

Несколько слов о звукорежиссуре (выпуск 1: А.Ананьев, И.Барба)



Киевский национальный университет культуры и искусств
Институт кино и телевидения
Кафедра звукорежиссуры
2013 г.

ББК
УДК
А64

Рекомендовано Вченою радою КНУКіМ, протокол №

Посібник орієнтований на студентів та абітурієнтів, що навчаються або бажають навчатися за фахом "Звукорежисура". Він може також бути цікавий всім, хто вже працює за цим фахом.

Ананьев А.Б., Барба И.Д.

Несколько слов о звукорежиссуре. Учебное пособие (под ред. А.Б.Ананьева)

К.: 2013 . - 32 стр.

Пособие ориентировано на студентов и абитуриентов, которые обучаются или желают обучаться профессии звукорежиссера. Он может также представлять интерес для всех, кто уже работает по этой специальности.

ББК

© Авторы соответствующих глав, 2013

© А.Б. Ананьев, макет, 2013

От редактора: ты не увидишь звукорежиссера в кадре

Профессия звукорежиссера не относится к числу особо престижных.

Вы можете назвать двух великих кино- или театральных режиссеров? Актеров? Телевизионных дикторов?...

Получилось?

А теперь назовите имя хотя бы одного великого звукорежиссера (здесь я обращаюсь не к профессионалам, а к "людям из публики", живущим обыденной жизнью).

Что же, великих звукорежиссеров не существует?

Вот теперь давайте спросим об этом профессионалов, и окажется, что существуют очень талантливые звукорежиссеры, волшебники звука, создающие удивительные звуковые полотна.

Звукорежиссер - это не публичная профессия. У него почти никогда не берут интервью и не интересуются его мнением относительно последних громких событий в мире. Его рабочее место не на виду и, занимаясь подбором кадров для реализации публичного шоу- (медийного) проекта, о звукорежиссере вспоминают отнюдь не в первую очередь.

И все же звукорежиссер - это великая профессия. Просто ее величие недоступно огромной массе непосвященных людей. Так же, как не задумываются, что дышат воздухом, люди не задумываются и о том, что этот воздух окружает их постоянным миром звуков, значительной частью которых управляют невидимые им профессионалы.

Начиная этим первым выпуском проект "Несколько слов о звукорежиссуре", мы надеемся, что к нему в дальнейшем присоединятся известные и опытные специалисты, которые расскажут о звукорежиссуре в себе, и о себе в звукорежиссуре.

Берегите слух. Цените звук. Уважайте звукорежиссеров.

Содержание:

1. *Три слова о звукорежиссуре - стр 4, Анатолий Ананьев:*
2. *Звукорежиссура кино и телевидения - стр 16, Игорь Барба;*
3. *Приложение - стр 28*

Анатолий Ананьев: *Три слова о звукорежиссуре*



Слово первое

О какой звукорежиссуре собираюсь я говорить?

Звукорежиссур много и они разные: звукорежиссура кино, телевизионная звукорежиссура, звукорежиссура радио, звукорежиссура аудиокниг, музыкальная (студийная) звукорежиссура, концертная звукорежиссура,...

Давайте сейчас сопоставим столь различные виды, как звукорежиссура кино и студийная музыкальная звукорежиссура.

Очевидное различие между ними состоит в используемой технике - звукорежиссер кино не проконсультирует вас ни по составу микрофонов для записи большого оркестра, ни по технологии их применения. А музыкальный звукорежиссер не подскажет вам, что нужно подготовить для "чистой" записи звука на съемочной площадке кино.

Более принципиальные вещи как раз менее очевидны.

У музыкального звукорежиссера звуковое решение является единственной формой итогового продукта. Звукорежиссер сам ищет это решение, формулируя для себя творческое задание. Продюсер или музыканты оценивают готовый результат, но студийный звукорежиссер в значительной мере автономен в выборе не только средств, но и цели.

У звукорежиссера кино все иначе. Он привязан к сюжету, в котором доминирует видеополоса. Он отнюдь не раб сюжета, но звуковая задача ему поставлена автоматически - он должен обеспечить наиболее выгодную для видеоматериала звуковую поддержку, следуя сюжету.

Теперь оценим звуковые ресурсы, которые предоставлены каждому из звукорежиссеров для решения их задач. И надо сказать, что эти ресурсы у музыкального звукорежиссера (не у композитора, который "сам себе" режиссер, а именно у звукорежиссера) весьма скудны.

Ну, в самом деле, чем он располагает? Есть записи музыкальных треков играющих инструментов. И все, что можно делать - это панорамировать треки, добавлять реверберацию, возможно хорус, манипулировать эквалайзером,

что-то компрессировать - вот, пожалуй и все. Конечно, эти манипуляции требуют большого и тонкого мастерства¹, но от себя добавлять в музыкальное звуковое полотно ничего нельзя, содержимое полотна предписано строго.

Безусловно, требуется большой талант, чтобы скромными средствами добиться оригинального звучания музыки, воплощая идею произведения. Аппаратурные ресурсы в этом деле не являются решающими. Яркий результат доступен только человеку, которому даны сильные музыкальные, композиторские способности.

И нужно сказать правду - среди людей, способных просто аккуратно записать звуки музыки, таких музыкальных режиссеров встречается очень немного.

Ресурсы звукорежиссера кино безграничны. За исключением сюжетных диалогов во всем остальном у него фактически развязаны руки при выборе звукового окружения сюжета. И с этими звуками он может делать почти все, что захочет, демонстрируя свое искусство, лишь бы это не мешало развитию сюжета.

В фильме Сокурова "Фауст" (я смотрел его в наушниках) во время движения и диалога героев во дворе у меня вдруг сзади появились домашние животные - то ли закудаhtала собачка, то ли залаяла курочка.



Круговая панорама? Не может быть. Я сразу вспомнил холофонию, раздобыл версию фильма без дубляжа, и долго повторял себе голоса этих курочек-собачек...

1 При воспроизведении музыкальной продукции с чрезмерно высоким уровнем громкости качество музыки, достигнутое за счет мастерства звукорежиссера, совершенно утрачивается.

У Сокурова все фильмы интересны, а этот по звуку сделан просто изумительно (вызывает изумление и непреодолимое желание узнать, как это делалось). В последнее время появились еще фильмы, которые можно какое-то время просто слушать, закрыв глаза.

Звукорежиссура-с!

Сравнивая музыкальную студийную звукорежиссуру и звукорежиссуру в кино, я понимаю, что они прямо противоположны одна другой:

- у музыкальной - скромный арсенал звуковых возможностей и свобода в выборе цели, звук здесь скромный хозяин;

- в кино - огромный арсенал звуковых возможностей и подчиненность в использовании этих возможностей, здесь звук - роскошный ассистент.

Вот почему звукорежиссура в кино кажется мне (это мое личное отношение) более богатой областью деятельности и дальше я продолжу разговор именно о ней.

Слово второе

Что должен делать звук в художественном фильме?

Что он должен делать прежде всего?

Прежде всего он должен не мешать, не отвлекать. В этом и состоит свойство подчиненности. Звук здесь - не самоцель. Он должен сопровождать, подчеркивать, усиливать, разъяснять, дополнять,... Но творческие возможности для всего этого, мы уже говорили - огромны.

