки, басни, литературные чтения, стихотворения, а также свыше двух с половиной тысяч музыкальных произведений. Ведущего эфира нет, узнать о времени той или иной постановки можно из программы передач, размещенной на сайте. Формирует потокное вещание автор, редактор, организатор проекта «Старое радио» - Юрий Метелкин. Изначально Метелкин наполнял сайт программами из собственного архива, который он собирал много лет. Из интервью с Юрием Метелкиным: «Какое бы радио я ни включал, везде была одна и та же реклама колготок. У меня просто выбора не было. Я достал все эти пакеты с пленками и стал слушать в дороге радиопьесы, которые когда-то ставил для дочки: детские, взрослые, все подряд. Больше всего любил

слушать случайно добытую юбилейную запись радиостанции Би-би-си 1982 г. Три кассеты, уложенные в один пластиковый бокс, с записью «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына. Но в 82-м я не очень понимал всю архиважность таких записей. Это было задолго до того, как я начал спасать, собирать, хранить весь этот культурный пласт, чтобы было, что предъявить последующим поколениям»<sup>299</sup>. Проект «Старое радио» является некоммерческим. Его поддерживают энтузиасты, истинные поклонники радиоискусства. Архивные записи Юрий Метелкин чаще всего приобретает за свой счет. Архив Гостелерадиофонда, куда он обращался, благотворительностью не занимается. Из интервью с Метелкиным: «Я сначала очень сильно на них наезжал. Я говорил: вы — могила нашего культурного наследия. Но потом понял, что это не их вина. Государство поставило Гостелерадиофонд в условия зарабатывания денег. Оцифровать одну минуту стоит 500 рублей. У них потрясающий архив. Миллионы бесценных записей. Но для того, чтобы вам взять оттуда, скажем, «Незнайку в Солнечном городе» — 38 минут, по 19 минут с каждой стороны пластинки, — вам нужно: а) туда прийти; б) порыться в каталогах, совершенно архаичной системе, заведенной много лет назад; в) заплатить за пользование этим самым каталогом. А потом, если «Незнайка» найдется, заказать оцифровку. А теперь помножьте 38 минут на 500 р. Сколько получается? Девятнадцать тысяч? Именно столько будет стоить ваша аудиокопия сказки Носова»<sup>300</sup>. Несмотря на сложности, с каждым годом коллекция «Старого радио» пополняется новыми записями. Сегодня это более восемнадцати тысяч спектаклей для взрослых и детей, литературных чтений, радиопостановок, а также свыше двух с половиной тысяч музыкальных произведений 1920 – 1950-х гг. Здесь можно услышать воспоминания

---

<sup>299</sup> Кострова Н. Юрий Метелкин: «Е-мое, затерли!». – URL: <http://archives.colta.ru/docs/28696> (дата обращения: 12.11.13).

<sup>300</sup> Там же.



знаменитых людей о событиях того времени, рассказы о войне, голоса её участников, сводки с фронтов, циклы, к примеру, «Оборона Брестской крепости» Сергея Смирнова, воспоминания о Сталине и о Хрущеве Михаила Ромма, репортажи с первого съезда писателей СССР, репортажи о знаменательных событиях, фрагменты речей. Объем и уникальность записей потрясают. Трудно найти другой бесплатный ресурс, где сегодня можно услышать голоса Маяковского или Есенина, писателей, актеров, политиков, давно ставшие «историей».

Юрий Метелкин собирает записи по всей стране, многие спасает от гибели. «Но вот самый знаменитый пример: от одного дедушки из Рязани мне передали сумку с пленками. И в этой сумке оказались записи легендарной передачи Всесоюзного радио «С добрым утром и с хорошим днем». Ее помнят все, кому хотя бы лет 45. В архивах Гостелерадио от нее не осталось ничего, даже позывных: все размагнитили. А рязанский дедушка записал 54 передачи. Ему за это надо в ноги поклониться! Но это редкая удача. Со временем все труднее находить новые вещи. Перебираешь пластинки, которые приносят, и отмечаешь про себя: это уже у меня есть, и это есть, есть, есть...»<sup>301</sup>. Автор сайта сознательно не предоставил слушателям возможности скачать ту или иную программу, отказался от рекламы и баннеров, которыми стандартно «украшаются» многие сайты. «Старое радио» вещает в Интернет с 2007 г., за это время оно стало популярным, его цитируют и дают ссылки на специализированных интернет-ресурсах. По нашим наблюдениям, это самый большой архив радиопостановок, размещенных в интернете на сегодняшний день.

Еще один похожий интернет-проект, посвященный радиотеатру, открылся в 2013 г. Это сайт «АудиоТеатр.РФ» (<http://fonofond.ru/>). Его создатель – известный радиорежиссер, руководитель некоммерческого учреждения культуры «Слово» и студии «Vox records» - Виктор Трухан. В

---

<sup>301</sup> Кострова Н. Юрий Метелкин: «Е-мое, затерли!». – URL: <http://archives.colta.ru/docs/28696> (дата обращения: 12.11.13).

90-е годы ему удалось создать студию, которая занималась производством полномасштабных радиоспектаклей. Они звучали и звучат на «Радио России», «Радио России. Культура». За это время В. Трухан собрал фонотеку своих работ по произведениям И. Тургенева, В. Быкова, Ф. Искандера, М. Булгакова, Э. По, Ч. Диккенса, Р. Брэдбери в исполнении лучших российских артистов. В коллекции представлены работы самого В. Трухана, в основном охвачена только современная часть: спектакли «Радио Россия», спектакли студии Vox records и Аудиотеатра «Слово», работы продюсерского центра «Вимбо», «Букворечника», портала Грамота.ру – это уже около 200 спектаклей, но такой объем не сравнится с огромным наследием советского периода. Сейчас В. Трухан ведет переговоры о том, чтобы архивы Гостелерадиофонда были ему переданы. На сайте есть «Фонотека». Она состоит из разделов «Русской классики» XVII – XX веков; «Зарубежной классики» XVIII – XX веков; «Современной литературы»; «Детской литературы» – российской и зарубежной. В каждом разделе от 15 до 80 постановок. Но в отличие от ресурса «Старое радио», где можно прослушать спектакль или радиокomпозицию полностью, на «АудиоТеатр.РФ» выложена лишь короткая звуковая дорожка («трейлер») по несколько минут. Если слушателю нравится, он может купить спектакль, заказав его непосредственно на сайте. Цена от 40 до 300 рублей. Одна из последних работ В. Трухана – радиосериал «Фауст» Гете. По мнению режиссера, подобной постановки не делал никто: «Это совершенно уникальная постановка: шестнадцать часов звучания, причем, вторая часть будет состоять из 69 вокальных и хоровых треков. Я затратил на эту постановку уйму денег: сделать первую часть мне помог грант Роспечати, а на вторую денег получить уже не удалось, но для меня закончить работу – это честь мундира. К тому же, так получилось, что «Фауста» целиком никто никогда не ставил, только в сокращенном варианте и только первую часть, а для диска или радиосериала такой объем как раз подходит. К примеру, в пьесе 143 персонажа, это если даже считать за один персонаж всех ведьм, эльфов,

ангелов и т.д. Представьте, сколько человек задействовано в этой работе. До этого у меня был рекорд, когда я записывал «Мертвые души», тогда над десятичасовым спектаклем работали 49 человек. Новый проект, пожалуй, побьет рекорд»<sup>302</sup>. В спектакле использовалась оригинальная музыка композитора Ш. Каллоша, на счету которого более сотни работ в художественных картинах и мультфильмах, театральных постановках. Радиоспектакль показал, что музыка может быть не только иллюстрацией, она способна также играть драматургическую роль. В записи также приняли участие Конаковский хор мальчиков и хор мальчиков им В. Попова. Соло на виолончели исполняет лауреат международных конкурсов Сергей Суворов. В спектакле занято 80 актеров. Первая часть радиоспектакля уже звучала в эфире «Радио России», а всего будет 45 серий. Потом спектакль будет издан на дисках. На сайте «АудиоТеатр. Рф» уже выложен короткий фрагмент спектакля, желающие могут приобрести его за триста рублей.

Также на сайте В. Трухана есть и другие разделы – Музей, Фотоальбомы, Публикации. В них можно познакомиться с историей отечественного радиотеатра, посмотреть фото любимых артистов, а на форуме оставить свое мнение, пожелание, воспоминания о любимых постановках и, конечно, слушатели могут принять активное участие в сборе материалов. Отметим, что, несмотря на просветительские задачи, автор сайта не забывает о коммерческой деятельности. Возможно, радиотеатр в интернете стал жить по законам «рыночного общества» – высокопрофессиональная постановка стала предметом купли и продажи.

