

5. Nekhvyadovich L.I. Primenenie metoda sozdaniya bazy dannykh v issledovanii zapadnoevropeyskoy i russkoy opery XIX veka na bibleyskie syuzhety [Application of the database creation method in the study of Western European and Russian opera of the XIX century on biblical subjects]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural Heritage of Siberia]*, 2024, vol. 3, no. 39, pp. 77-82. (In Russ.).
6. Pimenova N.N., Shpak A.A., Degtyarenko K.A. Tsifrovoe iskusstvovoznanie: vozmozhnaya tipologiya bazdannykh po iskusstvu [Digital art studies: a possible typology of databases on art]. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2023, no. 16(12), pp. 2273-2284. (In Russ.).
7. Rusakov A. Informatsionno-kommunikatsionnye tekhnologii v sotsiokul'turnykh kontekstakh razlichnykh istoricheskikh epokh [Information and communication technologies in socio-cultural contexts of various historical epochs]. *Voprosy kul'turologii [Questions of cultural studies]*, 2008, no. 4, pp. 21-25. (In Russ.).
8. Tyavkin I.V. Model' organizatsii bazy dannykh virtual'nogo muzeya [The model of the organization of the database of the virtual museum]. *Inzhenernay afizika [Engineering physics]*, 2009, no. 11, pp. 29-31. (In Russ.).
9. Tyavkin I.V. Poisk v informatsionno-poiskovoy sisteme virtual'nogo muzeya nobelistiki [Search in the information search system of the virtual Museum of Nobel Studies]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya [Successes of modern natural science]*, 2010, no. 1, pp. 128-132. (In Russ.).

УДК 792.028.3

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-214-225

ЦИФРОВОЙ СПОСОБ ВИЗУАЛЬНОЙ АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ: НЕЙРОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pogaliana@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена внедрением в культурные и художественные процессы цифровых технологий, переосмыслением традиционных подходов в работе над воспитанием одного из элементов актерской психотехники в сценической педагогике с цифровым инструментарием, а также отсутствием публикаций в 2010–2020-х годах, рассматривающих тему активизации творческого воображения. Цель статьи автор связывает с раскрытием и аргументацией цифрового способа визуальной активизации творческого воображения, как основного элемента актерской психотехники, основанного на современных нейрофизиологических и психофизиологических представлениях о механизмах творчества.

Материалами для статьи послужили работы по психотехнике актера, нейрофизиологии, психологии, психофизиологии, освещающие особенности организации высших видов психической деятельности, мозгового обеспечения творческого воображения. Эмпирическим материалом избрана практика визуальной активизации творческого воображения, которая ведется со студентами 2-го курса направления подготовки «Режиссура театрализованных праздников и представлений» при изучении дисциплины «Искусство звучащего слова». В предлагаемой публикации предпринята попытка нейрофизиологического обоснования учебного упражнения «Видеопэзия». Автор предлагает технологию усовершенствования традиционного подхода активизации творческого воображения с помощью цифровых медиумов: цифровой анимации, цифрового поэтического видеоклипа.

Ключевые слова: цифровые технологии, цифровой медиум, цифровые инструменты визуализации, «гибкие» звенья, «жесткие» звенья, «матрица стандартов», «матрица стереотипов», основной элемент актерской психотехники, видеопэзия.

**DIGITAL METHOD FOR VISUAL ACTIVATION OF CREATIVE
IMAGINATION: NEUROPHYSIOLOGICAL ASPECT**

Poga Liana Nodarievna, Sr Instructor, Directing Theatrical Performances and Celebrations Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pogaliana@mail.ru

The relevance of the article is due to the introduction of digital technologies into cultural and artistic processes, the rethinking of traditional approaches to working on the education of one of the elements of acting psychotechnics in stage pedagogy with digital tools, as well as the lack of publications in the 2010s–2020s, considering the topic of activating the creative imagination. The author associates the purpose of the article with the disclosure and argumentation of the digital method of visual activation of creative imagination, as the main element of acting psychotechnics, based on modern neurophysiological and psychophysiological ideas about the mechanisms of creativity.

The materials for the article were works on the psychotechnics of the actor, neurophysiology, highlighting the features of the organization of higher types of mental activity, brain support for creative imagination. The empirical material chosen is the practice of visual activation of creative imagination, which is conducted with 2nd year students in the direction of training “Directing theatrical events and performances” in the discipline “The Art of the Sounding Word.” This publication attempts to provide a neurophysiological substantiation of the educational exercise “Video Poetry”. The author proposes a technology for improving the traditional approach to activating creative imagination using digital media: digital animation, digital poetic video clip.

Keywords: digital technologies, digital medium, digital visualization tools, “flexible” links, “hard” links, “matrix of standards,” “matrix of stereotypes,” the main element of acting psychotechnics, video poetry.

Требования «цифровой цивилизации» рожают принципиально иной тип развития общества, при котором на смену аналоговым и линейным формам коммуникации и функционирования систем приходят цифровые. Форсированное внедрение цифровых медиа, их тотальное проникновение в быт, бизнес, политику, форматы традиционных средств коммуникации, искусство в виде артефактов, арте-актов, средства общения, «основные интерфейсы с реальным миром и воплощения ценностей прогресса» (Д. В. Галкин) исследуется в предметном поле цифровой культуры. Цифровая культура, в нашем понимании, «совокупность форм, ценностей и продуктов деятельности человека, межличностной, индивидуальной, коллективной коммуникации, сформировавшаяся под влиянием цифровых технологий» [9, с. 203–204]. Поэтому невозможно представить современные культурные процессы без цифровых технологий. На наш взгляд, идея воспитания элементов актерской психотехники посредством цифрового инструментария актуальна в контексте цифровой культуры. В связи с этим речь в этой статье пойдет о цифровом способе визуальной активизации творческого воображения – одного из базовых элементов актерской психотехники. Рас-

смотрим в качестве примера упражнение «Видеопозэзия», которое является частью образовательной технологии, реализуемой в процессе работы над стихотворным материалом на дисциплине «Искусство звучащего слова» для обучающихся 2-го курса кафедры режиссуры театрализованных праздников и представлений (РТПП) Кемеровского государственного института культуры. Данная технология работы не претендует на безоговорочную инструкцию к выполнению упражнения «Видеопозэзия». Предложена она как повод для размышления над еще одним способом активизации основного элемента актерской психотехники. В статье представлена попытка связать традиционный подход работы над стихотворным материалом в сценической педагогике с цифровым инструментарием.

