

ІНТЕРНЕТ ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦЬКІ ВИДОВИЩА

У статті розглянуто вплив медійної творчості у мережі Інтернет на екранні мистецькі видовищні форми.

Ключові слова: медійна творчість, Інтернет, творчість, мистецтво, екранне мистецьке видовище.

В статье рассмотрено влияние медиа-творчества в сети Интернет на искусство экранных зрелищных форм.

Ключевые слова: медиа-творчество, Интернет, творчество, искусство, экранное зрелищное искусство.

Media creativity is popular in Internet. There are many genres and forms of digital creativity. The digital television is developing now. The social chat and forums becomes a place of total communication and this communication is form of creative or art. The media creativity influences on screen artistic spectacle now.

Keywords: media creativity, Internet, creative, art, screen artistic spectacle.

Сьогодні продовжує своє формування і трансформацію нове загальнокультурне поле, яке уже давно визначено як переважно візуальне. Це поле, однак, впродовж кількох десятиліть не лежить у безпосередній сфері традиційних екранних мистецьких видовищних форм. Воно сформувалося значно ширше — як поле медійне. Традиційні видовищні форми становлять невід’ємну його складову, та дедалі більше відчують свою залежність від його внутрішніх процесів.

Проте новітні форми екранної мистецької видовищної творчості народжуються, розвиваються і трансформуються, породжуючи, у свою чергу, нові підвиди. Існування таких форм, робота професіоналів у сфері цифрових технологій, зацікавленість широкого кола користувачів і глядачів вимагають звернення уваги на нові тенденції, впливи і перспективи цих процесів.

Усі супутні процеси розвитку цього величезного багатшарового простору потребують прискіпливого глибинного вивчення. Західноєвропейські та американські філософи, дослідники культури, екранних видовищних форм і мистецтв, медійної сфери з середини ХХ ст. ретельно вивчають як загальнокультурні, так і локальні, одиничні явища цих процесів. Від формування проблеми А. Модем, Е. Тоффлером, М. Мак-Люеном та ін-

шими до сучасних досліджень за прикладними напрямками. Українські дослідники, такі як І. Зубавіна, Г. Почепцов, Л. Стародубцева та інші у річищі власної проблематики, так чи інакше, також не обходять увагою проблему співіснування загального медійного поля і екранного мистецтва. Однак навіть така визначена тема, як «медійна творчість і екранні мистецькі видовища в умовах Інтернет», через багатшаровість і складність тих процесів, що відбуваються, через постійне зростання об’єктів вивчення і наукового зацікавлення, сьогодні представляє собою складне завдання для спеціалістів найрізноманітніших галузей і напрямів. Обмеживши усі наявні можливості розвитку цієї теми, зосередимося безпосередньо на впливі процесів медійного простору на екранні мистецькі видовища, обравши за об’єкт дослідження власне саму медійну творчість.

Завершуючи свою «Галактику Гутенберга», оцінюючи трансформації нової культурної ситуації, спираючись на висновки інших видатних дослідників у цьому напрямі, М. Мак-Люен, зокрема, пише: «...техніка невирішених, “проміжних” суджень — великого відкриття двадцятого століття як у фізиці, так і в мистецтві, — це рикошет і трансформація знеособленого конвеєра (лінії складання) мистецтва та науки дев’ятнадцятого століття»¹.

Перестановка культурної парадигми відбулася, за М. Мак-Люеном, у той момент, коли символісти у своїх творчих пошуках почали рух від наслідку до причини. Зрештою, сама культурна ситуація спровокувала такі тенденції і сформувала нагальну необхідність вибору іншої схеми творення-існування-сприйняття мистецтва.

В уніфікованому світі, послідовно вибудованому і впорядкованому суворою логікою і доцільністю, визріло прагнення наголосити унікальність особистості, унікальність «я». З'явилася гостра потреба поряд із виявом досвіду і механічної раціональності проявити життя у вигляді певного набору емоційних форм. Це, в свою чергу, поставило інакші вимоги до способу сприйняття. Усі ці передумови спровокували виникнення логіки, відмінної від раціональної, такої, яку можна вхопити лише у формі розірваних образів, що перетікають і являють собою неоформлений, не вибудований, хаотичний потік — потік свідомих переживань, уявлень... «потік свідомості».

Символістське мистецтво трансформувалося від технологічного принципу лінії складання в новий «потік свідомості» як у новий засіб зображення. «А потік свідомості — це відкрите “поле” сприйняття, де переставлені, перевернуті на спід усі аспекти лінії складання, або “техніки винаходів”, відкритих у дев'ятнадцятому столітті»².

