

3. Вярхоў, П. В. Лічэбнік у беларускай мове : Параўнальна з рус. і укр. мовамі / П. В. Вярхоў. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1961. – 36с.
4. Жыдовіч, М. А. Назоўнік у беларускай мове: [у 2 ч.] / М. А. Жыдовіч. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1969. – Ч. 1: Адзіночны лік. – 229.
5. Наркевіч, А. І. Назоўнік: Граматычныя катэгорыі і формы / А. І. Наркевіч. – Мінск: Выд-ва БДУ ім. У. І. Леніна, 1976. – 248с.
6. Галіч, Г. Г. Семантика и прагматика количественной оценки (на материале современного немецкого языка): Дис. док. филол. наук / Г. Г. Галіч. – СПб-Омск, 1999. – 340 с.
7. Акуленко, В. В. Категория количества в современных европейских языках // В. В. Акуленко, С. А. Швачко, Е. И. Букреева и т.д. – Киев, 1990. – 284 с.
8. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах / Рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: “Навука і тэхніка”, 1976. – Кн. 1. – 560 с. ; Кн. 2. – 616 с.
9. The Oxford dictionary of English proverbs / P. F. Wilson. – 3rd edition. – Oxford : The Clarendon Press, 1992. – 950 p.
10. The Penguin Dictionary of Proverbs / Jonathan Law. – 2nd ed. – London: Penguin Books Ltd, 2000. – 365 p.
11. The Oxford Dictionary of Proverbs / Jennifer Speake. – 5th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 388 p.

А.М. Пісарэнка (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў)

СУПАСТАЎЛЯЛЬНАЕ СТЫЛІСТЫЧНАЕ ДЭКАДЗІРАВАННЕ ВЕРШАЎ РЫГОРА БАРАДУЛІНА “АЛЬ – БОМНАЕ” І ЯНА ЧЫКВІНА “ФЛІРТУСЬ”

Стылістыка дэкадзіравання з’яўляецца адным з сучасных адгалінаванняў стылістыкі, аб’ект якога – даследаванне “моцных пазіцый” тэксту з мэтай вытлумачэння (усведамлення) яго ідэйна-эмацыянальнага зместу. Асноўнымі моцнымі пазіцыямі, якія дапамагаюць дэкадзіраваць тэкст, “расшыфраваць” яго, якія заключаюць у сабе важныя думкі для ўсведамлення ўсяго тэксту як цэласнай адзінкі, з’яўляюцца назва твора, эпіграф (пры яго наяўнасці), пачатак і канец твора, а таксама ўзаемасувязь названых структурных адзінак з кантэкстам. Стылістыка дэкадзіравання даследуе тэкст як крыніцу інфармацыі для чытача, крыніцу думак, пачуццяў, асацыяцый.

Выбар аб’екта супастаўляльнага аналізу тлумачыцца тым, што названыя аўтары – пісьменнікі аднаго пакалення. Нягледзячы на тое, што кожны з іх мае адметную манеру пісьма, гукапіс як сродак стварэння экспрэсіі вершаванай мовы ўласцівы абодвум паэтам. Для аналізу выбраны вершы адной тэматыкі (інтымная лірыка), адной танальнасці (гумарыстычныя). Кожны верш мае назву, што надзвычай важна пры стылістычным дэкадзіраванні: як і іншыя моцныя моманты тэксту і самі тэксты, назвы могуць парознаму актывізаваць увагу чытача, ствараць у яго ўяўленні розныя вобразы дзякуючы суб’ектыўнасці асацыяцый. Верш Р. Барадуліна “Аль -- бомнае” прыцягвае і незвычайнасцю графічнага афармлення назвы, і тымі магчымымі сэнсамі, якія аўтар укладвае ў слова-назву. Ужо само слова *аль -- бомнае* не настройвае чытача на сур’ёзны лад: верш у альбом можа не мець высокіх эстэтычных вартасцяў, не вызначацца дасканаласцю і арыгінальнасцю рыфмы, не змяшчаць арыгінальных вобразаў і вобразных сродкаў аказіянальнага зместу і формы. Аднак Р. Барадулін застаецца верным сабе: тая адзіная метафара невялікага па памеры твора мае аўтарскія змест і форму (*лістанадзіць настрой драбязінка любая*), адзінае параўнанне – таксама аўтарскае (*мне цябе не ханае, як каню мурагу*). Рыфма ж у вершы дзеяслоўная: рад аднародных дзеясловаў, у тым ліку са зніжанай стылістычнай афарбоўкай, -- *не ўсыхаю, не іржу, не здыхаю* – у канцы суседніх радкоў лёгка рыфмуецца, словы нібы перагукваюцца. Яны выяўляюць аўтарскія эмоцыі: з аднаго боку, жаданне зразумець самога сябе, а з другога – прадэманстраваць уяўную, як высвятляецца, лёгкасць ад пачуцця. Верш заканчваецца словамі – *Ведаю: без цябе не магу*. Вяртаючыся да пачатку твора як да моцнай пазіцыі, закцэнтуюем яшчэ раз увагу на змесце метафары: *любая драбязінка* (нават не дробязь / драбязя) *лістанадзіць* (г. зн. крапае да слёз) – змяняе, трывожыць аўтарскі настрой, што і дае падставу зрабіць вывад: без каханай кепска.

