

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Арина Олеговна СМИРНОВА

**КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА И ПРОБЛЕМА ЕГО
ВОСПРИЯТИЯ КИНОЗРИТЕЛЕМ**

Выпускная квалификационная работа по направлению

подготовки

035300 “Искусства и гуманитарные науки”

Профиль подготовки — “Кино и видео”

Научный руководитель:

Савченкова Н.М

д.ф.н., доцент

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Разные подходы в организации звукового пространства в кино	5
1.1 Звук в кино.....	5
1.2 Концепция звукового ландшафта Р. Шаффера	8
Глава 2	14
2.1 Особенности психофизиологии восприятия человеком звука как составляющей видеоряда.	14
2.2 Восприятие аудиовизуального искусства. Основные каналы восприятия	22
2.4 Теория перцептивной нагрузки.....	29
2.5. Изменение художественной цельности аудиовизуального произведения посредством перевода и корректировки видеоряда.....	33
Глава 3	40
Нарушение звукового ландшафта при аудио переводе.....	40
Заключение	51
Список литературы:.....	54
Приложения.....	59

Введение

На сегодняшний день воздействие аудиовизуальных видов искусств имеет огромное социально-культурное значение. Стремительно развиваются кино, обретает новые формы и элементы, изменяется способ диалоговой коммуникации между аудиторией и потребляемой продукцией. Сложная система взаимодействия разных составляющих фильма предполагает всех ее составляющих, в том числе звука. В то же время происходит значительная трансформация именно этого аспекта при переводе. Это может оказывать значительное влияние на структуру неречевых элементов звукового ряда в кино, а следовательно всего продукта в целом.

Актуальность темы работы обусловлена главным образом недостаточной разработанностью теоретических научных исследований, связанных со звуковыми элементами в кино, особенно в России.

Объект исследования – восприятие звукового ландшафта зрителем.

Предмет исследования – звуковой ландшафт фильмов.

Цель исследования: исследовать проблему восприятия звукового ландшафта кинозрителем.

Задачи:

- Рассмотрение разных подходов в организации звукового пространства в кино,
- Объяснить концепцию звукового ландшафта Реймонда Шаффера,
- Исследовать особенности психофизиологии восприятия человеком звука как составляющей видеоряда,

- Обозреть проблему восприятия аудиовизуального искусства и основных каналов восприятия,
- Провести обзор современных подходов и методов аудиоперевода и выделить их преимущества и недостатки.
- Применить метод анализа аудио составляющей фильма для наглядного представления об изменениях в звуковом пространстве при аудиопереводе, чтобы выяснить, какие искажения возникнут в восприятии фильма в результате этих изменений и насколько они важны для целого произведения.

Первоначально, во время эпохи немого кино, комплекс звукового ландшафта фильма состоял из взаимодействия между словом на экране, музыкой, играемой в кинозале, и собственно звуком. Слово передавалось в немом кинематографе разными способами. По мере развития все шире использовалась музыка. Музыка, как установлено, поглощается при восприятии фильма, но она создает тот звуковой фон, который связан с фильмом и ощущается зрителем на подсознательном уровне.

В современном киноискусстве звук увеличив общую плотность подачи материала с экрана, усложнив восприятие и создание произведений, повлияв на технику и темп монтажа. В силу этого все особенности восприятия зрителем звука как составляющей видеоряда нарастали в геометрической прогрессии.

Развитие звуковых элементов и звука в кино проходило диалектично. Новые технические изобретения рождали идею нового вида использования звука, но как только идея реализовывались, она требовала нового витка развития, указывая технике его направление, ставя перед ней определенные задачи. Технология это инструмент в руках творческих людей. Освоить гигантский потенциал новых технологий оказалось довольно непросто. Еще недавно композиторы,

сочиняя музыку для современных систем звукопередачи в кино, не использовали всех возможностей последних.

Сегодня ситуация изменилась, появляются проекты, сочиненные специально для многоканальной системы звукопередачи, в которых аранжирована не только музыка, но и пространство зрительного зала.

Теоретико - методологическим основанием исследования являются научные труды по теории кино, музыки, психологии, культурологии и философии. В частности, канадские исследователи эоакустики и научная школа Р. Шаффера, исследования и эксперименты в области психоакустики (в частности работы Ирины Алдошеной) и психологии восприятия, работы и статьи по звуковому дизайну и звукорежиссуре(включая журналы Musicound, Organised Sound), а также основополагающие теоретические труды, включая С.М. Эйзенштейна, Ю. М. Лотмана, З. Лиссы, Л.С. Выготского, Нилли Лави.

Основными методами исследования являются теоретический анализ, практический анализ, художественно-психологические и типологические методы.

Глава 1. Разные подходы в организации звукового пространства в кино

1.1 Звук в кино

Существует несколько подходов к анализу звукового оформления. В том числе, понятие полифонизации, когда подход предполагает изначальную музыкальность всех звуков, и следовательно, исследователь ориентируется на основы музыкальной теории при рассмотрении взаимодействия совмещенных друг с другом элементов. Затем, можно упомянуть З. Лиссу, (1970) которая рассматривала

киномузыку в эстетическом и психологическом планах, утверждая, что все музыкальные элементы обладают не столько смысловой нагрузкой, сколько эмоциональным воздействием на зрителя.¹ Некоторые опираются на понятие «intersemiosis» и утверждают, что именно взаимодействие звукового и визуального ряда является носителем значения для зрителя.²

Многие считают, что только музыка в кино является выразительным средством, усиливающим восприятие, создающим атмосферу, а иногда и становится ключевой составляющей в реализации замысла. Однако это неверно, потому что и неречевые элементы звукооряда обладают этими функциями. Звуковой ряд в кино, объединен в определенную систему, которая не просто дополняет визуальный ряд, но является частью воспринимаемого зрителем образа. Французский ученый Кристиан Метц выделял пять каналов информации в кино: визуальный ряд, письмо и другая графика, диалог, музыка, звук и саундэфекты.³ В этой классификации можно заметить, что большинство каналов оказываются аудиальными. Конечно, нужно учитывать, что существуют разные подходы к восприятию киноматериала, однако, на этом примере можно убедиться в значительной важности звукооряда в кинематографе.

Если говорить о художественном функционале звукового ряда, то музыка, речь и неречевые элементы могут выполнять разные задачи. В том числе передавать настроение, будить чувства; задавать ритм; определять географическое положение сцены и исторический период; прояснять интригу; рисовать образ героя; устанавливать связь между разными местами, героями, кадрами или моментами; усиливать или

¹ Лисса З. Эстетика киномузыки

² В том числе Stam R. New vocabularies in Film semiotics и McDonald E. Sound as embodied behaviour: towards a model of music as a social semiotic system.

³ Allen C. R. Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism. P.43.

ослаблять реалистичность или двусмысленность; обращать внимание на детали изображения; подчеркивать внезапную перемену между кадрами или сценами; подчеркивать развитие драматического эффекта; описывать акустическое пространство.⁴

Если при анализе саундтрека будет иметь значение перспектива, время, ритм, мелодия, качество, культурный контекст (если эта музыка обладает культурным контекстом, как свадебный марш) и, если это песня, тогда текст, то другие элементы сами по себе несут гораздо меньше информации, поэтому обращаться лучше к смыслу, который приобретается при взаимодействии с другими составляющими киноповествования, в том числе визуальными.

Помимо сопутствующих визуальному ряду элементов, сейчас принципы монтажа, предполагают, что звуковой элемент можно допускать без показа источника шума или его разъяснения предыдущими либо последующими сценами. Такая неопределенность источника звука или шума позволяет достигать специфических эффектов, создает беспокойство, интерес, напряжение. Таким образом можно выделять две группы звуков, которые имеют различные названия в исследовательских работах. Одни звуки относятся непосредственно к визуальному ряду, являются неотделимыми от него и полностью синхронизированы (кроме особых случаев, когда десинхронизация является авторским ходом). Например: звуки природы, игра уличного музыканта, речь, фоновые звуки города итд. Второй же тип нельзя непосредственно связать с кинореальностью на экране, эти звуки являются скорее комментарием или дополнением к происходящему на экране, как, саундтрек, голос поверх кадра, выбивающийся из ряда звуковой эффект

⁴ http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm

Необходимо разграничить музыку и шумовые эффекты, поскольку в большинстве случаев они имеют отдельные функции, так, музыка призвана больше апеллировать к эмоциональному восприятию человека, а шумы часто являются разъясняющим элементом. Существуют, конечно, моменты когда шумы в своем наложении принимают музыкальную форму, но они, обычно, остаются тесно связанными с изображаемыми объектами. Очень важна информативная функция шумов, которая проявляется как в акцентировании, объяснении визуального ряда, так и указании на происходящее вне экрана, расширяя тем самым общую картину. Как правило, шумовые эффекты используются в фильме в следующих случаях: в связи с деталями действия (например, хлопанье дверями, шаги), в качестве заднего плана действия (уличный шум, шум леса, воды, шум на вокзале, в ресторане или на фабрике); несуществующий шум, воображаемый героем (сон, галлюцинации, лихорадочный бред).⁵

1.2 Концепция звукового ландшафта Р. Шаффера

Звуковой ландшафт или *soundscape* — это система звучащих элементов, возникающая в определенной среде. Это могут быть звуки как природные, так и создаваемые людьми. Термин был введен в оборот композитором и исследователем Рэймондом Шаффером. Он интерпретировал это, как композицию звуков, которые воспринимает человек в окружающем его жизненном пространстве.⁶ Люди привыкли воспринимать звуковые ландшафты и часто считают их просто частью жизни. Следует заметить, что один и тот же звуковой ландшафт может

⁵ Bignell, Jonathan. *Media Semiotics. An Introduction*. P. 34

⁶ Schafer R. M. *Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1977

восприниматься по-разному, однако с помощью технологий можно довольно точно определить, какие элементы он реально включает. Шафер также рассматривал звуковой ландшафт, как часть искусства, в частности кинематографа. Термин оказался очень удобным в использовании, потому что мы все привыкли к слову “ландшафт” и его значению в жизни. Если обратиться к словарю: “географический ландшафт — природный географический комплекс, в котором все основные компоненты: рельеф, климат, воды, почвы, растительность и животный мир — находятся в сложнейшем взаимодействии, образуя неразрывную систему.”⁷ То же самое происходит и со звуками, они обитают в своей среде, образуя особый комплекс. Люди же воспринимают целиком, но с возможностью фокуса на отдельных сигналах или соединениях. Проблема их восстановления в электронном виде возникает из-за того что даже самая чувствительная техника часто не способна уловить аудиопанораму в ее реальном виде, следовательно приходится расставлять большое количество техники на месте и дорабатывать отображение материала на компьютере.