В связи с этим, целью нашей статьи является аргументация с позиции современных данных нейрофизиологии цифрового способа визуальной активизации творческого воображения на примере упражнения «Видеопозэзия». Объектом исследования служит нейрофизиологический аспект творческого воображения, предметом – цифровой способ визуальной активизации творческого воображения.

Пробуждение активного, яркого, действенного воображения является основой созидательного процесса и любой творческой деятельности человека.

Воображение изучали с древних времен. В трактате «О душе» Аристотель описывает его как свойство ума, способного порождать образы, отличные от образов сенсуального восприятия и предметов чистого мышления. Филострат утверждал, что оно позволяет создавать несуществующие образы и несет в себе элемент «темного и иррационального», иначе говоря, имеет отношение к бессознательному. Уже в те времена воображение трактовалось как творческая способность человека.

Начиная с ранней стадии становления психологии как науки, воображением занимались В. Вундт, Т. А. Рибо, У. Джеймс, Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, А. Р. Лурия, А. Н. Леонтьев, А. В. Брушлинский, Д. Н. Узнадзе, Р. Г. Натадзе, Л. М. Веккер, А. Я. Дудецкий, В. А. Скоробогатов, Л. И. Коновалова, Д. А. Донцов и др.

В современной науке воображение – это одно из свойств человеческой психики, которое рассматривается в нерасторжимой связи с созидательной и творческой деятельностью индивида. В широком смысле под воображением следует понимать психический «познавательный процесс, позволяющий представлять отсутствующий или несуществующий объект, удерживать его в сознании, манипулировать им» [1, с. 111]. Основой воображения служат образы, отличные от образов восприятия и памяти человека, а точнее, со слов профессора Р. С. Немова, «которые не вполне соответствуют тому, что в данный момент окружает человека, или тому, что у него хранится в памяти» [6, с. 702]. Другими словами, воображаемые образы не являются непосредственным отражением предметов и явлений, воспринимаемых человеком в настоящий момент или усвоенных им раньше. По представлению С. Л. Рубинштейна, воображение начинается тогда, когда человек абстрагируется от естественного восприятия действительности и процедуры извлечения из памяти того, что в ней хранится и обращается к своему внутреннему накопленному опыту и начинает работать с ним [13]. Можно сказать, что механизм воображения состоит в рекомбинации уже существующих в памяти человека элементов и построении

их в новую систему. Соответственно, чем богаче личный опыт, больше информации, хранящейся в оперативной и долговременной памяти, ярче и разнообразнее полученные в течение жизни впечатления и более тренировано осознанное или неосознанное восприятие, тем живее воображение.

Без воображения невозможно любое творчество, и данное утверждение настолько очевидно, что его не нужно истолковывать и специально обосновывать. Тем не менее, хочется еще раз напомнить слова великого театрального режиссера и педагога: «Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный момент творчества», – писал К. С. Станиславский, подчеркивая его роль в актерском творчестве [14, с. 80]. Константин Сергеевич неустанно вносил воображение в ряд творческих способностей, дарований, свойств, элементов актерской профессии. «Во всей этой работе нашим ближайшим помощником является воображение, с его магическим “если бы” и “предлагаемыми обстоятельствами”. Оно не только доказывает то, чего не досказали автор, режиссер и другие, но оно оживляет работу всех вообще создателей спектакля <...>. Понимаете ли вы теперь, как важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при воспроизведении роли» [15, с. 76]. Один из способов работы актерского воображения К. С. Станиславский определяет как «видения». По Станиславскому, «видение» – это комплекс воображаемых представлений, опирающихся на многообразие чувственных впечатлений индивидуального опыта актера и существующих в тесном взаимодействии с реально воспринимаемыми объектами спектакля: партнерами, бутафорией, костюмом и т. д.

Положение о творческой деятельности актера, опирающееся на активную работу воображения, как необходимую, основывается на многочисленных высказываниях режиссеров, театральных педагогов, актеров, деятелей искусств. Начиная с первой четверти XX столетия система К. С. Станиславского, а именно его взгляды на проблемы актерского воображения, получает научное обоснование в свете учений о доминанте А. А. Ухтомского (1923), теории установки Д. Н. Узнадзе (1949) и в продолжении этой работы его учеником и последователем Р. Г. Натадзе,

информационной теории эмоций П. В. Симонина (1970), исследования колебательно-волновых процессов в жизнедеятельности организма Л. Г. Охнянской (1983), локомоторной теории относительности В. В. Смолянинова (1984), акустической системы речеобразования В. И. Галунова, В. И. Гарбарука (2001) и т. д. В 1-й четверти XXI столетия появляется ряд научных работ отечественных и зарубежных авторов, касающихся одной из важных научных проблем – изучение нейрофизиологической организации обеспечения высших видов психической деятельности человека: изучение особенностей мозгового обеспечения творческого мышления (Н. П. Бехтерева, С. Г. Данько, С. В. Медведев, М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, R. Arden, R. Caselli, R. Chavez, A. Dietrich, S. Freud, R. Grazioplene, L. Guilford, R. Hoerpfher, R. Jung, R. Kanso, E. Torrance и др.). Работы этих авторов свидетельствуют, что творческая деятельность обеспечивается мозговой системой высокого уровня и взаимодействием различных когнитивных функций. Процесс создания новых идей и образов исследователи связывают с воображением и выделяют его как ключевую отличительную характеристику творческой деятельности. Необходимо добавить, что на современном этапе развития знаний о мозге человека изучение мозговых коррелятов творчества, его нейрофизиологических механизмов является одним из важных направлений современной психофизиологии.

