

# Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры

*Статья вводит радиопередачу в круг объектов музыковедческого изучения. Рассмотрены поводы для недооценки исследователями музыкального материала радиопрограмм и обстоятельства, затрудняющие работу с ним. На основе наблюдений над режиссерско-оформительской работой в трех радиопередачах — литературные чтения с рассказами Уильяма Сарояна «Поездка в Ханфорд», «В горах мое сердце» и «Пианино» — автор раскрывает некоторые универсальные механизмы, свойственные синтетическим жанрам искусства.*

*Ключевые слова: радиопередача, музыкальное оформление, фоноархив, Радио России, Петербургское радио, Уильям Сароян, литературные чтения, Светлана Коренникова, подтекст.*

Радиопередачи редко становятся объектом внимания музыковедов. Лингвистика и филология изредка обращаются к радиопередаче с позиций, например, речеведения либо анализируют отдельные типы радиопрограмм (это слово мы будем употреблять как синоним радиопередачи) в качестве примера тех или иных процессов межличностной коммуникации<sup>1</sup>. Практические рекламные и маркетинговые задачи побуждают специалистов в этих областях уделять внимание соответствующему потенциалу радио. Социология готова рассматривать роль радио (как разновидности СМИ) в жизни общества, механизмы его взаимодействия с социумом. Попро-

---

<sup>1</sup> См.: Бгажников Б. Х. Особенности радиоречи // Психолингвистические проблемы массовой коммуникации. М. 1975. С. 66–80; Сорокин Ю. А. Радио- и телепередача как диалог // Общение: теоретические и прагматические проблемы. М., 1978. С. 125–131; Капишникова А. В. Лингвистические средства управления дискурсом: На материале американских радиопередач ток-шоу. Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 1999.

сы же, например, композиции радиопередачи рассматриваются преимущественно в учебных пособиях для журналистов<sup>2</sup>, и здесь преобладают, что естественно, проблемно-тематический либо филологический подход к анализу. Единичны работы, специально посвященные звуковой стороне радио<sup>3</sup>.

Что же касается рассмотрения роли музыки или шумов в радиопередаче, то эта тема затрагивается, как правило, в прикладно-иллюстративном аспекте: пение птиц воссоздаст атмосферу леса, фоновая музыка поддерживает нужное настроение, музыкальные примеры познакомят слушателей с творчеством композитора, а репортажная запись шумов и музыки с места события (например, с городской площади) как нельзя лучше украсит радиозарисовку.

Единственный объемный труд последних лет, в котором собраны практически все опубликованные варианты классификации драматургической роли музыки на радио, в том числе в радиопостановках, — диссертация Н. Ю. Шабунинной «Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг.»<sup>4</sup>. Автор диссертации дает подробный обзор трудов, посвященных названной теме, воспроизводит на страницах своей работы и сами классификации. Не повторяя их, выскажем лишь ряд обобщающих замечаний, дающих нам возможность точнее определить особенности нашего взгляда на роль музыки в радиопередаче.

Функции музыки и ее образную систему автор диссертации рассматривает с позиции филолога, интересующегося в первую очередь их влия-

<sup>2</sup> См.: Радиожурналистика: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Журналистика» / Под ред. А. А. Шереля. М., 2005; *Смирнов В. В.* Жанры радиожурналистики: Учебное пособие для вузов. М., 2002; *Ерохина М. В., Лысенко Е. В.* Введение в специальность: практические занятия: интерактивное учебно-методическое пособие для студентов-бакалавров направления «Журналистика». Саратов, 2013. [Электронный ресурс] URL: [http://elibrary.sgu.ru/uch\\_lit/747.pdf](http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/747.pdf) (дата обращения 06.09.2015).

Отметим: что учебник радиожурналистики под редакцией А. А. Шереля содержит объемный раздел, посвященный выразительной роли шумов и направлению «арт-акустики» в радиоискусстве.

<sup>3</sup> *Сомова Е. А.* Тембральная метафоризация в радиоречи. [Электронный ресурс] RELGA: научно-культурологический журнал. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=360&level1=main&level2=articles> (дата обращения 06.09.2015)

<sup>4</sup> *Шабунин Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.10. СПб., 2005; *Шабунин Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.10. СПб., 2004. [Электронный ресурс] URL: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003249757#?page=1> (дата обращения 06.09.2015). В диссертации, основанной на обширном документальном материале, рассматриваются, в частности, труды, относящиеся к различным эпохам в развитии радио, от 1930-х до 1980-х, а также изложены собственные наблюдения автора над радиопередачами 1990–2000-х годов.

нием на тенденции развития радиожурналистики<sup>5</sup>, применяя «литературоведческие методы анализа» радиопередачи — «художественно-аналитический и проблемно-тематический»<sup>6</sup>. При этом в работе в целом, проиллюстрированной многочисленными примерами из радиопостановок (где сам жанр, очевидно, подталкивает авторов к нестандартным творческим решениям, а слушателей к художественной оценке произведения), мы отметим следующие черты:

1. Отсутствует пристальное внимание к собственно *звучащей материи* музыкальных фрагментов (лишь изредка встречается весьма условное описание этой материи: «вибрирующий звук с долгим эхо»).

2. Редко обозначены конкретные музыкальные произведения, использованные в программе; авторы классификаций и иллюстрирующих примеров ограничиваются либо общим словом «музыка», либо схематичными определениями: «ликующий марш», «музыка, похожая на сердцебиение»<sup>7</sup>.

3. В случаях, когда сочинение названо, — это, как правило, название-символ, как бы говорящее само за себя: «Марш Буденного», Седьмая симфония Шостаковича. Конкретный же звучащий фрагмент практически никогда не обозначается, его особенности не описываются. Соответственно, в таких случаях выпадают из рассмотрения смысловые коннотации, связанные с конкретным прозвучавшим отрывком, а не с медийной мифологией сочинения.

4. Редкие интересные *толкования* звучащей материи («музыкой можно передать ход времени», «часто музыка является мотивом дороги»<sup>8</sup>) остаются без разъяснения, какими именно музыкальными средствами достигаются данные решения.

5. Подавляющее число примеров драматургической роли музыки связано со структурно-рамочной ее функцией (заставки, отбивки, звучание при приветствии в начале передачи и прощании в конце), с возможностью при помощи музыки обозначать место и время действия (звуковая реализация авторской ремарки, замена декорации), а при рассмотрении

---

<sup>5</sup> Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 9.