Позже появилось рассуждение на тему “акустического сообщества”, которое складывается в связи с нахождением в единой звуковой среде. И действительно, точно также как у нас формируется культурный контекст, создается и звуковой контекст. Вследствие этого сформировавшегося контекста можно говорить об определенных ожиданиях от звукового ряда, в том числе подсознательных, потому что не все люди рефлексируют звуки вокруг в повседневной жизни, но они все равно запоминают общую “картинку” и ожидают ее подобия на экране.

⁷ Словарь иностранных слов. М. «Русский словарь» 1990

Звуковой ландшафт в кино нельзя путать со звуковым дизайном. Звуковой дизайн - это то, что создает звукорежиссер о время своей работы⁸, а звуковой ландшафт возникает независимо от специальной работы звукорежиссера и включает в себя как звуковой дизайн, так и остальные звуковые элементы. Он становится неким звуковым пространством, которое включает в себя все элементы звукового оформления кроме речи.

Звук несёт информацию и играет исключительно важную роль в творчестве. Он повышает познавательную и эмоциональную ценность аудиовизуального произведения и углубляет восприятие его основной идеи. Звук является полноправным элементом воздействия на восприятие зрителя как слушателя. И не учитывать это в современной звукорежиссуре нельзя.⁹

Звук - понятие комплексное. Несомненно, восприятия человеком звука влияет на понимание картины искусства в произведении. Ученые открыли, что из всей информации о внешнем мире воспринимается с помощью слуха 20 процентов. Творцу фильма без этих 20 процентов обойтись невозможно. В выражении «аудиовизуальный ряд» именно слово «аудио» стоит на первом месте.¹⁰

Некоторые считают, что “большинство зрителей воспринимают в фильме (телепередаче, телерепортаже) лишь сюжетную канву, игру актеров, может быть, еще эффектные кадры (скачущие лошади, играющие дети, бушующие волны, пылающие закаты, панорамы с высоты птичьего полета, подводный мир, различные состязания и т.п.).”¹¹

⁸⁹ Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2012.¹⁰ Иванов П.А. Технология создания музыкального клипа. - Минск: БГАИ, 2016.С.25.¹¹ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения

Звук это регулятор восприятия, поведения и деятельности человека. Адекватный образ восприятия позволяет зрителю и слушателю правильно ориентироваться в пространстве произведения, оценивать происходящие в этом пространстве изменения и антиципировать результаты собственного взаимодействия с художественной средой.

Любая звуковая картина в кино создается из составляющих элементов.

Специалист, занимающийся озвучиванием фильма, имеет исходные материалы, которые он редактирует и сводит в готовую звуковую перспективу. .

Когда в кино речь идет о музыке в чистом виде, то вначале стоит задача зафиксировать эти элементы, а потом собрать их в единую картину. Это называется сведением звука.

Если речь идет об озвучивании кино и собственно, здесь и можно говорить о мультимедийном контенте то вопрос решается проще.

Необходимо собрать элементы, из которых состоит звуковое сопровождение, а затем уже «привязать» их к картинке, отредактировать эти элементы и привести во взаимное соответствие; при этом отдельные элементы, о которых идет речь, необходимо расположить в виде, удобном для работы.

В кино динамическим диапазоном обозначают область от самой темной до самой светлой точки, которые камера может записать. В темном изображении появляются шумы, а в светлом - засвеченные пятна.

В аудио у динамического диапазона схожий принцип: запись звука происходит в заданном интервале, в котором искажения звука имеют несущественный характер. Если записывать звук слишком тихо и затем прослушать на нормальной громкости, то будут слышны посторонние шумы и помехи.

Сегодня в кино появилось большое количество новых звучаний, отличающихся от тех, с которыми сталкивались режиссеры в начале XX века. Расширился диапазон изменения параметров звука. Можно по праву говорить о качественно новой акустической среде кино.

Важнейшими звеньями, оказывающими влияние на этот процесс, стали разработчики самой звуковой техники (всех элементов канала звукопередачи) и звукорежиссер или специалист, выполняющий аналогичные функции (непосредственного формирования звуковой картины).

Таким образом, именно эти два основных звена оказываются ответственными за формирование той предметной акустической среды, которая определяет особенности слухового восприятия, обеспечивающие его предметность и целостность. В этой связи целесообразно остановиться на некоторых выводах, следующих из проведенного анализа.

Рассмотрим звено разработчика звуковой техники для кино. Участие разработчика и изготовителя в формировании конечного продукта использования акустических устройств — слухового образа у слушателя — сводится к установлению ряда норм и ограничений на характеристики продуцированных этими устройствами звучаний. Устанавливаемые нормы определяются двумя группами факторов. Первая связана с техническими и технологическими возможностями современного производства звуковой аппаратуры. Другая группа факторов отражает существующие у разработчика представления о том, как физические характеристики звука (и определяющие их параметры акустического тракта) соотносятся с особенностями восприятия звука человеком.

Технологии звука и изображения стали выделяться, изолироваться и быть направленными на каждый канал восприятия отдельно. Не менее синхронность звука и изображения влияет на наше прочтение

любого звукового фильма и именно эта связь позволяет говорить об аудиовизуальном пространстве.

Что касается возможностей производства техники, то они непрерывно возрастают, и в настоящее время, если абстрагироваться от затрат на производство, можно добиться удовлетворения практически любых заданных требований (учитывая возможности контроля их выполнения современными измерительными процедурами). Представления же разработчика об особенностях слухового восприятия, как правило, определяются знаниями, почерпнутыми им из традиционных психофизических исследований. Обычно используются данные, показывающие сенсорные возможности человека (в основном — абсолютную и дифференциальную чувствительность в ощущениях тональных звуков). Исходя из этих представлений, задаются нормы и стандарты на параметры акустического тракта: частотный диапазон, неравномерность частотной характеристики, допустимый уровень нелинейных искажений, шумов и т. п.

Важный элемент воздействия на использование звукового опыта зрителя в современном кино — деятельность звукорежиссера. Именно звукорежиссер создает конечный звуковой продукт на основании имеющихся у него звуковых материалов и при помощи предоставленных ему технических возможностей. Другими словами, через посредство звукорежиссера «овеществляются» представления разработчика о значимых для зрителя признаках звука. Зрителю доставляется тот образ звучания, который звукорежиссер смог сформировать исходя из собственного слухового опыта. Это означает, что в эпоху научно-технического прогресса слуховые эталоны массы зрителей становятся унифицированными, зависящими от небольшой группы специалистов, создающих звуковой продукт.

В связи с особой ролью звукорежиссера в кино в формировании звуковой культуры массового зрителя, неременным требованием к

профессиональным качествам звукорежиссера является использование опыта, выработанного в естественной акустической среде человека. С этих позиций должны быть разработаны методы оценки профессиональных качеств звукорежиссера. Другими словами, необходимо обеспечить условия, при которых в формируемом в кино звуке сохранялись бы предметные представления. Таким образом, задача формирования звука в индустрии кино тесно связывается с задачей сохранения предметного содержания, передаваемого через опосредствующие каналы звучания.

Глава 2

2.1 Особенности психофизиологии восприятия человеком звука как составляющей видеоряда.

Среди факторов звукового регулятивного воздействия, связанных с работой коммуникативной функции психики, следует выделить в первую очередь речевое воздействие.

Речевая регуляция представляет собой информационно-сигнальное воздействие, проявляющееся как на сознательном, так и на бессознательном уровне. При воздействии на сознательном уровне задействованы психологические механизмы обучения, убеждения, оценки субъективной значимости и полезности того или иного типа действий, прямого управления.

Возможности такого воздействия связаны с формированием осознаваемых установок или убеждений. Здесь для описания регулятивных процессов необходимо использовать блок принятия решения. При воздействии на бессознательном уровне возможно

использование психических механизмов научения, внушения, самовнушения или формирования неосознанных установок. В некоторых случаях для анализа этого уровня оказывается возможным пренебречь динамикой процесса решения.

В качестве носителей информации неречевых факторов воздействия следует рассматривать музыкальные звучания, природные звуки и искусственные звучания, создаваемые специально для заданного воздействия. Восприятие таких сигналов предполагает формирование эмоций и чувств, определяющих поведение человека в конкретной ситуации.

Звуковые воздействия иногда приводят к стрессовым состояниям за счет своих информационных характеристик. Здесь прямо включается в регуляцию коммуникативная функция слухового восприятия. Как показал Л. А. Китаев-Смык, это могут быть не только, например, стрессогенные словесные сообщения, условные сигналы тревоги или опасности. Экстремальным звуковым воздействием являются неожиданные или непривычные для человека сигналы, в том числе с непривычной громкостью. Китаев-Смык предполагает, что экстремальное влияние неожиданного и громкого звука как сигнала, предвещающего опасность, сформировалось в процессе биологической эволюции и связано с филогенетически подготовленной программой защитного реагирования.

Современная техническая составляющая развития общества растет семимильными шагами – все вопросы звука и его имитаций кажутся решенными. Однако это приводит не к расширению набора звуков а сокращению его. Сегодня имеются полные основания говорить об обратной тенденции, направленной на обеднение слуховых эталонов у живущего в современном мире человека.

Связано это с «монополизацией» акустической среды человека звучаниями, сопутствующими техническому прогрессу.

Действительно, значительная часть звуков даже природной среды в настоящее время поступает к человеку в виде сигналов, продуцируемых различными системами звукопередачи.

Музыкальные же звуки в подавляющем большинстве (более 90%) прослушиваются через такие системы.

Формирование сигналов для звукопередачи сейчас представляет собой мощную индустрию, действующую по своим особым законам. Именно в рамках этой индустрии вырабатываются критерии того, каким должно быть звучание, поступающее к потребителю.

В силу этого возрастает ответственность людей, занятых в индустрии формирования звуков, перед потребителем. Смещение их собственных эталонов ведет к смещению эталонов у массового слушателя, что в конечном итоге приводит к неадекватному представлению человека о внешней среде. Исследования слухового восприятия, проведенные в культурах, менее подверженных влиянию технического прогресса, дают определенные основания для подтверждения этого тезиса. Например, чукчи в тундре воспринимают звуки окружающей их природы и их намного больше, чем слышит любой горожанин в мегаполисе.

Особенности восприятия звука человеком основаны на его физиологических способностях. Ухо человека может воспринимать и анализировать звуки в диапазоне частот от 16-20 Гц до 20000 Гц. Границы частотного восприятия зависят от возраста человека, состояния органа слуха. Так у пожилых людей верхняя граница слышимой области ниже и составляет 12000-10000 Гц.¹²

Для слуховой ориентации в пространстве человеку может быть достаточно звуков, связанных непосредственно с его собственной деятельностью. Пространственная ориентация по акустической

¹²Коваль И.А. Психологии музыкального восприятия. – М.: Наука, 2016.С.84.