В театральном искусстве творческая способность к воображению тренируется на занятиях актерского мастерства, режиссуры, на дисциплинах речевого цикла как в качестве автономного элемента актерской психотехники, так и в «спайке» с другими элементами: вниманием, мышечной свободой, памятью физических действий и ощущений, физическим самочувствием, характерностью. За более чем столетнюю историю сценической педагогики издано немало учебной литературы, где переданы знания реальных приемов каждодневной практической работы со студентами, касающиеся активизации различных элементов актерской психотехники. А сколько неизданных подробных записей уроков, аналитического взгляда на методические установки театральных педагогов ушедших времен, которые продолжают жить в мастерских их учеников!

Механизмы актерского воображения исследовались ленинградскими, а затем петербургскими педагогами ЛГИТМиК-РГИСИ совместно с группой ученых – психологов, биологов, акустиков, лингвистов, нейрофизиологов (Ю. А. Васильев, В. И. Галунов, Л. В. Грачева, П. М. Ершов, В. И. Игнатъев, Н. А. Латышева, В. П. Морозов, Б. Л. Муравьев, М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, Н. В. Рождественская, А. М. Эткинд и т. д.). Следует назвать работы профессора Н. А. Латышевой [3; 4; 5], которая рассматривала проблему актерского воображения с позиции теории установок и информационной теории эмоций, раскрывающих формирование психофизических структур творческой личности, и исследование профессора Л. В. Грачевой [2], содержащее попытку психофизиологического обоснования упражнений и направлений тренировок, которые основаны на механизме воздействия на доминанты (А. А. Ухтомский) – цикл упражнений «актерская терапия». Л. В. Грачева в рамках договора между Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства и Институтом мозга человека РАН в начале 2000-х годов вела исследовательскую работу в Лаборатории психофизиологии исполнительских искусств, целью которой стало выявление наиболее эффективных способов развития творческого индивидуума и изучение психофизиологических коррелятов актерского воображения.

Как мы уже писали выше, упражнения на развитие воображения (наряду с другими элементами психотехники) обязательно включаются в структуру актерского и речевого тренинга в мастерских сценических педагогов. Однако вопросы о том, тренируется оно или нет, продуктивна та или иная методика, не имеют однозначных ответов. Нельзя не признать правоту профессора Л. В. Грачевой, высказавшей мысль о том, что развитие воображения – это важнейшая проблема сценической педагогики, до сей поры малоизученная и самая неисследованная зона, почти не заданная теоретическими размышлениями [2]. Проблема творческого или актерского воображения до сих пор недостаточна разработана. Практически нет публикаций в 10–20-х годах XXI столетия, где бы подробно и в различных ракурсах анализировались подходы к ее решению, были представлены теоретические и практические изы-

скания различных театральные школы, описаны эксперименты, их осмысление и систематизация проб. Отчасти упомянутое скромное количество теоретических размышлений связано с тем, что не все педагоги публикуют свой эмпирический опыт, неохотно открывают завесу творческого поиска на страницах научно-теоретических и методических изданий. Или это объясняется их поверхностным знакомством с последними открытиями смежных наук. Незнание вынуждает педагогов довольствоваться в работе привычными приемами, регулярной личной практикой, идти по следу, проторенному предшественниками, или прокладывать путь интуитивно. Такой подход не располагает к оживленной дискуссии в профессиональном сообществе, не способствует «инсайтам» (творческому озарению) и выявлению наиболее эффективных, действенных способов развития творческого воображения.

Научной базой для создания цифрового способа визуальной активизации творческого воображения послужили механизм мозговой детекции ошибок, открытый академиком Н. П. Бехтеревой, совместно с ее коллегой В. Б. Гречиным в 1968 году, теория о «жестких» и «гибких» звеньях Н. П. Бехтеревой (1974) и полиметодическое исследование мозгового обеспечения различных стратегий решения творческих задач (с использованием методов многоканальной ЭЭГ и позитронно-эмиссионной томографии) у студентов – актеров и неактеров – А. Р. Родионовым, М. Г. Старченко (2000–2018) [11; 12; 18].

«Детектор ошибок» – это нейронные популяции в коре и подкорковых структурах мозга человека, которые оберегают человека от раздумий в тривиальных ситуациях. Иначе говоря, это базовый механизм работы головного мозга, контролирующий отклонения от стереотипного поведения. Как только выполняемое действие рассогласовывается с образцом, хранящимся в памяти, детектор мгновенно реагирует на ошибочное выполнение задания и посылает сигнал. Таким образом, со слов профессора М. Г. Старченко, «мозг содержит “матрицу стандартов”, “матрицу стереотипов”, которая неизменно активизируется при попытках нарушить стереотип» [16, с. 103]. Когда мы говорим о творческом воображении, то подразумеваем нестереотипную и нестандартную де-

ятельность. В связи с этим возникает вопрос: как сосуществуют вместе детектор ошибок, поддерживающий стереотипы, и творческое мышление, нарушающее стереотип?

