

Ніна БІЧУЯ

ТРИАДА ПРОФЕСІЙ

поважні висновки з короткого досвіду

Позбавлене пієтету й пошанівку, Слово перестає виконувати свою найпершу і найголовнішу – комунікативну – функцію, перетворюється із засобу об'єднання на засіб і спосіб роз'єднання, стає не суттю, а лише неживою оболонкою суті й поняття, суті й предмета. Мовлене вголос чи зафіксоване на письмі, воно неначе тільки заповнює якусь форму, призначення якої вже давно призабули і потребу в якій уже ніколи не відновлять.

І тоді віддалено-наївним здається заклик Івана Огієнка: “Головний рідномовний обов'язок кожного свідомого громадянина – працювати для збільшення культури своєї літературної мови” [1].

Цей свідомий громадянин порушує мовні закони часом несвідомо, не сповідаючись з того гріха й не розкаюючись у ньому.

Увесь довколишній озвучений (а також і неозвучений, зафіксований на письмі) світ огортає свідомого громадянина – йдеться, звичайно, про громадянина нашої держави – непроникним словесним смогом, крізь який годі пробитися до істини, до порозуміння та саморозуміння. За такої ситуації гріх порушення закону мови та мовлення важко усвідомити, хоча, як стверджують правники, незнання закону не рятує від відповідальності за його порушення.

Вернімося знову до “наївного” Івана Огієнка та його закликів: “До набуття доброї літературної всеукраїнської вимови мусять прямувати всі, хто тільки має потребу прилюдно говорити: політичні промовці, адвокати, лектори на викладах, учителі й професори по школах, церковні проповідники у містах, а по змозі й по селах. На всіх прилюдних зборах мусить панувати літературна вимова, особливо ж на зборах наукових, урочистих і т.ін.” [2].

Літературна вимова – отже, і літературна мова. Тим часом рівень її знижується до рівня заземлено-побутового, де все хаотично, неусвідомлено, беззаконно і безвідповідально, де все тільки “тіпа” і “кароче”.

А до переліку тих, хто повинен говорити прилюдно, за часи, що минули поміж Огієнком та нашими новітніми, модерними й уже постмодерними поколіннями, додалося чимало мовців, які за своїми професійними обов'язками мусять говорити вголос і привселюдно, користуючись задля цього радіо, телебаченням, парламентськими мікрофонами, міськими площами і сценою, замкненою чотирма стінами або ж розташованою просто неба на стописячних стадіонах.

Атож, є така “прилюдна інституція, що надзвичайно сильно впливає на вироблення нашої літературної вимови – це театр. [...] Вплив театру на маси завжди був надзвичайно сильним і таким залишається він і тепер. Так само

великий і сильний вплив театру на вимову слухачів, – почувті в театрі форми міцно сприймаються масою і несуться й до буденного життя” [3].

Якщо Іванові Огієнкові сімдесят літ тому йшлося насамперед про акторів, то нам йдеться про усіх інших людей театру, які нині становлять абсолютно невід'ємну, значну та важливу складову цієї культурної (чи радше навіть мовно-культурної) мистецької інституції.

Театрознавці. Цим терміном окреслюємо коло фахівців, яких об'єднує не тільки театр, але й мовний простір, а зокрема обов'язкове знання законів мови та мовлення, усвідомлення своєї ролі у театральному і мовному просторах. На нашу думку, в такому аспекті театр і мова аж ніяк не ті Евклідові паралельні прямі, що ніколи не перетинаються. Це прямі з геометрії Лобачевського, які можуть перетнутися в найнесподіваніший момент. Якщо ми готові говорити і сперечатися про театр літературний, зі словесно-драматургічним підґрунтям, і театр невербальний – чи то на теоретично-дискусійному, чи то на рівні практики – то говорити про “театрознавство невербальне” – було б нонсенсом, непристойним жартом і навіть на смішкою: прецінь навіть такий безсловесний, оголений від слова і позбавлений необхідності словесного виразу “театр” абсолютної форми, дійство німе можна інтерпретувати і пояснити тільки засобами слова. Це до примітивності зрозуміло: тільки зафіксована у словесній формулі театральна з'ява остаточно матеріалізується, а якщо часом набуває форми замкненого кола чи навіть перетворюється на лабіринт, то вихід може бути знайдений лише один – той, де виникає Слово.