Назва твора “*Аль – бомнае*”, на наш погляд, шматзначная. Ведаючы паэзію Р. Барадуліна, можна меркаваць, што ў ёй няма нічога выпадковага, нават гуку ў словах / радках. Значыць, можна ўявіць / дапусціць, што першая частка назвы сугучная з імем Ала (форма давальнага склону – *Але*); “*Але*” – таксама аднайменны верш пра каханне гэтага ж аўтара. Імя рэхам адгукаецца ў сэрцы аўтара / лірычнага героя, і ён з гумарам пра гэта гаворыць -- *бомнае* (другая частка назвы, сугучная з *бомкае* -- аанатапея ад гукапераймання *бом-бом*). Як відаць, другая частка верша сэнсава больш суадносіцца з сярэдзінай; асноўныя сродкі выражэння аўтарскіх эмоцый – стылістычныя фігуры: лексічная анафара – паўтор адмоўнай часціцы *не* перад дзеясловам у форме 1-ай асобы адзіночнага ліку цяперашняга часу, гукавая эпіфара – кожны з дзеясловаў і некаторыя назоўнікі заканчваюцца гукам [у] – каню [у], мурагу [у], не тужу [у], не ўсыхаю [у], не іржу [у], не ўздыхаю [у], не здыхаю [у], не ведаю [у], не магу [у]. Спалучэнне анафары і эпіфары надае асаблівую напеўнасць твору, а з іншага боку кваліфікуецца як стылістычны прыём – эпанара. У сваю чаргу шматлікія паўторы канцавога [у] нагадваюць воўчае вышчэ; так, аўтар не іржэ, як конь: няма з чаго, пачуццё не тое, а ступень праяўлення яго – моцная, калі ад неразумення сябе самога, непаразумення з іншым чалавекам хочацца выць / плакаць. Гэта выснова пацвярджаецца ампліфікацыяй дзеясловаў, а таксама формай назоўніка з памяншальна-ласкавым фармантам *драбязінка*, яна *лістападзіць* настрой. Дождж восеньскі працяглы ці часты з перапынкамі, а таму назойлівы. Магчыма, стомлены непагадзю і настрою, і адносінаў аўтар “*Аль – бомнага*” верша нарэшце прызнаецца: *без цябе не магу*. Такім чынам, твор Р. Барадуліна нават у гумарыстычнай форме дэманструе глыбіню пачуцця, якая выяўляецца і праз “моцныя пазіцыі”, праз змест тэксту ў цэлым, а таксама праз аказіянальныя маўленчыя адзінкі – тропы, фігуры, гукапіс.

Верш Яна Чыквіна, як і барадулінскі, адразу настройвае на гумарыстычны (можна сказаць, гуллівы, несур’ёзны) лад, у прыватнасці сама назва “*Фліртусь*” – ‘мужчына, які фліртуе’ – выклікае ўсмешку. Дадзены верш мае сюжэт, таму тут ёсць завязка, кульмінацыя, развязка; моцныя моманты – назва, завязка -- пачатак, завяршэнне тэксту. Значную ролю, бадай галоўную, сярод сродкаў выразнасці займае гукапіс; найчасцей з усіх зычных паўтараецца гук [ц], прычым ён шматзначны: у першых двухрадкоўях ён адлюстроўвае настрой мужчыны і жанчыны, якія фліртуюць і паводзяць сябе як дзеці (адна з прыкмет закаханасці), скажаюць словы (*хоцца кахацца*), называюць адзін аднаго *цацай*. У наступных радках гук [ц] праз сугучча слоў, у якіх паўтараецца, утварае каламбур і выступае як сродак сцісллага развіцця сюжэта: *цыцы выцвілі, цап і мац* (лексемы *цыцы*, *мац*, *цап* таксама могуць ужывацца ў маўленні дзяцей ці дарослых, якія з імі гавораць). Алітэрацыя гука [ц] узаемадзейнічае з асанансам гука [а], у выніку гукавы малюнак мяняецца, што абумоўлена зменамі абставін, працягам сюжэта: у гуку [а] увасабляецца жарсць дзейных асоб, яна гучыць у паўторы выклічніка *ах* і аўтарскага неалагізма *пажарх* (гэту частку верша можна акрэсліць як кульмінацыю). Фразема *лоб у лоб*, паўтор плаўнага [л] (*лоб у лоб, ляжаць, зацвіло*) адлюстроўваюць іншы стан любові, задавальнення, суцішэння. І вынік (развязка) увасобіліся найперш у гуку [о] (*Цё / Зацвіло*) – відавочна, што ў двух апошніх прыведзеных радках аўтарам “сабраны” ўсе гукі, якія з’яўляюцца фанетычную выразнасць твора: [ц], [л] і іх мяккія варыянты, [а] і сам [о]. Гук [ц / ц’], акрамя таго, на працягу ўсяго верша забяспечвае стварэнне інтымнага малюнка, цішыні. Такім чынам, асноўныя сродкі выразнасці – фанетычныя, бо хуткая змена падзей, развіццё сюжэта ўвасобіліся не толькі ў кароткіх словах, няпоўных сказах, але і ў даўжыні радка: самы кароткі радок складаецца са злучніка *і*, самы доўгі – з двух слоў (у двух словах дванаццаць літар, дзесяць гукаў -- *хоцца кахацца*, два з якіх доўгі [ц]). Што да выразнасці лексіка-фразеалагічнага ўзроўню, то яму ўласцівы сціплыя сродкі, напрыклад, агульнамоўная метафара *цыцы выцвілі*, аказіянальная метафара *падае жаць*, аўтарскі неалагізм – *пажарх*, фразема з узуальнай функцыяй – *лоб у лоб*. Аднак сітуацыя, апісаная ў творы, якраз такая, калі словы могуць