<sup>6</sup> Там же. С. 12; Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Автореферат дисс. ... С. 8.

<sup>7</sup> Подчеркнем: это наблюдение, а не упрек. Атрибутирование музыки, использованной в оформлении радиопередач, и в самом деле подчас затруднено (красноречивой иллюстрацией этого послужат и наши собственные описания). О причинах будет сказано далее.

<sup>8</sup> Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 188.

эмоционально-психологического воздействия музыки, как правило, описывается лишь *схема взаимодействия* музыки с текстом (музыка — вообще музыка, не названная, не описанная сколько-нибудь определенно — или подчеркивает значение события, или раскрывает эмоциональное состояние персонажа, или контрастирует с этим состоянием, оттеняя его). Воспроизведена классификация общих принципов взаимодействия музыки и слова по Е. М. Авербах (единство, дополнение, синтез, одновременный контраст, параллельное действие)<sup>9</sup>.

Подытоживая, мы можем сказать, что предпринятый в диссертации Шабуниной объемный обзор воззрений на драматургическую роль музыки в радиопрограммах демонстрирует господство в аналитической литературе взгляда на музыку как на второстепенный, подчиненный словесно-текстовому ряду компонент драматургии. Таким подходом фактически утверждается, что сама музыка смысла не несет и не формирует (если не считать медийно-мифологического «ореола» вокруг некоторых узнаваемых сочинений или стилистической привязки к стране и эпохе), а возникает он лишь при взаимодействии с текстом и сценической ситуацией. В предельном случае достаточно, например, перечислить, каким ситуациям или переживаниям героя музыка *может сопутствовать*<sup>10</sup>.

Разумеется, все сказанное никоим образом не умаляет ценности тех трудов, в которых приведены классификации и иллюстрации к ним. Однако музыканта такой подход удовлетворять не может.

В нашей статье — на других примерах — мы предлагаем под иным углом взглянуть на драматургическую роль музыки в радиопередаче, на взаимодействие музыки с текстом.

Но прежде — еще ряд необходимых предупреждений и пояснений.

Может вызвать недоумение тот факт, что музыковедение, да и искусствоведение вообще, до сих пор проходило мимо целой области человеческой деятельности, широко использующей музыку. Этот факт нуждается в осмыслении.

Мы видим два рода причин такого положения:

А. Поводы для, условно говоря, «недооценки» этого материала музыкантами.

В. Странные и «несолидные» трудности, связанные с его изучением.

---

<sup>9</sup> См.: там же. С. 124.

<sup>10</sup> См.: там же. С. 187–188.

### А. Поводы для недооценки.

Они видятся нам лежащими в трех плоскостях.

I. *Отношение публики к радио как к обыденному явлению.* Радиопередача — жанр по преимуществу прикладной, ее функционирование носит бытовой характер: каждый слушает, что называется, «в тапочках» — дома, индивидуально, не будучи скованным никакими условностями публичного ритуала (среди которых, заметим, есть важные ограничения: своеобразный «моральный долг» слушать в тишине и дослушать до конца). Кроме того, внешне она в обычном случае довольно незамысловата по устройству. Ближайший аналог — передача телевизионная — имеет визуальную составляющую, а это не только ставит при монтаже очевидно более сложные задачи, но и дает больший простор для творчества. Следующий ближайший аналог — документальный фильм — еще и предназначен для коллективного просмотра, что всегда подвигает публику к переживанию произведения как объекта, достойного обсуждения и анализа.

II. *Рутинный характер производства и использования музыки.* В ежедневном многочасовом потоке радиопередач подавляющее большинство программ строится по привычным схемам. Лишь немногие слушатели обращают внимание на авторскую индивидуальность радиосценаристов и режиссеров — как и немногие из авторов, стоит признать, претендуют на ту степень своеобразия, которую стоило бы замечать. Журналисты, авторы сценариев, режиссеры на радио работают, как правило, «в режиме конвейера» — это производство, в условиях которого у автора или режиссера лишь изредка возникает возможность вынашивать индивидуальный творческий замысел и обдумывать его решение. Что же касается музыки (а в большинстве радиопередач пусть хоть какая-нибудь музыка, но звучит), то она не создавалась специально для данной программы<sup>11</sup>. Использование подобной музыки на радио принято называть «музыкальным оформлением»<sup>12</sup>. Это словосочетание никак не выражает отношения к качествам музыки, но означает лишь, что она подобрана в фонотеке, а не сочинена для программы.

---

<sup>11</sup> Исключение могут составлять либо радиоспектакли, записывавшиеся еще во времена СССР, либо короткие заставки и «отбивки» — своего рода служебные аудиодизайнерские мини-произведения, которые сочиняются и записываются для цикловой программы или радиоканала (такие «звуковые одежды» для программ доводилось делать в 1990-е годы и автору этих строк).

<sup>12</sup> Не путать с обиходным понятием «оформительская музыка», служащим чаще для обозначения качеств самой звучащей пьесы — либо созданной некогда для фонового сопровождения в другой передаче, либо просто пьесы неяркой и обезличенной частым употреблением в роли «музыкальных обоев».

III. Этот фактор мы склонны расценивать как решающий — *ощущение «эфемерности» радиопроизведений*. Отношение к радиопередаче (со стороны и публики, и потенциальных аналитиков, и большинства авторов) как к чему-то, не заслуживающему особенно пристального вдумывания именно в силу его непрочности и мимолетности, складывается из нескольких моментов.

а) Однократность прослушивания; авторы кинокартины, пьесы, живописного полотна, романса или литературной новеллы *законно* рассчитывают на возвращение реципиента к их произведению. Для этого созданы библиотеки, музеи, кинотеки и т. д.; даже — еще один, хорошо знакомый слушателям старших поколений, ближайший аналог радиопередачи — литературно-музыкальная композиция на пластинке (позже на кассете или CD) предназначалась для многократного прослушивания. Эфирное же произведение «эфирно» и в переносном смысле — лишь эпоха интернета внесла в это правило коррективы, дав возможность радиокomпаниям выкладывать звуковые архивы на своих сайтах.

б) Значительность доли прямого эфира в сегодняшних сетках вещания, резкое сужение в последние годы пространства для более сложных и дорогостоящих передач «записных», «монтажных» жанров<sup>13</sup>.

в) «Текучка», калейдоскопичность производственного процесса, в условиях которой большая часть решений в фонотеке или в студии принимается по шаблону. Среди авторов, склонных все же вносить в свою работу некие художественные обертона, выживают и задерживаются в системе способные к мгновенной импровизации, к действиям по принципу «чем случайней, тем вернее».