Однак «вести розмову про потік свідомості на протигагу раціональному світові — це просто необгрунтовано наполягати на візуальній послідовності як на раціональній нормі, залишаючи мистецтво позасвідомому, оскільки те, що мають на увазі, коли говорять про ірраціональність і паралогічність у сучасних дискусіях, — це просто вже раз знайдені та відкриті взаємодії між “я” і світом, або між суб'єктом і об'єктом»³.

Отже, «техніка невирішених, “проміжних” суджень» як велике відкриття двадцятого століття — імовірна точка зародження нового медійного культурного поля. Індивідуальне начало — «я» поступово стає переважаючим і тією рушійною силою, котра послідовно нарощує оберти і сприяє розростанню нової культурної парадигми. Екзистенційна проблема подолання⁴ початку ХХ століття поступово переростає у потребу емоційної відкритості, певної інтимно-емоційної демонстрації як особистісного ствердження. На початку ХХІ століття ця демонстрація уже набуває значення певної психологічної характеристики особистості у новому культурному полі. Перебуваючи у постійному афекті, у полі безмежної кількості подібних демонстрацій, ця характеристика у дея-

ких випадках переростає у психологічний екзистенціалізм з хворобливою необхідністю демонстрації особистого на широкий загал. Екзистенційні ж поняття свободи і вибору зрештою стають провідними інструментами творення і нарощення нового культурного поля.

Інтернет, як своєрідна проекція поля сучасної культури, представляє собою поліфункціональну базу численних варіантів практичного втілення усіх можливих форм демонстрації і багатомірну модель існування паралельних потоків, серед яких «потоки свідомості» являють собою лише окремих, приватний випадок. Імовірно перехрещення і паралельне існування такої потоковості уможлиблює гіпотетичну безкінечність можливостей, серед яких, зокрема, і творча.

Дошки об'яв, форуми, соціальні мережі стають місцем масової комунікації. Необмеженість комунікаційних можливостей створює таку ситуацію, коли комунікація може здійснюватися необмеженою кількістю учасників без будь-яких особливих умов, з широким варіюванням її методів і засобів. При цьому елементи комунікації не завжди завершені. Принцип «потоків», перетікання стає основним формотворчим принципом.

Надзвичайно показовими у цьому сенсі є популярні дошки об'яв і форуми, де інформація може бути розміщена анонімно. Учасники отримують повну свободу самовиразу. Комунікація перетворюється на своєрідний арт-привід для створення арт-об'єктів, об'єднаних цим приводом. Фактично і сам привід перетворюється на об'єкт: послідовність, варіювання, форма і змістова колажність можуть бути цікавими не лише поодиноці, а й в усій своїй сукупності. Таким чином, комунікація перетворюється на арт-об'єкт, у створенні якого задіяні десятки авторів, зі своєю власною формою, логікою побудови і внутрішнім сенсом. Нескінченна стрічка містить у собі велику кількість як оригінальних, так і авторських творів, уривків, цитат різних жанрів і мистецьких напрямів від сухих коментарів до віршових форм, малюнків, анімації, фільмів тощо.

Особливими мистецькими творами у полі Інтернету стають також і сайти. Сьогодні маємо значну кількість неінформативних, мистецьких сайтів, функція яких суто естетична. Їх створення передбачає використання великої кількості візуального матеріалу. Інколи це складні багатопланові та багатошарові структури, які функціонують на межі екранного, образотворчого мистецтва і гри тощо. Здебільшого механізмом взаємодії з користувачем є принцип інтерактивності. Це дає

можливість і останньому долучитися до процесу творення. Певним чином, користувач і виступає автором твору — власного перегляду.

В мережі Інтернет, породжена безмежними комунікативними і безмежними можливостям доступу, новітніми технічними досягненнями, існує своєрідна форма творчості, базована на використанні матеріалів уже наявних екранних мистецьких видовищ. У такому разі екранні мистецькі видовища виступають матеріалом для творчості. Часто створені непрофесіоналами, такі твори функціонують здебільшого як комунікативні засоби. Подібна форма творчості дає авторові широке поле вибору матеріалів, засобів виразності й їх варіювання. Можуть використовуватися різні мистецькі твори, залучатися до дії різні стилі й інструменти. Однак провідним засобом виразності залишається монтаж, часто навіть звуко-зоровий, інколи із залученням цифрової обробки матеріалу та використанням численних візуальних і навіть звукових ефектів.

