

РОБОТА РЕДАКТОРА НАД ПЕРСПЕКТИВОЮ (ПЛАНАМИ) У ВИКЛАДІ

У практиці літературного редагування часто трапляється, що питання про те чи інше виправлення тексту вирішується інтуїтивно. Більше того, існує навіть своєрідна система оцінки твору редактором «на рівні читача» — так звані інтуїтивні характеристики викладу (ясність, простота, точність і т. д.). Відповідно і недоліки тексту, пов'язані з неясністю, заплутаністю, неточністю тощо, — це помилки, які можна виявити інтуїтивно. Тоді ми не тільки відчуваємо неправильність, але й можемо порівняно легко вказати її причину і запропонувати доцільний спосіб виправлення.

Та далеко не завжди причина недоліку лежить на поверхні, а шляхи його усунення диктує інтуїція. До такого роду помилок і належать порушення перспективи (планів) у викладі.

Як відомо, робота над планами передбачає з'ясування, що хотів виділити у своєму виразі автор і як думка насправді виражена ним [3, с. 13]. Отже, стосовно планів редактор одночасно працює над текстом «на рівні автора» і «на рівні читача». Останній процес — це насамперед перевірка тексту на сприйняття. І саме тут виявляється цікава особливість, яку можна вважати спільною для багатьох форм фіксації різноманітної інформації: послідовно розгортаючись, події (явища, факти), описані в тексті, створюють певну перспективу — як створюють її різні за розмірами і кольорами деталі на живописному полотні або макеті архітектора, як підкреслюють її крупні і дрібні плани на кінострічці. Зрозуміло, що розташування елементів, які створюють перспективу, а отже, і сама перспектива не є випадковими: на перший план висувається об'єкт уваги, на другий та наступні — все, що з ним пов'язане, але менш важливе; тобто співвідношення елементів визначається і задається їх значимістю. У тексті ця закономірність має специфічний вираз, оскільки тут на неї додатково накладається дія актуального членування речення.

Згідно з теорією актуального членування речення, поступальний розвиток думки передбачає рух від відомого до невідомого і відповідну будову речення: на першому місці — відоме, на другому — невідоме, до якого ми підходимо через відоме. При цьому однак, не завжди відоме — головне і повинно посідати перший план, так само, як і невідоме, розташоване на другому плані, не завжди є меншим за значенням від першопланових елементів. Протиріччя, що на перший погляд виникає, насправді не існує, якщо чітко розмежувати сфери дії актуального членування і законів перспективи: перше стосується внутрішньої будови речення і виявляється в плані викладу; другі справедливі при оцінці смислового навантаження тексту і спрацьовують у плані змісту.

Порівнюємо:

Білкі — основа повноцінного харчування, тому в харчовому раціоні повинна бути достатня кількість білків*.

Тут маємо справу з типовим порушенням правильності актуального членування речення: вже відоме поняття «білки» в кінці речення опинилось на місці нового, невідомого. У наступному уривку до описаної помилки (поняття двічі виступає як «нове») додається ще одна — зміщення планів (перспективи) в часі:

Что такое горе, я уже знал, даже слишком хорошо для своих лет. Только что закончилась война, и горе до сих пор жило почти в каждом доме.

Якщо війна *«только что закончилась»*, то до яких же пір «жило горе»? До моменту закінчення війни? Очевидно, ні — горе «прожило» набагато більше. У даному ж сполученні речень ці дві події, розділені проміжком часу, розташувались на одній часовій сходиці. виправити текст можна хоча б так:

Что такое горе, я уже знал, и даже слишком хорошо для своих лет: в первые послевоенные годы оно жило почти в каждом доме.

Порушення перспективи (планів) у викладі можуть призвести до перекручення відношень між окремими діями — «кадрами» (аналогію між текстом і кінострічкою вдало проводить Ю. С. Степанов [4, с. 183]). Це явище відзначав С. М. Ейзенштейн, який, розкриваючи секрети монтажу, тобто поєднання кадрів, писав (тут і далі переклад наш. — Н. З.): «Два якихось шматки, поставлені поруч, неминуче поєднуються в нове уявлення, що виникає із цього зіставлення як нова якість» [5, с. 253]. І далі: «Це зовсім не суто кінематографічна обставина, а явище, що зустрічається неминуче в усіх випадках, коли ми маємо справу із зіставленням двох фактів, явищ, предметів. Ми звикли майже автоматично робити абсолютно певний трафаретний висновок-узагальнення, якщо перед нами поставити поруч ті чи інші окремі об'єкти» [5, с. 253]. Усе сказане дуже важливе і для редактора, оскільки логічно не зумовлене, не вмотивоване розміщення «кадрів», невміла (або непродумана) побудова тексту чи його частини може — в розумінні читача — викликати небажаний ефект, іноді протилежний до задуманого автором.