г) Подверженность радиийной стилистики вообще «веяниям времени»: и публика, и авторы передач, и редакторы, ставящие на эфир повторы, исходят из идеала «звучит, будто сегодня записали». Программа, устаревшая по тону, по манере подачи, не приобретает новой ценности, особой «выдержки» — она просто устарела. Такая устаревшая передача или ее фрагмент, конечно, могут быть использованы намеренно: как документ, как образец прежней стилистики или объект ностальгии, в юбилейной или мемуарной «рамке», но не более того. Самоироничное радиийное «ваяем нетленку» лучше всего характеризует отношение к этой самой «нетленке»: пройдет очень недолгое время, и некто, чьего даже имени мы никог-

---

<sup>13</sup> Этот процесс не вполне совпадает с тем, что наблюдается в эфире телевизионном. Мы не станем обсуждать здесь экономические и социальные причины этого несовпадения, ограничимся констатацией.

да не узнаем, скажет, покачав головой: «Хорошая передача, но — на эфир не годится. Ее время ушло».

В силу всего перечисленного понятно и отношение искусствоведа к радиопередаче. Сиюминутное, однодневное, «улетевшее в эфир» создание вряд ли интересно тому, кто, по самому обозначению своей профессии, призван обращать внимание на *ars*, — которое, как известно, *longa*.

Не подчиниться диктату почтенной формулы нам позволяет погруженность в материал и знание исключений из общего правила. Однако есть еще и «странности» радиоархивов, накладывающие свой отпечаток и на нашу работу — речь идет о факторах, затрудняющих соблюдение стандартных канонов искусствоведческой работы. Знакомясь, например, с архивом радиальных звукозаписей за 1990-е годы (а именно к этому времени относятся работы, которые мы будем рассматривать) и сопоставляя его со своеобразной «описью» — программами радиопередач, опубликованными в газетах<sup>14</sup>, — новичок был бы удивлен фрагментарностью сохранившегося в звуке материала. Поэтому не только для потенциальных исследователей, но и ради лучшего понимания изложенного далее в нашей статье, опишем, уже с позиции инсайдера<sup>15</sup>, эти «несолидные» странности.

## В. Странные и «несолидные» трудности, связанные с изучением радиальных фоноархивов<sup>16</sup>.

I. В докомпьютерную эпоху повсеместно были распространены меры экономии дорогой студийной пленки: *ее стремились использовать много-*

<sup>14</sup> Еще недавно, полтора десятилетия назад, газеты публиковали не только программы радиостанций, но и анонсы наиболее важных передач. Ныне эта функция перешла к интернет-сайтам радиостанций.

<sup>15</sup> Автор этих строк начал сотрудничать с Петербургским радио в 1991 году, с 1993 по 2001 работал в творческом объединении Авторский канал «Невский проспект» на радио «Петербург — 5 канал» и на Петербургской студии (позже Дирекция Санкт-Петербург) Радио России в должности музыкального оформителя и музыкального редактора, вел художественно-публицистические и музыкальные программы, готовил радиоинсценировки; с 2004 года и по сей день — ведущий авторских программ на «Радио России — Санкт-Петербург».

<sup>16</sup> О неполноте источниковой базы истории отечественного радио см.: Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920–1930-х годах. М., 2000. С. 34; Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. ... С. 10. Уникальные свидетельства о состоянии фоноархивов содержатся в материалах, посвященных интернет-радиостанции «Старое радио»: Кострова Н. Юрий Метелкин: «Ё-моё, затерли!» [Электронный ресурс]. Сайт Colta.ru. URL: <http://archives.colta.ru/docs/28696> (дата обращения 07.09.2015), публикация блогера *ottenki\_serogo* «Старое радио» URL: [ottenki-serogo.livejournal.com/237447.html](http://ottenki-serogo.livejournal.com/237447.html) (дата обращения 07.09.2015).

*кратно*. Опыт работы автора этих строк в 1990-е годы на государственных радиостанциях показал, что на бессрочное хранение сдавались, как правило, материалы, содержащие запись голосов выдающихся людей (что, безусловно, правильно). Художественные же качества получившейся программы (если не учитывать радиоспектакли, — к ним отношение было более лояльным) при решении вопроса о сроке хранения учитывались лишь косвенно. Например, редактор мог мотивировать сдачу пленки на годичное хранение намерением повторить удачную передачу — то есть чисто прагматически. Хранение же «просто для истории» нормой не было<sup>17</sup>, даже аргумент «через 20 лет этот человек станет знаменитым» не принимался. Все, что не удалось сдать на бессрочное хранение, размагничивалось либо сразу, либо по прошествии отведенного срока (максимальный — 5 лет, чаще месяцы или один год). Переписать передачу на кассету «для себя» или для участника программы редактору не возбранялось, но он делал это по собственной инициативе, в свободное от работы время, чаще на бытовой аппаратуре, то есть с потерей профессионального качества. Эта ситуация изменилась лишь с распространением цифровых технологий.

II. *Срок годности пленки ограничен*, а подчас в компании поставлялись *бракованные ее партии* (так, магнитный слой почти всей студийной пленки фабрики «Свема» выпуска 1993 года, на которой работало Петербургское радио в 1993–1994 годах, осыпался через год-два хранения). Появлялись и *новые, более компактные или дешевые, носители, на которые переводился архив* (например, со студийных пленок на DAT-кассеты, потом на MD и audio-CD, позже в формат mp3). Все это вело либо к переписыванию программ (хотя бы принятых на бессрочное хранение) с одного носителя на другой, либо к пересмотру и частичному списыванию даже

---

<sup>17</sup> В вышеуказанной публикации блогера *ottenki\_serogo* приведены слова коллекционера Юрия Метелкина: «Я представить себе не мог, что не осталось ни одной, я повторю — ни одной (!) записи таких радиопередач как „Пионерская зорька“, „Полевая почта“ или „Опять двадцать пять“. От „Зорьки“ сохранились только позывные... Как-то мне прислали целую сумку катушек и оказалось, что там 54 передачи „С добрым утром, с добрым утром и с хорошим днем“. Это была мегапопулярная передача, она выходила каждое воскресенье годами, куда приглашалось множество актеров и знаменитых актрис, интеллектуалов и ученых... А выяснилось, что эти передачи погибли все. В связи с дефицитом пленки их размагничивали и записывали на них новую передачу. Я разговаривал с людьми, которые их готовили, они сказали, что ни одной не сохранилось».