Отдельно мы выделим несколько тематических сайтов. **Литературное радио** (<http://litradio.ru/about/>) – это первый интернет-радиопроjekt, полностью посвященный современной русской литературе. «Целью Литературного радио является популяризация и информационная поддержка

---

<sup>302</sup> Зябко О. Виктор Трухан: «Такого богатства нет нигде за рубежом». – URL: <http://www.radiportal.ru/region-news/17661/viktor-trukhan-takogo-bogatstva-net-nigde-za-rubezhom> (дата обращения: 10.08.13).

современной русскоязычной поэзии и прозы. Проект является некоммерческим и направлен на объединение всех литераторов различной эстетической и идеологической направленности в рамках одного культурного пространства»<sup>303</sup>. Эфир Литературного радио состоит из авторских программ о современной поэзии, прозе, фантастике, записей литературных вечеров и ротации поэтических и прозаических произведений. Радио работает круглосуточно, имеет четкую программу передач. В ротации находится несколько тысяч стихотворений и рассказов современных литераторов. На сайте можно слушать прямой эфир и каждую программу по отдельности, они собраны в архив аудиозаписей в формате mp3. В основном программы выходят в форме бесед и интервью, есть рубрика «репортаж», где освещаются отечественные и зарубежные литературные фестивали, книжные ярмарки, литературные премии и другие события в мире литературы. Проект интерактивен, на специальный адрес каждый желающий может прислать тексты своих произведений. Редакция сотрудничает с теми, кто ее заинтересует.

Интернет-радио «Русский мир» (<http://www.rfm.fm/>) создано для тех, кто интересуется русским языком и культурой. Здесь выходят программы о русском языке, литературе, культурные новости, музыка, детские программы. Радиотеатр представлен в двух программах «Театр у микрофона» и «Литературная гостиная». Чаще всего здесь выступают актеры театра-студии «Слово». В форме «художественного чтения» звучат русские народные сказки, былины и т.п. Радиотеатр «Русского мира» демонстрирует довольно узкий репертуар и не очень высокое качество постановок.

Отдельной группой стоят интернет-ресурсы, где звучат радиоспектакли для детей. «Детское радио» – раздел «Детского радио» ([www.staroradio.ru](http://www.staroradio.ru/)); «Детское радио – Чикаго» (<http://sofa.lk.net/>). В интернет-эфире – сказки, музыкальные спектакли, песни и стихи, записанные со старых детских

<sup>303</sup> Главная страница сайта. – URL: <http://litradio.ru/about/> (дата обращения: 12.11.13).

пластинок. У «Детского радио» ресурса «Детство. ру» (<http://detstvo.ru/radio/>) в программе детские песни, стихи, сказки и спектакли. У "Детского радио" ресурса «Тырнет – Детский Интернет» (<http://tirnet.ru/radio/?path=radio>) в эфире детские сказки и песни. В основном это старые записи, отечественный «золотой» аудиофонд. Самый мощный интернет-ресурс для детей – это поисковая система детских сайтов AGAKIDS. Помимо игр, мультфильмов, виртуальных раскрасок, ссылок на интересные для детей сайты, есть отдельное детское интернет радио AGAKIDS. В эфире звучат любимые детские песни, сказки и рассказы. Целевая аудитория радио - дети от трех до двенадцати лет, а также их родители. Радио транслируется круглосуточно и делает большой акцент на интерактивности – здесь есть форум для общения. Относительно недавно открылась программа «Музыкальный час». Здесь можно заказать песню или сказку.

Существует достаточно большое количество сайтов, посвященных радиотеатру или частично обращающих на него внимание, но эти сайты не имеют свидетельства о регистрации СМИ.

## **2. Другие ресурсы (портал, база данных, каталог)**

Одним из интересных ресурсов, обратившихся к специфике радиотеатра, стал сайт компании «**Букворечник**». В 2010 г. творческое содружество актеров, режиссеров и художников решило создать аудиоспектакли для детей всех возрастов «от 5 до 95 лет». Своим слоганом они сделали фразу «Кино для ушей» и стараются следовать этому правилу во всех аудиопостановках. На первые постановки содружество «Букворечника» собирало деньги через интернет. Одна из авторов и руководителей проекта М. Величкина говорит: «По мере возможности, мы хотим сделать хорошую литературу более доступной, пополнить, а может быть и обогатить кругозор наших соотечественников. Мы хотим призвать наших слушателей учиться

думать и чувствовать»<sup>304</sup>. Сейчас в репертуаре «Букворечника» всего пять аудиоспектаклей: «Ветеринар», «Упрямое смирение», «Дело № 1937» по роману Н. Нарокова «Мнимые величины», «Старый Рояль» по повести А. Житинской. Автор инсценировок и режиссер всех спектаклей М. Величина в прошлом профессиональная актриса. Судя по репертуару, авторы проекта не берут старые, классические произведения, Величина пишет свои пьесы или делает инсценировки по современным произведениям. Режиссером всех спектаклей тоже выступает М. Величина. Ее постановки достаточно традиционны - это классически построенные радиоспектакли с делением на голоса, максимальным использованием изобразительно-выразительных средств радио. В проекте принимают участие многие популярные артисты. Работают они практически на благотворительных началах. На сайте компании есть возможность прослушать двухминутные фрагменты спектаклей, если понравится, можно заказать постановку через интернет-магазин сайта. Максимальная цена спектакля – 300 рублей. Авторы проекта не считают зазорным продавать свои работы, таким образом они пытаются развивать свое дело. Но, кроме желания выпустить спектакль, команда «Букворечника» преследует еще одну очень важную цель: «Оживить некогда популярный и всеми любимый радио(аудио)театр, находящийся в критическом положении»<sup>305</sup>. Часть спектаклей «Букворечника» выложена на ресурсе «АудиоТеатр.Рф», это некая кольцевая схема раскрутки контента, которая отмечается на многих тематически-дружественных сайтах. В ближайших планах «Букворечника» – инсценировка и запись аудиоспектаклей по произведениям русских писателей Серебряного века.

Еще один портал – **«Радиотеатр»: от радиоспектаклей до аудиоблогов»** ([www.radiotheater.ru](http://www.radiotheater.ru)). Открыла его группа энтузиастов и

---

<sup>304</sup> Главная страница сайта. – URL: <http://www.bukvorech.ru/about.html> (дата обращения: 12.11.13).

<sup>305</sup> Новые аудио – проект «Букворечник» – URL: <http://www.rusarticles.com/literatura-statya/novuj-audio-proekt-bukvorechnik> (дата обращения: 12.11.2013).

поклонников радиотеатра в 2006 г. «Главная задача нового портала – популяризировать жанр аудио-чтений и аудио-постановок среди интернет-аудитории. Так или иначе, эту задачу берут на себя многие: компании, производящие аудио-книги, коммерческие и некоммерческие интернет-проекты, радиостанции»<sup>306</sup>. Портал нацелен не столько на возможность аудитории обращаться к каталогу лучших произведений прошлого, сколько на создание новых аудио-форм: виртуальных спектаклей, поэтических мелодекламаций, аудио-книг, аудиочтений, аудиоблогов и т.п. Организаторы хотели привлечь к работе как профессиональных актеров и чтецов, так и любителей – талантливых, творческих людей, имеющих доступ к интернету. Каждый слушатель мог стать виртуальным участником спектакля в качестве сценариста, одним из актеров или самостоятельно начитать (записать) любое понравившееся произведение или его отрывок на театральном форуме, прямо не отходя от компьютера. Посетители «Радиотеатра» могли обсудить прослушанные записи, загрузить аудиокниги или создать свой собственный «аудиоблог». Создатели задумывали некий глобальный социальный проект. «Одно из приоритетных направлений деятельности «Радиотеатра» – вовлечение в творческий процесс детской и юношеской аудитории, а также инвалидов, возможности которых по участию в обычных спектаклях, а также доступу к источникам радиопостановок советского периода ограничены»,<sup>307</sup> – сообщил один из создателей портала, эксперт МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех» А. Донченко. В планах «Радиотеатра» открытие новых разделов, содержащих рассказы о выдающихся драматургах, чтецах и актерах, программы передач основных радиостанций, филологический разбор трудностей русского языка, новости культурной жизни, рецензии участников форума на спектакли, книги, музыкальные произведения и фильмы. В архиве «Радиотеатра» пока еще не так много оригинальных,

---

<sup>306</sup> Портал «Радиотеатр»: от радиоспектаклей до аудиоблогов. – URL: <http://www.ifap.ru/pr/2006/060512a.htm> (дата обращения: 12.11.2013).