За визначенням В. Кісіна любительське або непрофесійне виконання має свої характерні особливості: «хоча при цьому є значні втрати у майстерності, але надбання дуже цінні: непідробний ентузіазм, щирість, природність поведінки»⁵. Хоча дослідник мав на увазі у своєму випадку постановочний канон народного обряду, такі характерні риси любительства можна означити як характерні для будь-якої творчості. Отже ентузіазм, щирість і природність як характерні ознаки непрофесійної творчості притаманні й екранним медійним творам. Щира зацікавленість і живе бажання творчості характеризують ці екранні твори. Відсутність професійної складової часто перекривається неочікуваними експериментами у сфері монтажу і ефектів, чого не дозволили б собі професіонали, ознайомлені з теорією монтажу і психологією сприйняття.

Таким чином, непрофесійна медійна екранна творчість представляє собою на сьогодні широке поле експериментування у сфері монтажу, зокрема, звуко-зорового; образних візуальних побудов; колористичних пошуків тощо. Сам стиль роботи з матеріалом, підхід до його відбору і впорядкування просякнуті творчою складовою. Цей підхід уже, власне, можна охарактеризувати як елементарний інструмент, інструмент щирого ентузіазму і віри у кінцевий результат.

У контексті такого підходу гостро постає питання переосмислення розуміння матеріалу екранної творчості. Відомий теоретик радянського кіно В. Пудовкін визначив матеріалом кіноплівку з від-

знятим на ній зображенням, а основним методом творення фільму — монтажем⁶. Матеріалом телевізійної творчості, в свою чергу, слід вважати інформацію або навіть на сьогодні сукупність інформаційних потоків. Жоден із цих випадків тлумачення матеріалу екранної творчості у цьому разі не актуальний.

Авторські ролики, створені на основі готових кінематографічних (або будь-яких інших) екранних видовищних творів, мають свою, абсолютно самостійну ідею і зміст. Оригінальні твори, на основі яких їх реалізовано, є висхідною точкою для розуміння, а у деяких випадках зовсім не мають відношення до кінцевого результату і здатні створити певні змістові або якісь інші (етичні, естетичні, філософські) алузії. Проте розуміння кінцевого твору залежне від попереднього перегляду і чіткої орієнтації у сюжетах відомих оригінальних творів. Показово, що автори таких роликів часто дуже добре (або навіть досконало) орієнтуються у матеріалі, тобто у тих оригінальних творах-матеріалах, які використовують. Найцікавішим випадком є ситуація, коли для створення одного ролика використовується кілька оригінальних творів. Отже, такий незвичний спосіб відеоспілкування в Інтернеті перетворюється на естетичний обмін змістами у візуально-звуково оформленій формі.

Щось схоже на подібні експерименти здійснив угорський режисер Дьордь Палфі у фільмі «Кінцевий монтаж, пані і панове» (Final Cut: Nőgyeim és uraim, 2012). Однак цей фільм, на відміну від непрофесійної творчості у Інтернеті, виглядає цілком самостійним та завершеним, і алузії на змісти використаних кадрів фактично не задіяні у формуванні розуміння кінцевого результату. Тут існування кожного наступного кадру диктоване переважно монтажною необхідністю доцільності послідовної оповіді. Змісти як такі нашаровуються побічно, безвідносно до кінцевої мети автора. Найважливіший стрижень авторської побудови — оповідь, яка підпорядковує усі інші одиниці собі і виступає головним загальноорганізуючим концептом. Використовуючи безліч шедеврів світового кінематографа як матеріал, режисер розповідає свою власну історію, під яку підлаштовує, дошукує кожний наступний кадр. Таким чином, блискуче оперування матеріалом не дає в результаті особливих неочікуваних змістових перетинів для масової аудиторії глядачів, яка в основному із зацікавленням стежить за перебігом сюжету... а якщо й дає, то лише тим обізнаним знавцям, яким відомо походження кожного об-

раного кадру і контекст існування цього кадру в оригіналі.

Повертаючись до питання матеріалу такого виду екранної мистецької видовищної творчості, слід наголосити, що навіть постмодерністська теорія відкритого цитування не може бути задовільною для визначення матеріалу такої творчості. Адже у наведених прикладах ідеться про зовсім різний підхід і використання такого інструмента як цитування.

Цитата передбачає наявність певного масиву, в який включена і який лише доповнює. У цьому разі йдеться про твір-цитатник, який на перший погляд зовсім не містить авторського тексту, — лише запозичення-цитати. Але це не означає відсутності авторської точки зору. Вона виявляється достатньо активно і впевнено через інструмент, яким виступає уже згаданий монтаж. Оперування матеріалом відбувається на рівні сенсів, змістів. Також і поняття постмодерністської змістової гри тут дещо переосмислено. Ця гра виводиться на новий рівень. Змістові побудови мають багатомірну структуру, зачіпаючи і вміщуючи у собі як елементарні побутові елементи, так і загальнокультурні змістові коди.