Из этого признания видно, что отношение к отбору передач на хранение в иных компаниях если и отличалось, то в сторону большей жесткости. Особенно выразительно выглядит ситуация при сопоставлении этого рассказа с сообщением Н. Ю. Шабуниной, базирующимся на публикации в журнале «Журналист» за 1981 год: «По подсчетам социологов, лидировала передача „С добрым утром!“ — каждый раз ее слушали около 50 миллионов человек» (*Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике... С. 90–91).



этих, «условно вечных», фондов. Перепись звука на профессиональной аппаратуре сохраняла качество, но при переписывании и перепечатаывании этикеток зачастую *терялась сопроводительная информация*, выпадала часть выходных данных передачи (датировка, состав участников творческой бригады, имена актеров, авторов музыки). Возникал эффект «испорченного телефона». Из-за неполного перевода архивов на новые носители запутывалась и система хранения.

III. *Реорганизации редакций, закрытие их* (подчас стремительное, когда большой хранящийся в редакции массив пленок требовалось сдать в фонотеку за считанные дни), переход работников из одной редакции в другую часто вели к «замораживанию» значительной части архива временного хранения. Вначале он объявлялся «ненужным» (ведь если творческое объединение закрыто, то и повторять программы некому). Через некоторое время не востребованные пленки, которые «хозяин» (редактор) не успел при увольнении или переводе передать на более длительное хранение или хотя бы переписать на бытовые кассеты, отправлялись на размагничивание или просто выбрасывались. *Физические перемещения — переезды, переселения редакций и дирекций, упаковка и перенос пленок при ремонте,* — все это также служило поводами для пересмотра фондов.

IV. На радио принято *подстраивать программы при повторе под «требования дня» и под отведенный хронометраж*. Это приводило к переписыванию начальных и конечных фрагментов; могли быть вырезаны упоминания даты, праздника, времени года, времени суток, убраны «титры» — то есть перечисление участников творческой бригады, сокращена или заменена вступительная или финальная музыка, заставка. Зачастую делались и более серьезные купюры внутри передачи (мы не рассматриваем здесь вырезки по цензурным соображениям, в 1990-е годы это было редкостью, но лишь подгонку под отведенное для программы время). Отметим, что при пленочной технологии все эти манипуляции производились, как правило, непосредственно с оригинальной записью (из соображений как экономии пленки, так и экономии рабочего времени технического персонала), и чаще всего о последующем восстановлении первоначального варианта речь не шла. Передача оставалась в таком виде навсегда.

V. *Произведения, использовавшиеся в музыкальном оформлении передач* до 1997 года, то есть до введения в действие новых правил отчетности (точнее, до возникновения отчетности перед сторонними организациями как таковой, в первую очередь перед Российским авторским обществом), зачастую *не описывались исчерпывающе* в этикетках, наклеивавшихся на коробки с пленкой, *а подчас и не идентифицировались вовсе*. Даже

в фонотеке на формальном хранении встречались пленки, чье содержимое было обозначено весьма условно («Немецкая музыка XVII века», «Пение тибетских монахов», «Концерт Марека и Вацека», иногда с лаконичной пометкой «перепись с пластинки», «перепись с кассеты»). Это не считалось особенным упущением, так как если музыку используют «для фона», не называя специально в эфире, то большего и не требуется. Каждый опытный музыкальный редактор, оформитель или режиссер имел также и свой собственный набор таких пленок — они могли ходить по рукам, а могли храниться у владельца лично и использоваться чрезвычайно экономно. Такие личные коллекции составлялись по крупницам годами, их расценивали как своего рода «ноу хау», «секрет мастера». (Секрет здесь заключался, конечно, не столько в самой музыке, сколько в памяти и ассоциативном опыте обладателя коллекции, способного быстро подыскать нужное. Такие коллекции, только уже не музыки, а шумов, собирали и опытные звуорежиссеры.)

Следствия из всего вышеописанного ясны:

— ныне фоноархивы частью утеряны, частью недоступны, значительное число копий передач (на аудиокассетах, DAT-кассетах, CD, в mp3-файлах) рассеяно по личным архивам;

— сплошь и рядом встречается ситуация, когда невозможно точно восстановить сведения о дате записи программы, об участниках творческой бригады, о времени и обстоятельствах первого выхода в эфир (не говоря уже о повторных эфирах);

— голоса актеров в некоторых случаях опознаются лишь предположительно;

— *в самом невыгодном положении оказалась музыка: сплошь и рядом атрибутировать ее бывает весьма затруднительно.*

Парадоксальность ситуации в том, что все это происходит с материалами нашего времени, по историческим меркам — буквально сегодняшними. Работать же с ними приходится подчас как если не с археологическими находками, то как с архивом плохой степени сохранности.

Мы постараемся показать, что есть возможность на материале музыкального оформления радиопрограмм ставить вопросы:

— какая именно музыка звучит,

— какие качества музыки оказывают воздействие в каждом конкретном случае,

— как музыка вступает во взаимодействие с текстом и ситуацией,

— как в этом взаимодействии уточняются оттенки смысла, рождаются подтексты,

— как благодаря музыке (или с ее помощью) протягиваются своего рода смысловые нити внутри композиции, развивается мысль.

Поскольку принципы взаимодействия различных пластов в синтетических искусствах во многом родственны, эти наблюдения облегчают осознание некоторых универсальных механизмов (мы не вкладываем в последнее слово никакого особого значения технической метафоры, можно было бы сказать и «органических процессов»), работающих при взаимодействии разноприродных «слоев» текста.

Период, к которому относятся рассматриваемые передачи,— 1990-е годы. Место действия — Радио России, Санкт-Петербургская студия (дирекция). Тогда в среде радиейщиков сохраняли актуальность существовавшие на так называемом «старом радио» (советского периода) представления о художественном качестве программ и спектаклей, во многом действовали еще прежние нормы предоставления студийного времени для подготовки программ, полноценно работали большие студии, фонотеки и, что самое главное, опытные кадры звукорежиссеров, звукооператоров, техников. В то же время уже сформировалась совершенно новая ситуация свободы — без цензуры, без предварительных худсоветов. Пришли на радио и новые люди — писатели, поэты, режиссеры, музыканты, художники,— ранее либо не допускавшиеся до работы на большом государственном канале, либо сами склонные держаться в стороне от подобных структур.