Организационная проблема в этом процессе состоит в том, что хозяин процесса - режиссер-постановщик видеопродукции. И при несовпадении взглядов постановщика и звукорежиссера творческая дискуссия между ними вполне может закончиться дракой. Хорошо, если после драки они вместе пойдут попить кофе. А если нет, то кто кого уволит - можете не сомневаться².

Давайте посмотрим на возможную роль звука в нескольких придуманных сюжетных киноситуациях.

- ... Герой фильма идет из комнаты, где сидят гости, в кухню и там открывает кран с водой.

Мы видим все это. А что же при этом делает звук?

Это зависит от акцентов, которые нужно расставить в сюжете.

² Студийного музыкального звукорежиссера, как правило, увольнять некому. В худшем случае ему можно лишь не заплатить.

Камера и микрофон совсем не обязательно должны быть совмещены. Кадр может следовать за героем, но при этом звук может остаться в комнате - мы будем отчетливо с тем же уровнем громкости слышать разговор гостей, а шаги героя и его деятельность в кухне, хотя он и в кадре, будут заглушаться.

- Звук может пойти вместе с героем и тогда он полностью останется в центре этой сцены - все его шумы будут отчетливы, а разговор гостей уйдет в фон.

- Звук может "влезть" в кран с водой. Ее шум сильно заглушит все остальное и это, по сути, будет звуковой переход - break без разрыва видеоряда.

- Звук может также без разрыва видеоряда "через форточку" уйти на улицу с ее криками детей и грохотом автомобилей, а потом вернуться в тихую кухню и постепенно совершенно затихнуть, оставив беззвучно что-то говорящего героя в совершенно беззвучной кухне с беззвучно льющейся водой. Если только это помогает раскрыть ситуацию и состояние героя, конечно.

- Звук может ...

Звук может очень многое. И, оставаясь подчиненным видеосюжету, звук может в этом сюжете сыграть свою игру.

- ... Герой стоит в комнате. Его любимая девушка Алиса идет в ванную умыться.

Он думает о ней.

Как дать понять зрителю, что сейчас он думает как раз об Алисе?

Один из простейших вариантов, при котором зрителю самому вообще ни над чем не надо думать, состоит в том, что закадровый голос произносит что-то вроде "*и пока Алиса умывается, я ни о чем кроме нее думать не могу...*".

Это в тех фильмах, когда в кадре происходят события, а при этом закадровый голос тоже рассказывает жующему попкорн зрителю, что именно происходит в кадре - сегодня распространены и такие фильмы.

Более сложный вариант, естественно, менее прямолинеен, и герой может неторопливо пробормотать, например, фразу "*а вчера в кемпинге она как-то обошлась без умывания...*" - понятно, что в его мыслях не кемпинг, а Алиса.

Может быть еще более сложный вариант. Герой стоит молча и камера сосредоточена на нем, но едва слышные звуки деятельности Алисы в ванной - стуки, шум воды - начинают усиливаться так, что становится понятным - именно то, что она делает там сейчас, занимает его мысли.

Правда об этом зрителю предстоит догадаться. Но тот, кто это поймет, получит некоторое эстетическое удовольствие.

Это не мое предположение.

В замечательной книге "Красота и мозг (биологические основы эстетики)" [изд. "Мир", 1995 г.] группа исследователей высказала очень правдоподобные мысли. Так, например, *"Мы не признаем красивым объект, рисунок, сочетание звуков, лишённые внутренней организации, но и чрезмерно жесткая, раз и навсегда заданная организация скоро нам наскучит. Необходимо, чтобы сам субъект обнаружил, открыл закономерность, скрытую в кажущемся хаосе. Именно это открытие доставит ему эстетическое наслаждение"* [конец цитаты].

То есть подлинное эстетическое наслаждение доступно только активно воспринимающему зрителю. Зрителю, который, глядя фильм, рефлекторно размышляет в поиске связей между фрагментами развивающегося сюжета, между звуком и картинкой, между сюжетом и окружающей зрителя реальной жизнью.

В какой мере можно рассчитывать на такого зрителя?

Слово третье

Одной из больших печалей нашего времени является исчезновение книги из обихода подрастающего поколения. Результаты такого исчезновения очевидны всем кроме самого поколения - в самом деле, как можно судить о том, что ты потерял, если ты никогда этого не имел.

Однако грех укорять в этом молодых людей. Для меня закон - они ни в чем не виноваты. Бурный рост технического оснащения нашей жизни мог привести к различным последствиям. В условиях, когда власть не смогла должным образом поддержать науку, образование и культуру, он привел к нынешним. В какой-то мере мы болеем общей для всех болезнью, но мне кажется, что у нас она протекает более остро.

Чтение серьезной художественной литературы обладает огромной воспитательной мощью. Мало того, что читатель приобретает богатый литературный словарь и опыт его применения. Но чтение также развивает фантазию. В процессе чтения читатель строит свои личные образы над литературным сюжетом и наделяет эти образы характерными чертами. Он в мечтах играет литературными героями, приписывая им мысли и поступки в соответствии со своими наклонностями.

Такие систематические упражнения порождают у молодого человека ассоциативное и метафорическое мышление, формируя житейский ум, призна-

ком которого, кроме способности догадываться о неочевидном, в известной мере, является развитое чувство юмора.

Кинозамена литературного материала убивает все это. Художественное кино по литературному материалу предоставляет готовые визуальные образы, дает интонации и тембры действующих лиц. При удачном подборе всех атрибутов фильма благодарный зритель получает материализованную фантазию высокого качества, не заметив, что это уже не его фантазия. Зрителя это вполне устраивает и он не придает значения тому, что его собственная мозговая деятельность таким образом ограничивается.

Нужно, однако, признать правду - немало людей и раньше не очень-то читали книги. Для них фильм чуть ли не единственный источник культурного материала. Беда в том, что сейчас таких людей стало неизмеримо больше, однако критиковать их, или, тем более, отказывать им в этой пище недопустимо. И пища должна быть относительно простой, они не готовы строить ассоциации между отдельными частями сюжета.

Телевидение добивается предельной простоты и "опускает" своих зрителей, предлагая им так называемые сериалы, в которых актеры кривляются и говорят глупости, после каждой из которых подключается "смех в зале", обозначающий, что сказанное "было смешно".

Вряд ли это рассчитано на заражение смехом зрителя, потому что медицински здоровый человек от "смеха в зале" может испытать только ужас, как от попадания в компанию нездоровых людей. Роль этих вставок не совсем понятна, но, между прочим, там есть человек, который тоже называет себя звукорежиссером и собирает все это в единый продукт.

Понятно, что людям с развитой фантазией и мышлением нужно предлагать кино, сделанное по одним рецептам, а людям, жизнь которых не позволяла увлекаться фантазиями - по другим.

Понятно также, что создание упрощенных вариантов кинопродукции может принести материальное благополучие, но профессионального авторитета и высокого признания коллег это не принесет ни режиссеру, ни звукорежиссеру.

И очень понятно, что есть единственный способ делать кино для культурной публики, в котором можно реализовать свои профессиональные мечты и амбиции. Публики, способной понять и оценить талант и мастерство человека, заставившего звук высказать невысказанное в видеолинии. А публику - догадаться о невысказанном и переживать его, как часть собственной жизни.