Авторський фільм-ролик у мережі Інтернет існує одночасно на багатьох змістових рівнях. По-перше, цей твір має свій власний завершений сюжет, при використанні як матеріалу інших оригінальних авторських творів. По-друге, з огляду на останнє, відбувається постійне відсилання до оригінальних змістів, які неодмінно породжуватимуть певні алюзії. По-третє, метод монтажної побудови, в свою чергу, продукує нове співвідношення змістів. По-четверте, зрештою, також і саме існування у комунікативному середовищі, а часто навіть у вигляді елемента комунікації, не може не вплинути на змістову складову тощо.

При розгляді екранних мистецьких видовищ у контексті медійної творчості не можна оминати новітніх тенденцій розвитку цифрового телебачення в сучасних українських реаліях.

Яскравим прикладом професійної екранної телевізійної видовищної творчості із залученням усіх засобів масової комунікації водночас була робота «Громадського телебачення» під час подій на Майдані. Використання цим каналом різноманітних новітніх цифрових медійних і технічних засобів дало надзвичайно цікавий кінцевий результат. Online-мовлення з «живими» студіями і «стрімами», одночасне використання багатьох джерел інформації, включаючи, окрім традиційних телевізійних, навіть мобільний телефонний

зв'язок, Інтернет тощо, показало нові можливості існування телебачення у сфері цифрового мовлення. «Громадському телебаченню» вдавалося максимально ефективно і швидко реагувати на інформаційний потік, вирізняти найважливіші та найгрячіші новини з-поміж усієї потокової інформації, аналізувати й запрошувати гостей у студію задля коментарів та оцінювання надзвичайно мінливої ситуації.

Безпосередність прямих включень досягалася нагальною інформаційною необхідністю, коли самі автори програми інколи не могли передбачити розвитку подій як у студії, так і за її межами. Максимальна зосередженість і сконцентрованість, готовність до будь-якого розвитку ситуації, швидке реагування — фактично все це і створювало природність і життєвість ефірного мовлення. Відмова від заздалегідь підготованого тексту, роботи з суфлером, гриму — все це становило життєву необхідність ефірної роботи «Громадського» під час подій на Майдані.

За свідченнями авторів «Громадського телебачення», первісно потокове мовлення не було заплановане. За планом робота цього каналу мала представляти собою окремі включення з конкретними інформаційними повідомленнями. Але несподівано потокове мовлення, цей «побічний» продукт існування «Громадського» (хоч як би вони його називали), стало чи не основним способом його існування.

Таким чином, особливим, власним стилем роботи «Громадського телебачення» поступово став стиль, вироблений впродовж подій Майдану, — потокове мовлення. Цей стиль не передбачав чіткого дотримання хронометражу, що одразу принципово вирізнило «Громадське» серед інших каналів і уможливило вільне існування авторів і журналістів в ефірі у режимі, максимально наближеному до реального життя. Цей стиль давав змогу здійснювати живе спілкування з гостями без будь-яких обмежень, за участі будь-яких осіб, без попередньої підготовки і монтажу, просто у прямому ефірі, віч-на-віч з авторами і глядачем. Цей стиль також ґрунтувався на одночасному моніторингу всіх можливих засобів передачі інформації просто в ефірі з відкритим оголошенням і посиленням на джерело.

Ще однією важливою особливістю стилю роботи «Громадського телебачення» стали прямі включення, так звані «стріми», безпосередньо з місць подій.

«Стріми» здійснювалися журналістами, операторами, волонтерами. Вони не потребували

для своєї реалізації ані великої кількості членів знімальної групи, ані складної і важкої техніки. Навпаки, віталосся протилежне: велика кількість одинаків-«стрімерів» у різних точках однієї події чи взагалі у різних точках Майдану або й міста. Основною умовою існування «стріму» була важлива інформація. Навіть її якість не мала визначального значення для того, аби бути переданою в ефір. Зрештою, технічне забезпечення «стрімера» і не завжди могло дати якісну картинку або звук з місця події. Основним завданням, що його вирішували журналісти на той час, було забезпечення максимально можливою кількістю різнопланової інформації з усіх можливих місць подій.