Большую роль в подготовке передач петербургской студии Радио России играли (и играют по сей день) два режиссера: опытнейшая Галина Дмитренко и ее ученица Светлана Коренникова (Томилина). В их работах соединились опыт, знание литературы и театра, погруженность в подлинную культуру — и новая стилистика динамичного времени.

Три выбранные нами примера взяты даже не из собственно радиоспектаклей, но из жанра родственного. В 1994 году на петербургской студии Радио России была записана серия рассказов американского писателя Уильяма Сарояна. Передачи относились к популярному на разговорном радио жанру литературных чтений. Прочел рассказы замечательный актер, постоянно сотрудничающий с Радио России — обладающий обаятельной чтецкой манерой Сергей Дрейден. Режиссером записей выступала Светлана Томилина, редактор — Ольга Комарова. Музыкальным редактором, предположительно, был Эдуард Ивков (в титрах не обозначен).

В трех новеллах Сарояна важной деталью является музыкальный инструмент. Естественно, что при подборе музыкального оформления

программ было бы странно (хотя теоретически и возможно) пройти мимо этого обстоятельства.

Первое, что обращает на себя внимание: ни в одном из трех случаев режиссер и музыкальный редактор не заставили звучать, условно говоря, музыку аутентичную. Эта «неаутентичность» выражается по-разному.

В рассказе «Поездка в Ханфорд» (из сборника «Меня зовут Арам», перевод Л. Шифферса) один из героев, дядя Джорги — повествование ведется от имени мальчика, его племянника, — играет на цитре и поет<sup>18</sup>. Пристрастие дяди Джорги не просто служит частью его характеристики — самозабвенное музицирование оказывается оправданием его существования в этом мире и в большой бедной семье, которой никакой другой пользы он принести не в состоянии. Глава семьи, отец Джорги, отправляет его на сезонные заработки (называя «человеком никудышным» и «самым большим балбесом в роду»). Это задание дядя благополучно проваливает («он пел и играл на цитре весь месяц») и возвращается без гроша. Мы ждем ужасного возмездия со стороны его старика-отца, однако... «Когда я вернулся в гостиную, старик лежал, растянувшись на кушетке, и улыбался во сне, а его сын, мой дядя Джорги, пел хвалу мирозданью во всю мощь своего прекрасного, печального голоса». Таков финал рассказа.

Трудно поверить, что в огромном фоноархиве Петербургского радио (Петербургская студия Радио России располагалась в 1994 году во флигеле Дома радио по адресу Итальянская улица, дом 27, редакторы и режиссеры имели доступ в упомянутую фонотеку) невозможно было найти записи наигрышей на цитре. Однако при чтении рассказа неоднократно звучит — причем вводится и уводится микшированием так, как обычно это делается с музыкой закадровой: постепенно, исподволь, без резкого прекращения с окончанием эпизода, — наигрыш на *кельтской арфе* (автор этих строк и сам два-три раза использовал в оформлении своих передач ту пленку, помеченную лишь двумя словами «ирландская арфа» на этикетке, — вспомним о вышеописанных трудностях атрибутирования

---

<sup>18</sup> Невозможно, исходя из текста рассказа, уточнить, какая разновидность цитры имеется в виду. Существует традиционный армянский инструмент канон (канун), и поскольку национальная составляющая в прозе Сарояна весьма сильна, можно предположить, что автор подразумевал именно эту разновидность. В то же время инструмент, носящий родовое название цитры (от греческого *кифара*), распространен в разных частях света. В США, где происходит действие рассказа, с 1870-х годов начали формироваться клубы исполнителей на цитре, активно функционировавшие в 1910–1920-х годах (Kyger D. A Zither Match. URL: <http://www.zither.us/?q=zitherist.max.maier> (дата обращения 07.09.2015). Но для наших целей вопрос о разновидности инструмента значения не имеет.

музыки). Псевдофольклорный диатонический наигрыш с переменным устоем. Тембр инструмента звучит более светло и звонко, чем у оркестровой арфы (что и понятно: кельтская арфа имеет меньшие размеры), а звучание струн, записанное микрофоном, близко к ним расположенным, не гасится — и гаммообразные пассажи всякий раз дают эффект наложения, долгой переливчатой реверберации, сонорного «многоцветья». Вряд ли прототип дяди Джорги, если бы таковой существовал, играл бы в 1920-е годы в США *такую* музыку: вряд ли «ирландскую», вряд ли такую отвлеченно-мечтательную, и вряд ли его инструмент звучал бы столь радужно «по-эльфийски» (прошу прощения за молодежно-субкультурную, однако вполне понятную ассоциацию). Но представим себе на минуту звучание аутентичного наигрыша, скажем, в подлинной полевой фольклорной записи. Представим себе радиослушателя, не слишком сведущего в фольклоре, с одной стороны, — и, с другой, не переживающего острые приступы ностальгии, какие, можем мы предположить, переживал выступающий в роли слушателя герой рассказа, старик-армянин, оторванный от родины. Представим масштаб короткого рассказа. Насколько при всех этих обстоятельствах для радиослушателя будут убедительными слова рассказчика: «его песни были то грустные, то веселые, но все время прекрасные», «это было так прекрасно, что я и не подумал вставать и гнать его из дому» — и, наконец, финал с улыбкой на лице спящего старика, еще несколько минут назад «рычавшего» от гнева?

«Неточное», «неправильное» звучание этой *как бы цитры* (щипкового хордофона, родственного настоящей цитре, — но с другим тембром и другим репертуаром) создает зазор между буквальным значением слова «цитра» и тем, прошу прощения за невольный каламбур, *значением*, которое приобретает эта цитра в рассказе. Музыка здесь, оставаясь иллюстративной (иначе можно было бы взять для «подзвучки» хоть симфоническую пьесу), постепенно — именно «приблизительностью» попадания, размытостью «фокуса» — окружает своего рода «метафорическим облаком» наше представление о реальном музицировании персонажа. Дядя Джорги, сидя с цитрой в тени миндального дерева, конечно, не мог пользоваться выгодами столь богатой акустики, какую мы слышим в студийной записи кельтской арфы. Можно сказать и иначе: именно благодаря иллюстративной неточности и композиционной подаче музыкальных фрагментов как закадровых звучание этой *как бы цитры* в рассказе обретает способность метонимически представлять от мира «всего прекрасного». И не только прекрасного, но и — хотя в рассказе об этом нет ни слова — *далекого*. От мира всего настолько бесполезного, что

от этого оно становится еще прекраснее, и настолько далекого, что оно всегда с тобой.