Можливості, що їх відкриває для пошуків виходу з такого лабіринту приявність театрального в Університеті, навчання театральної справи в Університеті (йдеться про Львівський національний) – справді необмежені, лише треба сягати найдалших точок не-обмеженості, перекреслюючи об-меженість власну.

Оскільки театрознавець має справу з театром і зі словом, мусить однаково фахово й високорівнево працювати із театром, і зі словом. У процесі роботи з'являється ще один “компонент”. Але перш ніж назовемо його, спробуємо детальніше пояснити, про що йдеться, коли вживаємо термін “театрознавець”.

А втім, воліла б записати це дещо інакше: фаховий знавець театру. Це ніби виразніше узагальнює сенс слова. Аналітик театру – і майстер синтезу усіх його складових. Історик театру – і рецензент. Педагог-практик і педагог-теоретик. Дослідник і футуролог: це останнє особливо небезпечно, але ж вельми цікаве, бо коли йдеться про театр, минуле таке ж загадкове й трудноосяжне, як і май-

бутне. Тут безліч професій, посад, перспектив, можливостей і кар'єр, і всі вони однаково пов'язані зі словом, і з театром. Слово й театр, театр і слово; як із цією “диалогією”, де складові часом заперечують одне одного, працювати театрознавцеві, чи то пак – знавцеві театру?

Частково відповісти на це запитання може якраз отой третій компонент, про який мовилося вище: редагування. І нехай не викликає подиву чи іронії така тріада в одній особі: знавець театру – знавець мови – редактор. Для цієї третьої вершини трикутника особливо важлива проблема мови в театрі. Бо це не лише Огієнківські заклики до суворого дотримання літературної вимови (тут, до речі, на перший план виступає фахівець, посада якого в акторсько-театральному просторіччі іменується “завліг” і може стати предметом окремого обговорення). Проблему мовну тут можна розглядати в найрозмаїтіших аспектах. Досить назвати лише декілька: комунікативний (комунікація внутрітеатральна, комунікація сцена-глядач, сцена-інтерпретатор, сцена-держава та ін.); інтерпретативний; філософський; культурологічний; політичний. Низка проблем може бути продовжена або вибудувана в іншому порядку, та яким би цей порядок не був, однаково виявиться, що усі мовні проблеми нині відсунуті на маргінес театрального життя і їх зовсім (гарязд, нехай “майже зовсім”) не вивчають і не досліджують.

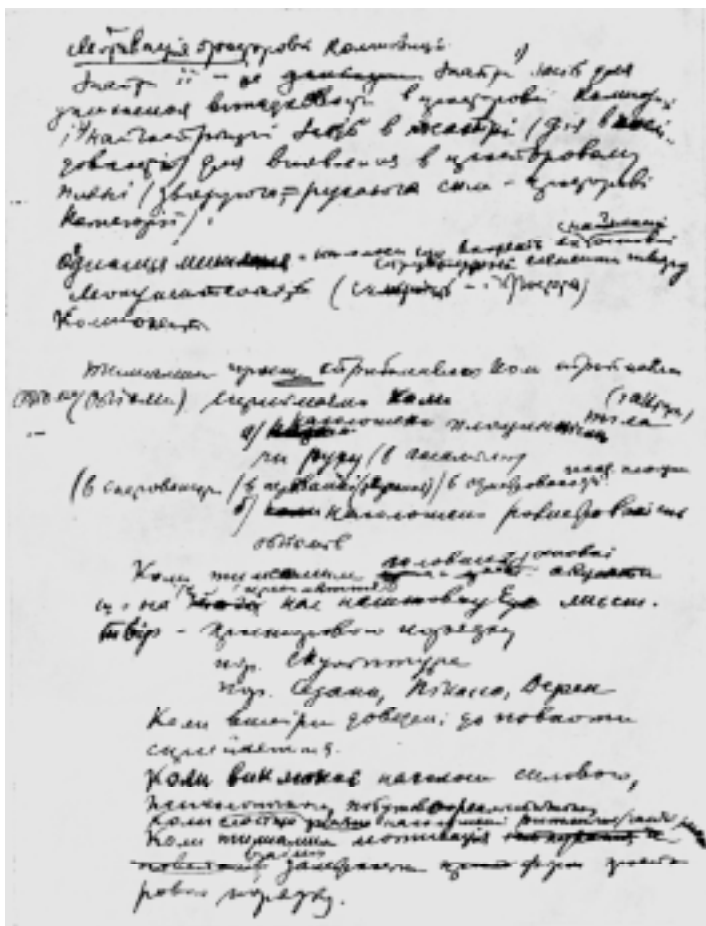
Тому театрознавцю як редакторіві важливо знати усі ці деталі, аби спробувати побороти опір, можливе несприйняття і неприйняття, чи невизнання його потрібності для театру.