обстановке осуществляется в основном через когнитивную функцию слухового восприятия. При этом главным элементом пространственного восприятия является локализация звуковых объектов в пространстве слушания.

Основным признаком, по которому слушатель оценивает перемещение звукового объекта, кроме бинауральной локализации его пространственных координат, является изменение воспринимаемой громкости и тембра звучания.

При этом особое значение приобретает «эффект Доплера», проявляющийся в изменении тембра и тональности перемещающегося относительно слушателя звукового объекта. Нам хорошо знакомы такие изменения в характеристиках звучания сигналов автомобилей, звука летящего самолета и т. п. Они позволяют при помощи слуха оценивать скорость перемещения этих объектов, т. е. дают возможность реального ощущения скорости. Отметим, что понятие «эффект Доплера» применимо лишь для натуральных звуков, имеющих четкое предметное содержание; этот эффект характеризует движение предмета реальной действительности в процессе продуцирования звука. Ощущение изменения тональности слышимого искусственного звука, характеризующееся, например, изменением частоты чистого тона, редко связывается с перемещением звукового источника в пространстве.

Музыкант, прежде чем почувствовать, в каком настроении вести концерт, должен услышать отзвук зала, в котором он начал играть, чтобы определить особенности акустики этого зала.¹³

Регулятивную функцию звукового воздействия, связанную с ориентацией человека в окружающей среде, необходимо анализировать с учетом такого эмоционально-оценочного отношения

¹³ Там же. С. 88.

слушающего к воспринимаемому звуку. Характеристику значимости звучания для человека важно учитывать и при анализе регулятивной функции слухового восприятия, проявляющейся в непосредственном воздействии звука на состояние и поведение человека.¹⁴

Звуковое воздействие музыки является важным фактором восприятия человеком звука. В работе Ж. Порта приводится следующий пример звукового воздействия музыки. В средние века было распространено мнение, что веселая зажигательная музыка является лучшим лекарством от часто встречающейся тогда болезни, называемой пляской святого Вита. Считалось, что причиной этой болезни являлся укус ядовитого паука тарантула. Один человек, укушенный тарантулом, якобы плясал десять часов подряд под музыку двух скрипок и тамбурина. Эта особая танцевальная музыка получила название «тарантелла».¹⁵ Этот пример показывает, что определенное звуковое раздражение предполагает моторное возбуждение. С другой стороны, спокойная музыка может способствовать расслаблению.

Примером непосредственных воздействий звука, выражаемых в различных реакциях организма человека, являются данные, полученные в исследованиях звуковысотного слуха А. Н. Бернштейном¹⁶ и А. Н. Леонтьевым.¹⁷ Восприятие высоты звука оказалось прямо связано с особенностью интонирования слышимого звука. В. П. Морозов также показал необходимость мышечного контроля для воспроизведения и восприятия высоты звучания.¹⁸

Звук и ритм входят в ряд особенностей восприятия человеком звука. Одно из самых заметных проявлений регулятивного фактора

¹⁴ Петров В. Н. Курс радиотелевизионной журналистики. - СПб.: Нева, 2014. С.87.

¹⁵ Порт Ж. Музыка как терапия//Культуры. 2016. № 1. С.109.

¹⁶ Бернштейн А. Н. Мир звуков как объект восприятия и мысли//Вопросы философии и психологии. - М.: ВШ, 2016. Кн. 2. С.130.

¹⁷ Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. - М.: ВШ, 2015. С.115.

¹⁸ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – СПб.: Нева, 2015. С.235.

звукового воздействия связано с моторной природой чувства ритма. Этому аспекту слухового восприятия чрезвычайно большое значение уделял Б. М. Теплов. Говоря о музыкальном ритмическом чувстве, он отмечал, что это чувство проявляется прежде всего в том, что «восприятие музыки совершенно непосредственно сопровождается теми или другими двигательными реакциями, более или менее точно передающими временной ход музыкального движения, или, говоря другими словами, восприятие музыки имеет активный слухомоторный компонент».¹⁹

Восприятие и воспроизведение ритма музыкального произведения наиболее сильно сопровождается мышечными движениями. Такими движениями могут быть «видимые движения головы, руки, ноги или даже качание всем телом или наиболее часто — не проявляющиеся вовсе «зачаточные» движения: голосового, речевого и дыхательного аппарата, мышц конечностей, глубоко лежащих мышц грудной клетки и брюшной полости.²⁰ Большинство людей не сознают этих двигательных реакций, пока внимание не будет специально обращено на них. Попытки подавить моторные реакции приводят к возникновению таких же реакций в других органах... Переживание ритма по существу своему активно. Нельзя просто «слышать ритм». Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его «сопроизводит», «соделывает».²¹

При восприятии музыки непосредственный регулятивный компонент обнаруживается не только в звуковысотном слухе или в реакциях организма на ритм музыки. Как отмечает В. П. Морозов, «в настоящее время мы можем с большой уверенностью утверждать, что

¹⁹ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. - М.: Приор, 2015. С.192.

²⁰ Осинский В. Г. Восприятие звука и изображения зрителем. – М.: Искусство, 2006.С.105.

²¹ Там же.С.110.

не только представления ритма и высоты звука опосредствуется у певцов мышечным чувством, но также представления о силе и даже о тембре голоса связаны с внутренними мышечно-двигательными и вибрационными ощущениями».²² Это свойство слухового восприятия проявляется в особом виде профессиональной деятельности — деятельности певца. Конечно, неправомерно будет утверждать о существовании такого «мышечного чувства» при восприятии любых звуков или о том, что любые признаки звука отражаются в моторных реакциях организма. Однако ясно, что могут существовать условия, в которых подобные реакции будут обнаруживаться. Важно подчеркнуть, что регулятивное воздействие рассмотренного типа существенно зависит от прошлого опыта индивида и от основного характера его деятельности. Большой диапазон воздействий, которые можно осуществить при помощи звука, определил целое направление работ, связанных музыкой в клипах. Эти исследования предполагали возможность использования музыки в творческих целях.²³

Изучение влияния музыки на различные системы человека позволяет выявить особенности восприятия человеком звука как составляющей видеоряда. Как психофизиологические так и другие. Во многих специальных физиологических исследованиях было обнаружено влияние музыки на различные системы человека. В частности, при восприятии музыки изменяется частота сердечных сокращений, повышается темп дыхания. Обнаружено усиливающее действие музыкальных звуков на пульс, дыхание в зависимости от высоты, силы звука и тембра. Частота дыхательных движений и сердцебиения связана также с тональностью музыкального

²² Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – СПб.: Нева, 2015.С.36.

²³ Ильченко С. Н. Современные аудиовизуальные СМИ: Новые жанры и формы вещания. - СПб.: Риап, 2016.С.99.

произведения и темпом исполнения. Большое физиологическое воздействие оказывают минорные тональности, диссонансы, низкие и высокие звучания, популярная музыка.²⁴

Общий результат исследований многих авторов показал, что сердечнососудистая система человека заметно реагирует на музыку, когда она доставляет удовольствие и создает приятное настроение. В этом случае замедляется пульс, и усиливаются сокращения сердца, снижается артериальное давление, расширяются кровеносные сосуды. При раздражающем же характере музыки сердцебиение учащается и становится слабее. Под действием музыки изменяется тонус мышц, моторная реакция. Отмечается изменение электроэнцефалограммы, электрокардиограммы, кожно-гальванического рефлекса как результат эмоциональных реакций, возникающих при музыкальном восприятии.²⁵ Из данных экспериментальных психологических работ по изучению восприятия музыки следует, что она способна устанавливать общее настроение, причем «эмоциональная окраска» образов, возникающих при ее восприятии, различна в зависимости от индивидуальных особенностей музыкального восприятия, степени музыкальной подготовки, интеллектуального развития.

Изучение эмоциональной значимости отдельных элементов музыки (ритма, тональности) показало их способность вызывать состояния, адекватные характеру звукового воздействия. Минорные тональности обнаруживают «депрессивный эффект», быстрые пульсирующие ритмы действуют возбуждающе и могут вызвать отрицательные эмоции, «мягкие» ритмы успокаивают, диссонансы — возбуждают, консонансы — успокаивают.²⁶

²⁴ Русиловский Л. С. Музыкаотерапия//Руководство по психотерапии. – Ташкент: САКИ, 2009. С. 256-274.

²⁵ Там же.С.260.

²⁶ Там же.С.270.

2.2 Восприятие аудиовизуального искусства. Основные каналы восприятия

Прежде чем говорить об особенностях восприятия аудиовизуального искусства, нам необходимо дать определения восприятия как психологического процесса и аудиовизуального произведения искусства.

Итак, в психологии процесс восприятия рассматривался разными учеными: Дж. Муром, Б. Расселом, Дж. Гиббсоном, А.Т. Бауэром, Л.С. Выготским и др. В самом общем виде этот процесс можно трактовать как форму психического отражения окружающего нас мира или как процесс получения из окружения и обработки информации.

Примерами аудиовизуальных произведений можно считать кинематографические произведения, теле- и видеофильмы, видеоклипы, ремиксы, видео-мэшапы, реклама, мультипликация, анимация, аудио-визуальные семплы, положенные на ритмическую основу, музыкальные акапеллы, и другие произведения, содержащие аудио- и видеообразы²⁷

Исходя из приведенных определений, А.Г. Соколов и А.В. Федоров делают заключение, что аудиовизуальное восприятие – это восприятие реальности, созданной авторами и выраженной в аудиовизуальных пространственно-временных образах, которые зафиксированы на киноплёнке или других носителях в виде кадров, последовательно соединенных в тематически-смысловое целое²⁸.

Что же происходит при восприятии аудиовизуального материала?

Во-первых, по визуальному каналу мы воспринимаем изображения предлагаемого видеоряда; во-вторых, по аудиальному

²⁷ <http://geometria.ru/blogs/culture/64323э>

²⁸ Соколов, А.Г. Природа экранного творчества: психологические закономерности. М.: Изд.А.Дворников, 2004; Федоров А.В. Проблемы аудиовизуального восприятия // Искусство и образование. 2001. № 2. С. 57–64.

каналу происходит восприятие звукового сопровождения (музыки, сопроводительной речи и пр.); в-третьих (применительно к произведению искусства), активно задействуется семантический канал, по которому мы воспринимаем комплексный аудиовизуальный образ, в котором ведущим компонентом часто является аудиосоставляющая (хотя, бывает и наоборот).