Механизм возникновения тропа здесь сродни описанному Ю.Н. Тыняновым в статье 1927 года «Об основах кино»:

Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним — второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а помогали рисунку превратиться в знак<sup>19</sup>.

Аналогичный, но более сложный, механизм работает и в новелле «В горах мое сердце» (перевод Л. Шифферса). Труба, на которой играет бредущий пыльной дорогой голодный, мучимый жаждой старик (диалогом между мальчиком и стариком открывается рассказ, тема бернсовского стихотворения *My Heart's in the Highlands* с этого момента становится лейттемой рассказа), вряд ли издает столь чистые и яркие звуки, какие мы слышим во вступлении к рассказу. Тем более вряд ли он играет столь интонационно сложную тему, основанную на хроматическом звукоряде (идентифицировать ее, к сожалению, не удалось). В отрывке длительностью около трех минут к солирующей трубе присоединяется симфонический оркестр и, насколько можно судить по музыкальному языку фрагмента (лишь начальные полминуты звучат первым планом, остальное — приглушенно, фоном к тексту), это сочинение относится, скорее всего, ко второй половине XX столетия и написано композитором из Восточной Европы.

Сразу после того, как в цезуре между светлым, «полетным» соло трубы и почти неслышным вступлением оркестра утомленный голос актера начинает чтение: «В 1914 году, когда мне было еще совсем немного лет, к нам на улицу Сан-Бенито забрел один старик по пути в дом для престарелых. Он шел, играя на трубе, и остановился перед нашим домом. Я выбежал со двора, чтобы послушать, но он больше не трубил», — мы ощущаем разрыв между блеском тембра солирующей трубы, романтической устремленностью мелодии (атональной, то постепенно, то порывисто

---

<sup>19</sup> Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино / Ред. Б. М. Эйхенбаум. М.; Л., 1927. С. 55–85. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-326-.htm> (дата обращения 07.09.2015).

поднимающейся из нижнего регистра инструмента в светлый высокий), с одной стороны, и бытовым рядом новеллы Сарояна с другой. Мелодия трубы мгновенно в наших глазах приобретает «потенциал переосмысления»: мы чувствуем, что она дана нам на перспективу — она еще «сработает», срастется с чем-то, для этой истории чрезвычайно важным. Но с чем? С образом старика, «трубящего» на пыльной дороге? Очевидно, что связь лишь внешняя (тембр трубы). С шотландской песней *Fàilte na Miosg*, на которую традиционно поются стихи Роберта Бернса — те, что открываются строкой, вынесенной в заголовок рассказа<sup>20</sup>? Эта песня — догадываемся мы, даже если не знаем мелодии, — вовсе не такова: она наверняка проще, напевнее (и, конечно, она диатонична, как все такого рода песни). О толковании этой темы как «звуковой декорации» и речь не идет... Постепенно, по мере прояснения для нас всей ситуации и характеров, по мере «усвоения» нами особой манеры старика-трубача выражать свои мысли, мы начинаем догадываться о том, что эта музыка не относится ни к чему в отдельности — она как бы «накрывает» собой всю историю. «Высокое мечтание» — слияние сердца и гор — мир «сердца, оставленного в горах» — мир нищих и гордых людей, готовых шутить от голода и плакать от музыки, сочинять «великую поэму» и питаться кормом для канарейки, — мир, живущий под девизом «Сегодня — здесь, а завтра — прощайте»... Да, это тот мир, от которого *такая* музыка представляет полностью. Слово «труба» и обозначенный им предмет участвуют в рассказе; они, как и игра на трубе, которой старик сумел в удачный день прокормиться и даже попотчевать гостеприимную семью, принадлежат быту. И в то же время конкретное звучание *этой трубы и этой темы* — они *не от мира сего*.

Можем ли мы сказать, что эта вступительная музыка в радионовелле, — впервые повторяющаяся внутри рассказа в качестве *будто бы* внутрикадровой (старик играет в ответ на просьбу мальчика), а после, напротив, возникающая в тех эпизодах, где труба (и вообще какая-либо музыка) по сюжету и не звучит вовсе, — можем ли мы сказать, что она, к примеру, характеризует персонаж? Событие? Контрастно оттеняет переживания персонажа? Что она обозначает место и время действия? Что просто создает эмоциональный фон? Или, напротив, звучит по ходу действия «в кадре»?

Любая из этих формулировок будет либо неверна, либо разительно неполна. Ни одна из них не выразит существо воздействия этой музы-

---

<sup>20</sup> The works of Robert Burns / Ed. by The Ettrick Shepherd and William Motherwell, esq. Vol. II. Glasgow, 1841. P. 287.

кальной темы<sup>21</sup>. Пока мы не осмысливаем *само звучание*, особенности *музыкальной темы*, пока не соотносим звучащее с содержанием рассказа — не конкретного эпизода или персонажа, а всего рассказа в целом, со всей его образной структурой, стилистикой речи автора и героев, символическими «векторами», — мы не можем описать драматургическую роль музыки.

Еще более тонкий и еще труднее определяемый в лаконичных формулировках (и уже не подпадающий, пожалуй, под механизм «символического представительства», как это было в примерах с «цитрой» и трубой) случай взаимодействия музыкального ряда с повествовательной тканью истории мы встречаем в записи короткой новеллы Сарояна «Пианино» (перевод Е. Голосовой, Б. Исакова). Ее герой, молодой человек по имени Бен, зайдя с девушкой в магазин музыкальных инструментов, пробует пианино. Денег на инструмент у него нет. Но главное — по его признанию, *он не умеет играть*. Просто он «волнуется всякий раз, когда видит пианино», вот и все. Однако же как-то играет (и продавец магазина, вопреки опасениям, ему это позволяет и даже одобряет). Девушка удивленно слушает — и неуверенность юноши, вдруг складывающаяся под его пальцами мелодия, мягкий и чистый тон инструмента, улыбка, которой они обмениваются, говорят ей о том, что «перед ней человек, который долго-долго будет открывать в себе то, что в нем заложено», и что «в один прекрасный день он получит свое пианино и все остальное тоже». Чудесная способность Бена нащупывать пальцами на пианино — не музыку даже, а нечто большее — свой собственный мир, его склонность *так* открывать себя и свое место в окружающей жизни оказываются для девушки Эммы, а с ней и для читателя, синонимом человеческой подлинности. Эту же подлинность Эмма вдруг «узнает» и в отношении Бена к ней самой — именно благодаря тому, *что* она успела увидеть, услышать и понять в музыкальном магазине.