Треба також увійти в поле нинішньої правописної проблеми в Україні, правописної і мовленнєвої, бо ніде вона так гостро не виявляється у цьому поєднанні (записано – мовлено), як на сцені.

Присутність театрознавця-редактора однаково об'єднує і під час роботи над драматичним твором, над інсценізацією прози й опрацюванням сценаріїв для шоу, яких глядачами й яких слухачами є сотні тисяч свідомих і несвідомих україномовних громадян, що, засліплені, яскравістю прожекторів і оглушені децибелами, не здатні думати про свої рідномовні обов'язки.

Потребу редагування тексту, пов'язаного з театром, витворює також брак виробленої термінології в театрознавчій науці, а відтак термінологічний різнобіч у рецензуванні, історичних дослідженнях, теоретичних розвідках. (І поки не буде вироблена ця термінологія, ми не матимемо самої театрології як науки на високому рівні.)

Не обізнаний з азами театрознавства професійний редактор монографії з історії театру так само небезпечний, як театрознавець, не обізнаний нехай з такими ж азами процесу редагування. Це стосується також авторів сценаріїв для радіо й телепередач; укладачів, (на жаль, поки що ефемерних, але таких потрібних) словників з історії театру, театрології та ін., а ще також завлітів, які щомиті змушені пильнувати, як звучить з уст кожного актора живе слово, працювати з драматургом, писати протоколи засідань художньої ради, укладати буклети та афіші – усього не почислиш.



Приклад саморедагування. Сторінка нотаток
Леся Курбаса до теорії просторової наголошеності
і реальності на сцені, 1930 р. [7]

Зліквідування де факто (очевидно, задля економії коштів чи через недомисліє) у багатьох друкованих засобах масової інформації інститут літературного редакторства призводить до такого мовного хаосу, в якому навіть фахівцеві годі дійти розуміння, про що йдеться в тій чи іншій театральній рецензії. Ті рецензії часто набувають вигляду карикатурного, пародійного, де недбало вжита термінологія чи така ж невдала спроба логічної аргументації може викликати хіба що усмішку зачудування. Річ у тім, що авторами таких рецензій бувають журналісти, яким не відомі закони театру, або ж фахові театральні рецензенти, які поняття не мають, що таке саморедагування. А тим часом без нього не обійтися.

Отож, мабуть, курс редагування для майбутнього театролога чи історика театру та рецензента зовсім не той, який треба “здати і забути”; його треба запам'ятати, повторювати, практикувати, розширювати.

У нашому конкретному випадку – щодо майбутніх театрознавців, які матимуть диплом Львівського національного університету імені Івана Франка – то, очевидно, самі студенти переконались у необхідності такого курсу під час практики у засобах масової інформації.

Звісно, курс редагування для театрознавців – своєрідний, не схожий на аналогічний, який читають для редак-

торів-професіоналів чи навіть журналістів. Над виробленням його концепції треба ще чимало попрацювати. Зокрема, це редагування творче. Дефініція такого типу редагування – “навчальна дисципліна, яка досліджує творчі процеси оптимізації повідомлень під час їхнього готування до публікації” [4] може бути розшифрована тільки під час лекційних занять і в процесі практики.

Редактор – погодьмося з Л. Толстим, прискіпливим не лише до чужого, але й насамперед власного слова – редактор добросовісний і досвідчений “за своїм характером постійного посередника між автором і читачами завше може наперед визначити успіх твору і думку про нього публіки” [5]. Таким чином ще одна характеристика: посередник.

У ситуації “театр – слово” подібних зв’язків існує значно більше. Дещо вже було згадано вище, дещо можна й тут додати: театр – глядач – рецензент/редактор – читач – театр... Щоб театр став частиною життя свідомого громадянина, жодна з цих ланок не повинна випасти. Отож і ланка – набуття знань з галузі редагування водночас з удосконаленням знань з української мови не повинна випадати.