Способ состоит в том, чтобы войти в состав этой мыслящей публики, стать таким же как они и даже значительно более сильным по способности фантазировать, метафорично и ассоциативно мыслить, привлекая обширный культурный и исторический материал. И, что очень важно - по способности распорядиться этим интеллектуальным богатством с тонким и добрым чувством юмора.

Слово четвертое, ранее незапланированное

Известен ли вам такой жанр - радиопьеса (радиопостановка, радиоспектакль)? Если знаком, то вы скажете - "да это же аудиокнига" и будете совершенно правы.

Слово "Радио" сегодня вызывает довольно смутные ассоциации, а в прошлом это было единственное средство (медиа) широкого и одновременного распространения материала, как информационного, так и художественного.

Поначалу радиопостановка подразумевала радиотрансляцию из театра во время живого спектакля, либо розыгрыш спектакля без зрителей специально для передачи по радио и здесь имела смысл предварительная запись такого спектакля на магнитную ленту. Была такая передача "Театр у микрофона", которая превратилась в запись речевого содержания спектакля непосредственно в звукозаписывающей студии. Затем следовал общий монтаж с шумовым и музыкальным оформлением.



По сути (с точностью до файлового формата) это уже почти аудиокнига. Почти, потому что, для удешевления производства многие аудиокниги выполняют так же, как и дубляж иностранных фильмов - в одnogолосном или двухголосном варианте.

Вот аудиокнига - это, в принципе, полный звукорежиссерский "разгуляй". Это авторская работа и рамки ее для начинающего специалиста обязательно установит какой-нибудь "начальник цеха". Но звукорежиссер с именем мо-

жет отвергнуть услуги художественного начальника. Он может и сам выбрать литературный материал для книги, и подвергнуть его редактуре - ведь не все написанное на бумаге может зазвучать в эфире. Можно даже серьезно деформировать исходный материал - сделать, например, не аудиокнигу по повести Пушкина "Капитанская дочка", а книгу "по мотивам повести Пушкина ...". Вон что кинематеграфисты наделали с Шерлоком Холмсом - сэр Артур Конан Дойль, наверное, совсем покой потерял в мире ином ... (Конан - это второе добавленное имя, т.н. middle name, перешедшее в фамилию, его детская фамилия по отцу - Дойль)

В свое (относительно давнее) время радиопостановки пользовались огромной популярностью. Известен даже грандиозный казус.

В 1938 году накануне Хеллоуина талантливый американский кинорежиссер Орсон Уэллс поставил на радио (в США, разумеется) спектакль в форме репортажа по роману Герберта Уэллса "Война миров" (они не родственники - Герберт англичанин и у них фамилии даже немного по-разному пишутся).



Затея была такова, что анонс передачи сделали чуть раньше, когда слушатели были не столь внимательны. А затем начали спектакль в режиме реалити-шоу с сообщением, что инопланетяне вторглись на Землю, высадились на территории США и завоевывают страну. Поднялась паника. Более миллиона, как говорят, жителей северо-востока США решили, что это свежие

новости, начали с оружием в руках баррикадировать свои жилища и даже покидать их, поспешно уезжая на запад.

В общем, шутка удалась на славу ...

Вуди Аллен вспоминает ее в своем замечательном фильме "Дни радио".

Через 10 лет примерно такая же шутка в Эквадоре закончилась большими неприятностями. Через 50 лет после постановки все уже могли об этом в самом деле шутить и праздновать юбилей, а еще через 10 лет в штате Нью-Джерси на месте "высадки" марсиан поставили памятник.

Сегодняшние аудиокниги не могут произвести столь разрушительного впечатления, но большое впечатление - могут. Здесь вновь включается фантазия слушателя и звукорежиссер в очень сильной мере может эту фантазию регулировать.

Я размещу здесь часть переработанного материала из своей книги "Акустика для звукорежиссеров", имея в виду, что речь теперь идет исключительно о художественном тексте, и звукорежиссер в этом аудиопродукте - главная, если не единственная, и потому все решающая фигура.

Художественный речевой (произносимый) текст принципиально отличается от информационного тем, что здесь не может идти речь о какой-либо логической правильности в звуковом исполнении произносимого текста. Исполнение может оказаться каким угодно в соответствии с творческим замыслом режиссера, который известен только ему. Здесь нет законов, и даже парадоксальная манера прочтения художественного текста в случае удаи может породить новые стили, которые будут заимствованы почитателями такого исполнения.

В искусстве существует понятие "типаж", это совокупность характерных признаков типа персонажа. А "тип" - это обобщенный образ персонажа, который несет смысловую нагрузку в контексте художественного произведения. Понятие типажа актуально хотя бы потому, что дети 3-4 лет инстинктивно избегают людей с определенными внешними характерными чертами в облике, речи и поведении, и в то же время благосклонно воспринимают людей с иным набором характерных черт.

Режиссеры видеопродукции могут манипулировать признаками типажа, играя на контрастах зрительного образа, голоса и поступков персонажа. Для автономной аудиопродукции (радио, аудиокниги и т.п.) в распоряжении зву-

коррежиссера нет лиц, нет пластики движений, нет декораций, нет освещения.

У него есть только голосовое поведение персонажей.

Подбор актеров с желаемыми тембровыми характеристиками и выразительными интонационными способностями связан исключительно с пониманием режиссером художественной задачи, и умение подобрать актера для конкретной роли требует от режиссера не способностей, а таланта. Но и его недостаточно. Нетрудно убедиться, что в некоторых кино- и телевизионных проектах, видимо, был весьма ограничен выбор исполнителей и только видеочасть как-то спасает проект от профессионального провала.

В аудиокниге спасения нет. И если выбор исполнителей с высококачественными голосовыми данными весьма ограничен, лучше книгу вообще не делать.

Те, кто хоть раз услышал голос Эраста Гарина, не забудут его никогда. И он не единственный блестящий актер со своей характерной манерой разговаривать. Надо искать.

Тем не менее, некоторые профессиональные основы поведения для художественных текстов могут быть проконтролированы звукорежиссером.

Мы не касаемся вопросов артикуляции художественного текста. Иногда особенности артикуляции могут быть элементами художественного образа. Однако вопросы интонационного поведения персонажей художественного произведения должны находиться под постоянным контролем звукорежиссера.

В частности, существует важный технический вопрос - при озвучивании диалога двух персонажей интонационное положение партнеров диалога в ряде случаев должно быть разнесено по высоте среднего тона. А именно: один из них должен выразительно говорить несколько более низким голосом, второй - несколько более высоким.

Такого рода интонационная ориентация может быть полезной при формировании типа персонажа. Трудно представить себе солидного, важного человека, который быстро говорит высоким, писклявым голосом. Трудно представить себе мелкого суетливого подхалима, который степенно разговаривает глубоким басом. Голос увязывается с характером и поведением человека, формируя его образ. Природа, как правило, сочетает свойства людей вполне определенным образом и именно это мы называем словом "типаж".