---

<sup>21</sup> Тема трубы даже не оттеняет своей возвышенной стилистикой, как можно было бы предположить, приземленный быт героев: этот контраст сполна отыгран в самом тексте Сарояна (чего стоит другой персонаж рассказа — бабушка, на почве голода «вопящая» арии Пуччини). В режиссерском же музыкальном решении комические (вполне по-земному плутовские) сцены, напротив, поддерживаются соответствующей музыкой. Вообще, лишь в одной из приведенных в труде Н. Ю. Шабуниной классификаций (см.: *Шабунина Н. Ю. Музыка в радиожурналистике...* С. 134) есть формулировка, которая могла бы здесь оказаться к месту, если бы не была столь малоинформативной: музыка может «дать эмоциональную идейную обобщающую характеристику» (без уточнения, кому или чему).



Музыка «игры Бена» в радиоверсии рассказа возникает дважды. В первый раз — на следующих словах:

Бен взял несколько тихих аккордов. Никто не подходил к нему и никто не пытался ему что-нибудь продать. Стоя, Бен едва касался клавиш и рождал звуки, которые, по его словам, нельзя было назвать игрой на пианино.

На этих словах постепенно из тишины возникает фортепианная импровизация в стиле cool jazz — медленная, как бы зависшая во времени. Пианист, нащупывая гаммообразные, в свободном ритме, пассажи, и вправду будто бы просто перебирает клавиши, *ищет мотив*, затем берет несколько мягких аккордов — и в тот момент, когда мы уже почти поверили, что слышим внутрикадровую иллюстрацию к тексту... тихо вступает саксофон. Его голос, можно сказать, *рождается из прелюдирования* — он вступает так же исподволь, без готовой мелодии, нащупывая... Успевает произнести лишь три коротких фразы-мотива — музыка смолкает. Этот саксофон несмел, искренен — как и герой рассказа. Он тоже «не умеет» играть. Что он *умеет*? Гораздо больше — прислушиваться, находить тон, мягко, любовно заполнять звуковое пространство.

Второй отрывок — более обширный — той же импровизации возникает на словах:

Бен сел и дотронулся до клавиш. То, что он сделал, еще нельзя было назвать игрой на пианино.

Пятнадцать или двадцать секунд он прогуливался по клавишам, а потом нашел какую-то мелодию и минуты две не отпускал ее от себя. К концу музыка стала тихой, печальной. Он дал мелодии разрастись. Бен играл и разговаривал с продавцом о пианино, которое ему так понравилось. Потом он перестал играть и встал со стула.

На протяжении этого эпизода пианист-импровизатор снова «ищет мотив». Между тем герои рассказа прощаются с продавцом, выходят из магазина — а музыка не смолкает, и знакомое нам вступление саксофона застает героев уже на улице в момент обмена репликами, очень похожего на признание:

- А я ведь и не знала, Бен.
- Чего? — спросил Бен.
- Насчет тебя.
- Что именно?
- Что ты *такой*, — тихо произнесла Эмма.
- Сейчас обеденный перерыв, — улыбнулся Бен, — а я люблю думать о том, как бы мне хотелось иметь пианино, только по вечерам.

Они заходят «в маленький ресторан» — музыка продолжает звучать, — но мы же не думаем, в самом деле, что во время обеденного перерыва здесь играет «живая музыка», создавая *вечернюю атмосферу*?.. Зато музыка эта как нельзя лучше отвечает атмосфере разговора Бена с Эммой, ощущению отрешенности от окружающего мира этих двух людей, доверчиво, с тихой радостью открывающих для себя друг друга — пока длится ланч.

И он посмотрел на нее и улыбнулся. Он улыбался ей так же, как тогда, когда стоял у пианино и смотрел на клавиатуру. Эмма почувствовала себя очень счастливой.

На этой фразе замыкается цепочка превращений музыки, своего рода модуляций ее из одной смысловой роли в другую: из музыки поначалу *как бы внутрикадровой, как бы иллюстрирующей* блуждание пальцев по клавишам, она превращается в музыку *рождения музыки*, открытия внутренней подлинности человека, — затем, снова начав с того же старта (но слушатель уже готов к смысловому ее перетеканию во что-то большее), эта импровизация саксофона и рояля оказывается «эмоциональной подзвучкой» объяснения Эммы и, далее, «ложной обстановкой» — той музыкальной обстановкой, которая не реально существует в кафе, а которая *должна была бы* существовать, исходя из смысла сцены (если бы жизнь удавалось приводить в соответствие с некими жанровыми или эстетическими модальностями: пусть несколько мгновений здесь побудет *все как в кино*), — и в итоге, побывав в нескольких ролях, под несколькими «драматургическими масками», эта музыкальная тема окончательно связывает между собой ту подлинность героя, которая открывалась Эмме в момент игры Бена на пианино, с той его подлинностью и искренностью, которую теперь видит она в улыбке Бена, обращенной к ней самой. Круг замыкается, тропинки сходятся. Звучание музыки обнимает собой всю суть рассказанного автором, принимая на себя функцию раскрытия *глубинного смысла* всей новеллы.

Б. А. Успенский в книге «Поэтика композиции»<sup>22</sup>, ссылаясь на изображение Л. Штильмана, касающееся Достоевского, подчеркивает стремление многих писателей особым образом мотивировать авторское знание о душевных движениях героев. Избегая прямых сообщений «всезнающего автора», которому доступны любые закоулки души его персонажей, не принимая и позиции «отстраненного автора», описывающего все происходящее исключительно с точки зрения наблюдателя, писатель может, избрав своего рода «срединный путь», внедрить в текст повествования псевдодокументы: мемуары, дневники, исповеди, письма и т. п. Примеры общеизвестны: от лермонтовского дневника Печорина до обмена персонажей Пелевина электронными посланиями.

В радиопостановке в роли средства, раскрывающего авторское знание о душевных движениях героев, очень часто выступает музыка. И если мы зададимся вопросом, что здесь считать аналогом такого рода мотивировок, то первым ответом будет, пожалуй, именно введение музыки как внутрикадровой («Поиграйте еще, поиграйте, — улыбнулся продавец, — никто возражать не будет») с последующим превращением ее в закадровую, в «авторский голос», либо введение музыки как «декорации», обозначения места и времени действия — с аналогичным последующим превращением.