<sup>307</sup> Там же.

авторских постановок, они неоднозначны по качеству текста, по игре актеров и звукорежиссуре, технически не совершенны, но сам факт их рождения, интерес со стороны молодых людей к созданию радиоспектаклей вызывает уважение. Портал «Радиотеатр» - стопроцентное «детище» интернета. Конечно, мы не считаем это радиотеатром в полном смысле этого слова, говорить о профессиональном уровне рано, отмечаем другое, именно в интернете появилась новая форма, так называемого «народного радиотеатра». Он живет и развивается, у него есть свои ограничения в аудитории и вместе с тем безграничность великой «паутины». Жизнедеятельность его, к сожалению, под вопросом. На время написания работы архив программ не обновлялся почти год.

Заслуживает интереса и проект **интернет – радио «Драма»**, размещенный на полупрофессиональном web-ресурсе для радиожурналистов Podстанция. Здесь выкладывались, а иной раз и создавались в режиме онлайн любительские радиоспектакли. Их авторы – будущие и начинающие радиожурналисты, в качестве литературного текста брали за основу, как классические произведения, так и пьесы, рассказы, да и просто наблюдения современных авторов. Интернет-радио «Драма» – это абсолютно некоммерческий проект. «Наша цель – вернуть слушателям то, что отняли у них коммерческие радиостанции, назвав это – неформат. Мы возвращаем в эфир радиоспектакли, любимые сборники «Театр у микрофона» и «Литературные чтения» в исполнении великих, народных, и всеми любимых актеров»,<sup>308</sup> - пишут авторы проекта на главной странице сайта. К сожалению, проект просуществовал недолго. Позже на ресурсе Podстанция в разделе «Драма» стали появляться программы мозаично-фрагментарного построения. Это были истории, основанные на реальных событиях, но оформленные как радиопьесы.

---

<sup>308</sup> Главная страница сайта. – URL: <http://www.radio-drama.ru/onas.htm> (дата обращения: 25.07.2013).



На этом же ресурсе мы познакомились с достаточно любопытной художественной формой, своего рода «звуковыми историями» - это короткие зарисовки, рассказанные исключительно с помощью звуков и музыки. В совокупности они производили впечатление полноценной, законченной истории, темы могли быть разными - история города, время года, бытовое наблюдение. Подобный эксперимент с изобразительно-выразительными средствами в начале 2000-х годов звучал на «ОРР» (Общественное Российское радио). Каждое утро в эфир выходила 1-2-минутная рубрика «Звуки утра». Каждую программу предварял небольшой текст ведущего. Например, он рассказывал о чайнике - это было маленькое лиричное эссе, где чайник оживал и становился одушевленным существом, с мечтами и проблемами, а дальше уже звучала звуковая зарисовка. Мы слышали чирканье спички, зажигающуюся конфорку, звук воды, наливающейся в чайник. Все звуки подгонялись плотно друг к другу, как мозаика, в четкой хронологической последовательности и в целом они создавали звуковую историю. Эта небольшая, но оригинальная рубрика звучала в утренней программе «ОРР» относительно недолго. Для современного эфира, где первостепенны программы интерактивного характера, программы мозаично-фрагментарного построения были достаточно трудоемкими. Подобные эксперименты неоднозначны по идейному и техническому воплощению, многие вызывают даже раздражение, но сам факт их появления вызывает интерес. Возможно, в перспективе они дадут новое направление в развитии радиотеатра.

Несмотря на то, что подобные проекты появляются в интернете достаточно часто, они функционируют недолго. Сказывается отсутствие финансирования, а иногда и отсутствие аудиальной культуры.

Помимо обычного, сетевые СМИ активно используют **ресурс Web 2.0** – это социальные сети, блоги и другие формы функционирования гражданской журналистики. Основные платформы – «В контакте» и «Facebook». Соцсети задействуются и для привлечения пользователей к

участию в мероприятиях, для чего образуются временные группы, в которых освещается ход подготовки и проведения мероприятий. Отдельно выделим специализированные группы, созданные в социальной сети «В контакте». Наряду с любительскими: «Радиотеатр», «Пластинки нашего детства», «Сокровища нашей фонотеки», «Радионяня», «Телеканал «Культура» и т.п., есть вполне профессиональные «Радиотеатр и театр у микрофона» ([http://vk.com/radioteatr\\_teatr\\_u\\_mikrofona](http://vk.com/radioteatr_teatr_u_mikrofona)). Профессиональными их можно считать, потому, что администраторами этих групп выступают люди, занимающиеся радиотеатром практически. Например, этой группой руководит радиорежиссер Виктор Трухан. В разделе «аудиозаписи» группы «Радиотеатр и театр у микрофона» на апрель 2013 г. значится 4137 записей. В большинстве своем это подборка спектаклей, радиокomпозиций так называемого «золотого фонда» радио. Многие из них звучали в наше время на «Радио России», «Культуре». Любительские вещи здесь не выкладываются. Также в группе ведется большая просветительная работа: есть статьи о людях радиотеатра минувших лет, рецензии на новые постановки, истории о современных актерах, значимые телеспектакли.

Отдельно выделим ряд так называемых авторских сайтов. Организаторами и администраторами выступают актеры, музыканты, писатели. «Репертуар» подобных ресурсов весьма неоднозначен. В большей степени здесь представлены работы этого человека, но есть и спектакли, радиокomпозиции других авторов, видимо, для объема и большей концептуальности. Многие сайты вызывают весьма неоднозначное впечатление.

Активное обсуждение радиопостановок сегодня ведется на специальных сайтах-форумах. Одним из самых крупных считается «Клуб любителей аудиокниги» (<http://abook-club.ru/about/>). По меркам интернета живет он уже много лет, открыли его в 2004 году. Здесь есть максимально полная коллекция демо-записей исполнителей аудиокниг, используемая большим количеством тематических сайтов. Возможность общения – форум,

но главное, что создатели сайта регулярно проводят творческие встречи с исполнителями и создателями аудиокниг и размещают материалы о них в свободном доступе на канале YouTube.

Мы уже говорили о том, что производить оригинальные радиоспектакли - занятие дорогое и сложное. Многие издательства, поняв в 90-е годы, что классика – товар вечный, начали массово выпускать спектакли, сказки, инсценировки на аудиокассетах и компакт-дисках. Еще более дешевым вариантом распространения литературных произведений, стала современная модификация «чтений с продолжением» – **аудиокниги**. «Аудиокни́га — художественное или познавательное произведение, обычно начитанное человеком (например, профессиональным актером) или их группой и записанное на любой звуковой носитель»<sup>309</sup>. «Говорящие книги» появились в 30-е годы в США и были адресованы слепым. Потом они стали производиться с коммерческой выгодой. В России аудиокниги изначально стали на коммерческие рельсы, чем оттолкнули профессиональных режиссеров и актеров.

Репертуар современных аудиокниг сейчас настолько широк, что анализировать его нет смысла. В большинстве своем это «золотой фонд», вовремя выкупленный предприимчивыми издательствами - реже, новые, оригинальные записи. Здесь можно найти все от отечественной и зарубежной классики, энциклопедий до дешевых «карманных» книг и справочников. Психологи давно доказали, что аудиокнига имеет существенные преимущества перед книгой напечатанной. Важнейшее преимущество – это более полное и глубокое восприятие дополнительной информации, которую в обычной книге просто невозможно передать. Фоновые звуки, музыка, интонация актеров – все это формирует яркие образы и способствует более глубокому восприятию книги. Другое дело, что аудиокниги бывают разные: качественные и не очень. К первой категории относятся спектакли,

---

<sup>309</sup> Википедия. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 12.11.2013).

литературные чтения, радиокomпозиции, записанные специально для радио. Диски с такими записями уникальны, они - гордость домашней коллекции и отличный подарок для самого искушенного любителя театра. Но есть категория аудиокниг с некачественным исполнением того или иного произведения. Чаще всего их «потребляют» школьники, студенты для подготовки к экзаменам по литературе. Профессор филологии М. Быков считает, что причина некачественных аудиокниг в их бесплатном доступе в интернет: «Сегодня все можно скачать бесплатно в интернете. Качественную аудиопродукцию практически не покупают. Именно поэтому даже то, что все же делается в этом жанре, удешевляется и минимизируется, разумеется, в ущерб качеству, или держится на энтузиазме людей, влюбленных в радиотеатр. Создание аудиоспектаклей, что называется, «по-взрослому», – с участием известных артистов, режиссеров и музыкантов – становится недоступным без дополнительной поддержки»<sup>310</sup>. Тем не менее, аудиокниги – идеальный вариант для слепых и слабовидящих людей, которые не имеют возможности читать книги. На сегодняшний день репертуар прочитанных специально для слепых книг весьма разнообразен. В этом жанре выступают чаще всего малоизвестные актеры, но бывают и «чтения с продолжением», записанные на высоком художественном уровне.