В течение ряда исследований (по данным ЭЭГ, ПЭТ) группой ученых Института мозга человека РАН (М. Г. Старченко, А. Р. Родионов, Н. В. Шемякина) в первой четверти XXI столетия была отмечена важная особенность мозговой деятельности во время творческого процесса. При выполнении нестереотипной деятельности у людей творческих и нетворческих профессий происходит масштабная (билатеральная) активация областей мозга [18]. Ученые пришли к выводу, что данная вовлеченность связана с отсутствием заранее подготовленных «сценариев» решения задачи – мозг сталкивается с нестереотипным характером выполняемых действий. Таким способом он адаптируется к незаурядной ситуации и «мобилизует» свои резервы для исполнения нетипичного задания. Генерализация большинства областей головного мозга сопряжена с преодолением «матрицы стереотипов», которая тормозит творческое мышление и не может обеспечить продуктивное решение нестандартных задач. Подробный анализ мозгового обеспечения различных стратегий решения творческих задач с использованием ЭЭГ и ПЭТ у добровольцев творческих и нетворческих профессий описан в диссертационном исследовании М. Г. Старченко и работах А. Р. Родионова [11; 12; 18]. Опираясь на представленные данные, ученые отметили, что с одной стороны, отход от стереотипа, предложение новых оригинальных и продуктивных решений активизирует «матрицу стандартов», «матрицу стереотипов», но, с другой стороны, может выбирать наилучшее из нескольких творческих решений, отбрасывая остальные как «неправильные». И таким образом оберегает творческий процесс от тривиальности. Для этого необходимо сформировать определенное функциональное состояние, которое зависит от типа творческой задачи, от когнитивных стратегий, от уровня развития творческих способностей индивида, от этапа творческого процесса.

Итак, полученные нейрофизиологические результаты коррелируют с теорией о «жестких» и «гибких» звеньях Н. П. Бехтеревой. Суть ее в том, что любая сложная психическая деятельность человека обеспечивается мозговой динамичной

корково-подкорковой системой, сформированной из звеньев разной степени жесткости. «Жесткие» звенья представляют постоянную основу какой-либо деятельности, освоенную и закрепленную на уровне навыка. Например, научение различным психическим функциям – читать, ходить, разговаривать, считать и т. д. Однако при рождении у человека еще не существует сформированных систем для обеспечения большинства видов деятельности, кроме жизненных функций типа сердцебиения, дыхания и т. д. Можно сказать, что мозг младенца изначально наделен только «гибкими» звеньями. Психические функции формируются постепенно в процессе постоянных тренировок с затруднениями и сложностями и многократного повторения. Говоря словами К. С. Станиславского, «тренинга и муштры». Поэтому во время обучения подключается большое количество зон головного мозга, в связи с тем, что не сложились схемы и алгоритмы выполнения. По мере автоматизации навыка происходит уменьшение количества мозговых звеньев, входящих в тренируемую систему, что приводит к «стереотипизации» функции. И чем стандартнее, проще деятельность, тем она жестче стереотипизирована в мозговой системе. Таким образом, в процессе жизни человека в мозге закрепляется «матрица стандартов» для обеспечения разных видов деятельности. Предназначение которой – экономия ресурсов головного мозга для осуществления им более сложных видов деятельности.

«Гибкие» звенья подключаются к «жестким» в момент творческой работы или когда необходима дополнительная поддержка любой другой деятельности при повреждении «жестких звеньев». Со слов М. Г. Старченко, «“жесткие” звенья представляют собой костяк системы, ее постоянную составляющую, они работают всегда и в любой ситуации, в то время как “гибкие” могут меняться в зависимости от сложившихся обстоятельств, личностных особенностей или состояния человека, свойств выполняемой задачи и т. д. Таким образом, все многообразие разнонаправленных изменений мозговой активности при творчестве связано с работой “гибких” звеньев системы <...>» [17, с. 18].

Наличие «гибких» звеньев в системе означает, что человек может управлять формированием и развитием любого вида психической деятель-

ности. Таким образом система поддержки психических функций в мозге с помощью «жестких» звеньев гарантирует надежность работы мозга, а «гибкие» звенья обеспечивают «учебную тренировку» для психических функций, чтобы разнообразить их работу. Этот момент важен для объяснения выбора цифрового способа активизации творческого воображения при выполнении упражнения «видеопозия». Для достижения цели упражнения, которая заключается в визуальной активизации творческого воображения, нам необходимо создать специфические условия для подключения «гибких» звеньев. Это возможно в том случае, если появляется нестереотипная для студента деятельность, навык которой еще не сформировался. Чтобы преодолеть стереотип, со слов М. Г. Старченко, «требуются максимальные усилия, задействованность всех ресурсов мозга» [16, с. 159]. Иначе говоря, требуется включение всех видов психической деятельности человека, что вызовет необходимость вовлечения огромного количества «гибких» звеньев. Для активизации творческого воображения мы предлагаем применять цифровой медиум как провокатор нестереотипной деятельности, нестереотипных ассоциаций, который влечет за собой подключение большего количества «гибких звеньев». Отметим, что под цифровым медиумом предлагается иметь в виду художественную практику, выполненную с помощью цифровых технологий, существующую и распространяющуюся посредством цифровых платформ. Мы разделяем термины «медиа» и «медиум» и отходим от традиционного их наполнения: *медиа* – форма множественного числа, образованная от лат. *medium* (посредник). Мы не будем сейчас более подробно останавливаться на различающихся трактовках терминов – они достаточно хорошо описаны в работе Р. Краусс¹ – и подчеркнем лишь, что *медиа* – это технологии коммуникации, *медиум* – вид искусства, художественной практики.

Итак, чтобы «разжечь» воображение студента, дать толчок творческому мышлению, необходимо найти такой медиум, с которым у объекта нет предыдущего опыта, отыскать максимально

¹ Краусс Р. Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 104 с.: ил.

нестереотипную для него деятельность. И этим медиумом, на наш взгляд, может стать цифровая анимация и цифровой поэтический видеоклип.

Начиная говорить о цифровом способе визуальной активизации творческого воображения на примере видеопэзии, уместно дать определение феномену. Итак, под термином «видеопэзия» «следует понимать интермедийный способ репрезентации поэтического образа, основанный на идее аудиовизуальной коммуникации (то есть совокупности творческих и технологических явлений)» [8, с. 40]. Видеопэзия представляет собой слияние визуального, вербального и аудиального высказывания. Иначе говоря, она объединяет в одно целое устную поэзию, визуальные образы, текст и звук. Родоначалницей этого способа репрезентации поэтического слова принято считать визуальную поэзию.

