

ТЭАТРАЗНАЎЧЫ ДЫСКУРС ЖАНЫ ЛАШКЕВІЧ

Сярод спецыялізаваных выданняў для інтэлектуальна падрыхтаванага чытача, зацікаўленага мець уяўленне пра літаратурна-мастацкі працэс, безумоўна, першае месца ў беларускай друкаванай перыёдыцы належыць газеце «Літаратура і мастацтва». Пэўная частка матэрыялаў газеты падстаўна закранае стан і развіццё беларускага драматычнага тэатра, акрэслівае яго перспектывы, аналізуе адметнасці айчыннага драматычнага мастацтва ў кантэксце еўрапейскай тэатральнай супольнасці. Аўтарства большасці падобных матэрыялаў належыць вядомаму тэатральнаму крытыку і журналісту Жана Лашкевіч, якая апошнія некалькі гадоў з'яўляецца загадчыцай літаратурнай часткі Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача. Вышястоўка рускага аддзялення філалагічнага факультэта БДУ, якая бліскуча арыентуецца ў гісторыі драматургіі, перакладчыца на беларускую мову заходнееўрапейскіх п'ес, Жана Лашкевіч сваімі тэатразнаўчымі матэрыяламі заваявала заслужаную пашану чытача і заканамерную зацікаўленасць рэдакцыі газеты ў супрацоўніцтве з ёю як аўтарам.

У творчай скарбонцы Жаны Лашкевіч тэатразнаўчыя матэрыялы разнастайных жанраў – ад нататак, аглядаў, юбілейных і палемічных артыкулаў да разгорнутых рэцэнзій, змешчаных у некалькіх нумарах «ЛіМа». Пры стварэнні тэкстаў для гэтага выдання адрасант (аўтар) найперш улічвае чытацкі адрас – мэтавую аўдыторыю, якая збольшага арыентуецца ў сучасным тэатральным працэсе, мае ўяўленне пра гісторыю развіцця сусветнага тэатра і досвед у найноўшых тэатральных плынях (гэтага вымагае ў асноўным гуманітарная, вышэйшая, адукацыя чытача). Названыя характарыстыкі адрасата прадвызначаюць шырокія магчымасці размаітасці схематызаванага каркаса тэатразнаўчых тэкстаў, у якіх у адным выпадку не варта засяроджвацца на змесце драматургічнага твора (ён належыць класіку), у другім – патрабуецца акрэсліць сюжэтную канву (калі спектаклем прэзентуецца зусім новы твор), у трэцім – адзначыць адыход рэжысёра ад звыклага погляду на даўно знаёмую пастаноўку, у чацвёртым – выявіць умельства сцэнарыста і магчымыя наступствы для глядацкага ўспрымання вымушанага

скарачэння праявітнага твора, у пятым – паказаць станоўчыя альбо адмоўныя бакі актёрскай гульні, мастака спектакля і да т. п. Аўтар праз эмацыйную вербалізацыю вобразаў і ўражанняў ад тэатральнай пастаноўкі, сканструяваную дзеля выканання камунікатыўных задач, стварае свой асобны свет, сваю тэатразнаўчую прастору, якая можа быць намінавана *тэатразнаўчым дыскурсам* – складнікам публіцыстычнага дыскурсу. Абгрунтаванасць такога падыходу пацвярджаецца наяўнасцю ў тэксце інфармацыі пра асноўных удзельнікаў камунікацыі – звестак пра самога аўтара (пераважна тэатральнага крытыка) і чытача, а таксама выбарам адрасантам камунікатыўных стратэгіі актыўнага дыялогу, мадальнасці, эстэтычных прыёмаў пісьма і інш.

Вызначальная роля ў стварэнні тэатразнаўчага дыскурсу належыць аўтару, у нашым выпадку Жане Лашкевіч. На падставе аналізу публікацый у «ЛіМе» за 2011 год можна канстатаваць, што ў дыскурсе адкрыта не выяўляюцца функцыі ілакутыўнага акта, найперш рэкамендацыі, г. зн. прапановы «свайму абазнанаму чытачу» глядзець / не глядзець пэўны спектакль, згаджацца / не згаджацца з аўтарскай ацэнкай рэжысёрскага падыходу да драматычнага твора і інш. Магчыма, для рэцэнзіі ў масавай газеце мала падрыхтаванай публіцы гэта і важна адчуць, аднак для «ЛіМа» сітуацыя змяняецца: аўтар такім чынам як бы прапануе чытачу наведаць тэатр і самому скласці ўражанне пасля прагляду, магчыма, супаставіць яго з прапанаваным рэцэнзентам меркаваннем, імпліцытна прымушае разважаць, аналізаваць, вынікаваць...