Сегодня многие аудиокниги выглядят довольно скромно. Но у этого жанра есть будущее, возможности его далеко не раскрыты. А для звукорежиссера

это блестящая профессиональная школа и превосходное поле демонстрации своего мастерства.

Звукорежиссер аудиокниги, это примерно как музыкальный студийный звукорежиссер, только более могучий. Он сам себе хозяин, изобразительных средств - бездна, цель подчинена его фантазии...

... А все же правду нужно говорить до конца. Музыкальному режиссеру дано одно большое счастье, которого нет у других звукорежиссеров.

Никто не будет ходить, напевая мелодии, слепленные их руками.

Ну кто бы мог подумать, что найдется и пятое слово

Вот скажите, если актеры в разыгрываемом действии (видео или, тем более, аудио) говорят гадкими голосами с нудной интонацией и скверной артикуляцией - это имеет отношение к звукорежиссуре, или нет? Вроде бы наше дело - солдатское. Они говорят, мы пишем. Но вы захотите замарать свою профессиональную репутацию участием в низкопробном продукте?

Как говорила бессмертная Раневская - "Деньги закончатся, а позор останется". И не спасет то, что звукорежиссера пишут мелкими буквами в конце титров. Кому надо, все равно будут знать о ваших творческих "успехах".

Вопрос о качестве актерского мастерства важен в работе звукорежиссера, работающего с актерами. При талантливых актерам важно, пожалуй, только не испортить их работу и никто не обратит внимания на качество звука как такового - наверное это признание высшего качества звукозаписи. При уродливой работе актеров разозленный слушатель попытается свалить часть вины еще и на звукорежиссуру и посмотрит, кто это такой у нас неумелый...

Выше я написал, что нередко актеры кривляются и говорят глупости. Ну, глупости у нас сочиняют не актеры (для этого есть свои мастера), а говорить глупость, не кривляясь - вот тут нужен особый редкий актерский талант.

Пятое мое слово - об актерском таланте.

Что самое главное делает актер? Он, конечно, двигается, жестикулирует, играет лицом ...

Но самое главное - он говорит. И то, как он говорит, определяет в нем все.

Есть, конечно огромная разница между работой актера в театре и в кино. Кардинальнейшая разница. Но, все же, мастерство актера (я так думаю) начинается с искусства говорить. Одну короткую фразу, например - "ну как ты мог так поступить ?" - можно проговорить, по крайней мере, десятком способов,

из которых самый бездарный - это завопить, размахивая руками и дергаясь лицом.

Чрезмерная жестикуляция - твердый признак отсутствия актерских способностей. Игра на перепадах громкости - твердый признак отсутствия ума.

Фразу следует произносить в зависимости от контекста, в котором она находится, от образа героя, ее произносящего, от индивидуального характера актера. Только одного не может быть - она не может быть произнесена "как-нибудь". Она должна нести в себе признаки мысли, которая ее породила.

Не наше дело учить актеров. А также музыкантов, режиссеров, дикторов, видеооператоров. Они и не дадут себя учить. Но мы должны "видеть всех их насквозь". Это значит, что звукорежиссеры должны попробовать их дело, чтобы понимать, где там "хорошо" и где "плохо". Где, в частности, у актера сейчас не получается и надо просто чуток подождать или осторожно подсказать. А где и не получится никогда, потому что не дано ему, бедняге ...

Я думаю, что хороший звукорежиссер непременно должен поиграть в тренировочном спектакле. Он должен прочувствовать на себе силу речевой интонации и муки, с которыми дается ее выбор актеру. Как только звукорежиссер красиво (в смысле, правильно) заговорит, он и смонтирует звук красиво (в смысле, правильно).

Лучше всего (я думаю) выбрать хороший текст (почитайте пьесы Бернарда Шоу, его деликатный сарказм может вас заинтересовать). И вот нужно с несколькими партнерами сесть на стулья спиной друг к другу, и сыграть сцену без движений и жестикуляции, почти без мимики (она кроме вас никому не нужна) - сыграть только голосом, да так, чтобы это понравилось не только вам. Кстати, думаю, что такая игра - верное средство выделить перспективных актеров из общей массы молодых людей. Если они достойно сыграют голосом, то во всем остальном организм им поможет, не подведет.

Интонация - великое средство. Она может человека поднять над общей массой, а может и опустить. Это хорошо понимали великие тираны и великие демагоги, они были неплохими актерами. Интонацией делают публичную политику и делают публичное искусство.

А у почти незаметного руля всей этой интонационной жизни стоят скромные рулевые ...

Ну, сами понимаете, кто...

Игорь Барба: Звукорежиссура кино и телевидения

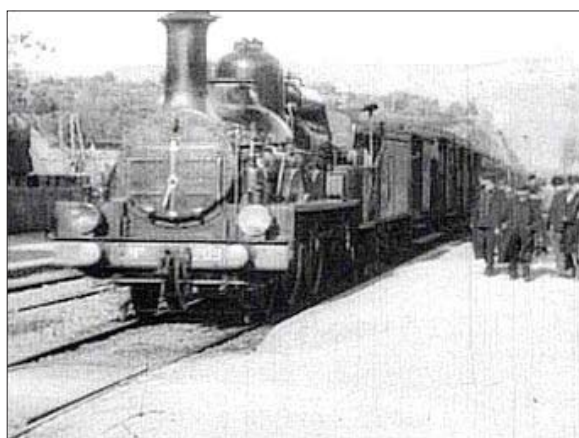


28 декабря 1895 года в Париже произошло событие, которое ознаменовало рождение нового вида искусства. В этот день в подвале “Гранд Кафе“ на бульваре Капуцинов состоялся первый коммерческий показ изобретения братьев Луи и Огюста Люмьеров. «Кинематограф» (или «синематограф») – так называлось это изобретение.



Именно эта дата считается днем рождения кино. На своих сеансах Люмьеры демонстрировали несколько коротких роликов на бытовые сюжеты, первым из которых был «Выход рабочих с фабрики». Наиболее популярным стал ролик под названием «Прибытие поезда». Поезд на экране как бы надвигался на зал, что выглядело весьма реалистично и производило сильное

впечатление. Зрители в испуге выбегали из зала, полагая, что это настоящий поезд. После первого просмотра «живых картинок» владелец «Гранд Кафе», просмотрев четыре фильма, приказал все утопить в Сене.



Зрители отождествляли объектив съемочного аппарата со своим собственным глазом. Ракурс¹ всех планов, которыми "оперирует" сегодня кино, были "изобретены" в «Прибытии поезда». При этом планы не снимались отдельно, камера не перемещалась, а,

¹ Ракурс (в кино) - изображение объекта с различных точек зрения (направлений)

наоборот, все объекты и персонажи то приближались к ней, то отдалялись. Это были первые опыты внутрикадрового монтажа.

Братья Люмьер предприняли и попытки озвучивания своих фильмов, когда герои документальных репортажей во время показа находились за экраном и пытались наговаривать текст, сказанный ими во время съемки. Однако от такого озвучивания быстро отказались и текст в фильмах заменили межкадровыми титрами.

Иногда в зале находился тапер и наигрывал на фортепиано музыку, пытаясь оживить изображение на экране. Дело в том, что единственным видом звукозаписи в то время была механическая запись и синхронизировать между собой работу кинопроекторного аппарата, демонстрировавшего изображение на экран, и патефона, на котором проигрывались грампластинки, было невозможно.

