

УДК 811.161.3'38

В.М. САЎЧАНКА¹

КАМПАЗІЦЫЙНЫЯ ПРЫЁМЫ РАЗГОРТВАННЯ СЭНСАВЫХ АДЗІНСТВАЎ (на матэрыяле твораў беларускай мастацкай літаратуры)

У артыкуле абгрунтоўваецца ўплыў спалучэння сказаў на раскрыццё ўзаемаадносін архітэктонікі і кампазіцыі, на фарміраванне стылістычнай індывідуальнасці пісьменніка; пацвярджаецца, што аналіз кампазіцыйных асаблівасцей будзе закранаць знешнюю будову твора; поўная характарыстыка архітэктанічнай адметнасці грунтуецца на ўнутранай арганізацыі тэкставых адзінак. На прыкладзе твораў сучаснай беларускай мастацкай літаратуры аналізуюцца кампазіцыйныя прыёмы паралельнага і паслядоўнага спалучэння сказаў у лагічныя адзінствы, а таксама даказваецца, што выбар кампазіцыйных прыёмаў для аб'яднання сказаў уплывае на выразнасць структуры як асобнага лагічнага адзінства, так і ўсяго літаратурна-мастацкага тэксту.

Уводзіны

Тэрміны “архітэктоніка” і “кампазіцыя” найчасцей успрымаюцца як літаратурназнаўчыя і ўжываюцца пераважна для характарыстыкі знешняй і ўнутранай будовы звязнага тэксту. Так, М.М. Бахцін паслядоўна размяжоўвае архітэктанічныя (герой, тып, характар; гумар, трагічнае і камічнае; лірычнае) і кампазіцыйныя (дыялог, жанр, актавае члянэнне ў драме; глава, страфа, радок, верш) формы [1, стб. 61]. В. Рагойша ў сваю чаргу адносіць да архітэктонікі “сістэму вонкавай арганізацыі твора (наяўнасць і размяшчэнне асобных раздзелаў, актаў, сцэн, страфічных форм і г.д.)” [2, с. 149]. У кампазіцыю даследчык літаратуры ўключае “характар раскрыцця зместу, размяшчэнне слоўна-вобразнага матэрыялу ўнутры архітэктанічных форм” [Тамсама]. Ужо з прыведзеных вызначэнняў сутнасці архітэктонікі і кампазіцыі вынікае немагчымасць іх катэгарычнага размежавання. На самай справе, архітэктанічныя і кампазіцыйныя формы настолькі цесна пераплецены, што межы іх паяння ў вызначыць проста немагчыма: аналіз кампазіцыйных асаблівасцей заўсёды будзе закранаць знешнюю будову твора; поўная характарыстыка архітэктанічнай адметнасці абавязкова грунтуецца на ўнутранай арганізацыі тэкставых адзінак.

Паколькі “кампазіцыя тэматычна-суб'ектнага пласту мастацкага твора вызначае яго стылёвыя асаблівасці” [3, с. 373], то ўзаемадзеянне архітэктонікі і кампазіцыі праяўляецца таксама на лінгвістычных узроўнях. Стыль непасрэдна звязаны з архітэктонікай і пэўным чынам суадносіцца з кампазіцыяй. Формы маўленчага выражэння, моўныя асаблівасці (лексічныя і фанетычныя сродкі выразнасці, сінтаксічныя канструкцыі) у залежнасці ад стылю ўпарадкоўваюцца; набываюць (дзякуючы іх размяшчэнню) адзіна магчымае значэнне; выконваюць у тэксце эстэтычную функцыю. Стыль мастацкага тэксту выражаецца ў спецыфічнай заканамернасці аб'яднаных моўных рэсурсаў, выкарыстаных пісьменнікам у адпаведнасці з яго ўласнай задумай. Індывідуальны стыль кожнага аўтара скіроўвае на “сваю” архітэктоніку і кампазіцыю, характарызуецца спецыфічным іх узае-

¹ Выпускніца філолагічнага факультэта 1994 г.

мадзьяннем. Літаратура апошніх двух стагоддзяў дазваляе назіраць схільнасць да ўскладненай, насычанай будовы твора і патрабуе пільнай увагі чытача. У раскрыцці ўзаемаадносін архітэктонікі і кампазіцыі, у выяўленні ўплыву моўных і маўленчых сродкаў выразнасці на фарміраванне аўтарскага ідыястылю значную ролю адыгрывае не толькі адметнасць падзелу на абзацы, але і спецыфіка спалучэння сказаў.

Мінімальнай адзінкай тэксту з'яўляецца сказ. Іменна ад сістэмы супадпарадкавання сказаў залежыць архітэктоніка любога тэксту, у тым ліку і мастацкага. Сказы аб'ядноўваюцца ў лагічныя адзінствы – структурныя адзінкі маўлення (мыслення). В.У. Адзінцоў вылучае наступныя лагічныя адзінствы: 1) азначэнне; 2) розумазаключэнне; 3) характарыстыка; 4) паведамленне; 5) тлумачэнне; 6) разважанне; 7) апісанне; 8) апавяданне [4, с. 175]. Кожнаму з названых лагічных адзінстваў уласціва пэўная кампазіцыя, аднастайныя спосабы арганізацыі сказаў рознай структуры, простых і складаных. Усе яны падпарадкаваны ідэі п а с л я д о ў н а г а або п а р а л е л ь н а г а счаплення, якое рэалізуецца пры дапамозе шматлікіх кампазіцыйных прыёмаў.