Экстралінгвістычныя стратэгіі тэатразнаўчага дыскурсу выяўляюцца ў выказваннях Жаны Лашкевіч, варыятыўна паўтораных у публікацыях аднаго года, і таму, відаць, канцэптуальных: «Спектакль мусіць расцвеліць боль сённяшні» (18 лют.), «...Тэатр заўсёды распавядае пра дзень сённяшні» (2 вер.). Такі падыход прадвызначае погляд на спектакль з пазіцыі актыўнага грамадзяніна, кадріруе пэўныя ўражанні і прымушае чытача расшыфроўваць схаваныя коды ў адпаведнасці са сваёй ментальнасцю. Гэтая стратэгія ўзмацняецца інфармацыйнай (дата, месца і інш.) і візуальнай (фотаздымкі эпізодаў спектакля і інш.). Інфармацыйная стратэгія ў тэатразнаўчым дыскурсе значна страчвае сваё значэнне ў параўнанні з дыскурсам навін, бо для крытыка галоўным становіцца не інфармаванне пра падзею, а экспрэсія і эмацыйнасць; ацэнка падзеі прэвалюе над інфармацыйнасцю.

Асноўнымі ў тэатразнаўчым дыскурсе Жаны Лашкевіч з'яўляюцца ўсё ж лінгвістычныя стратэгіі, якія выяўляюцца пры аналізе кожнага тэксту і суправаджаюць кожны з іх. Праз канструяванне вербальнага масіву з улікам чытацкага адраса гэтыя стратэгіі дапамагаюць аўтару дасягаць максімальнага перлакутыўнага эфекту і заклікаюць да ўспрымання тэксту з выяўленнем пазіцыі адрасата.

Стратэгія актыўнага дыялогу частотна падтрымліваецца шматстайнымі пыталымі канструкцыямі, у тым ліку рытарычнымі. Напрыклад, у «Палемічных старонках наўздагон падзеі» з загаловам «Прэміяльная драма» (2 снеж.), прысвечаных падвыніканню першай Нацыянальнай тэатральнай прэміі, канцэптэуальным стрыжнем тэксту становіцца пыталыя канструкцыя «Што гэта было?» Ужо ў лідзе аўтар называе колькасць (дванаццаць) намінаваных на прэмію спектакляў (вядома, найлепшых). Аднак ужо чацвёртая макраструктура тэксту пра лялечны спектакль з Гродна завяршаецца пытаннем «Што гэта было?» і цэлым абзацам (каскадам!) магчымых адказаў (зноў жа з пыталымі): «Недарэчнасць? Чужыя сцены пляцоўкі? Брак часу на падрыхтоўку? Час, калі тэатральны арганізм настроены на адпачынак (спектаклі іграліся а 15-й і 16-й гадзінах)? Крывое вока?» Гэты прыём выкарыстаны і на завяршэнне пятай і шостамай макраструктур (пра пастаноўку Драматычнага тэатра Беларускай Арміі п'есы Лопэ дэ Вэгі «Сабака на сене» і пра спектакль Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага «Эсфір» паводле Л. Уліцкай): «Што гэта было?» нават вынесена ў асобныя абзацы. Пасля такіх камунікатыўных стратэгіяў аўтара «старонак» у чытача само па сабе фармулюецца новае пытанне: «Калі прэзентаваныя спектаклі ну ніяк не дацягваюць да “найлепшасці”, то што можна глядзець у гэтых тэатрах?» Заканамерна Жана Лашкевіч у сёмай макраструктуры, аналізуючы дэтэктыўную камедыю «№ 13» Рэя Куні ў пастаноўцы Тэатра-студыі кінаакцёра, канстатуе падвышэнне «камедыйнага градуса» ў сучасным тэатры («...з каго гэта народ так смяецца?») і з выразным задавальненнем «выдыхае»... зноў жа пытанні, але сканструяваныя пыталыя-рытарычнымі сказами: «А калі б не авалоданне Нацыянальным тэатрам оперы і балета ўсімі сучаснымі тэхналогіямі ў справе пастаноўкі “Набука”? А калі б не Алесь Адамовіч і купалаўская традыцыя сапраўднага акадэмічнага тэатра?», чым як бы згаджаецца з вызначэннем найлепшых спектакляў года. Аўтар завяршае свой твор, вяртаючы адрасанта