До конца 20-х годов прошлого столетия кино оставалось немым искусством. И только с изобретением оптической записи звука, когда удалось совместить изображение и звук на одном носителе – 35-миллиметровой киноплёнке, стал возможен приход звука в кино.

Первый звуковой фильм «Певец джаза» был в 1928 году снят компанией «Warner Brothers». В главной роли снялся известный мюзик-холльный певец Ол Джолсон. Фильм рассказывал о головокружительной карьере



бедного певца – удобный предлог, чтобы заполнить фильм популярными песнями и ариями.

Это был триумф. Доход от проката фильма составил три с половиной миллиона долларов. «Певец джаза» был, по сути, первым немым фильмом, в который вставили несколько номеров диалога и пения. Первый стопроцентно "говорящий" фильм – «Огни Нью-Йорка»- вышел на экраны в 1929 году.

В то время как американский зритель бросился слушать говорящие фильмы, восхищаясь точным совпадением слов и движением губ актера, многие знаменитости немого кино – Чарли Чаплин, Рене Клер, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн - наоборот, осуждали новую технику. Пудовкин, Эйзенштейн и Александров написали знаменитый манифест против звукового кино – «Будущее звукового фильма – заявка».

Авторы манифеста видели основу киноискусства только в монтаже. Они считали звук фактором независимым от зрительного образа и сводили все к его контрапунктному использованию – несоответствие шумов и музыки зрительному ряду. В качестве примера подобного контрапункта можно привести фильм «Пес Барбос и необычный кросс» (реж. Л. Гайдай), где знаменитая троица рыболовов в исполнении Ю. Никулина, Г. Вицина и Е. Моргунова под трагическую музыку пятой симфонии Бетховена в ужасе пытаются удрать от бегущего к ним со взрывчаткой в зубах Барбоса. Сочетание музыки и изображения создает сильный комический эффект и вызывает хохот в зрительном зале.

В Париже, когда там впервые появились американские говорящие фильмы, публика кричала: «Говорите по-французски!». В Лондоне зрители свистели, возмущаясь американским акцентом. Однако, ничто уже не смогло помешать широкому распространению звукового кино.

С наступлением эры звукового кино в съемочной группе появляется еще один участник, без которого уже невозможно представить кинопроизводство – звукорежиссер.

Однако, даже сегодня, к сожалению, многие руководители студий и продюсеры не до конца понимают роль и значение звука в игровых и документальных фильмах и телевизионных проектах. Поэтому функция звукорежиссера зачастую сводится к так называемому техническому «обслуживанию».

Вместе с тем от того, насколько звукорежиссер является соучастником творческого процесса, насколько комфортно работаете вместе режиссеру и звукорежиссеру, насколько владеет техническим и технологическим процессом звукорежиссер, во многом зависит успех будущего фильма.

Фильм, о котором мы говорим как о произведении искусства, предполагает не просто звук, но – звук художественный, предполагает звуковой ряд, являющийся драматургическим продолжением всего произведения. Он (звук) зависит и от стилистики картины и от режиссерского замысла.

Примеры такого творческого подхода к звуку – это фильмы Френсиса Фреда Коппола («Апокалипсис сегодня», «Разговор»), Андрея Тарковского («Зеркало», «Ностальгия», «Сталкер»), Алексея Германа («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталева, машину»), Элема Климова («Иди и смотри»), Сергея Параджанова («Тени забытых предков»), Отара Иоселиани («Фавориты луны»), Александра Сокурова («Молох», «Фауст») и многие другие. Все они являются своего рода учебниками по звукорежиссуре. И каждый студент, мечтающий стать звукорежиссером, просто обязан эти кинофильмы посмотреть.

Звукорежиссер должен обладать собственной творческой позицией, своим авторским видением, чтобы полноценно выразить мысль режиссера, не становясь при этом механическим исполнителем его воли, желаний, а подчас и капризов. А для этого нужно знать историю кино, быть в курсе современных тенденций, а самое главное – смотреть много фильмов, хороших и разных.

Роль звукорежиссера определяется тем, что кинофильм есть звукозрительное единство; добиться этого абсолютного единства изображения и звука и есть наша основная задача. При этом предполагается определенная автономность звукового ряда как средства, необходимого для более выразительного решения эпизода и доведения до зрителя подтекста, второго плана, авторского взгляда (именно в этих случаях играет свою роль присущая звуку способность быть абстрактным, ассоциативным).

Во многих фильмах, особенно в телевизионных сериалах, звук, а точнее речь подавила все остальное, подчинила себе изображение. Это как бы радиопередачи в картинках – говорящие фильмы. Открыл человек рот – заговорил, пошел – слышны шаги... И так весь фильм. Часто добавляется музыка – чтобы веселее было. Ни о каком звуковом решении, звуковых образах здесь речи нет и работа звукорежиссера сводится всего лишь к грамотному решению только технических задач (для многих и это является пределом мечтаний).

Из личного опыта - 1

Сразу после окончания электроакустического факультета Киевского политехнического института я попал на работу инженером в звукоцех (так называлась студия звукозаписи) на Киевскую киностудию научно-популярных фильмов. В 70-80-е годы прошлого века «Киевнаучфильм» был известен не только в Советском Союзе, но и в Европе. Многие фильмы,

снятые на киностудии, были призерами всесоюзных и международных фестивалей.

В 1974 году фильм режиссера Феликса Соболева «Биосфера! Время осознания» был удостоен на всемирной выставке Экспо-74 в Спокане (США) диплома и приза за технические достижения. В те годы мало кто в мире знал, что есть такая республика в составе СССР – Украина. Но фут-



больный клуб «Динамо» Киев и мультфильмы о походе украинских казаков были известны во многих странах.

«Киевнаучфильм» была единственной киностудией в СССР, где все звукооператоры (тогда так назывались будущие звукорежиссеры и звуковые продюсеры) по совместительству еще работали и инженерами в звукоцехе. По поводу такого совмещения было много споров, были сторонники и противники этой системы. Несомненно одно – все звукооператоры нашей киностудии хорошо были знакомы с техникой и технологией производства фильмов.

Мне повезло. Моим наставником, человеком влюбившим меня в неигровое кино, был талантливый инженер, блестящий звукооператор и очень хороший человек – Виктор Щиголь. Он делился со мной всеми секретами звукооператорской работы, обучая «азам» профессии.. Очень часто выпускники института считают, что они готовы к работе в кино и на телевидении и им не надо ничему учиться. На киностудии «Киевнаучфильм» была четкая система подготовки творческих работников к самостоятельной работе.

Через год работы на киностудии мне доверили поехать на киносъёмку и записать черновой звук (это была серия фильмов «Уроки русского языка», где весь звук потом "переозвучивался"). Поэтому качество звука особой роли не играло, важно было только, чтобы были слышны и разборчивы были все слова. Помню, как я волновался, когда собрались все звукооператоры (человек пятнадцать), слушали записанную мной фонограмму и решали, можно ли меня пускать в самостоятельное плавание. За два года я сделал около 40 короткометражных учебных и рекламных фильмов. И только после этого мне доверили первый десятиминутный фильм массового экрана (так на профессиональном сленге назывались фильмы, которые шли в кинотеатрах). Название этого фильма я запомнил на всю

жизнь – «Холодный свет кристалла», молодого тогда режиссера Романа Ширмана.