Одна з газет, розповідаючи про гастролі театру ім. Ленради, пише:

В своем пышешнем виде труппа сформировалась не сразу... После гастролей в Москве в 1964 г. критика не без оснований обеспокоилась тем, что увидела монотеатр Алисы Фрейндлих. Хорошие, опытные актеры играли эпизодические роли, а основной партнер Алисы Фрейндлих — и вовсе не выдерживал критики [«Комсомольская правда», 1977, 10 апр.].

З такого повідомлення випливає, що і «хорошие, опытные актеры» також не витримують критики, але, можливо, в меншій мірі, ніж основний партнер Аліси Фрейндліх. Проте, очевидно ж, не їхня вина в тому, що їх використовували лише в епізодах.

* Тут і далі приклади (за винятком спеціально вказаних) взято з реальних рукописів.

Виправляючи текст, ми повинні врахувати неправомірність такого поєднання фактів і більш чітко розставити «кадри» за потрібними планами:

...критика не без основи обеспокоилась тем, что увидела монотеатр Алисы Фрейндлих. Ее основной партнер не выдерживал критики, между тем хорошие, опытные актеры играли эпизодические роли (были заняты лишь в эпизодах).

На розташування «кадрів» (співвідношення планів) у тексті можуть впливати нерідко, здавалося б, незначні деталі: введення або вилучення підрядного речення, дієприкметникового або дієприслівникового звороту, заміна одного синоніма іншим, поділ складного речення на прості і, навпаки, поєднання кількох простих речень у складне, зміна порядку слів, акцентів тощо [3, с. 15]. Дуже важливою тут є і пунктуація, про що пише С. М. Ейзенштейн, розглядаючи сучасний і оригінальний варіанти уривка з грибоедовського «Горя от ума». Сучасний варіант виглядає так:

Когда избавит нас творец
От шляпок их, чепцов, и шпилек, и булавок,
И книжных, и бисквитных лавок...

В оригіналі ж було:

От шляпок их! чепцов! и шпилек!! и булавок!!!
И книжных и бисквитных лавок!!!

«В оригінальному грибоедовському викладі, — пише дослідник, — кожному з цих атрибутів туалету відведено свій крупний план і перелік їх дано кадрами, що монтажно змінюються.

Дуже характерні тут подвійні та потрійні знаки оклику. Вони ніби говорять про зростання, укрупнення планів... у кадрах [це] виразилось би збільшенням розмірів деталей» [5, с. 282—283].

Засоби і шляхи розміщення «кадрів» залежать від типу перспективи. Ці типи ми виділяємо скоріше умовно, оскільки в конкретному тексті вони можуть суміщатися.

1. *Часова перспектива* виявляється у різноплановому розташуванні різних за часом «кадрів», в їх часовій послідовності. Якщо специфічне авторське розміщення «кадрів» не зумовлене особливим художнім завданням, порушення послідовності слід розглядати як недолік. Наприклад:

Картини Ван Гога оцінюються тепер фантастичними сумами, а їхній творець жив і помер у жахливих злиднях. За життя йому пощастило продати лише одну картину [Нові фільми. Березень 1977. К., Укртелефільмреклама, 1977, с. 15].

У тексті такого характеру не варто було міняти місцями три часових плани, що створює додаткові (і не потрібні) труднощі для сприйняття. Можливий варіант правки:

За життя, що пройшло у жахливих злиднях, Ван Гогу пощастило продати лише одну картину. Тепер його шедеври оцінюються фантастичними сумами.

Аналогічний приклад:

Полностью совпадали имена, отчества и фамилии у двух поэтов К. К. Случевских — отца и сына; поэтому сын, служивший во флоте и погибший в сражении при Цусиме, подписывался *Лейтенант С.* [Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя. М., Наука, 1977, с. 75].