да ліда, дзе сказана, што «сто дванаццаць чалавек працавала ў журы – у якасці Беларускай тэатральнай акадэміі»: «...Але няўжо для таго, каб гэта выснаваць, спатрэбілася аж сто дванаццаць тэатральных адмыслоўцаў?» Такім чынам, тэкст, азагалоўлены як «драма» і «палемічныя старонкі», усвядомлена пабудаваны на стварэнні актыўнага дыялогу і на імавернасці аўтарскага меркавання.

Актыўна карыстаецца Жана Лашкевіч і дыялагічнымі магчымацямі сінтаксісу, асабліва парцэляванымі канструкцыямі. Яны найбольш стасуюцца якраз з тэатразнаўчым дыскурсам, з яго ацэнчай функцыяй. У прыватнасці, станоўчая кантэкстуальная характарыстыка гульні Марыны Карцавай у спектаклі «Наташчына мара» Чалябінскага акадэмічнага тэатра паказана наступным чынам: «...Пакуль збіраюцца гледачы, актрыса сядзіць на крэсле, апусціўшы галаву. Нібыта ўслухоўваецца ў настрой залы. Падымаецца раптоўна. Хавае рукі ў доўгія рукавы расцягнутага старога швадра. Пачынае гаварыць. Збочвае. Збіваецца. Ізноў пачынае. Апраўдваецца. Гадзіну дзеяння не кранаецца з месца і толькі адзін раз агляе рукі да локцяў. Дый гаворыць пра нейкія глупствы...» (8 крас.), а адмоўная – ва ўзаемадзеянні на сцэне ў спектаклі па п'есе Р. Харвуда «Квартэт» акцёраў Беларускага нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа: «Музыка не схібіла і апынулася на першых ролях, бо квартэт знаных коласаўцаў увесь час раскідаўся. Збіваўся. Пераважна на рэчытатыў» (2 снеж.).

Асабліва арганічныя парцэляваныя канструкцыі ў рэцэнзіі «Класічны свінтус» (14 студз.), прысвечанай, як можна здагадацца, пастаноўцы хрэстаматыйнай камедыі К. Крапівы «Хто смяецца апошнім» пад назвай «Свінтус Грандыёзус» у Мінскім абласным драматычным тэатры з Маладзечна. Ужо пасля ліда зачынавая структура рэцэнзіі ўтрымлівае парцэляцыю, якая дазваляе пазнаёміць і з тымі, хто спрычыніўся да пастаноўкі, і з падыходам да класічнага тэксту, і з музычным афармленнем: «Свінтус грандыёзус... Яго трывалы сюррэалістычны вобраз дасціпна распрацаваны і ўжо на сцэне сабраны па каліве рэжысёрам Уладзімірам Савіцкім і мастаком Віктарам Цімафеевым. З хрэстаматыйнага тэксту, скарачанага і паддзенага па-за прыкметамі часу. Знязмушанага акцёрскага існавання (стыль тэатра прадстаўлення). З вясёленькага музычнага падбору Паўла Захаранкі. Нарэшце, з... *костак* (натуральна, бутафорскіх)». Менавіта *косткі* становяцца канцэптuallyным стрыжнем тэксту,

ствараюць яго семантычную кагезію, выяўляюць рэцэнзійнае ўяўленне ад спектакля. Таму не дзіўна, што ў сярэдзіннай макраструктуры зноў з'яўляецца парцэляцыя: «Рухомыя скрыні – адзнака перасоўнага, лёгкага на пад'ём чалавецтва, якое цягае за сабой... гісторыю свайго... э-э... зямнога асталеявання: мамантавыя *косткі*. Разабраныя. Палічаныя. Пазначаныя», а напрыканцы яшчэ больш узмоцненая, кагнітыўная: «Рэжысёра цікавіць чалавечая прырода, якой механізм замянае як... *костка* ў горле. Выродзіць яе. Мяняе».