Еще через год мне посчастливилось работать в своем первом полнометражном (50 минут) фильме «Эти трудные дети». Если бы не режиссер этого фильма Сергей Лосев, моя творческая биография на этом могла бы и закончиться. Я, как и многие молодые люди, считал, что уже много знаю и еще больше умею. На самом деле, я только-только начинал понимать в чем заключается суть профессии звукорежиссера.

В фильме было много синхронных эпизодов, мы снимали в детских приютах и колониях, были эксперименты снятые в павильоне с применением многомикрофонной техники. После окончания съемок мне казалось, что все сложности позади, и я чувствовал себя почти героем. Но неприятности мои только начинались.

В фильме у нас звучали песни группы «Машина времени». В 1980 году это была почти подпольная группа и достать качественные профессиональные записи нам не удалось. Кстати, об авторских правах никто тогда не думал. Качество звука всех песен было не очень хорошее, и я предпринимал попытки его улучшить, используя тогдашнюю технику. Это сегодня я знаю, что чем больше у звукорежиссера возможностей влиять на качество звука, тем больше у него возможностей как улучшить, так и ухудшить звук. Чем больше я «трудился» над песнями А. Макаревича, тем хуже они звучали. Но понял я это слишком поздно.

Дикторский закадровый текст в фильме читал актер Николай Олялин. Он только что снялся в фильме «Освобождение» и был очень популярным украинским актером. У Олялина был своеобразный голос – бас с подчеркнутыми высокими частотами. Если подрезать низкие частоты – получалось неприятное горловое звучание, если попытаться убрать высокие частоты (чтобы было меньше «свиста») – пропадала разборчивость и голос становился очень низким. Сколько я не пытался улучшить голос Олялина, ничего у меня не получалось.

На сдаче фильма директор студии спросил, почему у нас так странно звучит всем хорошо знакомый голос и почему в песнях нельзя разобрать слов? Сергей Лосев сказал, что это он попросил звукооператора добиться именно такого звучания, что это тот звук, который он слышит в фильме и что я хорошо справился со своей работой. Директор студии режиссера не понял и потребовал звук все-таки исправить.

Я на всю жизнь благодарен Сергею Лосеву за то, что он тогда спас меня и позволил остаться в профессии. Сергей стал моим хорошим другом и мы с ним проработали вместе еще почти 20 лет.

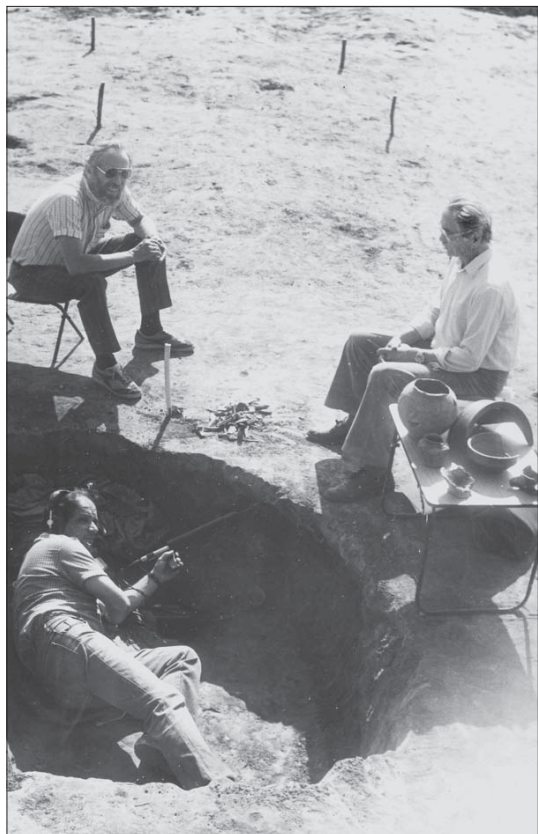
Это пример того как важно, чтобы в начале пути вам встретились хорошие люди, которые поддержат и помогут. А дикторский текст мы тогда переписали. Дело оказалось не в голосе, а в микрофоне. У нас на студии были только отечественные микрофоны фирмы «ЛОМО». Для такого голоса они не подходили, так как подчеркивали только все недостатки (частотная характеристика этих микрофонов имела подъем в области высоких частот и буква «С» становилась еще более явной).



На студии «Укртелефильм» мне удалось раздобыть на одну смену микрофон Neumann U-67. Это ламповый микрофон с мягким и ровным звучанием. Голос зазвучал совсем иначе и никаких претензий ни у кого не возникло. Тогда я впервые понял, какое значение имеет знание возможностей техники и как важно правильно подбирать микрофоны в зависимости от источника звука. Кстати, песни «Машины времени» из фильма режиссер убрал. Осталась только «Поворот», да и то мы ее сильно заглушили шумами.

Профессия звукорежиссера сложная. Много лет ведутся споры о том, где надо готовить звукорежиссеров – в технических или в творческих вузах. Человек, который хочет профессионально заниматься звуком, должен, безусловно, обладать хорошим слухом. Но он должен также обладать и техническими навыками. Ведь ему придется иметь дело со сложной техникой, с электрическим током. Могут возникать ситуации, когда прямо на съемке надо взять в руки паяльник и починить микрофонный кабель. Звукорежиссер

должен быть знаком с основами архитектурной акустики, чтобы правильно подобрать и разместить в ателье необходимые звукопоглощающие материалы. Звукорежиссер должен быть глубоко образованным человеком, много читать, знать историю театра и кино, музыки... Тогда он сможет принимать равноправное участие в творческом процессе, стать союзником режиссера. Поэтому, на мой взгляд, обе составляющие – техническая и творческая – одинаково важны.



Только хорошо технически подготовленный звукорежиссер сможет воплотить в жизнь свои творческие замыслы. И только будучи в курсе всех современных тенденций развития кино и телевидения, обобщая опыт прошлых поколений можно попытаться привнести в профессию звукорежиссуры что-то новое, выработать собственный стиль.

Кроме того, профессия звукорежиссера очень многогранная. В настоящее время сложилось несколько направлений или видов звукорежиссуры: концертная звукорежиссура, студийная звукорежиссура, театральная звукорежиссура, саунд-дизайн, звукорежиссура телевидения и радиовещания, звукорежиссура кино.

Каждое из них имеет свои характерные черты и особенности. Главная особенность работы звукорежиссера в кино заключается в том, что основная эмоциональная нагрузка фильма почти всегда лежит на изображении. Звук должен помогать изображению, делать его более образным и объемным, но ни в коем случае он не должен становиться главенствующим элементом фильма. Высшим мастерством и высшей похвалой для звукорежиссера является «незаметность» звука в фильме, когда зрители говорят о фильме в целом, не выделяя отдельные компоненты. Если сразу после просмотра мы начинаем говорить о шумах или музыке в фильме, восторгаемся звуковым решением, значит что-то сделано неправильно, что-то сделано «слишком хорошо» и нарушено единство звука и изображения.