быць лішнія, непатрэбныя; значыць, пры ўвядзенні іншых лесем разбурыцца інтым-насць, лёгкі гумар, дынамізм дзеяння, якія меў на мэце паказаць Ян Чыквін.

Фанетычныя сродкі стварэння выразнасці маўлення верша Яна Чыквіна блізкія да сродкаў верша, напрыклад, Г. Бураўкіна “Плыве ў тумане вечар разамлелы” ці Я. Сіпакова “Мелодыя на званых”. Першы твор увогуле і тэматычна блізкі да прааналізаваных тэкстаў: і Г. Бураўкін, і Я. Чыквін актыўна выкарыстоўваюць алітэрацыю, асананс, даўжыню радка з мэтай выяўлення эмацыянальнага стану персанажаў, дынамічнага развіцця сюжэта, аднак Бураўкін больш актыўна ўжывае лексічныя вобразныя сродкі, напрыклад, эпітэты (*разамлелы вечар; асмялелы, ахмялелы, бяссонны салавей, гулкая цішыня*), метафары (*плыве вечар, духата чаромхавых завей, салавей апавяшчае вясковыя сакрэты*), перыфразу (*салавей раскідвае сярэбраны гарох – спявае*) і інш. Тым не менш, кожны аўтар, ставячы перад сабой пэўныя мастацкія задачы, вырашае іх па-рознаму дзякуючы адметнасці манеры пісьма, непаўторнасці таленту, арыгінальнасці светаўспрымання.

Стылістыка дэкадзіравання тэксту, якая дазваляе пазбегнуць адвольнасці тлумачэння і забяспечвае адэкватнасць успрымання, садзейнічае выдзвіжэнню на першы план усіх тэкставых катэгорый, больш відавочных, важных для інтэрпрэтацыі мастацкіх твораў. Параўнаўшы тэматычна блізкія вершы двух аўтараў, супаставіўшы апісаныя экстралінгвістычныя сітуацыі і тыя маўленчыя адзінкі, якія, з аднаго боку, абуджаюць уяўленне чытача, а з другога, выяўляюць аўтарскую пазіцыю, можна зрабіць вывад: кожны з паэтаў, нават на прыкладзе двух твораў гэта відавочна, стварае адметныя аказіянальныя адзінкі, што пацвярджае непаўторнасць таленту.

А.В. Покало (Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина)

ТЕОРИЯ МОНОДРАМЫ Н.Н. ЕВРЕИНОВА В КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

Теория монодрамы Н.Евреинова привлекала внимание многих известных критиков и писателей начала XX века в России и Европе, т.к. отражала и логически оформляла искания многих драматургов-новаторов, а также предлагала выход из театрального кризиса. Вопросы драматургии не были ограничены сферой театрального искусства и литературы, но в своей основе содержали вечные онтологические проблемы, а инновации в жанровой системе были следствием исканий путей для их разрешения. На современном этапе критические заметки не теряют своей актуальности в силу популяризации монодрамы в мультикультурном процессе различных стран.

Если символисты утверждали, что жизнь – их лучшее произведение, то для Н.Н. Евреинова жизнь – подмостки, на которых ставится «новая правда» подлинной жизни. Абсолютную подчиненность монодрамы общей теории театральности Н.Н. Евреинова признает Е.А. Зноско-Боровский в своей книге «Русский театр начала XX века» (Прага, 1925). Он кратко повторяет основные положения еврейновского учения о монодраме, уделяет внимание его сценическим воплощениям – поставленным Н. Еврейновым пьесам «В кулисах души» и «Представление любви». Критик подчеркнул в целом стремление Н.Н. Евреинова каждую пьесу превратить в драму или комедию одного персонажа, центрального действующего лица, где объективный мир заменяется представлением о нем данного действующего лица. При критическом анализе пьесы драматурга «Представление любви» значимым для дальнейшего развития театра является то, что одно событие «оказывается, таким образом, словно совсем разными происшествиями» потому, что каждый представляет его по-своему. Внешний мир, как таковой, или не существует, или зритель о нем не знает – поэтому единственно верным путем становится воплощение на сцене представления о нем. Эта идея найдет отраже-