Тут порушення часової перспективи створює ситуацію взагалі неможливу: на першому плані «сын, служивший... и погибший», на другому — «подписывался», хоча підписуватися, як відомо, можна лише за життя.

Синтаксичне відокремлення другопланових подій дозволяє уникнути явного абсурду:

...поэтому сын (он служил во флоте и погиб в сражении при Цусиме) подписывался *Лейтенант С.*

2. *Просторова перспектива* вимагає, щоб «кадри» займали своє місце у просторі, а співвідношення між ними відповідало реальним просторовим відношенням.

Можливо, що в глибоких грабенах фундаменту існують умови для утрудненого водообміну, а отже, і застійні води.

Крім явної смислової помилки (навіть чи якісь умови передбачають утруднений водообмін), у реченні порушені просторові відношення: несумісні поняття «умови» і «застійні води» існують, в авторському викладі, в одній точці простору — «в глибоких грабенах». Правка дає змогу, з одного боку, встановити просторову перспективу, а з другого, — повернути несумісні поняття до систем, яким вони належать:

Можливо, що в глибоких грабенах фундамента склались умови, що утруднюють водообмін, а отже, там є застійні води.

3. *Логічна перспектива* передбачає правильність різних співвідношень між «кадрами» — співвідношень цілого і частини, роду і виду, причини і наслідку тощо. О. О. Потебня у книзі «Из записок по русской грамматике» (1899) відзначав, що в давньо-руській мові через відсутність деяких відмінкових форм логічна перспектива була відсутня. Наприклад, писали «раздавлены ногами слонами». «Цей вираз, — вказував О. О. Потебня, — не безглуздий: дійсно, слонами (тобто їхніми), ногами. Тільки тут відношення між двома речами ніяк не виражені, і вони зображені, так би мовити, в одній площині, без перспективи» [2, с. 54]. А сучасний дослідник С. Д. Кацнельсон додає: «Якщо зараз ми говоримо «ногами слонів», то різниця відмінкових форм вносить логічну перспективу в побудову фрази, виділяючи момент уточнення або пояснення, що містяться і в сполучнику «тобто» [2, с. 54].

Як уже зазначалось, вид логічної перспективи зумовлюється характером співвідношення «кадрів», які її утворюють. Так, у наступному прикладі порушення логічної перспективи сталося через нагромадження — як однорідних — «кадрів», що перебувають у співвідношенні «причина—наслідок»:

Після скинення води з рисових чеків у ґрунтах різко зменшується загальна шпаристість, дуже зростає щільність, погіршуються умови хіміко-біологічних процесів, *знижується родючість ґрунтів*.

Останнє явище є результатом, наслідком усіх перелічених попередньо процесів, а тому найбільш доцільною буде вставка виразу «в результаті чого».

Інший приклад:

Вони воювали не тільки за Батьківщину, але й за рідне село Покровське.

Тут відбулось порушення відношень між цілим і частиною і, як наслідок, — зниження логічної перспективи між поняттями різного обсягу — «Батьківщина» (в широкому розумінні) і «село Покровське». Можлива правка:

Вони воювали за Батьківщину, маленькою часткою якої було їх рідне село Покровське.

Ще один приклад порушення логічної перспективи, точніше приклад створення перспективи там, де її насправді немає:

Пісня окончилась, а грустная, тягучая мелодия все еще продолжала плыть над рекой, постепенно сливаясь с плеском волн и шорохом камышей.

Пісня — єдність мелодії і слів, і якщо вона скінчилась, це означає, що скінчилися і слова, і мелодія. У автора ж мелодія продовжує звучати. Вишуканість фрази призвела до перекручення реальної дії. Таку фразу слід вилучити з тексту.

4. *Емоційна перспектива* виникає внаслідок різної емоційної насиченості, забарвленості сусідніх «кадрів»: більш яскравий, емоційний розташовується на першому плані, інші — в міру затухання емоційності — на наступних.

Класичний зразок створення емоційної перспективи розглядає С. М. Ейзенштейн у вже цитованій статті «Монтаж 1938». У романі Мопассана «Милый друг» Жорж Дюруа чекає на Сюзанну, яка домовилась тікати з ним о 12 годині ночі:

Где-то вдаль пробило двенадцать, потом еще раз, ближе. потом где-то на двух часах сразу, и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: «Кончено. Все погбло. Она не придет».