Достоверность в звуке – это не документальная фиксация соответствующей акустической атмосферы в кадре изображения. Достоверность достигается только кропотливым отбором того единственного и неповторимого звучания, которое надо вплести в ткань фильма. Достоверность не исключает, а предполагает и некую трансформацию реальных звучаний. Этим и дости-

гается создание образного звукового ряда. Образность несет звук асинхронный, контрастный, который более рассчитан на подсознательный уровень восприятия. Сейчас уже нелепо подчеркивать состояние героя с помощью характерной музыки. Нужный эффект достигается созданием звуковой композиции, отдельные элементы которой неопределимы, характер которой не присущ миру реальных звуков, причем подается она как бы исподволь – и ощущается не столько ухом, сколько всеми нервными окончаниями. Именно таким, на мой взгляд, является звук в фильмах «Иди и смотри» (режиссер Э. Климов, звукорежиссер В. Морс) и «Фауст» (режиссер А. Сокуров, композитор А. Сигле).

Из личного опыта - 2

В 2006 году я работал звукорежиссером в фильме «Назови свое имя». Режиссером фильма был известный украинский режиссер-документалист Сергей Буковский. Фильм рассказывает о Холокосте в Украине во время Второй мировой войны. В его основу были положены рассказы очевидцев тех трагических событий. Один из центральных эпизодов фильма – интервью с Евгенией Подольской, которая в те годы была подростком. Ее рассказ снят, как и все интервью, в квартире. Но потом, незаметно для зрителя, мы попадаем в купе поезда. И оказывается, что мы видим и слышим интервью с экрана ноутбука. Нам нужно было поместить ноутбук в реальную атмосферу поезда, чтобы у зрителя возникло ощущение просмотра режиссером этого эпизода именно в вагоне поезда.

Сегодня многие звукорежиссеры используют в своей работе различные библиотеки шумов. Таких библиотек существует огромное множество – BBC Sound Effects Library, Sound Ideas SFC Library, Warner Bros Sound Effects Library, Renaissance World Ambience и многие другие. Зачастую звучание шумов в этих библиотеках очень чистое, хорошее, словом – «правильное». Им не хватает жизни, я бы сказал – «грязи», достоверности. Я вовсе не хочу сказать, что этими библиотеками не надо пользоваться. Очень часто там можно найти звуки, которые в наших условиях записать невозможно ни по техническим, ни по бюджетным причинам. Было понятно, что для создания звуковой атмосферы, соответствующей режиссерскому замыслу, нам понадобится запись шумов в реальном современном поезде со всеми его скрипами, лязгами и шумом встречных поездов.

К счастью, в этот момент мне необходимо было ехать во Львов в командировку по другому фильму. Получив «добро» от продюсера фильма на звукозапись в поезде, я вооружился набором микрофонов (стереомикрофон Shure VP-88, динамический микрофон Beyerdynamic M88,

микрофонная пушка Schoeps SMIT 5U), взял с собой многотрековый рекордер Fostex PD 606 и провел бессонную ночь в поезде. Необходимо было записать звук в купе, в коридоре, в тамбуре, дожидаться встречного поезда. Все это можно было сделать только ночью, когда наступила тишина и утихли посторонние звуки.

Монтаж звука этого 8-и минутного эпизода фильма продолжался довольно долго. Вместе со звуковым дизайнером фильма Борисом Петером нами было сделано 6 или 7 вариантов монтажа. Все они не до конца устраивали режиссера – звук получался довольно ярким, "самодостаточным", и отвлекал от восприятия текста. Постепенно отказываясь от многих придуманных нами вещей, мы пришли к тому варианту, который звучит в фильме. Но все равно оставалось ощущение, что чего-то не хватает. В интервью Евгения Подольская вспоминает, как она, ребенком, чудом спаслась во время массового расстрела фашистами евреев. Ее рассказ натолкнул нас на мысль использовать в финале эпизода плач ребенка, появляющийся будто ниоткуда и уходящий в никуда. Этот звук оказался той единственной верной точкой, которой не хватало эпизоду.

Кино бывает разным – игровым, документальным, научно-популярным, анимационным. Работа звукорежиссера в каждом из этих видов кинематографа имеет свои особенности. К примеру, работа в игровом кино предполагает участие в съемочном процессе, где задействовано большое количество людей.



Одновременно на съемочной площадке может находиться 50-60 человек, а иногда и больше. Нужно уметь быть частью такого большого коллектива, что называется "работать в команде" - находить общий язык со всеми техническими службами, быть незаметным на площадке, не становиться центром вселенной, но одновременно добиваться выполнения всех требований, необходимых для решения творческих задач. Это может быть обеспечение тишины на съемочной площадке, наличие сотрудников ГАИ для перекрытия движения, утверждение костюмов героев (они должны быть пошиты из натуральных тканей, чтобы не было наводки статического напряжения на радиомикрофоны) и т.д.

Но, самое главное, звукорежиссер должен уметь общаться с актерами, следить за правильностью произношения текста, делать, если нужно замечания, никогда не забывая, что главным на съемке является актер и вся группа должна создать для него максимально комфортные условия.

Работая в неигровом кино, звукорежиссер должен обладать хорошей реакцией, уметь моментально реагировать на происходящее в кадре, так как очень часто ему приходится участвовать в событийных съемках, когда нельзя сказать «стоп», когда действие происходит только сейчас и через несколько минут его повторить будет невозможно. Звукорежиссер должен обладать даром предвидения, предчувствовать, что может произойти в следующую секунду и самое главное, он должен быть готов ко всем неожиданностям, сохраняя при этом спокойствие и самообладание. Звукорежиссер документального кино очень часто «человек-оркестр», он один на съемке отвечает за звук, он и ассистент звукорежиссера, и микрофонный оператор, и носильщик. Он должен хорошо знать технику, на которой ему придется работать, в совершенстве владеть технологией съемочного процесса, чтобы быстро и оперативно решать любые творческие задачи.

Из опыта коллег

В начале нашего столетия в Киеве проходило торжественное мероприятие государственного масштаба. Прямая телетрансляция велась на многие страны мира. Было задействовано огромное количество техники, творческих и технических сотрудников. Репетиции будущего события продолжались около недели. Все было выверено и отлажено до мелочей.

Мероприятие шло хорошо, по плану. Трансляция была в самом разгаре. Но вдруг все, кто находился в главной ПТС (передвижная телевизионная станция, расположенная в большом специальном автобусе), которая посылала основную "картинку" в эфир, почувствовали запах гари.

Сначала этому не придали значение. Но запах усиливался. Когда открыли дверь на улицу, то увидели, что из силового отсека ПТС валит черный дым. Выяснилось, что загорелся силовой кабель, который подключал станцию к электросети. Если кабель выйдет из строя, обесточится ПТС и прервется телевизионная трансляция, которая, повторяю, шла на весь мир. Не говоря уже о том, что в любой момент вся ПТС могла загореться, а это угрожало жизни всех, кто в ней находился. Ситуация была критической. ПТС окружила вооруженная охрана. Не решаясь прервать работу, встревоженные охранники следили за происходящим...