У сучасным тэатразнаўчым дыскурсе амаль ніколі не абыходзяцца без эстэтычных прыёмаў пісьма (моўнай гульні і іроніі). Іх праўвы залежаць ад асобы аўтара, які такім чынам імкнецца «аказаць дадатковае эмацыйнае ўздзеянне на чытача, зацікавіць яго, справакаваць пэўныя эмоцыі і рэакцыю на пастаноўку, пераканаць чытача ў сваім пункце гледжання» [4]. Напрыклад: «Містыка й метафары імпрэзы біліся на аскепкі, фіналы і часавыя прасторы сыходзілі сцэнічным дымам, рэплікі як быццам страчвалі сэнс, а лялькі адмаўлялі сваё сцэнічнае першыństwo» (2 снеж.), «Далей за гэтыя падрабязнасці спектакль не сягаў – у глыбіню не зазіраў, на вышыню не падымаўся, павярхоўна спавядаючы выразнасць і каларыт, каларыт і выразнасць» (Тамсама).

Нізка матэрыялаў «Нататкі з Міжнароднага маладзёжнага форуму “М.@rt. кантакт”» пад агульным загаловам «М.@rt. КАНТРАСТЪ» друкавалася ў трох нумарах са сваімі рубрыкацыйнымі найменнямі: «Кантраст першы: казачны» (1 крас.), «Кантраст другі: класічны» (8 крас.), «Кантраст трэці: прафесійны» (15 крас.). Гэта дапамагло Жане Лашкевіч, скарыстаўшыся моўнай гульні, схіліць увагу чытача на назву форуму, а супастаўленнем *кантакт* – *кантраст* – на неадназначнасць прэзентаваных на ім спектакляў, якія часам «ператваралі класіку ў смецце». Яскравы прыклад ланцужка ацэначных аўтарскіх уражанняў уяўляе сабой пачатковы абзац першай макраструктуры з часткі «Кантраст трэці: прафесійны»: «Рэжысёр Сяргей Паўлюк з Херсонскага музычна-драматычнага тэатра (акадэмічнага!) мерыўся ўпярэчы ў адны калёсы Аляксандра Сяргеевіча Пушкіна і Леаніда Філатава: спалучыць маленькую трагедыю “Модэст і Сальеры” з аднайменным паэтычным жартам... магчыма, для капусніка (праўда, Філатаў пісаў яго падчас непрыемнасцей у тэатры). Канфлікт генія і пасрэднасці прасякнуў спектакль “Жаба” на іншым узроўні: абодвух драматургаў (з кампазітарамі) і рэжысёра, які,

ужо як сцэнограф, выставіў на сцэну мноства слоікаў з вадою і нейкімі земнаводнымі істотамі; літаральна змусіў акцёра ў ролі Сальеры даставаць адтуль гукі, агаляцца, мерзнуць, квэцаць твар у бруд, захлынацца ад пафасу і кпінаў. А калі вадою са слоікаў акцёр пачаў пырскаць у публіку, закарцела выклікаць санітарны кантроль. Каб за адным разам наскардзіцца на ўсё, што так шчодра лезла ў вочы са сцэны: на цыгарэтны дым і пудру, на сцэнічныя строі кампазітараў (расцягнутыя спартыўныя нагавіцы) і канфлікты, высмактаныя з языка, але жабай-зайздрасцю пушчаныя на распыл: пасля таго, як у маналогу з Пушкіна акцёр прапусціў праверку алгебрай гармоніі, класічны тэкст, загнаны ў казіны рог, распрастаўся і балюча сцэбануў выканаўцу. Проста па зубах... » (15 крас.). Імкненне крытыка ў наступным абзацы вышукаць у спектаклі штосьці станоўчае, акрамя музыкі, завяршаецца запрашальным да роздуму пытална-клічным сказам: «А калі б рэжысёр музычна-драматычнага тэатра кінуў сваю прафесійную жабу ў каляіне і рушыў ад музычнай драматургіі?!» (Тамсама). Скарыстаўшыся шырокім арсеналам моўных сродкаў, аўтар дамагаецца ў двухабзацавай макраструктуры нанесці скрышальны ўдар па недарэчных доследах рэжысёра, ушчэнт разбурыць нетрывалую канструкцыю яго задумы, адначасова пакінуўшы надзею на далейшае прафесійнае сталенне.