«Коли Мопассану стало потрібно вклинити у свідомість і відчуття читача емоційність півночі, — пише Ейзенштейн, — він не обмежився тим, що дав пробити годиннику дванадцятку... Він змусив нас пережити це відчуття тим, що просто дав пробити годиннику дванадцятку... в різних місцях, на різних годинниках. Сполучаючись у нашому сприйнятті, ці одиничні дванадцять ударів склались в загальне відчуття півночі. Окремі зображення склались в образ... «12 годину» в звуці виписано цілою серією планів «різної величини»: «десь», «вдалині», «ближче», «зовсім далеко». Це бій годинника, взятий з різних відстаней, як зйомка предмета, сфотографованого в різних розмірах і повтореного в послідовності трьох різних кадрів «загальним планом», «середнім», «ще більш загальним»... Бажаючи дати лише інформацію про те, що зараз

дванадцята година ночі, Мопассан навряд чи вдався б до такого вишуканого письма. Цілком так само без обраного ним художньо-монтажного вирішення йому ніколи б не добитися такими найпростішими засобами настільки ж відчутного емоційного ефекту» [5, с. 260—261].

При створенні емоційної перспективи важливо уникати надмірної різкості першого плану, перебільшеної контрастності «кадрів». Наприклад:

Після створення каскаду гідровузлів на Дніпрі його водою буде зрошено і обводнено біля 3 млн. гектарів землі. *Дух захоплює від такого розмаху!*
Підіпре море місцеві річки, деякі назад потечуть.

Виділене речення — перший емоційний план — значно відрізняється від свого «оточення», створює відчуття фальші, перебільшення, «перекриває» більш важливе за інформаційним значенням перше речення.

Нерідко різко контрастний емоційний план, свого роду емоційний осередок, може створити одне дисонансне слово:

Імена уславлених бригадирів шахти знають далеко за межами басейну. Підземними скороходами *любовно* називають їх.

Подібно до першого, у другому прикладі правка теж повинна усунути контрастний емоційний план («любовно»)*.

Отже, розглядаючи текст як своєрідну кінострічку, а його побудову як відповідний монтаж, ми мимоволі або умисно виділяємо головні «кадри», що несуть основне фактичне чи емоційне навантаження, і подаємо їх «крупним планом», тобто більш розгорнуто, акцентовано. Решта «кадрів» відповідно підпорядковується головному і відходить на задній план, створюючи фон. Співвідношення між першим і наступними планами дає тексту перспективу. Порушення ж перспективи не просто погіршують естетичність текстового масиву — вони знищують його стрункість, доцільність і пропорційність будови, погіршують інформаційні якості.

Звідси очевидно, що саме тлумачення поняття «перспектива (плани) у викладі» повинно бути розширене й уточнене з урахуванням особливостей виведених типів. На нашу думку, перспективою у викладі слід вважати своєрідну «об'ємність» тексту, яка створюється внаслідок різноманітних відношень (часових, просторових, логічних, емоційних**) між окремими «кадрами» (явищами, подіями, фактами і т. д.), з яких цей текст складається.

Очевидно і те, що робота над перспективою (планами) у викладі далека від чисто інтуїтивної стилістичної правки і є складною, але необхідною формою літературного редагування.

* У роботі над емоційною перспективою необхідно враховувати загальний тон розповіді (див.: 1, с. 106—151).

** Можливо, що в процесі подальших досліджень будуть виявлені та описані й інші типи співвідношень.

Список літератури: 1. *Іванченко Р. Г.* Рукопис у редактора. Х., Ред.-вид. відділ Кн. палати УРСР, 1967. 2. *Кацнельсон С. Д.* Типология языка и речевое мышление. Л., Наука, 1972. 3. *Сенкевич М. П., Феллер М. Д.* Литературное редактирование (лингвостилистические основы). М., Высшая школа, 1968. 4. *Степанов Ю. С.* Французская стилистика. М., Высшая школа, 1965. 5. *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М., Искусство, 1956.

N. V. ZELINSKAYA

THE JOB OF AN EDITOR WITH PROSPECTS (PLANS) IN EXPOSITION

Summary

The classification of prospects (plans) in exposition-temporary; according to space measurements; logical and emotional- is suggested. Violations of the given types of prospect in real texts are studied; possible ways of their elimination are marked. The definition of the term «prospect» (plan) is given a more concrete meaning.