Ни один из тех, кто работал в ПТС, не поднялся со своего места, не отключил оборудование. И только, когда трансляция закончилась, все покинули помещение и ликвидировали проблему.

Иногда звукорежиссер находится не на работе, а на посту. И в его жизни тоже найдется место если и не подвигу, то, уж во всяком случае, самоотверженности.



Есть много критериев по которым оценивается качество работы звукорежиссера.

В кино существует негласное правило, по которому команду «мотор» и «стоп» может давать только режиссер-постановщик.

Но иногда бывают случаи, когда остановить съемку вынужден звукорежиссер – что-то случилось с аппаратом записи, разрядилась батарейка в радиопередатчике, вы не успели вовремя ввести на пульте нужный микрофон, актер сделал неправильное, на ваш взгляд, ударение...

Если при этом съемка будет остановлена, и вас не уволят через пять минут, значит вас считают профессионалом и с вами считаются.

Достичь такого уровня мы желаем всем, кто решил заняться звукорежиссурой кино.

Приложение

Министерством образования и науки России в 2011 году утверждены три федеральных государственных образовательных стандарта высшего профессионального образования по направлениям подготовки (специальности):

- *070701 Звукорежиссура аудиовизуальных искусств.*
- *070702 Музыкальная звукорежиссура,*
- *070703 Звукорежиссура культурно-массовых мероприятий и концертных программ*

Мы приводим выдержки из стандарта 070701 - "Звукорежиссура аудиовизуальных искусств" как сравнительный ориентир для собственной программы подготовки молодых специалистов-звукорежиссеров:

IV. Характеристика профессиональной деятельности специалистов в области звукорежиссуры аудиовизуальных искусств

4.1. Область профессиональной деятельности специалистов включает:

1. аудиовизуальные (в том числе экранные - кинематограф, телевидение) и смежные искусства (фильмы - учебные пособия, продукты мультимедиа - Интернет, компьютерные игры, кино для мобильных телефонов);
2. творческие коллективы, съемочные группы, звуковые команды (бригады) производственного и пост-производственного периодов;
3. организации, специализирующиеся в области производства, распространения, продвижения и показа аудиовизуальной продукции;
4. органы управления кинематографом, телевидением и смежными искусствами, органы управления образованием в сфере аудиовизуальных искусств и культурой;
5. высшие учебные заведения, образовательные учреждения среднего и дополнительного профессионального образования, осуществляющие подготовку специалистов в области аудиовизуальных (экранных) искусств, истории и теории звукорежиссуры кино и других экранных, а также смежных искусств;
6. медиаобразование;

7. архивы и фонды фонограмм и другой аудиовизуальной продукции, фонотеки и библиотеки, информационные центры и агентства, научно-исследовательские институты;

8. учреждения культуры, агентства, творческие союзы, издательства, средства массовой информации.

Профессиональный цикл обучения

В результате изучения базовой части цикла обучающийся должен знать:

- специфику работы современного звукорежиссера;
- теоретические основы профессии;
- выразительные средства звукозаписи,
- принципы и приемы звукорежиссуры, в том числе основы технологии теории и практики кинофонографии на всех технологических этапах создания аудиовизуального продукта;
- знать и практически осуществлять полный цикл работы со звуком в процессе создания звукового и звукозрительного образа в произведениях аудиовизуальных искусств;
- принципы акустических процессов в закрытых помещениях,
- акустическое качество помещений,
- методы управления акустикой помещений,
- общие сведения о теории электромеханического преобразования,
- свойства и особенности зрительного и слухового восприятия,
- физические основы возникновения и распространения звуковых волн, звуковых явлений,
- структуру слуховой системы человека,
- законы психоакустического восприятия звука,
- классификацию и акустические особенности музыкальных инструментов и человеческого голоса,
- связь объективных и субъективных параметров оценки акустики помещений,
- особенности акустики звуковых студий пост-продакшн, павильонов,

-
- компьютерное моделирование акустики помещений, пригодных для записи и работы со звуком (ателье перезаписи, монтажные комнаты, студии различного назначения),
 - аурализацию,
 - устройство электромузыкальных инструментов;
 - основные требования отечественных и международных стандартов к параметрам электроакустической аппаратуры и методам их измерений;
 - основные принципы построения электроакустической аппаратуры и назначение их основных конструктивных элементов,
 - принципы отбора аппаратуры (микрофонов, микшерных пультов, контрольных агрегатов, стереотелефонов) для практической работы звукорежиссера;
 - основные характеристики и параметры узлов и блоков звуковой аппаратуры;
 - основные типы цифровой техники;
 - современное звукотехническое оборудование студий;
 - звукотехнические комплексы студий звукозаписи, пост-продакшн, радио- и телевидения, концертные и театральные комплексы;
 - существующие звуковые информационные технологии, в том числе, современные звуковые форматы, используемые в современной кино- и телеиндустрии, приемы работы с соответствующей аппаратурой,
 - основные принципы работы компьютерной звуковой станции (DAW) на базе Windows и MacOS, различные форматы аудиофайлов,
 - принципы работы аудиоредакторов;
 - особенности воздействия на художественное качество звука различных цифровых обработок,
 - теоретические основы MIDI технологий;
 - основные принципы устройства, работы и построения современных электронных приборов, используемых при записи и воспроизведении звука;
 - основные этапы производства первичных фонограмм,
 - технику и технологию производства первичных фонограмм в процессе съемок;

-
- технику и технологию речевого и шумового озвучания,
 - технику, технологию и принципы современного звукового монтажа;
 - технологию производства и технические средства реализации на финальном этапе звукотехнических работ при кино- и видеопроизводстве во всех существующих в настоящее время звукотехнических форматах,
 - иметь представление о творческих особенностях работы звукорежиссера при перезаписи;
 - специфику процесса реализации замысла кино и видеопроизведения в сотворчестве с кинорежиссером-постановщиком, оператором-постановщиком, художником-постановщиком, композитором и исполнителями ролей;
 - специфику работы кинорежиссера-постановщика руководителя съемочного коллектива и организатора работы всей творческой группы,
 - особенности восприятия звукозрительной информации из окружающей среды, влияющие на монтажную форму организации фильма во времени и в пространстве;
 - субъективные, объективные и производственные критерии, определяющие развитие и воплощение замысла на всех этапах его формализации;
 - протокол и параметры субъективной оценки всех видов фонограмм;
 - особенности звучания различных видов и различных временных периодов;
 - базовые принципы, определяющие специфику работы звукорежиссера со словом в контексте аудиовизуальных искусств,
 - орфоэпические нормы и правила русского языка, законы речевой логики и анализа текста;
 - составы симфонических, камерных, духовых и народных оркестров, их расположение, расстановку хоров,
 - тембры музыкальных инструментов, акустические особенности концертных помещений в различные эпохи,
 - специфику звучания разных жанров;
 - особенности современного уровня развития цифровых технологий и используемого оборудования при производстве теле- и видео-продукции;

-
- ярчайшие образцы звукозрительных решений отечественного и зарубежного кинематографа,
 - профессиональную терминологию,
 - принципы анализа звукозрительных решений аудиовизуальных произведений,
 - историю, теорию и критику кинофонографии;
 - темпо-ритмические законы,
 - физиологию речи,
 - специфику общения с актером;