### **Выводы по главе III**

С чтением произведений по радио выступали многие выдающиеся писатели нашего века. Уже в этой первичной форме освоения художественного произведения намечается публицистическая тенденция: рассказывать так, чтобы слушатели почувствовали себя очевидцами. В начале вещания редакторы радио старались сократить литературные произведения, оформляя их шумами, музыкой – появилась форма «чтения с продолжением». Жанр, рожденный на эстраде, именно на радио стал

---

<sup>310</sup> Новые аудио – проект «Букворечник» – URL: <http://www.rusarticles.com/literatura-statya/novuj-audio-proekt-bukvorechnik> (дата обращения: - 23.06.13).

перспективной формой адаптации произведений литературы. Редакторы понимали, что сокращение может испортить обаяние литературного первоисточника, именно поэтому «литературные чтения» стали многосерийными.

Интернет стал дополнительным каналом трансляции радиоспектаклей. Он расширил границы аудитории и дал новые возможности для прослушивания, позволил выбрать самую интересную постановку. Онлайн-сайты дали возможность услышать уникальные радиопостановки, музыкально-литературные композиции и т.п., которые по праву стали «золотым фондом» отечественного радио. Кроме того, он способствовал наиболее широкому проявлению интерактивности: на сайте оффлайн-радиостанций помимо каталога аудиоконтента появились текстовые аннотации.

Появилась новая форма – аудиокниги. Они стали дешевым и простым способом вернуть книгу обществу, потерявшему былое интерес к чтению.

Интернет открыл границы так называемому «народному радиотеатру». Виртуальные писатели и сценаристы появились и в детской аудитории. Почти исчезнувший «самиздат» - яркое проявление интерактивности школьников, отмечавшееся в детских журналах 90-х годов прошлого века, нашел новую площадку для приложения творческих сил. И если на «свободной территории» журналов 90-х годов (например, «Паруса») можно было кратко выразить свои мысли и чувства, то теперь возможности расширились: посетитель сайта мог проявить себя и как автор, и как режиссер, и как исполнитель.

В 70-х годах детское радио пыталось позаимствовать опыт американцев, разработавших проект «Доскажи сказку. Сделать это не удалось: огромное количество детских писем некому было читать и сортировать. Интернет позволяет делать подобную работу быстро и качественно.

Доступность архивов сайта дает возможность авторам проверить, не предлагалось ли подобных вариантов ранее. Фактически становится доступной каждому пользователю издательская деятельность: каждый начинающий писатель и поэт может прислать свое произведение, причем не только как текст, но и как звук, на «Литературное радио».

Новой страницей в детском вещании стало рождение первой круглосуточной радиостанции «Детское радио» (96, 8 FM). Если в момент своего появления станция позиционировала себя продолжателем традиций отечественного детского радиовещания и даже старалась им соответствовать - в эфире звучало много интересных радиопостановок (в основном из фондов Всесоюзного радио), музыкальных программ, оригинальных, познавательных рубрик, то сегодня формат станции изменился. Он стал не информационно-образовательным, а развлекательным. Снизилось и качество программ.

Совершенно особое звучание радиотеатр получил в новом информационном пространстве – интернете. Здесь присутствуют *Зарегистрированные СМИ*, которые в свою очередь делятся на сетевые версии традиционных СМИ и online-СМИ (только в сети) и *другие ресурсы (портал, база данных, каталог)*.

Наибольший интерес представляют исключительно интернет-проекты «Старое радио» и «АудиоТеатр.РФ». Уникальный проект «Старое радио» - это национальный российский аудиофонд, который содержит огромное количество архивных радиопостановок. Проект «Старое радио» является некоммерческим. Его поддерживают энтузиасты, истинные поклонники радиоискусства.

Все это говорит о том, что радиотеатр в интернете – явление неоднозначное, наряду с полноценными постановками здесь можно услышать непрофессиональные передачи. Вместе с тем, именно здесь ведутся эксперименты с формами и звуковыми воплощениями, развивается «народный радиотеатра». Таким образом, радиотеатр скорее только приобрел дополнительные качества.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации мы дали анализ того, какое влияние оказала радиотеатральная платформа на эволюцию жанров радио, обозначили зарождение его специфических изобразительно-выразительных средств, приемов, форм, проанализировали программы прошлого и настоящего, где наиболее ярко предстает сочетание театрального и документального начала. Особое внимание мы обратили на использование жанра радиотеатра и его форм в новом информационном пространстве.

Анализ результатов исследования позволил сделать следующие выводы:

– Уже на первых шагах радиовещания заговорили о существовании радиоискусства, не дублировавшего произведения литературы и театра, а развивавшегося самостоятельно. В хронике первых программ упомянуты только концерты, именно они подготовили почву для организации регулярного музыкального вещания. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. на радио были созданы крупные музыкальные коллективы, выступали известные композиторы. Радио помогло осуществить серьезный сдвиг в художественном просвещении людей. Трансляции оперных спектаклей из театра и студии помогли режиссерам создать представление о звуковой перспективе, достигавшейся с помощью расположения микрофонов.

– Начало трансляций драматических спектаклей сразу обозначило несколько проблем: технических и художественных. Их решением занимались инженеры, режиссеры, актеры, выясняя на практике, как добиться создания зримого образа, как помочь слушателям понять спектакль, различить по голосам его героев. Найденные в процессе работы ответы на эти вопросы легли в основу складывающегося искусства радиотеатра.

– Первые радиоспектакли «Вечер у Марии Волконской» и «Люлли–музыкант» подчеркнули их жанровую преемственность от звучавших ранее комплексных радиоконцертов. Далеко не все пьесы адекватно

воспринимались слушателями. Специально созданных для радиотеатра пьес было немного. Становилось ясно, что радиотеатр нуждается в оригинальном литературном материале, не заимствованном у театра. Решая эту проблему, работники радио познавали специфику нового вида искусства. В радиопьесах начали с обыкновенного деления «на голоса», затем в ткань передачи постепенно вводились музыка и шумы. Следующий этап – усложнение драматургической композиции, соединение – в различных пропорциях – документального и игрового материала, становление радиорежиссуры как профессии.

– Работа над радиоспектаклями год за годом учила мастеров радиотеатра открывать собственные выразительные средства радио. К живому человеческому слову постепенно прибавились музыка, шумы (реальные, жизненные или студийные, то есть имитированные при помощи различных бытовых приспособлений); позже – документальные записи, сделанные вне студии, а также реверберация, голосовой грим и монтаж. Если в первое время существовала тенденция обильного насыщения радиопьесы шумами, то в последствии она несколько ослабла. В современных радиоспектаклях звуковое оформление не утратило своей значимости. Современная аппаратура и некоторые компьютерные программы облегчили труд журналистов. Арсенал технических средств расширяется, и использование некоторых средств выразительности в программе становится менее трудоемким процессом.

– Радио диалогично по своей природе. Уже в первой «Радиогазете РОСТА» (1924 г.) журналисты налаживали общение со слушателями. Жанры и формы вещания на радио развивались под влиянием самых разных факторов: устной пропаганды, эстрады, речевых форм общения, бесед у микрофона, освоения собственной специфики. Сыграли свою роль кино и театр. Диалогизация эфира складывалась и из первых форм общения радио с аудиторией – радиоперекличек. Принцип соучастия, налаживания диалога



будет одним из главных в развитии и формировании жанров и форм радиожурналистики.

– Исследуя один из главных жанров радио - интервью, мы пришли к выводу, что будучи представленным в виде звуковых цитат, оно мимикрирует под тот жанр, в который входит, но авторам важно учитывать драматургию его введения в основной текст. Прием «художественного монтажа» роднит такие формы интервью с документальной драмой, где игровая структура использует документальную стилистику, а иной раз соединяет подлинно репортажные и игровые элементы в пределах единого драматического целого. Появляются беседы, рожденные в речевой стихии из обычных разговоров, идеально соответствующих диалоговой структуре радио. Сегодня интерактивная аудитория – не только прямой участник, действующее лицо беседы, но нередко и соавтор.