Функцию инструментов визуализации выполняют цифровые технологии: фронтальные камеры смартфонов, профессиональные фотокамеры, фронтальные и веб-камеры ноутбуков, программы для звукового дизайна, видеоредакторы, кроссплатформенные приложения для смартфонов.

Так в чем же заключается технология работы над упражнением «Видеопэзия» на 2-м курсе РТПП?

Одним из вариантов классификации поэтических текстов является разделение их множества на нарративную и лирическую поэзию. Первая рассказывает историю, и в основе таких текстов – повествование (от лат. *narration* – рассказ). Лирический тип основан на образной структуре и чаще сообщает о чувствах и ощущениях, эмоциональном состоянии героя. В лирической поэзии главное – как рассказано. В нарративной – о чем. Для студентов второго года обучения мы предлагаем остановить свой выбор на лирическом поэтическом материале. Такой текст насыщен сложными образами, в нем четко выражен символический пласт, а повествовательный не очевиден или отсутствует вовсе. На наш взгляд, целесообразнее всего двигаться от уже готовых поэтических образов к разворачиванию сюжета, потому что сочинить художественный образ гораздо сложнее, чем изложить историю. Для старшекурсников возможна и полезнее работа по обратной механике: от текста с очевидным сюжетом к формированию образно-визуального ряда.

Итак, одним из способов создания видеопэзии является проявление нарративного (повествовательного) слоя через визуальный ряд, через художественно-образное воссоздание истории. Обратим внимание, что это только один из алгоритмов создания видеопэзии.

Безусловно, у каждого педагога своя методика взаимоотношения с текстом и приемы освоения поэтического слова. Но есть общий принцип работы над стихотворными произведениями в театральной школе. Традиционно работа с поэтическим материалом начинается с событийно-действенного и стихоритмического анализа. Событийно-действенный анализ включает в себя: разработку темы, понимание того, во имя какой сверхзадачи выбирается именно этот стихотворный материал, формулировку основной мысли произведения, выделение событийного ряда. Опираясь на знание того, что исполнитель, выражая основную мысль произведения, действует словом, студентам предлагается трансформировать текстуальные образы в событийно-действенный ряд. Стихоритмический анализ включает в себя: знание и практическое применение ритмических законов стиха, умение подмечать особенности интонационно-синтаксической структуры, навык слышать звуковой строй стихотворной формы. Со слов И. Ю. Промптовой, расшифровывая ритмическую структуру произведения, «режиссер и актеры вскрывают само содержание, приходят к “стихдействию”» [10, с. 318]. Пристальное внимание к стихоритмическому анализу в процессе работы над поэтическим видеоклипом помогает обнаружить визуальное решение. Наличие или отсутствие пунктуации в стихотворении позволяет «нащупать» визуальную рамку. Допустим, отсутствие запятых или синтаксической симметрии способно сообщить о свободном, раскрепощенном состоянии лирического героя. Обуславливает свободу и неупорядоченность темпа его речи. Или, например, в том случае, когда произведение написано в строгом стихотворном размере с равным количеством слогов на строку, тогда эту особенность можно трансформировать в определенный визуальный образ – в решетку или в симметричную композицию кадра. Ритмические паузы, звуковые повторы также поддаются переводу на визуальный язык. Таким образом, визуальную форму возможно придумать любому примеру ритма и синтаксиса.

Следующий этап – это трансформация событийно-действенного ряда в визуальный ряд. Создание визуального ряда необходимо для большего погружения в персонаж, его пластику, облик, цвет пространства; в обстоятельства и контекст стихотворного материала, когда нужно «овладеть способом мышления рассказчика, “складом его речи”» [10, с. 275]. Таким способом студент составляет «документальную» хронику персонажа, чтобы схватить действенно-событийную структуру. Немаловажно обращать внимание на глаголы, которые могут нести в себе образ. Особенно если они выражены через метафору или находятся внутри метафоры: «И *потекут* сокровища мои» (А. Пушкин), «обида вещая *раскинула* крыло» (М. Волошин), «Зерна глаз твоих *осыпались*, завяли...» (С. Есенин), «И *рассыпал* лесною тьмью» (Б. Пастернак). С этого момента студенту необходимо выбрать тип цифрового медиума (цифровой поэтический видеоклип, цифровая анимация), который более всего подходит для репрезентации поэтического образа.

Итак, выстроенный событийно-действенный ряд перерождается в визуальное полотно, посредством прописанных сцен и придуманных ясных кадров. Далее разбираются структурные особенности стихотворения и также переводятся на визуальный язык. Таким образом, создается атмосфера, настроение будущего цифрового поэтического видеоклипа или цифровой анимации. Передается цветовая гамма, ритмический и композиционный рисунок всего видеоряда.

Работа над стихотворным материалом ставит перед исполнителем задачу перевоплощения в образ. Для лирических стихов особенно важно выделение героя – того, кто разговаривает со зрителем, чьими глазами он (зритель) видит то, что изображено в стихотворении. Студент должен определиться со сценическим образом, «овладеть характером мышления, способом выражения мыслей и чувств героя, что невозможно без личной, страстной причастности ко всему, что отстаивает герой» [10, с. 319]. Исходя из этого определяется способ присутствия/неприсутствия героя-исполнителя в кадре. Для этой цели можно предложить ряд возможных вариантов и условно разделить их на две группы: исполнитель в кадре и исполнитель за кадром. Приведем некоторые из них в таблице.