По мнению Н.И. Жинкина, происходит это потому, что речь обладает большей информативностью, чем изображения видеоряда, так как содержательно намного превосходит возможности зрительного восприятия; звуковые образы обладают более высокой степенью индивидуальности, лучше сохраняются в памяти, так как их формирование требует от человека большой активности²⁹.

Эту мысль дополняет Н.Т. Ерчак, говорящий о том, что при просмотре видеоряда человек получает образы восприятия в готовом виде, поскольку по причине высокой скорости предъявления изображения недостаточно времени для формирования образов представления, и в них нет необходимости, поскольку образы видеоряда обладают чрезвычайно ярким и насыщенным содержанием³⁰.

Анализируя эти замечания, мы можем сделать вывод о том, что при восприятии аудиообразов с картинками видеоряда требует относительно медленного предъявления обоих стимулов. Это нужно для того, чтобы получаемая информация «не терялась» из-за постоянного переключения внимания от визуальных элементов сообщения к словесным, и наоборот.

Например, при восприятии научно-познавательного фильма изображения видеоряда вызывают непроизвольное внимание, что

²⁹ Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М., 1982- 156 с.

³⁰ Ерчак Н.Т. Психология профессиональной речи учителя: Учеб.-метод. пособие. - Минск: МГЛУ, 2004.

влечет за собой частое переключения между «слоями» восприятия, содержание речи воспринимается фрагментарно и формирование целостного образа исходного содержания затруднено.

При восприятии художественного фильма, напротив, диалоги персонажей не «перекрывают» изображение по части информативности, восприятие аудио и видеорядов происходит связно, следовательно, исходный образ будет представляться более целостно.

При восприятии рекламного ролика восприятие подчиняется нескольким законам, главные из которых – закон формирования перспективного образа, прямо адресованного к чувствам человека, закон целостности, предполагающий единовременное восприятие совокупности взаимосвязанных факторов, и закон «краткости», согласно которому все внешние ощущения сводятся.

Таким образом, аудиовизуальное восприятие целого может быть либо связным, либо фрагментарным. При целостном восприятии перед нами «встает» единый образ, состоящий из нескольких элементов, а при фрагментарном уровне восприятия отражаются в сознании в разное время, существуют как бы сами по себе, их пересечения и взаимовлияния случайны и непреднамеренны, выстраиваются в единый образ только при просмотре целого³¹. Эти образы приводятся человеком к самым простым и удобным для восприятия формам³².

Как полагает В. Познин, в аудиовизуальном произведении помощью смены планов, ракурсов и монтажа можно связывать воедино объекты, расположенные в разных точках реального пространства: фоточувствительность киноплёнок увеличилась в десятки раз, улучшилось качество воспроизведения цвета, камера сегодня

³¹ http://www.mediaeducation.ru/pub/bondarenko_1/analiz_000.htm

³² Силин А. Телевидение без берегов: Влияние телевидения на личность человека / А. Силин // Новый мир. – 1996. - №1. – С.227-232.

практически совершенно раскрепостилась и может совершать самые виртуозные движения, а главное - аудиовизуальное творчество оказалось способно создавать виртуальные, не существующие в реальности образы, события, явления³³.

Восприятие искусства требует сотворчества, только тогда воздействие настоящего искусства на человека может оказаться сильным и полноценным. И задачей создателей аудиовизуального произведения является временная транспозиция, то есть перенесение зрителя из его собственного мира в другой, экранный мир. Иначе говоря, тот мир, что сотворен из бесчисленных ячеек тезауруса сценариста и режиссера, должен быть воспринят и адекватно декодирован зрительским восприятием.

Ежедневно человек воспринимает огромное количество информации, которая проходит по разным каналам. Канал восприятия информации (или система получения и обработки информации в НЛП) это направленность в сторону одного органа чувств (или типа информации), обеспечивающая лучшее усвоение поступающей информации. Как видим из определения, классифицирующими признаками выделения каналов восприятия информации являются: ведущий орган чувств, через который человек наиболее адекватно воспринимает и обрабатывает информацию и тип воспринимаемой информации.

По ведущему органу чувств восприятия и обработки информации ученые выделяют несколько каналов восприятия, которые, в свою очередь, можно разделить на основные и дополнительные.

К основным каналам восприятия информации психологи относят визуальный, аудиальный и кинестетический.

³³ Познин В. Изобразительное решение аудиовизуального произведения. Курс лекций. – СПб., 2007

По визуальному каналу передаются зримые образы, картины, свет, цвет. Для человека, у которого преобладает данный канал восприятия, важно, чтобы вся информация находилась в поле его зрения, так как он хорошо воспринимает информацию через чтение. Ему нет необходимости пересказывать прочитанное или делиться с окружающими. Если полученная информация носит противоречивый характер, то у индивида может возникнуть потребность подробно ознакомиться с разными мнениями для того, чтобы сформировать свою точку зрения.

По аудиальному каналу передаются слуховые образы, звуки, интонации, музыка. При преобладании этого канала восприятия у человека отмечается высокая способность к запоминанию через прослушивание нужного материала. В студенческие годы такие люди все необходимое запоминают на лекции, для них огромное значение приобретает сказанное живьем слово.

По кинестетическому каналу передается чувственная информация: внутренние ощущения, прикосновения, кожное и мышечное чувство. Человек с преобладанием этого канала восприятия сосредоточен на своих физических ощущениях и усваивает информацию с помощью органов осязания, ему необходимо прикоснуться к собеседнику или к предмету. Природной особенностью кинестетиков является внутренняя потребность трогать все руками. Без этого он просто не может пойти процесс целостного восприятия. Такие люди очень эмоциональны, среди них много людей искусств (музыкантов, художников, скульпторов).

Разновидностью кинестетического канала, по мнению В.Ф. Сазонова, И.Ю. Ладохиной и М.С. Муравьевой, считается осмический, связанный с обонянием и вкусом. Эти ощущения анализируются человеком одновременно. В качестве доказательства можно привести

следующее: еда нам кажется не вкусной, если мы по той или иной причине не чувствуем запаха³⁴.

К дополнительным каналам восприятия относятся логический и дигитический.

Особенностью логического канала является то, что он не опирается на первичное восприятие, а использует информацию, полученную по другим каналам. Однако полученная по первичным каналам информация практически мгновенно обрабатывается и ее уже невозможно связать ни с одним из каналов сенсорного восприятия. Этот канал отражает осмысление информации, полученной через другие каналы, усвоение ее через абстрактные знания³⁵.

Дигитический канал получения информации самый «сухой и безэмоциональный», поскольку связан исключительно с восприятием письменных источников. Тем немногочисленным людям, у которых этот канал восприятия является ведущим, крайне важно знать, с какой целью они выполняют то или иное действие. Они обладают способностью прогнозировать ситуацию, а потому склонны к планированию и глубокому анализу происходящих событий. В силу этих особенностей дигиталы часто занимаются научной деятельностью.

По типу передаваемой информации также можно выделить несколько каналов восприятия: семантический, контекстуальный, интонационный, тактильный, канал восприятия мимики и жестов, канал восприятия положений тела и поз.

По семантическому каналу, как видно из названия, передается смысловая информация. Носителями смысла могут быть аудио- и

³⁴ Сазонов В.Ф., Ладохина И.Ю., Муравьева М.С. Практическая коррекционно-развивающая работа со школьниками: Методические рекомендации / РГПУ; кафедра анатомии, физиологии и валеологии. Рязань, 2000.

³⁵ Сазонов В.Ф., Ладохина И.Ю., Муравьева М.С. Практическая коррекционно-развивающая работа со школьниками: Методические рекомендации / РГПУ; кафедра анатомии, физиологии и валеологии. Рязань, 2000.

визуальные образы, письменная информация, а также разные их комбинации. В качестве примеров можно привести аудиовизуальные материалы (документальные фильмы, кинофильмы, спектакли, презентации), визуально-дигитические материалы (схемы, графики), аудио-дигитические материалы (схемы и графики с аудиосопровождением).

Контекстуальный канал для восприятия информации чрезвычайно важен. Так, одну и ту же информацию можно воспринимать по-разному в зависимости от окружающего контекста: например, процесс «восприятия» можно рассмотреть в контексте физиологии, можно – в контексте психологии; понятие «языковая личность» можно рассмотреть в контексте лингвистики, а можно – в контексте психологии, и, естественно понимание их будет разным. По контекстуальному каналу могут передаваться аудио-, видео-материалы, а также письменная информация.

Через интонационный (или модалный) канал мы воспринимаем интонацию звучащего голоса, его тембр, силу, темп, придаем значение паузам между словами.

Через интонационный канал мы воспринимаем интонацию голоса собеседника, его тембр, силу, темп, придаем значение паузам между словами, которые делает наш собеседник. Этот канал задействуется при восприятии аудиальной или аудиовизуальной информации.

Канал восприятия мимики и жестов «работает» при визуальном (или аудиовизуальном) контакте. Ведь многие видимые жесты и мимика оказывают существенное влияние на наше восприятие.

Канал восприятия положения тела и поз дает внимательному наблюдателю ценную информацию при визуальном контакте. Так одна поза собеседника может подсказывать нам, что он подавлен, другая может демонстрировать его стремление доминировать.

Тактильный канал восприятия работает исключительно при визуальных контактах и включает в себя прикосновения людей друг к другу.

В процессе коммуникации или восприятия информации может быть задействовано сразу несколько каналов, поэтому передаваемая информация «кодируется» на нескольких уровнях (например, аудиальном и визуальном), но при этом представляет собой целостную систему.

2.4 Теория перцептивной нагрузки

Говоря о процессе восприятия (или перцепции) информации человеком, следует упомянуть о том, что любая воспринимаемая информация должна «ложиться» на подготовленную почву, включать в себя несколько сменяющих друг друга фаз, иметь определенный «порог», выше которого находится барьер для невосприятия лишней информации (или барьер перцептивной загрузки).

Так, Дж. Брунер считает, что каждый поступивший сигнал сличается с выбранной подготовленной категорией, а каждый акт восприятия – это последовательная цепь решений, а каждое решение является актом категоризации³⁶.

Процесс категоризации включает в себя четыре стадии:

- первичная категоризация, включающая в себя категории звука, света, объекта и движения; действует на бессознательном уровне;
- поиск признаков, отличающих один объект от другого; признаки обязательно соответствовать выбранной категории; чем выше степень готовности, тем меньше нужно информации для отнесения объекта к

³⁶ По Ту Сторону Сознания: Методологические Проблемы Неклассической Психологии. Теория перцептивной готовности Джерома Брунера// <http://bookit.ru/Po-tu-storonu-soznaniya-metodologicheskie-problemy-neklassicheskoy-psikhologii.32.html>

категории, тем шире набор характеристик сенсорного «ввода», тем вероятнее, что характеристики другого типа будут не допущены в сознание;

- подтверждающая проверка ограничивается кругом признаков, которые могут подкрепить или опровергнуть выбранную категорию;
- завершение проверки предполагает закрытие канала восприятия для дополнительных признаков.