– В эфире отечественного радио используется несколько видов беседы: монолог, диалог, полилог, дискуссия. Если раньше преобладающей формой была беседа-монолог (выступления писателей, врачей, агрономов и т.п.), то сегодня (руководство станций) предпочитают диалог или дискуссию. Один из самых широко используемых видов бесед – ток-шоу. Сегодня они есть в ротации большинства радиостанций. Задачи шоу – информировать, образовывать, развлекать. Интервью, беседы, ток-шоу в «прямом эфире» – знак нашего времени. Диалогизация эфира стала нормой и неотъемлемым признаком сегодняшних радиопрограмм.

– Развитие форм внестудийных передач объясняется не только поиском наиболее действенных форм вещания, но и появлением техники электромагнитной звукозаписи, что позволило журналистам осваивать новые жанры радиожурналистики, например, радиofilm, и заставить по-новому звучать имеющиеся, пришедшие из газеты: репортаж, очерк. Главным отличием радиорепортажа от газетного стала не только одномоментность с событием, но и создание с помощью звука своеобразных «сценических площадок». Когда журналисты игнорируют элементарные правила жанра:

записывают текст в студии, используют фонотечные, а не документальные шумы, картина произошедшего события искажается, текст, прочитанный в студии теряет краски описываемого события. Такая искусственность - не всегда вынужденный шаг. Нередко журналисты стилизуют документально-художественные сюжеты «под репортаж». Активное использование игровых, художественных элементов становится доминирующей тенденцией в передачах многих FM-станций.

– Радиоочерк пришел на радио из печатных СМИ. Первой ступенью адаптации литературного текста к звучанию стало употребление разговорной лексики, иное построение фразы, рассчитанной на устный рассказ и восприятие на слух. На новый уровень документальности очерк вышел благодаря появлению звукозаписи на месте события: в эфире появился живой звучащий голос героя. Познавая свои возможности, очерк все больше уходил от газетной практики. Сплав в очерке текста, шумов и музыки – тоже из радиотеатра, так начинает складываться звуковой образ: из авторского текста, записей, сделанных на месте события, в том числе и звуковых декораций – шумов. Российский очерк развивался именно по этому пути. Запад пришел к использованию этого арсенала изобразительно-выразительных средств гораздо позже. В российском эфире в 60-х годах появился заимствованный на Западе очерк сплошной импровизации, представляющий собой монтаж записей из продолжительной заинтересованной беседы журналиста и героя, которым одинаково интересна тема разговора. Из радиотеатра пришел на радио очерк постановочный, или игровой, сейчас получили довольно широкое распространение такие его разновидности, как очерк в письмах и фичер. В советские годы у нас не было понятия «фичер», но, по сути, многие «устные рассказы» И. Л. Андронникова – это не что иное, как фичеры. Благодаря работе Фонда Независимого радиовещания с журналистами и руководителями региональных станций, фичер сегодня появляется в программах

региональных станций, чаще всего коммерческих – FM Нижний Новгород, Барнаул, Уфа, Орел, Курган, Курск и других.

– Став самостоятельным видом искусства, радиотеатр породил несколько новых жанров, впоследствии объединенных термином «жанры мозаично-фрагментарного построения» - это радиofilm, радиоплакат, радиокомпозиция. На их развитие влияли многие виды искусства – от кино и эстрады до плаката. Уже в первых радиокомпозициях, прием сочетания стихов с публицистикой, дал жизнь новому жанру. Коллажный метод построения радиокомпозиции был определен сразу. Большое развитие жанр получил с расширением возможностей звукозаписи и художественного монтажа. Современная радиокомпозиция поменяла тональность, она отходит от прямой публицистичности, патетики, которыми были перегружены тексты прошлых лет. Но вопрос соотношения документального и художественного начала, волновавший первых исследователей радио, сегодня по-прежнему актуален.

– Радиofilm – один из немногих жанров, родившихся в недрах самого радио. Для него характерна историческая тематика. Документами для радиofilmов были литературные мемуары, воспоминания, письма выдающихся людей, резолюции съездов, решения, постановления государственной власти, а впоследствии – звуковые документы, которые были записаны ранее, задолго до создания радиofilmа. Первые радиofilmы в большинстве своем тяготели к радиотеатру, к художественному раскрытию действительности, многие грешили «киноподобием». Позже жанр обрел самостоятельность, но в нем остались такие важные принципы, как хронологическая последовательность изложения, сочетание документальных записей, литературного и публицистического текста. Жанр радиofilmа, пользовавшийся популярностью в 30-е, 50-е, 60-е годы, на какое-то время исчез из эфира конца 80-х – начала 90-х годов, скорее всего потому, что программы, выполненные в этом жанре, требуют долгого и пристального сбора

материала, анализа, раздумий. А перестройка всей системы СМИ того времени не предполагала таких «монументальных» программ. Но все-таки радиofilm вновь появился в современном эфире. Он несколько изменился: из-за обилия материала радиofilm становится многосерийным, в нем применяются элементы многих жанров, но по-прежнему уделяется равное внимание как документальному началу, так и игровым, художественным элементам. Жанры мозаично-фрагментарного построения (радиокомпозиция, радиofilm) сегодня звучат на федеральных радиостанциях («Радио России», радио «Культура») в специализированных рубриках. Региональные вещатели стараются сохранить художественные программы, выделяя им эфиры выходного дня. На FM – станциях активно используют их в тематических проектах, поскольку принципы этих жанров: дробная структура, динамичный монтаж, использование разнообразных цитат, а главное – синтез документального и художественного начала – идеально подходят для динамичной стилистики современного эфира.

– С чтением произведений по радио выступали многие выдающиеся писатели нашего века. Уже в этой первичной форме освоения художественного произведения намечается публицистическая тенденция: рассказывать так, чтобы слушатели почувствовали себя очевидцами. В начале вещания редакторы радио старались сократить литературные произведения, оформляя их шумами, музыкой – появилась форма «чтения с продолжением». Жанр, рожденный на эстраде, именно на радио стал перспективной формой адаптации произведений литературы. Редакторы понимали, что сокращение может испортить обаяние литературного первоисточника, именно поэтому «литературные чтения» стали многосерийными.

– Литературный радиосериал, который продолжил традиции «чтения с продолжением» с начала 2000-х гг. получил широкое распространение на многих каналах. Неожиданный и стремительный переход к рынку, проникновение в российский эфир дешевых развлекательных программ

оказались серьезным испытанием для радиотеатра. Поэтому причина такой «популярности» литературных сериалов – скудное финансирование радиостанций: если раньше в штате радио были сценаристы, режиссеры, актеры, которые могли выпускать более сложные по структуре радиопостановки, то для «чтений с продолжением» можно приглашать одного-двух актеров, а сценариста, режиссера мог заменить и сам редактор.

– Сегодня наблюдается тенденция «авторского театра». На радио уже сложился свой круг актеров и режиссеров, которые постоянно читают у микрофона литературные произведения. В качестве исходного литературного материала в сериалах берут не только классику, но и рассказы, повести современных писателей, произведения «легкого жанра» – детективы, фантастика. Несмотря на такой откровенно коммерческий посыл, творческие группы радиостанций, в их числе – «Радио России», «Радио России. Культура», готовят вполне качественный и полноценный контент.

– Представляют интерес так называемые «семейные сериалы». Один из их основных принципов – прямая связь сериалов с жизнью, где документальное, публицистическое начало предстает наиболее явно и порой влияет на художественное воплощение. К сожалению, удачные радиосериалы этого типа сегодня не звучат на современном радио, из-за трудоемкости и отсутствия финансирования. Если на государственных станциях («Радио России», «Культура») художественные постановки финансируются стабильно, являясь неотъемлемой, а порой и обязательной частью политики радиостанции, то на коммерческих, где формат вносит строгие ограничения, появление подобных программ, – всегда событие. В тоже время такие сериалы связаны с жизненными реалиями, а значит, находят отклик у аудитории. С их помощью удобно привлекать нужную аудиторию (которая положительно воспринимает рекламу), а значит, они коммерчески выгодны и подходят для большинства современных радиоформатов.

– Политика федеральных вещателей уже давно взяла курс на «информационное начало», из-за чего из эфира вытесняются художественные программы. Радиосериалы изредка появляются на региональных FM-станциях, но их качество чаще всего невысоко.

– Интернет стал дополнительным каналом трансляции радиоспектаклей. Он расширил границы аудитории и позволил выбирать наиболее интересную программу. Онлайн-сайты дали возможность услышать уникальные радиопостановки, музыкально-литературные композиции и т.п., которые по праву стали «золотым фондом» отечественного радио. Кроме того они способствовали наиболее широкому проявлению интерактивности: на сайте оффлайн-радиостанций помимо каталога аудиоконтента появились текстовые аннотации: полноценные рецензии, короткие пояснительные тексты, информация об авторах спектакля, актерах, книге-первоисточнике. На каждом сайте есть специальные форумы, на которых слушатели могут задавать вопросы, делиться впечатлениями, высказывать пожелания, встречаться с авторами понравившихся произведений, даже покупать книги и билеты на спектакли, концерты артистов, представленных в интернете.