Способы присутствия героя в кадре

| Исполнение стихотворного материала в кадре | Исполнение стихотворного материала за кадром |
|---|---|
| Исполняет стихотворение на реальном или виртуальном фоне. Во время съемки используется крупный план или средний планы. Герой адресует свой текст зрителю или вымышленному партнеру, перед которым возникла необходимость отстоять свою точку зрения | История излагается с позиции героя, через его восприятие. Исполнитель находится внутри кадра, его голос за кадром, звучит как внутренняя речь персонажа |
| Исполняет текст стихотворения перед хромакеем. В процессе обработки видеоматериала можно вписать исполнителя в анимационный ролик, наложить на видео спецэффекты, выстроить взаимодействие с нарисованным персонажем (нафантазировать конфликтные отношения). Спецэффекты помогают погрузиться в чувственно-эмоциональные переживания героя | Исполнитель не находится в пространстве кадра, но мы слышим его голос, который не синхронизируется с персонажем на экране. Видеопоэтический клип может быть выполнен в любой технике съемки, например стоп-моушн (Stop Motion) ² |
| Предполагается натурная площадка (место для съемок вне студийных декораций), она определяется предлагаемыми обстоятельствами рассказываемой истории. Партнерами и объектами внимания для героя становятся различные неодушевленные предметы, окружающая среда, физиологические ощущения, и прочее. Исполнитель может обращаться к невидимому партнеру, находящемуся вне кадра | Существует ряд видеопоэтических клипов, которые объединяются долгим погружением в атмосферу, в предлагаемые обстоятельства, через богатый видеоряд. Исполнитель незримо присутствует, как голос героя |

Следующим этапом является конструирование – это съемочный план или раскадровка,

² Stop Motion – это технология съемки и монтажа, позволяющая неживым предметам будто бы «оживать» и двигаться в кадре самостоятельно.

которая фиксирует мельчайшие единицы видеонарратива. Это событийный ряд видеопоззии, разложенный на отдельные кадры (визуальное перечисление всех сцен). Раскадровку можно сравнить со страницей из комикса. Каждый кадр прорисовывается для интерпретативного использования происходящего на экране. На этапе раскадровки продумывается крупность кадра: насколько близко или отдаленно планируется показать зрителю происходящее. В кино этот элемент экрана называется – план. «План определяет масштаб объекта в кадре. План определяется расстоянием до предмета и фокусным расстоянием объектива киносъёмочной камеры» [7, с. 314]. Планы делятся на виды:

1) *Детальный план* – предоставляет зрителю информацию об атмосфере, подкидывает «ключи» к истории героя. Маленький предмет – может стать связующим символом, метафорой отношений героев.

2) *Крупный и средний планы* дадут возможность лучше рассмотреть эмоции и настроение героев, их действия и взаимодействия.

3) *Общий план* выразит целостное представление о происходящем.

Желательно не ограничиваться исключительно элементами киноязыка, предложенными выше. Чисто технические средства кино, такие как наплыв³, затемнение⁴ и расфокусировка⁵ и другие спецэффекты, являются средствами художественной выразительности. Что касается инструментов съемки, то они могут быть разными: от камеры смартфона до профессионального аппарата. Студент должен понимать, зачем привлекаются те или иные цифровые инструменты.

Если планируется задействовать цифровую анимацию, то техника исполнения должна быть оправдана содержанием и формой стихотворения.

³ Наплыв (dissolve) – вид монтажа, при котором два монтажных кадра соединяются таким образом, что в то время, когда появляется второй кадр, первый еще остается видимым на протяжении нескольких секунд, создавая при этом временное впечатывание одного кадра в другой.

⁴ Затемнение – плавное снижение яркости одного монтажного кадра до полной темноты, и последующее нарастание яркости другого кадра.

⁵ Расфокусировка – отсутствие резкости на важных объектах в кадре.

С нашей точки зрения, целесообразно с целью активизации визуального творческого воображения использовать цифровую анимацию стоп-моушн (Stop Motion – «остановленное движение»). Мы учитываем, что полноценный анимационный фильм студент снять не сможет, так как это трудоемкий процесс и включает в себя различные техники исполнения, каждая из которых предлагает свой уникальный визуальный стиль и творческие возможности. Однако анимационный ролик, визуально-образное высказывание ему по силам. Для примера возьмем стихотворение А. Фета. «Это утро, радость эта...». Приведем полный текст стихотворения: «Это утро, радость эта, / Эта мощь и дня и света, / Этот синий свод, / Этот крик и вереницы, / Эти стаи, эти птицы, / Этот говор вод, // Эти ивы и березы, / Эти капли – эти слезы, / Этот пух – не лист, / Эти горы, эти доли, / Эти мошки, эти пчелы, / Этот зык и свист, // Эти зори без затмения, / Этот вздох ночной селенья, / Эта ночь без сна, / Эта мгла и жар постели, / Эта дробь и эти трели, / Это все – весна». Тема и идея стихотворения связаны с приходом весны. Утверждение весны в природе оказывает прямое воздействие на эмоционально-чувственную сферу человека, рождает прилив вдохновения и сил. Обращает на себя внимание построение стихотворения, которое напоминает каталог образов – 24 сменяющихся образа. Последовательность образов обуславливается сужением поля зрения и интериоризацией описываемого мира, то есть наблюдаемый героем мир (внешний) становится его пережитым миром (внутренним). Герой не присутствует в «кадре» стихотворения, мы всего лишь смотрим его глазами, слушаем его ушами. Первая строфа – это взгляд вверх. Условно можно назвать ее уровнем визуальных и звуковых образов: *день, свет, синий свод, крик, стаи, птица, говор*. Вторая строфа – взгляд героя на окружающее пространство: *ивы, березы, капли, пух, горы, доли, мошки, пчелы*. В дополнение к визуальным образам, добавляются слуховые: *зык, свист*. Таким образом заканчивается внешний мир, который наблюдает герой. Третья строфа – это взгляд героя внутрь, его порыв разобраться с «движеньем чувств»: *зори без затмения, ночь без сна, жар постели, дробь и трели* (песня соловья, как образ спутника любви). При