По мнению Брунера, субъект никогда не воспринимает «сырой материал», «чистый стимульный процесс», а только то, база для чего уже существует в его сознании: «фигура», «фон», «свет», «звук» и т.п.

Процесс категоризации становится возможным за счет действия четырех механизмов:

- группировки и интеграции (учитывает вероятностную структуру среды; когда человек попадает в знакомую ситуацию, активизируется его способность воспринимать признаки определенной категории);

- упорядочение готовности (основной акт, который приходится совершать организму при столкновении с ситуацией, — это акт выбора, внутренний смысл которого заключается в принятии решения о действии; акт принятия решения регулируется принятой организмом гипотезой о развитии событий в дальнейшем, что реализует поведенческий акт, который обеспечивает максимум успеха и минимум неожиданности).

- механизм «отбора соответствия» принимает активное участие в трансформации сенсорного ввода; он должен выдавать информацию о том, насколько сигнал близок к «эталону» и что следует предпринять в процессе приема информации (увеличить или уменьшить чувствительность сенсора, прекратить активность);

- механизм «фильтрации» лишь условно можно отделить от механизма «отбора соответствия», так как именно под влиянием корректирующих команд проводится отсев одних признаков и

проведение других, регулируется степень «открытости» канала информации на разных уровнях нервной системы (происходит как бы расстановка «шлагбаумов», которые могут в определенный момент времени то открываться, то закрываться)³⁷

Традиционная теория, описывающая процесс восприятия как ряд закономерно сменяющихся фаз обнаружения, различения, идентификации, категоризации, узнавания и опознания, частично напоминает теорию Брунера, но кажется менее стройной.

Говоря о перцептивных «порогах» нельзя обойти вниманием исследования практического психолога С.Ю. Головина. Под порогом восприятия исследователь понимает величину раздражителя, вызывающего или меняющего восприятие³⁸.

Применительно к восприятию аудиовизуального материала целесообразно говорить о пороге оперативном (наименьшая величина различия между двумя величинами раздражителя, при коей точность и скорость опознания максимальны), пороге дифференциальном (минимальное различие между двумя величинами раздражителя, вызывающее едва заметное различие ощущений) и пороге временном (способность непрерывно воспринимать информацию в течение определенного времени), так как восприятие его происходит по нескольким сенсорным каналам и объем воспринимаемой информации в единицу времени ограничен индивидуальными способностями человека одновременно воспринимать разную информацию в течение определенного времени. Интересным также является тот факт, что таких «порогов» (инерция к приему информации) может быть несколько (для произвольного и непроизвольного внимания, для

³⁷ <http://bookitut.ru/Po-tu-storonu-soznaniya-metodologicheskie-problemy-neklassicheskoy-psikhologii.32.html>

³⁸ <http://persev.ru/porog-vospriyatiya>

восприятия рациональной и эмоциональной информации и пр.) и их величина может существенно различаться от момента времени.

Частично опираясь на эти теории, а также на материалы исследований У. Джонстона и С. Хайнца, Нилли Лави выдвинула идею зависимости локуса отбора от общей загрузки системы переработки информации. По ее мнению, время отбора напрямую зависит «от количества подлежащих анализу и отчету стимулов и от качества требований к обработке исходно заданного количества стимулов»³⁹. Особенностью теории Нилли Лави является то, что она рассматривает только пороговые значения перцепции (низкие и высокие уровни), «списывая» промежуточные результаты на индивидуальные особенности восприятия каждого человека⁴⁰.

Отбор представляет собой результат действия механизма внимания, «который оценивает и регулирует степень загрузки системы переработки»⁴¹: при полной загрузке нерелевантные стимулы будут отброшены; при небольшой загрузке часть таких стимулов будет проанализирована⁴².

Например, при просмотре фильма человек воспринимает движение (перемещение фигур по экрану или их статическое положение) и звук (музыка, звуки, речь и пр.). Если на экране сменяющиеся пейзажные картины с музыкальным сопровождением, то перцептивная загрузка является неполной: музыка представляет собой перцептивный фон, а пейзаж – визуальное событие; в зависимости от того какой канал восприятия превалирует у человека, он будет более внимательно анализировать либо видео-, либо аудиосоставляющую.

³⁹ Фаликман М.В. Внимание. – М., 2006

⁴⁰ Nilli Lavie. Perceptual Load as a Necessary Condition for Selective Attention// <http://www.icn.ucl.ac.uk/lavielab/reprints/lavie%20perceptual%20load%20selective%20attn%20jehppp95.pdf>

⁴¹ Фаликман М.В. Внимание. – М., 2006

⁴² Фаликман М.В. Внимание. – М., 2006

Однако если перед зрителем протекает динамическое событие (например, сражение) с музыкальным сопровождением, дополнительными звуками и репликами персонажей, то перцептивная загрузка является полной и отбор элементов для анализа происходит согласно ведущему перцептивному каналу (визуал обратит внимание на технику сражения, смену планов, при этом часть звуков; будет не пропущена «фильтром»; аудиал - на звуковую дорожку, при этом часть визуальных образов останутся за пределами внимания).

2.5. Изменение художественной цельности аудиовизуального произведения посредством перевода и корректировки видеоряда

XX век по праву считается веком экранной культуры: появился кинематограф, заняла свою нишу на рынке видеосъемка, а с появлением телевидения сформировалась общекультурная база активного использования изображения, основанного на синтезе всех форм. В настоящее время нельзя не обратить внимание на тот факт, что аудиовизуальная продукция (например, кинофильм) становится «достоянием» не только национальной, но и мировой культуры, поэтому аудио- составляющая фильма неизбежно будет подвергаться изменениям.

Существует множество подходов к переводу фильма, самыми распространенными являются: закадровый перевод (войсовер), дублирование, субтитры. Также существует синхронный перевод, сурдоперевод, гоблинский и другие.

В основном аудио-перевод аудиовизуального материала проходит в несколько этапов: 1) сверка монтажного листа или текстов диалогов фильма с оригиналом; 2) перевод полученного текста, при котором следует обращать внимание не только на текст, но и на выражение лица

и жесты персонажей; 3) редактирование текста перевода; 4) озвучивание аудиовизуального текста (адаптирование длительности звучания фраз, за счет увеличения или уменьшения числа слогов, порядок слов в предложении); 5) работа со звуковой дорожкой аудиовизуального материала.

На каждом из этих этапов может возникнуть объективная необходимость в изменении текста, которые могут быть связаны со временем звучания оригинала (например, при превышении времени звучания текста перевода могут быть использованы синонимы [*Well half my business is internet auctions. - Добрую половину дохода я от интернет-продаж получаю. - Половину дохода я от интернет-продаж получаю*] или опускаться некоторая информация [*You've burnt your garlic bread. - Кстати, у тебя хлеб сгорел. - У тебя хлеб сгорел*]); с синхронизацией оригинала и перевода (например, при речи, сопровождаемой жестами); с трудностями воспроизведения перевода (например, случаи ненамеренной аллитерации или зияния [*Okay, this bee in your bonnet - kill it! - Хватит этот бред нести! – Хватит нести этот бред!*; *None of that matters because he's dead and she wasn't in need of any vengeance or anything else... - Да ладно, мистер Дрезден, я полиции это уже сто раз показывал.*]); со стилистическими изменениями при переводе (используются неполные предложения, инверсии, повтор актуальных компонентов)⁴³

Субтитрование. Несмотря на то что субтитрование не является аудиальным переводом, его все равно стоит упомянуть в данной работе, потому что это важный альтернативный способ перевода, который является основным в некоторых странах, как было сказано выше. Согласно определению, В.Е. Горшковой, межъязыковое

⁴³ Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. - М. : Айрис-Пресс, 2005; Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи. – М.:«Норма», 2005

субтитрование – это «сокращённый перевод диалогов фильма, отражающий их основное содержание и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части экрана»⁴⁴. Он позволяет сохранить звуковое пространство фильма неизменным, что является несомненным плюсом, однако существует ряд проблем, которые стали причиной того, что субтитры не являются самым распространённым способом перевода. В частности субтитры требуют одновременного восприятия фильма и письменной речи (которая локализуется на отдельной части экрана), требуется более сильная компрессия смысла диалогов из-за того что обычный темп чтения ниже скорости устной речи, частично, а иногда и целиком теряется иллюзия единства кинопространства. Этот выбор предполагает изначальный отказ от иллюзии общего культурного пространства и постоянное напоминание зрителю, что он имеет дело с переводным материалом, полная иммерсия в такой случае не возможна. В результате, несмотря на распространённое мнение, что при субтитрах восприятие звукового пространства остается не затронутым, такая точка зрения не совсем верна. Дело в том, что во-первых, в результате необходимости чтения и восприятия аудиовизуального материала одновременно, большое количество элементов будут вытесняться, сливаться или оставаться незамеченными, а во-вторых, речь актеров в случае не знания языка аудиторией временами вплетается в структуру звукового оформления и получается другая композиция.

Дубляж или дублирование означает, что производится особый вид записи новой звуковой дорожки, который включает в себя укладчика(который создает синхронизированный под визуальный синтаксис текст), творческую группу актеров, звукорежиссера и

других. Следовательно, это процесс создания абсолютно нового звукового пространства. Как подвид существует еще полное дублирование или липсинг, когда фонетический образ нового текста синхронизируется со старым. Выбор этого варианта может быть как идеологическим, направленным на стандартизацию национального языка, так и в результате низкого уровня грамотности, что делает субтитры неприемлемыми, например, в Индии. Как отмечает, В.Е. Горшкова: “в зависимости от вида перевода меняются пространственно-временные параметры кинодиалога. Так, при переводе «голосом за кадром» мы можем констатировать максимальную приближенность текста перевода к исходному тексту. Дублирование требует определенной адаптации оригинального текста, обусловленной необходимостью ориентирования на видеоряд с целью достижения совпадения артикуляции и ритма произнесения реплик”⁴⁵. Актеры записывают свои реплики по-одиночке, и естественна некоторая излишняя частота их звучания (почти все слова проговариваются целиком, прерывание речи искусственное и так далее), и это было замечено многими исследователями, но в данной работе гораздо интереснее обратиться к тому факту, что происходит перезапись и массовки, а иногда и мест публичного прибывания, чтобы не нарушать структуру восприятия. Следовательно происходит полное изменение и культурного и художественного пространства. Выбор дубляжа предполагает создание общего культурного пространства со зрителем, при этом единство аудиовизуального взаимодействия остается привычным, в результате чего человек может не задумываться о глобальных изменениях, которые потерпело произведение при переводе. Иногда это является изначальной идеологической задачей,

⁴⁵Горшкова В. Е. Техника перевода в кино: дублирование // Вести. Иркут. гос. лингвист. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. No 7: Вопросы теории и практики перевода. С. 30–43.