Остаточо переконати у потребі таких зв’язків, як сказано, допомагає практика. Спробуймо за порадою Івана Дзюби поміркувати про взаємодію “окремих ланок української національної культури, окремих видів національного мистецтва” як про єдину систему, як про цілісність, а також про структуру цієї цілісності і нашого усвідомлення її [6].

Студентові, згідно з навчальним планом, усе це потрібно осягнути за півроку, треба випробувати власноруч, пишучи рецензії і коментуючи несподівано знайдений архівний документ; треба усвідомити і запам’ятати, щоб потім, як це буває з акторами, після поданої репліки відразу продовжити свій текст. А викладачеві - авторів цих рядків - необхідно все вмістити у вісімнадцять лекційних та вісімнадцять практичних годин, знайти найоптимальніші варіанти, аби переконати самих студентів – майбутніх театрознавців, що вони, попри усі інші обов’язки, ще й редактори власних та чужих текстів.

Правду сказавши, починалося з їхньої до моїх слів недовіри. Лекційну інформацію чемно занотували, старанно зафіксували “ієрогліфи” – знаки коректури, послушали дещо з історії редагування, але далі, власне, з’явилася недовіра. Варіантів її вияву було декілька, і кожен варіант узгоджувався з характером студента: по-перше, навіщо це, коли в принципі усе й так зрозуміло. А по-друге, коли автор щось написав, то, мабуть, з особливої поваги до нього не слід нічого перекреслювати, тим більше, як автор десь далеко, поза межами досяжності, як абонент з відключеним мобільним телефоном. Довелося шукати на практичних заняттях прикладів відверто безглузкого використання слова. Це викликало спершу сміх, а потім з’являвся смак до пошуку нового варіанта фрази, конструктивної форми лексичної одиниці (але ось тут уже справді з поваги до авторів не цитуватиму тих до безглуздості смішних текстів).

Працювали з тестовими завданнями: так – ні / або ось так найкраще. Семеро третьокурсників і сім абсолютно різних відповідей на одне й те ж запитання. Траплялося, що усі сім були цілком прийнятні.

Часом перелякано шукали самих тільки орфографічних помилок, підозрюючи викладача у підступності. І щоб досягнути розкутості, спробували “замахнутися” на уже надрукований текст. Скажімо, гасло “Драма” з Літературознавчого словника-довідника. І що ж, покреслили, виходячи з набутих за час вивчення теорії драми знань.

Цікавим для них виявилось завдання з редагуванням текстів своїх же однокурсників. Тут також довелося переступити психологічний бар’єр і не боятися дискусії, знайти відповідну форму, щоб зробити зауваження.

Звичайно, що означає чужа жорстка рука, студенти зрозуміють, коли їхні власні тексти почнуть кремсати (не завжди фахово) в ЗМІ. Та може, піврічна гра в редакторів підготувала їх принаймні до усвідомлення того, що автор і редактор є співтворцями тексту.

Годі вгадати, чи вдалося щось зробити за перших півроку (“Редагування” запропоновано викладати у I семестрі на третьому курсі), хоча зродилося декілька не надто оригінальних, та все ж доречних ідей. Наприклад, зустрітися з досвідченими редакторами видань та видавництва; дослідити похибки у рекламі, у мовленні дикторів радіо і телебачення; влаштувати забаву “в прямий ефір”, скажімо, з приводу Дня театру, записати її і проаналізувати опісля власне мовлення; детальніше сягнути секретів редакторської діяльності І. Франка, І. Огієнка, М. Грушевського та інших видатних осіб, пригланутися, як вони редагували свої тексти. І доведеться це зробити за півроку навчання, щоб цей наступний третій курс театрознавців звик до думки, що без редагування не обійтися.

1. Огієнко Іван. *Наша театральна вимова* // *Рідна мова. Науково-популярний місячник*. – 1934. – Ч. 2(14). – С. 50.

2. *Там само*.

3. *Там само*.

4. Партико З. В. *Загальне редагування*. – Львів: Афіша, 2001. – С. 28.

5. Зайденинур Э. Е. *Уроки Толстого-редактора / Толстой-редактор*. – Москва: Книга, 1965. – С. 4.

6. Дзюба Іван. *Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?* // *Культура і життя*. – 1988. – 24 січня. – Ч. 4.

7. *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. – К. - Мистецтво. - 1969. - С. 224.