В случае рассказа Сарояна «Пианино» использованы, фактически, оба приема, причем музыка оказалась сплетена с авторским текстом на разных уровнях. Из текста мы почти ничего не узнаем напрямую о чувствах героев и ровно ничего о движущих мотивах этих чувств, но в то же время мы далеко не отстраненно наблюдаем за героями. Мы включены в сложную ткань связей между отдельными точками (мысль — улыбка — музыка — слова — ответная улыбка), наши догадки складываются из наблюдений за тем, как протягиваются, прорастают невидимые нити. Музыку здесь рождает словно бы сама проза Сарояна, обнаруживающая потребность эти нити чуть-чуть подсветить. Именно нити, то есть связи — лежащие *под текстом*, и именно подсветить: тактично помочь самому слушателю их обнаружить.

*Ролевые модуляции*, превращения, аналогичные тем, что происходят с музыкальной темой здесь, мы, разумеется, можем наблюдать и в музыкально-театральных произведениях, и в кинематографе, и в бестекстовой инструментальной музыке. Но при анализе радиопередачи три фактора

---

<sup>22</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 269–270.

обеспечивают большую ясность и наглядность, большее удобство наблюдения:

— простота конструкции (отсутствие визуального ряда, сценического решения, пропевания текста — то есть факторов, добавляющих многозначности),

— постоянное соотнесение звучания музыки с читаемым текстом (в отличие от «чистой» инструментальной музыки, где труднее вычлнить критерий ролевой модуляции),

— техническая, а оттого точная, повторяемость музыки (мы имеем дело с музыкальными фрагментами в звукозаписи, а не с нотной записью и исполнением, где либо сама тема подвергается изменениям, либо при повторах изменяется ее исполнительская интерпретация, что заметно усложняет картину).

Как нам кажется, эти «стендовые» условия позволяют увидеть и описать на материале радиопередач некоторые детали, соответствия, «конструктивные направляющие», ускользающие от внимания аналитиков в более сложно устроенных музыкальных жанрах.

Перечислим еще некоторые механизмы, порождающие интересные в художественном отношении режиссерские и музыкально-оформительские решения при работе над радиопередачами:

— нарушение инерции «естественного», предзаданного, канонического чередования текста и музыки (принятого в публицистических и просветительских передачах) — тем самым в особый момент выделенному музыкальному фрагменту сообщается особый смысл;

— обмен традиционными ролями рельефа и фона между литературным текстом и музыкой (чаще в музыкальных передачах), при котором музыка, выступающая как основной объект внимания, «подсвечивается», «подзвучивается» и отчасти истолковывается текстом (например, стихотворным);

— перенос значений одного эпизода радиоспектакля на другой, своеобразное их внутритекстовое «перекрестное опыление» поочередным «касанием» одной и той же музыкальной темы, что позволяет выявлять скрытое родство ситуаций и подтекстов;

— создание новых (изначально не заданных текстом) интертекстуальных связей между литературным произведением, послужившим основой постановки, и музыкальным сочинением, из которого заимствована музыкальная тема; подчеркивание имеющегося у них «общего знаменателя» — и расстановка таким образом режиссерских смысловых акцентов.

Все эти приемы, разумеется, также встречаются в синтетических видах искусства, работающих с музыкой — от оперы до видеоролика. Одни из этих приемов ранее описывались (скажем, на материале взаимоотношений либретто и музыки в опере). Другим, существующим в постановочной практике кинематографа, музыкального и драматического театра, объектом пристального внимания музыковедов до сих пор становиться практически не случалось. Надеемся, что освоение материала радиопередач поможет музыковедам подступиться к осмыслению этих творческих механизмов.

## Литература

1. *Бгажноков Б. Х.* Особенности радиоречи // Психолингвистические проблемы массовой коммуникации. М.: Наука, 1975. С. 66–80.
2. *Горяева Т. М.* Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920–1930-х годах. М.: Росспэн, 2000. 175 с.
3. *Ерохина М. В., Лысенко Е. В.* Введение в специальность: практические занятия: Интерактивное учебно-методическое пособие для студентов-бакалавров направления «Журналистика». Саратов: Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, 2013. 20 с. [Электронный ресурс] URL: [http://elibrary.sgu.ru/uch\\_lit/747.pdf](http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/747.pdf) (дата обращения 06.09.2015).
4. *Капишников А. В.* Лингвистические средства управления дискурсом: На материале американских радиопередач ток-шоу. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: 10.02.04. М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 1999. 137 с.
5. *Кострова Н.* Юрий Метелкин: «Ё-моё, затерли!» [Электронный ресурс] Сайт Colta.ru. URL: <http://archives.colta.ru/docs/28696> (дата обращения 07.09.2015).
6. Радиожурналистика: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Журналистика» / Под ред. А. А. Шереля. М.: Издательство Московского университета, 2005. 480 с.
7. *Смирнов В. В.* Жанры радиожурналистики: Учебное пособие для вузов. М.: Аспект-Пресс, 2002. 288 с.
8. *Сомова Е. А.* Тембральная метафоризация в радиоречи. [Электронный ресурс] RELGA: научно-культурологический журнал. URL: <http://www.relga.ru/Enviro/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=360&level1=main&level2=articles> (дата обращения 06.09.2015).
9. *Сорокин Ю. А.* Радио- и телепередача как диалог // Общение: теоретические и прагматические проблемы. М.: Институт языкознания, 1978. С. 125–131.
10. *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино // Поэтика кино / Ред. Б. М. Эйхенбаум. М.; Л., 1927. С. 55–85. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-326-.htm> (дата обращения 07.09.2015).
11. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.

12. *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: 10.01.10. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2005. 243 с.
13. *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система: 1924–2004 гг. Автореф. дисс. ... уч. степени канд. филол. наук: 10.01.10. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2004. 19 с. [Электронный ресурс] URL: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003249757?page=1> (дата обращения 06.09.2015).
14. *Kyger D.* A Zither Match. [Электронный ресурс] URL: <http://www.zither.us/?q=zitherist.max.maier> (дата обращения 07.09.2015).
15. *ottenki\_serogo* [блог]. Старое радио [Электронный ресурс] URL: [ottenki-serogo.livejournal.com/237447.html](http://ottenki-serogo.livejournal.com/237447.html) (дата обращения 07.09.2015).
16. The works of Robert Burns / Ed. by The Ettrick Shepherd and William Motherwell, esq. Vol. II. Glasgow: Archibald Fullarton & Co., 1841. 328 p.