чтобы общество не погружалось в культурный контекст других стран, а иногда необходимостью, например при переводе детских сериалов, когда нужно создать определенный устойчивый образ персонажа и не перегружать слух двойными аудиодорожками в связи с особенностями детской психики, а аудитория не достаточно грамотна для постоянного восприятия субтитров.

При закадровом озвучивании происходит приглушение исходной звуковой дорожки и слышно одновременно оригинальные голоса и голоса актеров озвучки. При этом синхронизация со временными рамками изначальной речи может варьироваться, а иногда и совсем не соблюдаться. В результате голоса слышны параллельно, с небольшим временным отрывом. Закадровый перевод менее затратный во всех смыслах, но он создает определенный дискомфорт при прослушивании, особенно когда идет свободное обращение с синхронизацией речи и временными рамками диалогов. Поскольку сознание человека не способно воспринимать два и более речевых сообщения одновременно, а такие языки, как английский, знают сейчас многие, то происходит постоянный скачек между смыслами и языками, в результате создается неясное и двойное впечатление. Другой стороны попытки избежать этого путем максимального приглушения оригинальной дорожки приводит к заглушению всего аудиоконтекста, что, возможно, еще хуже сказывается на конечном варианте. В целом, этот метод не дает возможность полной иммерсии и сильно нарушает звуковой ландшафт фильма.

Технологические аспекты записи и наложения нового звука также очень отличаются в зависимости от варианта. Так при дублировании нужно присутствие звукорежиссера, который создаст новую качественную (что не всегда соотносимо с качеством оригинала) дорожку и правильно соотнесет диалоги актеров с шумами и проведет работу с местами массового прибывания (иногда принимается решение

оставлять оригинальный шум и соотношение голосов, что упрощает работу, но не считается с новой речью героев)

При этом переводчики подходят к звуку, фокусируясь на вербальной его части, подразумевая, что основная часть восприятия смыслов будет происходить именно за счет нее. Однако если посмотреть со стороны исследований экологической акустики, что тогда аудиальное восприятие будет подразумевать “повседневный слух”, что мы не “слышим” звуковые волны, а скорее звуковые события: семантику звуков, проецируемых объектами, событиями и окружением.⁴⁶ Благодаря этому создаются логические связи, информационное поле и определенная атмосфера. Все это мы получаем вовсе не из речи.

Чтобы представить, насколько сильно перевод влияет на восприятие, можно провести параллель и посмотреть, что получается, если меняем цвет в фильме.

Так, в конце 1950-х — 1960-х годах многие чёрно-белые мультфильмы были заново выпущены в цвете с помощью колоризации. Для этого черно-белые кадры повторно прорисовывались и раскрашивались.

Колоризация может быть частичной и полной.

Например, еще в 1905 году с помощью пантографа и анилиновых красок производилась покадровая колоризация некоторых фильмов.

В 1925 году в фильме «Призрак оперы» плащ привидения был окрашен в красный цвет, что на фоне монохромного изображения смотрелось ярко и необычно. Точно также смотрелся раскрашенный флаг в советском фильме «Броненосец Потемкин».

⁴⁶ Gaver, W. How do we hear in the world? explorations in ecological acoustics. *Ecological Psychology*, 5:285-313, 1993



«Призрак оперы», 1925



«Броненосец Потемкин», 1925

Естественно, что воспринималось это новшество зрителями как чудо, ведь в первом случае использовался недавно изобретенный цветной процесс Хандшигель, а во втором – ручная работа Сергея Эйзенштейна.

В 1939 году была произведена ручная колоризация фильма «Унесенные ветром», но из-за качества пленки обращали на себя внимание только контрастные цвета, полутона терялись.

В 1970 году с помощью компьютерной технологии была произведена колоризация лунной съемки в программе Аполлон.

Но если в это время частичная колоризация вписывалась в целостный образ аудиовизуального произведения и оказывала на восприятие зрителей положительный эффект, то «насильственная» колоризация советских фильмов типа «Подкидыш», «Волга, Волга», «Весёлые ребята», «Весна на Заречной улице», «17 мгновений весны»,

«Отец солдата», «В бой идут одни старики» зачастую смотрится по меньшей мере странно. И хотя в Интернете на «раскрашенного Штирлица» можно найти положительные отзывы (главным образом из-за более четкого изображения), но в фильме встречается множество цветовых «ляпов», не соответствующих исторической действительности, «что не есть хорошо».



В цветной версии более четкое изображение (17 мгновений весны)

Таким образом, цвет в восприятии аудиовизуального произведения играет значительную роль: когда мы смотрим на экран, то, прежде всего, соизмеряем цвета показываемых нам объектов с их реальным, точнее, константным, предметным цветом. А поскольку более всего нам знаком основной экранный объект – человек и цвет его кожи, то, выравнивая цветовую тональность, оператор, цветоустановщик или видеомонтажер прежде всего заботятся о том, чтобы всего цвет лиц экранных персонажей был адекватным, потому что константность цвета имеет здесь наибольшее значение.

Глава 3

Нарушение звукового ландшафта при аудио переводе

Чтобы наилучшим способом показать, как работает звуковой ландшафт в кино, можно обратиться к аудио переводу, который искажает или полностью изменяет звуковой ландшафт.

Прежде чем обратиться к переводу, необходимо понимать, как формировалась традиция создания звука для фильма. На восприятие фильма влияет не только качество текстового перевода и цвет, но и неречевые звуковые элементы, в том числе музыка. Музыкальная составляющая необходима для целостного восприятия кинопроизведения, поскольку является объектом, принадлежащим к зрительному кадру, его звуковым коррелятом, и воспринимается как «вне-кадровый» (включается в движение зрительных кадров и несет собственную драматургическую нагрузку, является «достоянием» зрительного зала и публики) и «внутрикадровый» (она одновременно является и реально звучащей, и изображаемой) элемент.

Еще на заре кинематографа режиссеры пытались добиться смыслового соответствия музыкально-цитатного материала с событийным наполнением киносцен и даже сами подбирали музыку для своих картин. Например, в «Андалусском псе» Буньюэль использовал фрагмент симфонии Бетховена, от которого впоследствии отказался. С 1908 года создаются оригинальные музыкальные партитуры.

В некоторых из этих фильмов (например, в «Броненосце «Потемкине») было несколько музыкальных сопровождений (еще в 1925 году музыка Эдмунда Майзеля и Дмитрия Шостаковича была заменена на фрагменты из симфоний Л. Бетховена, а для европейского проката С. Эйзенштейн привез пластинки с записями песен «Вы жертвою пали» и «Дубинушка»).

В 2005 году была отреставрирована копия фильма с музыкой Майзеля, что сразу повлекло массу зрительских отзывов. Музыку называли «дикой», «резкой», «таящей угрозой», «обладающей

гипнотической силой», «не выпускающей из-под своей власти». И это немудрено: ведь в музыку включены неумолкающие барабаны, трещотки, свист и лязганье цепи в такт набирающим скорость поршням судового двигателя.

Музыка в фильме не является чем-то непрерывным. Она включается в фильм в виде нескольких автономных отрывков с различным качеством звучания, объединенных развитием целостного образа. Нельзя рассматривать и оценивать киномузыку в отрыве от фильма, для которого она написана. Из киномузыки можно выделить те фрагменты, которые функционировали в фильме как «музыка в кадре» (песни и танцы, исполняемые персонажами) и «музыка за кадром» (музыкальные лейтмотивы картины, музыкальные темы). Иногда эта целостность нарушается, так как не все музыкальные темы оказываются в окончательной версии фильма.

Современное кино предложило принципиально иной способ функционального использования звука, ориентированный на создание (по аналогии с изображением) звукового дизайна. В её основе лежит полифоническая сферическая форма-структура, каждый элемент которой персонифицирован, активен, экстравертен, вариативен, самостоятелен. Музыка выступает доминантным средством художественной выразительности, который активно сопряжён с речевым рядом и шумовыми спецэффектами.

Для того, чтобы наглядно продемонстрировать, как меняется, искажается звуковой ландшафт, его функции и важность для аудиовизуального произведения, нужно обратиться к аудио-переводу. Потому что именно при вмешательстве и изменении звукового ландшафта в этом процессе, получается это увидеть.

Для того чтобы проанализировать, как различные виды перевода влияют на восприятие звукового пространства, необходимо понимать, что в этом случае включается в данный термин. Синтетическая природа

киноискусства подразумевает, что оно может достигаться зрителем на нескольких уровнях: поверхностно-чувствительном, психологическом, художественном, философском, социо-культурном и других. Поскольку проблема возможности точной расшифровки звукового образа до сегодняшнего дня остается нерешенной, то существуют параллельные системы измерения (субъективная и объективная), которые используют методы различных научных сфер, чтобы провести анализ звукового пространства. Дон Айдо в “Listening and Voice” работал над понятием рефлексивного слушания, обращаясь к осознанию своего аудио окружения и роли рефлексии и отражения в создании “голоса” пространства.⁴⁷ Для Берри Труакса системы звукового ландшафта фильма имеет власть изменять ощущение зрителя и его отношение как к звуковому пространству, так и идеологическому и культурному. Таким образом его цель не только художественная, но, социальная и даже политическая⁴⁸ Катрин Норман больше интересуется баланс между реалистичностью и искусственностью компонентов звукового дизайна и она исследует их взаимодействие с этой стороны.⁴⁹ David Sonnenschein, к примеру использует термин “referential listening”, чтобы описать состояние восприятия, при котором происходит осознанное привязывание звуков к контексту и одновременно восприятие его как эмоциональный и драматический контекст.⁵⁰ Также можно проводить анализ, опираясь на все, что относится к диегетичности и классифицировать звуки по такому принципу.

Далее, следует понимать, что возможно разделить звуковое пространство на речь и звуковое оформление, которое может включать

⁴⁷ Don Ihdo. Listening and Voice, 1976. P. 57

⁴⁸ Truax Barry, Acoustic Communication. P.237

⁴⁹ Norman, Katharine. A Poetry of Reality: Composing with Recorded Sound

⁵⁰ David Sonnenschein. 2001. P. 78

музыку, шумы, элементы естественного звукового ландшафта, компьютерную симуляцию, спецэффекты. А возможно на отдельные звуки, которые имеют более или менее сильное влияние на зрителя. Но каким бы образом мы не проводили дробление элементов, при переводе звучащая речь всегда будет изменяться, но какие изменения это повлечет в оставшемся пространстве и как это повлияет на восприятия фильма?