Асноўная частка

Н.У. Данілеўская прапануе вылучаць для **паслядоўнага** разгортвання сэнсавага адзінства наступныя кампазіцыйныя прыёмы: 1) простае пералічэнне; 2) паслядоўнае дабаўленне; 3) прыём акумуляцыі; 4) лагічны вынік; 5) пытална-адказная форма; 6) прыём дынамічнага пералічэння [4, с. 176-177]. Кожны з прыёмаў заснаваны на адметнай спалучальнасці сказаў.

1. Пры *простым пералічэнні* адносна самастойныя сэнсавыя адзінкі ідуць адна за адной:

Граніца.

Восень.

Галасы

Вандроўных птушак у палёце,

І ціхі сум у пазалоце,

І смага ў кропельках расы.

(Я. Янішчыц. Граніца. Восень. Галасы...)

Стварэнне суцэльнай карціны адбываецца ў такім выпадку паступова, паэтапна. Кожны наступны сказ абмежаваны ў выбары сродкаў міжфразавай сувязі для злучэння з папярэднім. Найбольш распаўсюджаныя сродкі – злучнікі (як у працытаваным прыкладзе), а таксама пабочныя словы, якія паказваюць на парадак следавання думак, абгрунтаванняў, апісанняў і г.д.

2. Прыём *паслядоўнага дабаўлення* таксама прадугледжвае пералічэнне, аднак у такім выпадку кожны наступны сказ аб'ядноўвае ў пэўным сістэмным парадку самыя розныя ўласцівасці аднаго паняцця або асобы, розныя прычыны аднаго ўчынку:

Маці падышла і прынікла галавою да грудзей Андрэя. Не, ён дарэмна думаў, што яму давядзецца падтрымліваць яе. Яна не магла дазволіць сабе слёз. У хаце таму, што яна была гаспадыня – маці ўсіх тут. На могілках – таму што не хацела, каб слёзы бачылі аматары бясплатных прадстаўленняў (У. Караткевіч. Нельга забыць).

Такі тып сувязі больш свабодны ў выбары лексічных, марфалагічных і сінтаксічных сродкаў міжфразавай сувязі: лексічны паўтор, асабовыя займеннікі, няпоўныя сказы.

3. Прыём *акмуляцыі* аб'ядноўвае знешне выпадковае, бессістэмнае пералічэнне фактаў або ацэнак:

Рэйкі. Рэйкі. Рэйкі. Дымная сліна з комінаў пэцкае небасхіл. Марлокі даюць гарадам, залітым электрычнасцю, чорнае сонца. Уначы за крывавымі вялізнымі вокнамі раве дэман. Тысячы чырвоных, як гномы, людзей плюшчаць сталь. Змей крычыць медным голасам, падобным на глас гудка, і тысячы заспаных людзей бягуць на гэты глас, каб трапіць у разяўленую пашчу (У. Караткевіч. Нельга забыць).

Прыём блізкі да простага пералічэння, адрозніваецца ад яго менавіта нагнятаннем апісваемых падзей, поўная карціна якіх не ўспрымаецца больш-менш выразна нават пасля ўсведамлення ўсёй сукупнасці сказаў. Перадаецца агульнае ўражанне жудасці, хаосу, бескарыснай мітусні.

4. *Лагічны вынік* характэрны не для ўсіх сказаваў адзінстваў. Часта аўтар пакідае выказванне для самастойнага чытацкага асэнсавання, абдумвання. Абагульненне падводзіцца звычайна ў тым выпадку, калі двухсэнсоўнасць разумення непажаданая:

Тылу не было. У гэты трывожны жнівень 1863 года вайна была паўсюль. “Белыя” спрачаліся з “чырвонымі”, беларусы абураліся шавінізмам “белага жонду”. Успыхвалі, затухалі і зноў выбухалі ачагі абурэння палітыкай цара.

Пераспелае жыта плакала зярнятамі, а ў жыце стаялі шыбеніцы. І не ўстаў ніхто добры, любоўны, і не сказаў людзям, што нельга рэзаць адзін аднаго, што свет вялікі і на кожнага выставіць ніў, што хлеб аднолькава смачны, на якой мове яго ні называй. Не мог сказаць.

Галоўным быў не хлеб. Галоўнай была свабода (У. Караткевіч. Нельга забыць).

Падкрэсленае выказванне – вынік з прыведзенага слоўнага (славеснага) ці моўнага адзінства, што выступае абагульняльным тлумачэннем прычыны папярэдніх дзеянняў. Важкасць гэтай прычыны абумовіла вылучэнне выніку ў асобны абзац.