– Появилась новая форма – аудиокниги. Они стали дешевым и простым способом вернуть книгу обществу, потерявшему былое интерес к чтению.

– Интернет открыл границы так называемому «народному радиотеатру». Появились сайты («Родстанция», «Радиодрама» и т.п.), где аудитория из пассивного слушателя превращается в активного создателя собственного художественного контента. Интерес к радиотеатру проявляют и будущие журналисты. На многих студенческих станциях в ротации появляются программы, использующие принципы и формы радиотеатра – художественное чтение, радиосериалы, жанры мозаично-фрагментарного построения, постановочные очерки. Чаще всего они шуточные, связанные с темой студенчества. Авторы экспериментируют с драматургией построения программ, в качестве литературного материала они предпочитают

собственные тексты, используют нестандартное звуковое оформление, не приглашают профессиональных актеров, а читают сами. Исследуя, их работу, мы приходим к выводу, что радиотеатр в интернете не потерял своей специфики, а скорее только приобрел дополнительные качества.

Подводя итог нашему исследованию, мы должны подчеркнуть следующее:

– Оставляя в прошлом прежние достижения нашего радио недопустимо.

– Необходимо укрепить (кадрово и финансово) литературно-драматическое вещание на I государственном канале и дублировать его в интернете.

– По возможности восстановить традиции прежнего детского радио, в том числе и в сетке проводного вещания, для всех групп детей – дошкольников, школьников, старшеклассников. При этом особое внимание обратить на развивающие программы, выполненные в форме радиоспектаклей и радиосериалов. Их также необходимо дублировать в интернете.

– Неразумное решение Государственной Думы – сократить региональные эфирные отрезки и взять курс исключительно на информационное вещание – лишило региональные станции интересных программ, талантливых журналистов. На отдельных ГТРК выходят в эфир тематические программы, но это скорее заслуга местного руководства и коллектива, чем политика федерального носителя.

– Необходимо оказывать поддержку негосударственным каналам, любительским радиостанциям, желающим (но не всегда умеющим) создавать литературно-художественный контент. Эту миссию могли бы взять на себя и местные факультеты журналистики.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### I. Монографии, статьи в сборниках, документы:

1. Абдулов О.Н. Статьи. Воспоминания / О.Н. Абдулов. – М.: Искусство, 1969. – 260 с.
2. Андроников И.Л. Слово написанное и сказанное / Я хочу рассказать вам... / И.Л. Андроников. – М.: Искусство, 1965. – С. 534 – 551.
3. Анненкова Л.Н. Рассказы о героях / Л.Н. Анненков. – М.: Искусство, 1984. – 128 с.
4. Анчиполовский З.Я. Воронежские сезоны / З.Я. Анчиполовский. – Воронеж, 1969. – 253 с.
5. Анчиполовский З.Я. Кольцовский академический / З.Я. Анчиполовский. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2002. – 384 с.
6. Авербах Е.М. Выразительные возможности звукозаписи на радио, в телевидении и в мультипликации // Рождение звукового образа. – М.: Искусство, 1985. – С. 63 – 75.
7. Барабаш Н.С. Ведущий радиопередач: творческая типология / Н.С. Барабаш. – М.: ИПК РТР, 2003. – 100 с.
8. Бараневич Ю.Д. Жанры радиовещания (Проблемы становления, формирования, развития) / Ю.Д. Бараневич. – Киев – Одесса: Высшая школа, 1978. – 193 с.
9. Белицкий Я. Микрофон в океане жизни // Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике. – М.: Искусство, 1979. – С. 76 – 85.
10. Беспалова А.Г. История мировой журналистики / А.Г. Беспалова, Е.А. Корнилов, А.П. Короченский, Ю.В. Лучинский, А.И. Станько. – Ростов-на-Дону, 2000. – 432 с.
11. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2009. – 424 с.
12. БСЭ. – М., 1973 – Т.12.



13. Варфоломеев В. В. Новости на информационном радио // Радио музыкальное, новостное, общественное / В.В. Варфоломеев. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2001. – С. 175 – 188.
14. Васильева Т.В. Публицистические жанры радио / Т.В. Васильева. – СПб., 1992. – 48 с.
15. Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики / Т.В. Васильева, В.Г. Осинский, Г.Н. Петров. – СПб., 2004. – 278 с.
16. Верник Э.Г. Мой радиотеатр / Э.Г. Верник. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 248 с.
17. Воробьев А.И., Казаков Г.А., Мельников А.И. Очерки истории советского радиовещания и телевидения / А.И. Воробьев, Г.А. Казаков, А.И. Мельников. Ч.1. М.: Мысль, 1972. – 247 с.
18. Гальперин Ю.М. Внимание, микрофон включен! / Ю.М. Гальперин. – М.: Политиздат, 1960. – 100 с.
19. Гальперин Ю.М. В эфире – слово / Ю.М. Гальперин. – М.: Искусство, 1977. – 168 с.
20. Гальперин Ю.М. Человек с микрофоном / Ю.М. Гальперин. – М.: Искусство, 1971. – 270 с.
21. Гальперина Е.В. Драматургия речевых жанров / Е.В. Гальперина. – М.: ИПК РТР, 1990. – 30 с.
22. Гаспарян В.В. Работа радиожурналиста (технология творчества) / В.В. Гаспарян. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 37 с.
23. Гилгуд В. Английская радиодрама. 1922 – 1956 / В. Гилгуд. – Лондон, Фонд ЦНП Гостелерадио, 1957. – 68 с.
24. Глейзер М. С. Радио и телевидение в СССР / М.С. Глейзер. – М.: НМО ГКРТ, 1965. – 230 с.
25. Горький М. О литературе / М. Горький. – М.: Советский писатель, 1953. – 868 с.

26. Гроссман А.В. Художественные проблемы передачи звука // Рождение звукового образа / А.В. Гроссман. – М.: Искусство, 1985. – С. 110–121.
27. Гуревич П.С., Ружников В.Н. Советское радиовещание / П.С. Гуревич, В.Н. Ружников. – М.: Искусство, 1976. – 382 с.
28. Диктор у микрофона. Сб. статей / Под ред. М.С. Глейзера. – М.: НМО ГКРТ, 1959. – 93 с.
29. До встречи в эфире / Сост. Э.М. Сагалаев. – М.: Искусство, 1986. – 97 с.
30. Егоров В.В. Большая культура и малый экран / В.В. Егоров. – М.: ИПК РТР, 1998. – 206 с.
31. Ермилов А.Е. О живом звуке и репортаже на радио //Ключи к эфиру: Основы мастерства. Опыт, практические советы // Под ред. Г.А. Шевелева.– М.: Аспект Пресс, 2007. – С. 39 – 68.
32. Зайцева Н.А. Звуковое оформление радиопередач на «Радио России» // Коммуникация в современном мире. Ч.1. – Воронеж, 2007. – С. 106–109.
33. Зарва М.В. Слово в эфире / М.В. Зарва. – М., 1977. – 179 с.
34. Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике / Сост. В.М. Возчиков. – М.: Искусство, 1979. – 168 с.
35. Ключи к эфиру. Основы мастерства / Под ред. Г.А.Шевелева. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 270 с.
36. Кольцов М.Е. Десять Октябрей // 10 лет Советского строительства / М.Е. Кольцов. – М.: Огонёк, 1927.
37. Кольцов М.Е. Избранное / М. Е. Кольцов. – М.: Правда, 1985. – 624 с.
38. Кравченко Е.В. Региональное радиовещание как предмет исследования // Медийные стратегии современного мира / Е.В. Кравченко. – Краснодар, 2007. – С. 126–127.
39. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров / Основы творческой деятельности журналиста / Л.Е. Кройчик. – СПб, 2000. – С. 125–168.
40. Куденко О. Подвиг народа: (Тексты радиопередач) / О. Куденко. – М., 1971. – 265 с.

41. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета / А.В. Кукаркин. – М.; Политиздат, 1974. – 558 с.
42. Лебедева Т.В. Детское радио: от рассвета до...заката? //Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж: ВГУ, 2008. – С.114–130.
43. Лебедева Т.В. Жанры радиожурналистики / Т.В. Лебедева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 224 с.
44. Летунов Ю.А. Время, люди, микрофон / Ю.А. Летунов. – М.: Искусство, 1974. – 279 с.
45. Летунов Ю.А. Скажи, земля круглая? / Ю.А. Летунов. – М.: Русский язык, 1980. – 293 с.
46. Летунов Ю.А. Что скажешь людям? / Ю.А. Летунов. – М.: Мысль, 1980. – 192 с.
47. Летунов Ю.А. Великий говорящий / Ю.А. Летунов. – М.: Политиздат, 1966. – 96 с.
48. Ляшенко Б.П. Радио без тайн. Рассказ неизвестного диктора / Б.П. Ляшенко. – М.: Искусство, 1991. – 223 с.
49. Маграчев Л.Е. Потерянное счастье // Встречи у микрофона. – М., 1959. – 124 с.
50. Маграчев Л.Е. Сюжеты, сочиненные жизнью / Л.Е. Маграчев. – М.: Искусство, 1972. – 190 с.
51. Мандельштам О. Соч. в 2-х т., т. 1. Вступительная статья С. Аверинцева. М.: Худож. лит., 1990. – С.5.
52. Марченко Т.А. Без билетов и расстояний / Т.А. Марченко. – Л. – М., 1964. – 168 с.
53. Марченко Т.А. Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы/ Т.А. Марченко. – М., 1970. – 221 с.
54. Марченко Т.А. Театр в каждом доме / Т.А. Марченко. – М.: Искусство, 1986. – 175 с.

55. Мастер радио. Вып. 2. Документально-художественные жанры. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2007. – 80 с.
56. Мастер радио. Вып. 5. Радио во времени и пространстве. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – 190 с.
57. Мастер радио. Вып. 6. Журналистика и диджеинг. / Под ред. Г. Сыркова, А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2009. – 198 с.
58. Мастер радио. Вып. 7. Правовые вопросы. / Под ред. А. Аллахвердова. – М.: Фонд независимого радиовещания, 2010. – 86 с.
59. Материалы научно-практической конференции, посвященной творческому наследию И.Л. Андроникова на телевидении и в радиовещании / Под ред. Н.Н. Бердниковой. – М., 1991. – 47 с.
60. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. – М., 1955 – 1961.
61. Меньшикова А.А. Радио – детям / А.А. Мельникова. – М.: НМО ГКРТ, 1966. – 99 с.
62. Моргачева О.Н. Жанры радиотеатра // Коммуникация в современном мире. – Воронеж, 2004. – С. 10 –102.
63. Музыря А.А. В эфире радиостанция «Юность» / А.А. Музыря. – М., 1979. – 199 с.
64. Музыря А.А. Искусство слышать мир / А.А. Музыря. – М.: Искусство, 1989. – 272 с.
65. Олейник В.П. Радиопублицистика. Проблемы теории и мастерства / В.П. Олейник. – Киев: Высшая школа, 1978. – 191 с.
66. Очерки истории советского радиовещания и телевидения // В кн.: Телевидение и радиовещание в СССР. М.: Искусство, 1979. – 295 с.
67. Плятт Р.Я. Без эпилога / Р.Я. Плятт. – М.: Искусство, 1991. – 174 с.
68. Подготовка телерадиорепортажа. Реферативное изложение книги Пьера Ганна и Жан-Пьера Шампиа «Репортаж на радио и телевидении». – М.: ИПК РТР, 2000. – 87 с.

69. Позывные тревог и надежд. «Маяк». 40 лет в эфире / Под ред. Г.А. Шевелева. – М.: Вагриус, 2004. – 527 с.
70. Пока микрофон не включен (Из опыта немецких радиожурналистов). – М.: ИПК РТР, 1991. – 50 с.
71. Радиожурналистика/ под ред. А.А. Шереля. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 480 с.
72. Радиоискусство. Теория и практика. Вып. 2. – М.: Искусство, 1983. – 248 с.
73. Радиотелевизионная журналистика в системе профессиональных координат / Под ред. Т.В. Васильевой, В.Г. Осинского, Г.Н. Петрова. – СПб., 2002. – 190 с.
74. РГАЛИ – Фонд 998, оп.1, ед. хр. 329
75. Рубашкин А.И. Голос Ленинграда / А.И. Рубашкин. – Л.: Искусство, 1980. – 215 с.
76. Симонова М.Н. Классические приемы создания портрета в современном вещании // Журналистика реклама и СО: новые подходы. – Воронеж, 2002. – С. 180–183.
77. Синицын Е.А. «Я веду репортаж...» / Е.А. Синицын. – М.: Искусство, 1983. – 143 с.
78. Сладкомедова Ю.Ю. Культурно-просветительные передачи в информационной программе ( на примере радиостанции «Маяк») // Медийные стратегии современного мира. – Краснодар, 2007. – С. 103–106.
79. Сладкомедова Ю.Ю. Проблемы культуры в современном радиовещании: анализ программ и передач // СМИ в условиях глобальной трансформации социальной среды. – М.: МГУ, 2008. – С. 183 – 184.
80. Смирнов В.В. Актуальные проблемы журналистики / В.В. Смирнов. – Ростов-на-Дону: Старые русские, 2000. – 120 с.
81. Смирнов В.В. Жанровая система радиожурналистики / В.В. Смирнов. – Ростов-на-Дону, 2006. – 472 с.

82. Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики / В.В. Смирнов. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 288 с.
83. Смирнов В.В. Интерактивность в радиовещании: плюсы и минусы // Журналистика 2005. – М., 2006. – С. 417– 418.
84. Смирнов В.В. Практическая журналистика / В.В. Смирнов. – Ростов-на-Дону: Гефест, 1997. – 103 с.
85. Смирнов В.В. Радиоочерк / В.В. Смирнов. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ, 1984. – 151 с.
86. Смирнов В.В. Формы вещания / В.В. Смирнов. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 203 с.
87. Стребнева Н.Н. Радиоэфир: ожидания аудитории // Журналистика в 2000 году: реалии и прогнозы развития. Ч. 1/Отв. ред. Я. Н. Засурский. М., 2001. С. 25– 26.
88. Стрельникова Е.А. Интерактивное вещание на отечественном радио / Е.А. Стрельникова. – М.: ИПК РТР, 2006. – 93 с.
89. Сычина Н.А. Жанры радиотеатра / Н.А. Сычина // Коммуникация в современном мире. – Воронеж, 2001. – С. 84– 86.
90. Сычина Н.А. Радиотеатр: история и современность / Н.А. Сычина // Журналистика в 2001 году: СМИ и вызовы нового века: в 2 ч. Ч. 2. – М., 2002. – С. 16– 18.
91. Сычина Н.А. Влияние радиотеатра на развитие жанров радиожурналистики / Н.А. Сычина // Коммуникации в современном мире. – Воронеж, 2002. – С. 134– 135.
92. Телерадиоэфир. История и современность / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 239 с.
93. Толстова Н.А. Из записок диктора / Н.А. Толстова. – М.: Государственный комитет совета министров СССР по радиовещанию и телевидению, 1965. – 105 с.
94. Турбин В.С. Режиссёр радио- и телетеатра / В.С. Турбин. – М.: Искусство, 1983. – 165 с.

95. Филд С. Как писать для радио и телевидения / С. Филд. – М., 1962. – 152 с.
96. Фролов М.Л. И снова к микрофону выхожу... / М.Л. Фролов. – Л.: Лениздат, 1979. – 135 с.
97. Фрольцова Н.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации / Н.Т. Фрольцова. – Минск: Изд-во БГУ, 2003. – 217 с.
98. Hallibeg G. Radiodramat. V.2. – Stockholm, 1967.
99. Харон Я.Э. Из жизни звукооператора. / Я.Э. Харон. – М.: Бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 92 с.
100. Хорошее радио. Как это делается. Полезные наставления на каждый день, собранные от разных авторов. – М.: Фонд Независимого радиовещания, 2009. – 16 с.
101. Цуканова М.И. Песня – репортаж // Коммуникативное поведение: Песня как коммуникативный жанр. Вып. 18. – Воронеж, 2004. – 208 с.
102. Шариков А.В. Предпочтения слушателями различных типов передач и ожидания аудитории по размещению радиопрограмм / А.В. Шарикова. – М.: ВГТРК, 1997. – 67 с.
103. Шерель А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Очерки / А.А. Шерель. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
104. Шерель А. А. В студии радиотеатра / А.А. Шерель. – М.: Знание, 1978. – 48 с.
105. Шерель А. А. Рампа у микрофона / А.А. Шерель. – М.: Искусство, 1985. – 301 с.
106. Шерель А.А. Эволюция средств художественной организации материала в радиожурналистике: автореф. дисс.. канд. филол. наук / А.А. Шерель. – М., 1981. – 18 с.
107. Шестерина А.М. Основы Интернет-журналистики / А.М. Шестерина. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – 72 с.

108. Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь / Л.А. Шилов. – М.: Просвещение, 1977. – 128 с.
109. Шилов Л.А. «Я слышал по радио голос Толстого...» Очерки звучащей литературы / Л.А. Шилов. – М.: Искусство, 1989. – 223 с.
110. Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр... Статьи, очерки, фельетоны разных лет / Ю. Юзовский. – М.: Искусство, 1964. – 416с.
111. Ярошенко В. Н. Информационные жанры радиожурналистики / В.Н. Ярошенко. – М.: Искусство, 1976. – 65 с.
112. Яхонтов В.Н. Театр одного актера / В.Н. Яхонтов. – М.: Искусство, 1958. – 456 с.

## **II. Статьи в журналах, продолжающихся изданиях:**

113. Аксенов Н. Попадать в самую середину мишени / Н. Аксенов // Советское радио и телевидение. – 1965. – №3. – С. 6–8.
114. Алексеева Н. Человек собирал слова... / Н. Алексеев // Телевидение, радиовещание. – 1982. – №3. – С. 19–21.
115. Баталов А. Радиотеатр: Объяснение в любви / А. Баталов // Телерадиоэфир. – 1991. – № 5. – С. 12–13.
116. Газета рассказывает... поет... играет... // Радиослушатель. – 1928. – № 1. – С. 4–6.
117. Говорит СССР, 1934. – № 6. – С. 7–17.
118. Говорит СССР, 1933. – № 16. – С. 15–16.
119. Головачев С., Фурдуев В. Дорогу радиofilmу / С. Головачев, В. Фурдуев // Радиослушатель. – 1929. – № 25. – С. 4–5.
120. Городецкий С. Народные развлечения / С. Городецкий // Современная иллюстрация. – 1914. – №2. – С. 5–6.
121. Егоров Ю. Радиотеатр Вест-Дойче Рундфунк / Ю. Егоров // Телерадиоэфир. – 1991. – № 9. – С. 32.
122. Зинин С. Между солнцем и туманом / С. Зинин // Кругозор. – 1965. – №5. – С. 5 – 7.



123. Иоффе Р. Слушая – видеть / Р. Иоффе // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 7. – С. 19–21.
124. Кирилина. Н. Татарский В.: «Встрече с песней» рейтинги не нужны / Н. Кирилина // Журналист. – 2009. – № 7. – С. 17–18.
125. Ковтун В. Сегодня в Ленинградском радиотеатре / В. Ковтун // Телевидение, радиовещание. – 1982. – № 4. – С. 17–21.
126. Кулиш С. Радиотеатр: объяснение в любви / С. Кулиш // Телерадиоэфир. – 1991. – № 8. – С. 23–24.
127. Лукачер В. Впервые в СССР: «Документальная радиопиьма» / В. Лукачер // Телевидение, радиовещание. – 1976. – №10. – С. 24–25.
128. Маграчев Л. Этого забывать нельзя / Л. Маграчев // Советское радио и телевидение. – 1961. – № 2. – С. 39.
129. Макаренко Н. У Чайковского. Музыкально-литературная композиция «Дом в Клину» / Н. Макаренко // Телевидение, радиовещание. – 1976. – № 10. – С. 14–16.
130. Медведенко Д. Не только воспоминания... / Д. Медведенко // Советское радио и телевидение. – 1967. – № 2. – С. 32–33.
131. Мери Л. Сегодня – радиоспектакль / Л. Мери // Советское радио и телевидение. – 1962. – № 9. – С. 12–14.
132. Мишарин А. Полный поворот кругом / А. Мишарин // Советское радио и телевидение. – 1966. – № 1. – С. 5–7.
133. Музыря А. Радиопиьм / А. Музыря // Телевидение, радиовещание. – 1972. – № 3. – С. 32–34.
134. Мягков Б. Осип Мандельштам – радиослушатель // Телерадиоэфир. – 1991. – № 1. – С. 27.
135. Новости радио. – 1926. – № 47. 1926. – С. 6.
136. Перельман В. Тем, кто слушает меня... / В. Перельман // Телерадиоэфир. – 1991. – № 7. – С. 37–38.
137. Радиослушатель. – 1928. – № 10. – С. 9.
138. Радиослушатель. – 1930. – №14. – С. 2.

139. Радиослушатель. – 1928. – № 15. – С.12.
140. Робертс Дж. Ток-радио завоевывает аудиторию / Дж. Робертс // Телевидение и радиовещание за рубежом. – 1994. – № 9. – С. 17–19.
141. Рыбасова Т. Забытые истины / Т. Рыбасова // Советское радио и телевидение. – 1967. – № 2. – С. 25–27.
142. Седов Г. Ответ корреспонденту Николаю Таубе / Г. Седов // Советское радио и телевидение. – 1964. – № 2. – С. 20–21.
143. Телерадиоэфир. – 1991. – № 1.
144. Хатаевич Л. Репортаж? Я – за! / Л. Хатаевич // Советское радио и телевидение. – 1964. – №4. – С. 20 – 21.
145. Чеботару А. Послушаем и поразмыслим вместе / А. Чеботару // Советское радио и телевидение. – 1969. – № 5. – С. 10–13.
146. Эсхин Л. Ленинградские письма / Л. Эсхин // Радиослушатель. – 1928. – № 7. – С. 1–2.

#### **Литература на иностранных языках:**

147. Hallibeg G. Radiodramat. V.2. Stockholm, 1967.
148. Knilli F. Das Horspiel. Mittel und Moglichkeiten eines totalen Schallspiels. – Stuttgart, 1961.

#### **Интернет-источники:**

149. Википедия. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 12.11.2013).
150. Грошева И. Радиотеатр Дмитрия Креминского. Кому слышно? – URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-22872> (дата обращения: 25.05.2012).
151. Главная страница сайта. – URL: <http://litradio.ru/about/> (дата обращения: 12.11.13).
152. Главная страница сайта. – URL: <http://www.bukvorech.ru/about.html> (дата обращения: 12.11.13).
153. Главная страница сайта. – URL: <http://www.radio-drama.ru/onas.htm> (дата обращения: 25.07.2013).

154. Главная страница радио. – URL: <http://finam.fm/about/> (дата обращения: 26.05.2012).
155. Зябко О. Виктор Трухан: «Такого богатства нет нигде за рубежом». – URL: <http://www.radioportal.ru/region-news/17661/viktor-trukhan-takogo-bogatstva-net-nigde-za-rubezhom> (дата обращения: 10.08.13).
156. Как брать интервью по методу лейтенанта Коломбо. – URL: <http://www.podst.ru/posts/4682/> (дата обращения: 30.06.2013).
157. Классическая музыка: радио «Орфей» – URL: <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/about/> (дата обращения: 12.11.13).
158. Колодкин В. Радио в интернете. – URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=72&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 12.11.13).
159. Кострова Н. Юрий Метелкин: «Е-мое, затерли!». – URL: <http://archives.colta.ru/docs/28696> (дата обращения: 12.11.13).
160. Лукаревич Е. Переходный возраст. Сериал нового поколения. – URL: <http://www.radioportal.ru/events/1983/perekhodnyi-vozrast-serial-novogo-rokoleniya> (дата обращения: 14.04.2013).
161. Новые аудио – проект «Букворечник» – URL: <http://www.rusarticles.com/literatura-statya/novyyj-audio-proekt-bukvorechnik> (дата обращения: 12.11.2013).
162. Портал «Радиотеатр»: от радиоспектаклей до аудиоблогов. – URL: <http://www.ifar.ru/pr/2006/060512a.htm> (дата обращения: 12.11.2013).
163. Фатеева П. Что там, «За облаками»?.. – URL: <http://www.radioportal.ru/articles/18048/chto-tam-za-oblakami> (дата обращения: 12.03.2013).
164. Шаг в неизвестность. – URL: <http://radiodiktum.ucoz.ru/index/fichery/0-9> (дата обращения: 23.04.2013).
165. URL: [http://vk.com/radioteatr\\_teatr\\_u\\_mikrofona](http://vk.com/radioteatr_teatr_u_mikrofona) (дата обращения: 29. 09. 2013)

166. URL: <http://abook-club.ru/about/> (дата обращения: 13. 11. 2013).
167. URL: <http://www.radiorus.ru/> (дата обращения: 01-12 2013).
168. URL: <http://www.cultradio.ru/> (дата обращения: 01-12 2013).
169. URL: <http://www.deti.fm/>. (дата обращения: 29.10. 2013).