В данной работе мы используем, разработанный нами ранее, метод анализа, который позволяет ответить на поставленный вопрос не только с субъективной точки зрения, но используя большое количество объективных показателей.

Итак, первым шагом мы выбрали определение степени десинхронизации новой дорожки. Основные рассуждения, касающиеся синхронизации и десинхронизации рассматривают как определенные типы звуков сочетаются с определенными типами изображений, действий и так далее. Как упоминалось ранее звук или его система может не всегда считаться с происходящим на экране и это может быть как прочитано символически, так и привести к дезориентации. В данной работе мы хотим определить проявление десинхронизации между оригинальным и переводным звуком и последствия, которые это влечет. Это может быть сделано как примерно (на слух), так и с помощью компьютерных программ, чтобы точно видеть изменения в звуковом графике, вышесказанное показано яснее на приложении 1.

Таким образом, мы считаем, что идея синхронизации может относиться не только к отношению между звуком и изображением внутри фильма, но и к отношению между зрителем и фильмом.

Вторым шагом проводится анализ неречевых элементов аудио дорожки оригинала и их возможной функции при восприятии. Для

анализа аудио предполагается понятие «перспективы», то есть не просто технической громкости, а расположения элементов одного звукового ряда в системе взаимодействия с другими относительно значимости их для зрителя. Для разработки этого этапа анализа, мы опирались на концепт, предложенный Р. Шафером в 1977г. и разработанный далее Манчем в 1985г. и ван Лииувен в его работе «Речь, Музыка, Звук» 1999г., этот концепт также используется в исследованиях по проекту “World Soundscape project”. В этом подходе существует понятие «социальной дистанции» (social distace), то есть насколько сильно тот или иной звук формально воздействует на зрителя, и оно в особенности связано с громкостью этого звука относительно других. при этом «значимость» как раз и определяется как «social distance», совмещая технологические формы воздействия (громкость, тембр, резкость, расположение в пространстве и т.д.) и эмоционально-психологическое (например, плач младенца будет иметь сильное влияние, даже если он приглушен, а высокие звуки обычно преобладают над низкими). Поскольку при построении перспективы присутствует субъективный компонент, а также четкость элементов аудио пространства зависит от аппаратуры и качества изначального материала, то мы условно выделяем три основных группы: «ближнее поле», «среднее поле» и «отдаленное поле». В своей работе, ван Лииувен, пользовался понятиями “«figure», «ground» и «field»”⁵¹, но в них было несколько иное значение. Тем ни менее, мы решили адаптировать последнее понятие “поля” (field), чтобы подчеркнуть расплывчатость границ и возможности наложения звуковых элементов на границе этих полей.

В результате, мы вводим понятие “поля”, как определенной части перспективы звукового пространства, которая характеризуется

⁵¹ T. van Leeuwen, p. 22-23



одновременно как степень своего эмоционального и психологического воздействия на зрителя так и степень смысловой нагрузки.

Таким образом, первая группа объединяет звуки ближайšie к слушателю, в смысле, что они отчетливо обособлены и в первую очередь воспринимаются зрителем, являются самыми важными для его реакции. Они могут совмещать в себе множество функций и обладают самой яркой смысловой нагрузкой (речь героев чаще всего относится именно сюда). Вторая - звуки, которые немного на периферии, не так ярко обособлены, но все же сознательно фиксируются и несут достаточно большую смысловую нагрузку, часто влияют зрителем исключительно на эмоциональном уровне или же, напротив, несут только формальные информативные функции (например синхронизированные шумы действующих лиц и объектов: хлопок двери, удар мяча о землю). К третьей группе относятся различные шумы, бэкграундное движение, а также эмбиентный саундтрек, такие звуки могут влиять на общую картину, настроение, но часто не считываются на сознательном уровне. Следует заметить, что все элементы звукового ряда могут принимать различное значение в зависимости от их расположения в этой перспективе. Таким образом пустая звуковая перспектива будет выглядеть так: см. приложение 2. Перспектива условно заполненная элементами так: см. приложение 3.

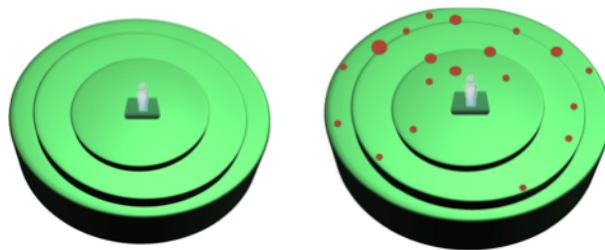
Третьим шагом будет анализ перспективы, но уже в аудиоперевде.

Четвертым сопоставление полученных данных и вывод.

Итак план анализа материала согласно нашему методу: 1) определение степени десинхронизации новой дорожки, 2) анализ неречевых элементов дорожки оригинала и их возможной функции при восприятии 3) сделать упрощенную схему их взаимодействия на основе концепции социальной дистанции 4) анализ переводного варианта и рассмотрение изменений. 5) вывод при сопоставлении двух схем и других, полученных данных.

Теперь хотелось бы наглядно показать, как этого метод работает на практике. Для анализа были взяты несколько сцен из фильмов в различных вариантах перевода. Фильмы взяты современные, поскольку за последние 10-15 лет кардинально поменялось отношение к звуковому дизайну и звуку в целом, также будут рассмотрены только художественные картины, направленные на широкую аудиторию. Аудио выводилось через внешнюю звуковую карту E-MU Creative 0404 на мониторы KRK Rokit 5 G3, без сабвуфера. следовательно возможно небольшое искажение картины низких частот.

Фильм Dedication, 2007. Перевод закадровый, двухголосный.
Сцена 2.1:04:30 - 1:06:40



Описание: Герои находятся на балконе и смотрят через телескоп на небо, разговаривают, затем впервые целуются. Это является ключевым моментом в развитии сюжетной линии.

Общее описание звукового ряда: присутствуют голоса героев, шум прибоя, отдаленный бой колокола, пение птиц. Отсутствующие элементы: звук движений тел, звук механизма телескопа. Музыкальный саундтрек отсутствует до определенного момента (1:06), при этом, когда он начинается, то не соответствует по настроению, мотиву и окраске с напряженным и неловким взаимодействием героев, по возрастанию его громкости все больше изменяется атмосфера. Сцена заканчивается поцелуем героев.

Звуковые элементы оригинала: Ближнее поле: голоса(1), начиная с 1:05:45 музыка(2).; Среднее поле: шум прибоя(3); Отдаленное поле: пение птиц(4), отдаленный бой колокола(5) до 1:05:45, когда вступает саундтрек, который включает в себя колокольный перезвон, поэтому этот элемент является важным (как подготовка зрителя к дальнейшему развитию). Схема 3

Звуковые элементы перевода: Ближнее поле: голоса(6); Среднее поле: голоса актеров (оригинальные)(1), музыка(2) слышна начиная с 1:05:57, что является существенной задержкой. Все остальные элементы практически неразличимы, а следовательно находятся в отдаленном поле. Схема 4



Схема 3

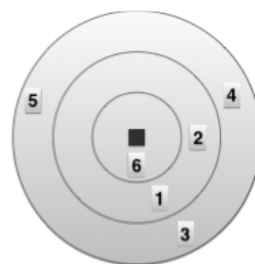


Схема 4

Синхронизация перевода достаточно точная, однако из-за повышенной громкости голосов переводчиков, заглушаются вплоть до полного отсутствия практически все элементы, кроме музыки. В данной сцене звуковые элементы играют ключевую роль для передачи состояния героев и их взаимодействия,

поскольку именно с помощью них создается особая атмосфера интимности, близости, в визуальном ряде, напротив, показаны очень неловкие движения и постоянная дистанция, которая сокращается только перед поцелуем, на котором сцена резко обрывается.

Фильм *You Don't Know Jack*, 2010. Перевод профессиональный, дубляж. Сцена 5.1: 01:19:25 - 01:21:00 Описание: Герой в тюрьме пишет речь для своей защиты.

Общее описание звукового ряда: очень насыщенный, поскольку отражает нестабильное, не совсем вмняемое состояние персонажа. Голос с обрывистыми репликами, многоуровневое эхо, звук замка тюремной камеры, громко хлопающая дверь, скрип железа, звон ключей, стук подноса, который ставят на пол, шаги, музыкальный саундтрек, шепот(мысли). Все элементы меняют перспективу со временем, в результате чего создается впечатление помутнения сознания.

Звуковые элементы оригинала: Ближнее поле: голос обрывистых реплик героя(1), звук замков и хлопанье дверей(2), после 01:20:19 музыка(3); Среднее поле: эхо реплик(4), шепот(5), стук подноса об пол(6), скрип железа(7), после 01:19:56 музыка(8); Отдаленное поле: шаги(9), звон ключей(10), отголоски шепота(11) (до 1:20:19, когда музыка заглушает). Схема 5.

Звуковые элементы перевода: Ближнее поле: голос переводчика(12), хлопанье дверей(2); Среднее поле: после 01:20:02

музыка(3); Отдаленное поле: стук подноса об пол(6), скрип железа(7), шаги(9). Схема 6.



Схема 5

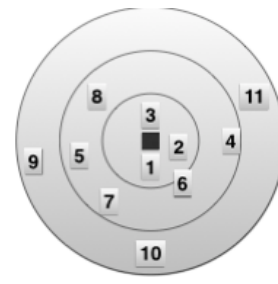


Схема 6

Полностью искажена перспектива неречевых элементов, сцена теряет свое изначальное значение и приобретает новый смысл, несмотря на то, что лингвистически перевод вполне корректен.

Фильм *Whatever works*, 2009. Перевод закадровый, многоголосый. Сцена 6.1: 00:57:50 - 01:00:30 Описание: диалог главной героини и молодого человека на торговой улице.

Общее описание звукового ряда: на первый взгляд совсем скудный, не несущий серьезного значения, включает голоса героев, звуки транспорта, людей, пение птиц, ветер.

Звуковые элементы оригинала: Ближнее поле: голоса актеров(1), пение птиц(2) с 01:58:56 Среднее поле: шаги людей(3), пение птиц(2), голоса окружающих(4); Отдаленное поле: шаги отдаленных пешеходов(5), ветер(6), листва деревьев(7).

Звуковые элементы перевода: Ближнее поле: голоса актеров озвучки(8); Среднее поле: голоса оригинала(1), пение птиц(2); Отдаленное поле: шаги пешеходов(3,5), голоса окружающих(4).