Отже «стрімери»-репортери працювали на передових позиціях Майдану і цілодобово вели репортажі з прямими включеннями. Така робота давала можливість максимально ефективно здійснювати висвітлення подій на Майдані. Крім того, у багатьох випадках це висвітлення мало поліфонічний зміст: давало уявлення про події з різних точок поглядів (різні учасники), з різних місць дій, за різними способами оцінки (аналітика).

Тут слід відзначити один побічний, але дуже важливий наслідок цієї важкої цілодобової роботи. Саме праця «стрімерів» з їх прямими включеннями у телевізійний Інтернет-ефір у багатьох випадках убезпечила жорсткий розвиток окремих революційних подій.

Однак, з іншого боку, людина з камерою неоднозначно сприймалася, наприклад, самими учасниками Майдану. Розуміння сучасних технічних і технологічних можливостей, усвідомлення сутності дії Інтернет-мережі, у певний час розвитку революційних подій лякало майданівців. Вони або деякі з них, з цілком зрозумілих причин, боялись переслідувань за участь у Майдані, а відтак боялись, аби їх обличчя були зафіксовані й з'явилися десь у мережі або на телевізійному екрані. Тому зверталися до випадкових фотографів, аби ті в жодному разі не викладали відзняті кадри у мережу... Та це вже дещо інше, скоріше етичне питання роботи медіа, та ще і в особливих умовах, в умовах революційної боротьби, а надалі й в умовах війни.

Що ж до діяльності «Громадського телебачення», то воно саме у цих, гранично екстремальних умовах, органічно поєднало у собі потенційні можливості сучасних культурних тенденцій, задіявши одночасно максимальну кількість інформаційних потоків, комунікативних засобів та технічних новацій, а у деяких випадках прилаштувавши окремі з них під свої власні нагальні потреби.

У сучасній культурній ситуації з'явилася необхідність інформаційного каналу з подібними характеристиками, який водночас був би і максимально індивідуалістичним і максимально відкритим. Змушений відхід від декларативних форм існування сучасного телевізійного мовлення, вихід на життєві моделі поведінки у поєднанні з нагальною інформаційною складовою зробили «Громадське телебачення» провідним каналом новин періоду революційного Майдану.

В цих нових умовах «Громадське телебачення», скоріше за необхідності, аніж через попереднє планування такої стратегії, з особливою силою задекларувало особливе звернення до теми особистісного, індивідуального начала. Людина на екрані «Громадського телебачення» має зовсім інше значення, аніж на будь-якому іншому каналі. Тут роль особистості визначальна. Не важливо, чи це є гість студії, чи «стрімер», який рухається вулицями міста і час від часу звертає на себе об'єктив, чи це ті перехожі і учасники мітингу, що випадково потрапляють у його кадр, чи ті, хто усвідомлено дають інтерв'ю... На екрані «Громадського» чомусь із особливою гостротою вибликає зацікавлення людина.

Мак-Люєнівська «техніка невирішених, «проміжних» суджень» з її індивідуалістичною концепцією на противагу уніфікованому світу, послідовно вибудованому і впорядкованому суворою логікою і доцільністю, прагнення акцентувати унікальність особистості, унікальність «я» з новою силою проголошує про себе в умовах формування сучасного медійного культурного простору. Ця індивідуалістична складова стає більш помітною і більш голосною на тлі загальних безособистісних культурних надбудов. Відбувається цей процес завдяки творчому ствердженню, завдяки силі та бажанню висловити свій власний голос, нехай би він навіть і був одним із безлічі людських голосів. І чим більший медійний потік, тим більше бажання висловлення.

Поле медійної творчості нині у багатьох точках перетинається з полем існування мистецьких екранних видовищних форм. Взаємні впливи формують фактичне багатомірне існування сучасної видовищної культури. Техніка невирішених, «проміжних» суджень, потокова та індивідуальна характеристики, цитатність та ігрова структура — це лише незначний перелік тих загальних характерних ознак, що їх набувають і екранні мистецькі видовища сьогодні. Зрозуміло, що надалі ці впливи будуть ще відчутнішими, а існування різних форм творчості — більш дифузним.

¹ Мак-Люен М. Галактика Гутенберга : Становлення людини друкованої книги / М. Мак-Люен. — К. : Ніка-Центр, 2008. — С. 360.

² Там само. — С. 359–360.

³ Там само. — С. 360.

⁴ Поняття «подолання», надалі «свобода» і «вибір» тут вжиті в контексті екзистенційної філософії.

⁵ Кісін В. Б. Режисура як мистецтво і професія / В. Кісін. — К. : Науково-освітній центр «АЕС-технологія», 1998. — С. 54–55.

⁶ Докладніше див. : Пудовкін В. «Кінорежисер і кіноматеріал» (1926).