построении кадров желательнее учесть движение времени в стихотворении: первая строфа – ранняя весна, вторая строфа – появление зелени на деревьях и жужжание первых насекомых, третья строфа – наступление лета (*зори без затмения*). Композиционный прием анафоры⁶ (это, эта, эти, этот) придает стихотворению ритм, помогает подчеркнуть остановки взгляда героя вверх (свет, день, свод), вокруг (предметы), внутрь (состояние). Строки будто бы пульсируют, ритм напоминает биение сердца, все находится в непрерывном движении. Форма и ритм текста похожи на кадрную прерывистую съемку стоп-моушн, поэтому мы предлагаем использовать указанный тип цифрового медиума. В данном случае оправдано обращение к технике коллажа, так как она коррелирует с композиционным построением стихотворения – каталог образов (предметов). Коллажная анимация может быть хорошим подспорьем тем студентам, кто не умеет рисовать. Однако не следует злоупотреблять чужой творческой мыслью в поисках «двойника», аналога задумки. В таком случае меньше всего задействуется собственное воображение. А постараться собрать точный образ своей фантазии из фрагментов разных изображений. Оригинально смотрится, когда вместо привычных предметов выступают неожиданные материалы (цветы, листья и т. д.) или люди. Все зависит от замысла автора видеопоззии.

Монтаж – это завершающий этап в выполнении упражнения «Видеопоззия». Монтаж – синоним таких важнейших понятий системы К. С. Станиславского, как сверхзадача и сквозное действие. «...Сверхзадача и сквозное действие – это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли. Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сквозное действие – лейтмотив, проходящий через всю пьесу. <...> Сквозное действие – глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная

нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья» (цит. по [19, с. 44]). Отснятый материал собирается множеством разных способов. Например, можно воспользоваться простейшими приложениями для телефонов и провести нетрудную склейку планов, обрезая лишнее. Можно попробовать бесплатные программы для любительской склейки видео (CupCut), а можно попробовать профессиональный софт со сложным интерфейсом (Adobe Premiere Pro, Final Cut Pro, Final Cut Pro X), видеоредакторы со встроенным инструментом создания анимации (VSDC). Или пойти путем внутрикадрового монтажа, и вся история уместится в одном длинном кадре, от запуска камеры до ее остановки. Звук тоже можно наложить и отредактировать во всех перечисленных программах.

Выбрав для работы поэтический материал, студент определяет цифровой медиум, наиболее подходящий для выполнения творческой задачи. При этом соблюдает важнейшее условие: сверхзадача должна найти живой отклик в душе исполнителя. Работая над сценарной и технической партитурой цифрового поэтического видеоклипа/цифровой анимации, обучающийся думает о персонаже, анализирует действенную линию поведения и логику поступков героя, его внутренние психологические качества, фантазирует внешние обстоятельства жизни изображаемого лица, углубляется в подтекст и, как следствие, начинает видеть в стихотворном материале не отвлеченные понятия, а подлинную жизнь. Конечно, автор данной статьи не претендует раскрыть все возможные способы работы над упражнением, статья призвана лишь подтолкнуть к собственным размышлениям над поэтическим материалом при помощи цифрового медиума.

Итак, подключая цифровой медиум, мы погружаем студентов в новый тип задачи, незнатный вид деятельности, который еще не закрепился как навык. Реализовывая «нетренированную» форму творчества, неизбежно преодолевается «матрица стандартов», а значит, мозг из стереотипного состояния переходит в «гибкое» состояние. Сложная нестереотипная деятельность, такая как воссоздание в своем воображении художе-

⁶ Анафора – фигура речи, состоящая в повторении в начале фразы или стихотворной строки одних и тех же звуков, слов, словосочетаний.

ственных образов, не представленных визуально, а только в виде написанного текста, генерация нового образного видеоряда с использованием новых цифровых инструментов требуют высокого «расхода» ресурсов мозга, а значит, активизирует большое количество зон головного мозга («гибких» звеньев), в том числе те, что ответственны за воображение.

Таким образом, цифровой способ визуальной активизации творческого воображения связан, во-первых, с требованиями цифровой культуры, которая включает цифровые технологии – от фор-

матов традиционных средств коммуникации до современных художественных процессов, включая сценическую педагогику. Во-вторых, с нейрофизиологическими основаниями для преодоления «матрицы стандартов» и подключения большого количества «гибких» звеньев, что возможно в том случае, если появляется нестереотипная для студента деятельность, навык которой еще не сформировался. Для этих целей провокатором нестереотипной деятельности выступает цифровой медиум: цифровой поэтический видеоклип, цифровая анимация.

Литература

1. Диянова З. В. Общая психология. Познавательные процессы: учеб. пособие для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2023. – 149 с.
2. Грачева Л. В. Психотехника актера: учеб. пособие. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 384 с.: ил.
3. Латышева Н. А. О механизмах актерского воображения // Теория и практика сценической речи: сборник научных трудов. – СПб.: СПГИТМиК, 1985. – С. 89–100.
4. Латышева Н. А. Роль воображения в голосо-речевом воспитании актера // Теория и практика сценической речи: сборник научных трудов. – СПГИТМиК, 1992. – Вып. 2. – С. 92–105.
5. Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральном вузе. – М.: ГИТИС, 2006. – Вып. 1. – С. 47–81.
6. Немов Р. С. Общая психология. Познавательные процессы и психические состояния: учебник и практикум для среднего профессионального образования. – 6-е изд., перераб и доп. – М.: Юрайт, 2024. – 1271 с.
7. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / отв. ред. К. Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
8. Пога Л. Н. Видеопоэзия как способ репрезентации поэтического высказывания в условиях современной художественной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 33–41.
9. Пога Л. Н. Трансформация обучающих подходов в фокусе ценностей цифровой культуры (на примере визуальной активации образного мышления и воображения) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 201–212.
10. Промптова И. Ю. «Услышать будущего зов...». На уроках сценической речи. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 536 с.
11. Родионов А. Р. Мозговые механизмы воображения при выполнении вербальных творческих задач // Физиология человека. – 2013. – 39 (3). – С. 35–45.
12. Родионов А. Р., Старченко М. Г. Топографические характеристики ЭЭГ при использовании равномерной импульсной стратегии решения творческих задач актерами и неактерами // Вестник психофизиологии. – 2013. – № 4. – С. 30–37.
13. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – М.: АСТ, 2020. – 960 с.
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Искусство, 1959 – Т. 6. – 466 с.
15. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 490 с.
16. Старченко М. Г. Тайны творческого мозга. – М.: АСТ, 2022. – 224 с.
17. Старченко М. Г. Психофизиология креативности // Наука и инновации. – 2014. – № 12 (142). – С. 15–19.
18. Старченко М. Г. Мозговая организация вербального творческого мышления: дис. ... д-ра биол. наук: 03.03.01. – СПб., 2018. – 336 с.
19. Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. – М.: ГИТИС, 2006. – 536 с.