Ужо з прыведзеных прыкладаў вынікаюць выразныя стылістычныя стратэгіі тэатразнаўчага дыскурсу Жаны Лашкевіч. Да іх найперш трэба аднесці шырокую плынь гутарковасці як лексічнага, так і граматычнага, і сінтаксічнага кшталту, характэрнай для тэкстаў незалежна ад жанру. Яна – у афарыстычнасці, часам павышанай фразеалагічнасці, у самой структуры выказвання:

1) «Фарсавы закулісны народ для сваіх пупкіных гэтыя самыя вочы альбо *пазычыць*, альбо *залье*, альбо *свету за імі не ўбачыць*» (25 сак.);

2) «На персанажаў Кандрата Крапівы Савіцкі глядзіць з нашае «*цудоўнае далечы*» – і сцэнічнае жыццё інстытута геалогіі пасля скарачэння тэкстаў пра партыйны камітэт, НКУС і шкодніцтва распавадае пра *стан знаёмы, клопат тутэйшы, дзень сённяшні*. Жыццё найвялікшага цэлага *мізарнее* да нікчэмства малое часткі» (14 студз.): МІЗАРНЕЦЬ. 2. (разм.) [6, с. 345];

3) «Я. Ракіцкі ўсімі прыдатнымі сродкамі намагаўся сыграць Нерона – накрэсліць ролевы малюнак, *патрапіць* выявіць унутраныя

зрухі персанажа, *ягонае...* нецвярозае, п'яное ад усёдазволенасці, паблытанай з усёмагутнасцю, унутранае існаванне – душы, напэўна, бо яна, паводле Я. Ракіцкага, у Нерона *ёсцэка* (18 лют.): ПАТРАПІЦЬ (разм.) [6, с. 452]; ЯГОНЫ (разм.) [5, с. 900]; ЁСЦЕКА знаходзіцца па-за межамі літаратурнай нормы, дыялектнае;

4) «Як навучальны дапаможнік па стварэнні гэтак званага аўтарскага спектакля, дзе «нялішняе і невыпадковае» на сцэне робіцца абавязковым дасціпным *складнічкам* твора, збіраецца, зліваецца і ўтварае адзінае і суцэльнае, можна скарыстоўваць спектакль Ніны Дзімітравай і Васіля Васілева-Зуекі «Тата заўжды мае рацыю» паводле Андэрсена» (1 крас.): СКЛАДНІЧАК ад *складнік*, якое дасюль не фіксуецца слоўнікамі беларускай мовы, у тым ліку «Слоўнікам новых слоў беларускай мовы» [7, с. 330]; як адпаведнік рускаму *составляющее* не адзін год выкарыстоўваецца ў навуковым, публіцыстычным і мастацкім стылях; паказчык гутарковасці – суфікс -ак;

5) «Выявы, тэксты і манеры *выдаюць на* кіч, сметнік, прымітыў... і ўвасабляюць мару пра пчасце *дзеўчынёхі* з дзіцячага дома» (8 крас.): ВЫДАВАЦЬ. 8. разг. казаться [1, с. 539]; ДЗЕЎЧЫНЁХА не фіксуецца слоўнікамі; паказчык гутарковасці – суфікс -ёх.

Арганічнае спалучэнне гутарковай і кніжнай традыцыі ёсць станоўчай адзнакай тэатразнаўчага дыскурсу Жаны Лашкевіч. Гутарковая нітуе тэксты з натуральным народным гучаннем, калі, паводле Караткевіча, «колькі паветра набрана ў лёгкія, столькі і аддадзена, шчодро, да апошняга, нават з лішнімі словамі, каб мелодыя сказа была завершана» [3, с. 446]. Кніжная ж характарызуе прафесійныя здольнасці крытыка, набліжае тэксты да навуковай галіны – тэатразнаўства. З улікам слушнага сцвярджэння прафесара В. Іўчанкава, што «асноўным формаўтваральным фактарам беларускай літаратурнай мовы можна лічыць узвышэнне статусу народнай мовы да ўзроўню літаратурнай» [2, с. 221], тэксты Жаны Лашкевіч становяцца выразнікам імклівага пашырэння гэтай тэндэнцыі ў тэатразнаўчым (і публіцыстычным) дыскурсе.