Схема 7

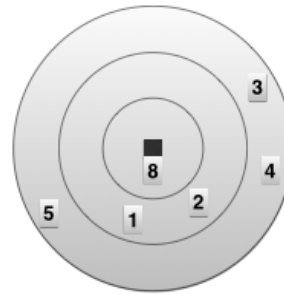


Схема 8

Совсем незначительная задержка при синхронизации перевода, но присутствует изменение громкости, а следовательно всей перспективы неречевых элементов. Меняется степень воздействия различных звуковых элементов на зрителя.

Заключение

Превая глава начинается с изложения информации про звук в кино в 20-м веке, чтобы сделать исторический экскурс прежде чем перейти к концепции звукового ландшафта. Далее идет представление концепция звукового ландшафта Р. Шаффера.

Во второй главе проанализированы особенности психофизиологии восприятия человеком звука как составляющей видеоряда. И разобрано аудиовизуальное искусство и особенности его восприятия.

Понимание особенностей восприятия человеком звукового мира дает возможность людям искусства творить и создавать музыкальные произведения, выявлять и показывать основные закономерности и эстетические принципы звукового произведения, позволяет объяснить звукозрительную структуру видеоряда идущего как в реальности, так и на экране.

Особенности восприятия человеком звука базируются на слуховой, ритмической, психофизиологические и других составляющих.

Особенности восприятия звука, музыки и ритма позволяют соединить воедино звук и картинку, ритм и движение, порыв и вскрик и так далее.

Роль звука в творчестве и восприятие зрителем очень велика она помогает ему понять музыкальные особенности и сопровождающую речь, что повышает эффективность воздействия видеоряда на зрителя.

Техника и динамика восприятия человеком звука основана на закономерностях возникновения элементарных слуховых ощущений и их роли в жизни человека.

Все вопросы становления слухового образа в видеоряде построены на психофизиологических особенностях восприятия человеком звука как составляющей видеоряда.

Далее мы обращаемся к теории перцептивной нагрузки, чтобы изложить информацию о порогах перцепции и разных каналах восприятия, в том числе аудиальный, кинестетический и визуальный, при том самый распространенный - визуальный. В связи с разными каналами восприятия будет по-разному восприниматься звуковой ландшафт и иметь разную ценность для зрителей с разными основными каналами восприятия.

В последней подглаве говорится про изменение художественной цельности аудиовизуального произведения посредством перевода и корректировки видеоряда

Максимально быстрое развитие современной технологии продуцирования звукового сопровождения видеоряда основано на системном изучении слухового восприятия и имеющихся знаниях ученых о особенностях восприятия человеком звука как составляющей видеоряда. Воздействие на человека сложного звука в условиях

видеоряда максимально задействует все особенности организма человека и восприятию человеком звуковой информации как звука, который окружает его.

В третьей главе представлен метод анализа, цель которого наглядно проследить формальные изменения в системе неречевых элементов звукового пространства и попытаться проинтерпретировать, к каким изменениям в восприятии они могут привести. Также проведена апробация метода на примере сцен из кинофильмов и наглядно представлены объективные изменения в звуковом пространстве при аудиопереводе, а также возможные искажения и изменения в восприятии конкретных сцен.

По результатам полученных данных можно заключить, что при нарушении системы неречевых элементов звукового ряда фильма нарушается не только восприятие изначальной художественной задумки режиссера, но и эффект присутствия и степень комфортности данного аудиовизуального пространства. То есть не просто мы не то “слышим” и представляем, но и мы не так себя чувствуем, мало того, при неправильной манипуляции особо плотного звукового пространства возможен сильный дискомфорт и не возможно глубокое погружение. Следовательно, при аудиопереводе совершается не только нарушение художественной системы фильма, но и создание нового психологического и культурного аудиального пространства. То есть переводчик и люди создающие новую звуковую дорожку сознательно или бессознательно конструирует абсолютно новый вариант взаимодействия со зрителем и во многом это зависит именно от системы неречевых элементов звукового ряда, а не от самой речи, на которую полагается основной фокус современной кинопереводческой практики. Из всех способов перевода, наилучшим мы считаем субтитры, если аудитория не дети, поскольку это позволяет максимально сохранить художественный образ.

Итого, можно представить, насколько важен звуковой ландшафт для кино и какие особенности восприятия являются основными. Необходимо подчеркнуть, что мы доказали, что аудиовизуальное произведение состоит из 2-х практически равноправных частей, следовательно изменение звукового ландшафта фильма неизбежно приводят к нарушению изначального художественного содержания и восприятия фильма.

Список литературы:

1. Алдошина И. Основы психоакустики
2. Бернштейн А. Н. Мир звуков как объект восприятия и мысли//Вопросы философии и психологии. - М.: ВШ, 2016
3. Васильева Т. В. Методика телевизионной журналистики. – М.: ВШ, 2016
4. Галеев Б. М. Театрализованные представления «Звук и Свет» под открытым небом. - Казань: ПФУ, 2014
5. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. - М. : Айрис-Пресс, 2005
6. Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи. – М.:«Норма», 2005
7. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана: Учеб. пособие: В 3 т. М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010.Т. 3: Изобразительно-звуковой образ.

8. Ерчак Н.Т. Психология профессиональной речи учителя: Учеб.-метод.пособие.Минск: МГЛУ, 2004
9. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М., 1982
10. Коваль И.А. Психологии музыкального восприятия. – М.: Наука, 2016
11. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011
12. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. - М.: ВШ, 2015
13. Маклаков А. Г. Общая психология: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2008
14. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – СПб.: Нева, 2015
15. Молев А.А. Социодинамика культуры. – М.: ВШ, 2016.
16. Мазепус В.В. Культура народностей севера: традиции и современность. - Новосибирск, СГУ, 2016. С. 235-247.
17. Методика телевизионной журналистики: Учебное пособие для студентов вузов / Л. П. Шестеркина, Т.Д. Николаева. — М.: Аспект Пресс, 2012
18. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. - 3-е издание, переработанное. — М.: Флинта: Наука. 2003
19. Олешко В. Ф. Журналистика как творчество. - М.: РИП-Холдинг, 2013
20. Осинский В. Г. Восприятие звука и изображения зрителем. – М.: Искусство, 2006
21. Ильченко С. Н. Современные аудиовизуальные СМИ: Новые жанры и формы вещания. - СПб.: Риап, 2016
22. Петров В. Н. Курс радиотелевизионной журналистики. - СПб.: Нева, 2014

23. Познин В. Изобразительное решение аудиовизуального произведения. Курс лекций. – СПб., 2007
24. Порт Ж. Музыка как терапия//Культуры. 2016. № 1
25. Русиловский Л. С. Музыкотерапия//Руководство по психотерапии. – Ташкент: САКИ, 2009
26. Сазонов В.Ф., Ладохина И.Ю., Муравьева М.С. Практическая коррекционно-развивающая работа со школьниками: Методические рекомендации / РГПУ; кафедра анатомии, физиологии и валеологии. Рязань, 2000. 36 с.
27. Силин А. Телевидение без берегов: Влияние телевидения на личность человека / А.Силин // Новый мир. – 1996. -№1. –С.227-232.
28. Соколов, А.Г. Природа экранного творчества: психологические закономерности. М.: Изд.А.Дворников, 2004. 638 с.
29. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. - М.: Приор, 2015
30. Фаликман М.В. Внимание. – М., 2006
31. Федоров А.В. Проблемы аудиовизуального восприятия // Искусство и образование. 2001. № 2. С. 57–64.
32. Allen C. R. Channles of discourse, reassembled: television and contemporary criticism. University of North Carolina Press, 1992
33. Bignell, Jonathan. Media Semiotics. An Introduction
34. Cohen, J. Monitoring background activities. SFI Studies in the Sciences of Complexity, Proc. Vol. XVIII, Addison-Wesley, 1994
35. Cook N. Analysing Musical Multimedia. Oxford University Press, 1998
36. Cronin M. Translating Ireland. Cork, Ireland: Cork University Press, 1996

37. David Sonnenschein. Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Michael Wiese Productions, 2001
38. Díaz. J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen// Translation Today: Trends and Perspectives. Edited by Gunilla Anderman. Multilingual Matters Ltd, February 2003
39. Dornes M. Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992. S. 44
40. Gaver, W. How do we hear in the world? Explorations in ecological acoustics. Ecological Psychology, 5:285-313, 1993
41. Ihde D. Listening and Voice. Athens: Ohio University Press, 1976
42. Jordan, Randolph. The Schizophonic Imagination: Audiovisual Ecology in the Cinema. PhD thesis, Concordia University, 2010
43. Kerner, Marvin M: The Art of the Sound Effects Editor, 1989
44. Meinema J. A study of the semiotic role of sound in interactive media. University of the West of England, 2003. p.8
45. Norman K. A Poetry of Reality: Composing with Recorded Sound, 1996
46. Schafer M. Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1977
47. Stam R. New vocabularies in Film semiotics. London: Routledge, 1992
48. Szarkowska, A. The Power of Film Translation. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.translationdirectory.com/article477.htm>
49. Van Leeuwen T. Speech, Music, Sound. London: Macmillan Press Ltd, 1999
50. Orero P. Topics in audiovisual translation. Amsterdam; Philadelphia, PA : John Benjamins Pub., 2004.

51. Pettit, Z. The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres Text. / Z. Pettit //Meta. 2004. - Vol. 49, n° 1. - P. 25-38.

52. Truax B. Acoustic Communication, 2nd Edition. Westport: Alex Publishing, 2001

53. Weis, E., Belton J. Film Sound: Theory and Practice. Columbia University Press, 1985

Интернет ресурсы:

1. <http://geometria.ru/blogs/culture/64323э>
2. http://psihologia.biz/psihologiya-psihologiya-obschaya_693/organizatsii-sensorno-pertseptivnoy-17390.html
3. Бондаренко Е.А. Аудиовизуальное образование// http://www.mediaeducation.ru/pub/bondarenko_1/analiz_000.htm
4. Теория перцептивной готовности Джерома Брунера// <http://bookitut.ru/Po-tu-storonu-soznaniya-metodologicheskie-problemy-neklassicheskoy-psikhologii.32.html>
5. Егорова Т.К. Теоретические аспекты изучения музыки кино | Theoretical aspects of film music study// http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html
6. Черчес Т.Е. Особенности восприятия содержания речи при ее совмещении с видеорядом// http://psihologia.biz/psihologiya-psihologiya-obschaya_693/cherches-osobennosti-vospriyatiya-soderjaniya-19055.html
7. Nilli Lavie. Perceptual Load as a Necessary Condition for Selective Attention// <http://www.icn.ucl.ac.uk/lavielab/reprints/lavie%20perceptual%20load%20selective%20attn%20jephpp95.pdf>

Приложения

Приложение 1. Статья автора по звуковому ландшафту:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Звуковой_ландшафт