References

1. Diyanova Z.V. *Obshchaya psikhologiya. Poznavatel'nye protsessy: uchebnoe posobie dlya vuzov [General psychology. Cognitive processes. Study guide for universities]*. Moscow, Yurayt House Publ., 2023. 149 p. (In Russ.).
2. Gracheva L.V. *Psikhotekhnika aktera: uchebnoe posobie [Psychotechnics of an actor. Study guide]*. St. Petersburg, Lan: Planet of Music Publ., 2022. 384 p. (In Russ.).
3. Latysheva N.A. O mekhanizmax akterskogo voobrazheniya [About the mechanisms of acting imagination]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi: sbornik nauchnykh trudov [Theory and practice of stage speech. Collection of scientific papers]*. St. Petersburg, SPGITMiK Publ., 1985, pp. 88-100. (In Russ.).
4. Latysheva N.A. Rol' voobrazheniya v goloso-rechevom vospitanii aktera [The role of imagination in the voice-speech education of an actor]. *Teoriya i praktika stsenicheskoy rechi: sbornik nauchnykh trudov [Theory and practice of stage speech. Collection of scientific papers]*. St. Petersburg, SPGITMiK Publ., 1992, iss. 2, pp. 92-105. (In Russ.).
5. Latysheva N.A. Voobrazhenie aktera na urokakh stsenicheskoy rechi [Actor's imagination during stage speech lessons]. *Stenicheskaya rech' v teatral'nom vuze: sbornik nauchnykh trudov [Stage speech at a theater university. Collection of scientific papers]*. Moscow, GITIS Publ., 2006, iss. 1, pp. 47-81. (In Russ.).
6. Nemov R.S. *Obshchaya psikhologiya. Poznavatel'nye protsessy i psikhicheskie sostoyaniya [General psychology. Cognitive processes and mental states]*. Moscow, Yurayt House Publ., 2024. 1271 p. (In Russ.).
7. *Novye audiovizual'nye tekhnologii [New audiovisual technologies]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005. 488 p. (In Russ.).
8. Poga L.N. Videopoeziya kak sposob reprezentatsii poeticheskogo vyskazyvaniya v usloviyakh sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Video poetry as a way of representing poetic statements in the context of modern artistic culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 33-41. (In Russ.).
9. Poga L.N. Transformatsiya obuchayushchikh podkhodov v fokuse tsennostey tsifrovoy kul'tury (na primere vizual'noy aktivatsii obraznogo myshleniya i voobrazheniya) [Transformation of teaching approaches in the focus of digital culture values (using the example of visual activation of imaginative thinking and imagination)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 201-212. (In Russ.).
10. Promptova I.Y. «Uslyshat' budushchego zov...». Na urokakh stsenicheskoy rechi [“Hear the call of the future...” During stage speech lessons]. Moscow, Russian Institute of Theater Arts - GITIS Publ., 2016. 536 p. (In Russ.).
11. Rodionov A.R. Mozgovye mekhanizmy voobrazheniya pri vypolnenii verbal'nykh tvorcheskikh zadach [Brain mechanisms of imagination during verbal creative tasks]. *Fiziologiya cheloveka [Human physiology]*, 2013, no. 39 (3), pp. 35-45. (In Russ.).
12. Rodionov A.R., Starchenko M.G. Topograficheskie kharakteristiki EEG pri ispol'zovanii ravnomernoy impul'snoy strategii resheniya tvorcheskikh zadach akterami i neakterami [Topographic characteristics of EEG when using a uniform impulse strategy for solving creative problems by actors and non-actors]. *Vestnik psikhofiziologii [Bulletin of psychophysiology]*, 2013, no. 4, pp. 30-37. (In Russ.).
13. Rubinshteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii [Fundamentals of general psychology]*. Moscow, AST Publ., 2020. 960 p. (In Russ.).
14. Stanislavskiy K.S. *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 6. [Collected Works in 8 volumes. Vol. 6.]*. Moscow, Art Publ., 1959. 466 p. (In Russ.).
15. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. O tekhnike aktera / M.A. Chekhov [An actor's work on himself / K.S. Stanislavsky. About the actor's technique / M.A. Chekhov]*. Moscow, Artist. Director. Theater Publ., 2013. 490 p. (In Russ.).
16. Starchenko M.G. *Tayny tvorcheskogo mozga [Secrets of the creative brain]*. Moscow, AST Publ., 2022. 224 p. (In Russ.).
17. Starchenko M.G. Psikhofiziologiya kreativnosti [Psychophysiology of creativity]. *Nauka i innovatsii [Science and innovation]*, 2014, no. 12 (142), pp. 15-19. (In Russ.).
18. Starchenko M.G. *Mozgovaya organizatsiya verbal'nogo tvorcheskogo myshleniya: dis. ... d-ra biolog. nauk [Brain organization of verbal creative thinking. Diss. Dr biologist. science]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2018. 336 p. (In Russ.).
19. *Stenicheskaya rech': uchebnik [Stage speech. Textbook]*. Ed. I.P. Kozlyaninova and I.Y. Promptova. Moscow, GITIS Publ., 2006. 536 p. (In Russ.).