Яшчэ адна заўважная асаблівасць тэатразнаўчага дыскурсу Жаны Лашкевіч – ашчадлівае стаўленне да беларускага слова, якое ў гэтым выступе неапаменным элементам выказвання, тым, які, здаецца, і мусіць стаяць менавіта ў гэтым месцы. Слова з прысвечанага У. Савіцкаму юбілейнага артыкула «Трэба ўмець чытаць!»

прасвятляюць прыярытэты аўтаркі: «Мы з Савіцкім – раўналеткі. Правадырамі нашага дзяцінства, якое выпала на 1960-я гады, яго неаспрэчнымі аўтарытэтамі былі дзядулі і бабулі, якія вучылі *шанаваць тое, што маеш, сваё*» (2 вер.). Аналіз паказвае, што шанаванне сваё можна не толькі зберагаючы багаты арсенал народнай гаворкі, але і выкарыстоўваючы лексікаграфічныя працы папярэднікаў, засвойваючы набыткі І. Насовіча, В. Ластоўскага, Я. Станкевіча, М. Байкова, С. Некрашэвіча. Уяўляецца, што і напісанне імя *Жана* глыбока прадуманае крытыкам; прыгадаем таксама геранію раманна М. Зарэцкага «Вязьмо» (1932 г.) – *Тацяну*. Менавіта актуалізаваныя сённяшнім часам прызабытыя лексічныя адзінкі і ўласная словатворчасць дапамагаюць Жане Лашкевіч (а значыць, і чытачу) не заблытацца ў слоўным гушчары з разнастайных тэатразнаўчых тэрмінаў, найменняў тэатраў, спектакляў, аўтараў п'ес, персанажаў, выканаўцаў-акцёраў... Уяўляецца, што такія элементы, малазвыклых нават для падрыхтаванага «лімаўскага» чытача, прымушаюць на нейкі час запыніцца на іх уяўнай навізне, а потым упэўніцца ў іх натуральнасці і арганічнасці для адпаведнай макраструктуры або для тэксту цалкам.

На пачатку рэцэнзіі «Ні сябра, ні ворага» (18 лют.) аўтар знаёміць са сцэнаграфіяй спектакля «Нерон»: «Адметнай прапановай сцэнографа В. Навакоўскага сталася сцэнічная пабудова ў выглядзе лацінскай літары N чорна-белай расфарбоўкі і *сяродавік* літары – лесвіца. Літара ў якасці Неронавай *існавальні*, жытла-не жытла, палаца-не палаца, але месца, *гняздзілішча*, дзе можна паставіць парадны фаталь (трон?) і забыцца ў кароткім сне» (СЯРОДАВІК не фіксуецца слоўнікамі, выкарыстаны замест семантычна расплывістых *сарцавіна* і *асяродак*; ІСНАВАЛЬНЯ і ГНЯЗДЗІЛІШЧА – наватворы з выяўнай словаўтваральнай семантычнай базай, як найлепш падыходныя для кантэксту). Аўтарка мусіла знаёміць чытача з кароткай сюжэтнай лініяй спектакля (асноўны яго недахоп – слабая драматургія): «...Юны (малады?) Нерон толькі-толькі *ачомаўся* пасля забавы з Агрыпінаю, і яму, перапрашаю, сорамна. Маці ўхваляе *плоцевую налаўчонасць* сына і грэх кровазмяшэння бярэ на сябе. Гэта – экспазіцыя драмы. *Тутсама* (за сцяной) ляжыць імператар Клаўдзій, якому намешваецца пітво з атрутай» (дзе лексемы стылістычна маркіраваныя: *ачомацца* – разм. [5, с. 97], *плоцевы* – кніжн., уст. [5, с. 600], дзве – зразумелыя чытачу наватворы: *налаўчыцца* – разм.

[5, с. 415] – *налаўчоны – налаўчонасць; таксама, тамсама – тут-сама*). Такія стылістычныя стратэгіі зусім падстаўна выклікаюць з’яўленне кагнітыўнай метафары, у якой выяўляецца аўтарская інтэнцыя: «Абдымкі, з якіх можна не вылузнуцца, прызнасць, праз якую можна не падняцца, куды больш красамоўныя за *тэкставае пач’е-машэ*».

Вербальны масіў стракаціць шматстайнымі адметнымі моўнымі знаходкамі, якія прымушаюць чытача то глыбей зразумець іх суб’ектыўную ацэначнасць і аўтарскую задуму, то ўзрадавацца аднолькаваму або блізкаму погляду на спектакль, то пераканацца ў гнугасці і невычэрпным багацці роднай мовы: «*Настальгавая і гуморыцца мусілі ў зале гарадскога Палаца культуры*» (25 сак.), «*Ягонь тэатр карыстаў з самых простых дэкарацый і пастаповачных прыёмаў, але ўцягваў і ўражваў так, што хоцькі-няхоцькі ўся зала разумнела, прыгажэла і пачувала сябе годна*» (15 крас.), «*Раптоўная шчырасць гераіні – адначасова і пералаяк, і боязь будучыні, і наіўнае здзіўленне з уласнага становішча*» (8 крас.), «*Гарлахвацкі – прафесійны звадыш. Ён киталіціць сваё майстэрства да ўзроўню мастацтва*» (14 студз.), «*За савецкім часам тэатральныя мастакі часцяком збіралі *выразанкі* газет і часопісаў – адметныя касцюмы, будынкі, краявіды, цікавыя абліччы ды *фрызуры* сілкавалі ўяўленне*» (28 студз.). У кантэксце семіятычнага падыходу Ю. Лотмана вылучаныя моўныя адзінкі ў тэатразнаўчым дыскурсе становяцца своеасаблівымі знакамі тэксту, якія сігналізуюць пра яго крэатыўнасць і ўнікальнасць.

Такім чынам, тэатразнаўчы дыкурс Жаны Лашкевіч выяўляе арганічнае суіснаванне гутарковасці і кніжнасці, мае выразныя дыскурсныя характарыстыкі, што ў многім грунтуецца на неабмежаваных магчымасцях беларускага слова, якое можа забяспечыць камунікацыю ў любой сферы грамадскіх стасункаў. Трывалая сувязь з народнай гаворкай дазваляе аўтарцы вольна арыентавацца ў «сцэнічным тэксце» (самой п’есе, яе рэжысёрскім прачытанні, гукавым радзе, прасторавых адносінах, эмацыйным стане акцёраў і інш.), праз маўленчыя структуры адкрыта або імпліцытна выяўляць свае інтэнцыі і далучаць да сутворчасці чытача, прымушаючы яго задумвацца над вечнымі праблемамі быцця і сённяшнім станам беларускага грамадства.

Літаратура

1. Беларуска-рускі слоўнік: у 3 т. / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. – 3-е выд. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 1. – 1120 с.

2. Іўчанкаў, В. І. Ізамарфізм беларускага элемента ў рускамоўных тэкстах айчынных СМІ: дыгласія і інтэрферэнтны ўплыў / В. І. Іўчанкаў // Журналістыка-2011: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы XIII Між-нар. навук.-практ. канф., Мінск, 8–9 сн. 2010 г. / рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Вып. 13. – Мінск : БДУ, 2011. – С. 219–226.

3. Караткевіч, У. Зямля пад белымі крыламі: нарыс / У. Караткевіч. – Мінск : Беларусь, 1977. – 176 с.

4. Мошнікова, Н. Н. Лінгва-когнітыўны аспект ісследования дыскурса театральной рэцензіі: на матэрыяле савременных англоязычных печатных СМІ / Н. Н. Мошнікова [Электронны рэсурс]. – 2006. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/lingvo-kognitivnyi-aspekt>. – Дата доступа : 29.12.2011.

5. Слоўнік беларускай мовы: арфаграфія, арфаэпія, акцэнтацыя, словазмяненне / Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа АН БССР; пад. рэд. М. В. Бірылы. – Мінск : БелСЭ, 1987. – 903 с.

6. Глуначальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: больш за 65 000 слоў / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – 4-е выд. – Мінск : БелЭн, 2005. – 784 с.

7. Уласевіч, В. І. Слоўнік новых слоў беларускай мовы / В. І. Уласевіч, Н. М. Даўгулевіч. – Мінск : Тетрасістемс, 2009. – 448 с.