5. *Пытальна-адказавая форма* арганізацыі маўлення ўжо сама па сабе, без дадатковых метадаў і прыёмаў, мае эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку:

– Скажы, каханне, адкажы,

– Што дорага табе найболей?

– Годнасць і воля.

– Скажы, каханне, адкажы,

– Дзе смерць твая, тваё крушэнне?

– У прыніжэнні.

(Н. Мацяш. Два адказы)

У залежнасці ад характару ўзаемаадносінаў паміж сэнсавымі элементамі пытальна-адказавы прыём можа мець розныя адценні. Пытанне можа адрасавацца асобе, жывой істоце, неадчушаўленаму прадмету, нават пачуццю, – ад гэтага залежыць уключэнне ў кантэкст дадатковых вобразных сродкаў: метафары, метаніміі, сінекдахі, уасаблення і інш.

6. Прыём *дынамічнага пералічэння* вылучаецца пры супастаўленні з простым пералічэннем, а таксама з лагічным вынікам:

Цяпер страляніна была такая, нібы на ўзгорку віраваў запеклы бой. Снапамі ўзляталі ўгору рознакаляровыя ракеты. Адна паляцела паралельна зямлі між двума кастрамі дроваў і зігзагамі, адбіваючыся па чарзе то ад аднаго кастра, то ад другога, памчала ў бок дамоў. Людзі шарахнуліся ў бокі. Пасля ў зеніт пайшла адна ніць, другая: сярод патронаў былі трасірныя (У. Караткевіч. Лісце каштанаў).

Ад простага пералічэння гэты прыём адрознівае не толькі канцэнтрацыя ўвагі вакол дзеянняў, стварэнне агульнай карціны ў дынаміцы, але і адметнасць сродкаў міжфразавай сувязі. Лексічны паўтор у такім выпадку становіцца сітуацыйна неабходным (*адна; ад аднаго, ад другога; адна, другая*). Насычанасць дзеясловамі закончанага і незакончанага трывання (*віраваў, узляталі, паляцела, памчала, шарахнуліся, пайшла*) падкрэслівае імгненную зменлівасць навакольнай рэчаіснасці. Лагічны вынік пры такой арганізацыі маўлення або не прыводзіцца, або не валодае дастатковай выразнасцю. Прыём грунтуецца на хуткай змене кароткіх, як правіла аднатыповых, сінтаксічных канструкцый (у працытаваным прыкладзе ўсе сказы, нават часткі складаных сказаў, двухсаставныя, развітыя). Няпоўныя сказы толькі падкрэсліваюць падзейную насычанасць.

Паралельная сувязь сказаў звязана з лексічна-семантычным і сінтаксічным паўторам. Да кампазіцыйных прыёмаў паралельнага разгортвання сэнсавага адзінства Н.У. Данілеўская адносіць наступныя: 1) прыём паралелізму; 2) раздзяленне; 3) ахоп, ці прыём рамкі; 4) прыём кантрасу; 5) канцэсія; 6) напружанне (або ўтрыманне); 7) прыём дылемы [4, с. 177-179]. Кожны з названых прыёмаў знайшоў адлюстраванне ў беларускіх літаратурна-мастацкіх тэкстах.

1. Самым распаўсюджаным з'яўляецца прыём *паралелізму*, якому ўласціва структурная і лексічная адпаведнасць элементаў страфы (або строфу):

Попел і чорныя цені майна.

Вые ў комінах скруха.

Як называюцца слёзы? –

Вайна.

Смерць.

Галадоўка.

Разруха.

Спее сусветнага жаху града.

Хто пазбірае каменне?

Як называюцца слёзы? –

Бяда.

Зрада.

Разрыў.

Адчужэнне.

Мілы, мы зналі кахання палып,

Трушчыць як сэрцы – самота.

Як называюцца слёзы? –

Святлыць.

Радасць.

Здзіўленне.

Пяшчота.

Крэўнасць зарук, нібы іскры з кастра...

Свеце бянтэжны мой, дзе я?

Як называюцца слёзы? –

Сястра.

Маці.

Планета.

Надзея.

(Я. Янішчыц. Як называюцца слёзы)

Працытаваны верш служыць прыкладам сінтаксічнага паралелізму канцавых элементаў строф. Стылістычная функцыя праілюстраванага кампазіцыйнага прыёму ўзмацняецца паўторам пыталнага сказа (*Як называюцца слёзы?*), а таксама спецыфічным афармленнем, накіраваным на візуальнае ўспрыняцце. Такая ступеньчатая арганізацыя стварае ўражанне паслядоўнага стварэння асацыяцыйнага рада, выкліканага адмоўнымі (першая і другая страфа) і станоўчымі (трэцяя і чацвёртая страфа) эмоцыямі. Адсутнасць радковага прабелу паміж строфамі накіроўвае на роздум аб імпліцытным аб'яднанні зместу: гора і радасць заўсёды ідуць побач, іншы раз і ўстанавіць выразна нельга, дзе заканчваецца адно і пачынаецца другое, а “паласатае” жыццё пароўну адмервае чалавеку і горкіх, і шчаслівых хвілін. Прыём паралелізму ўласцівы як для паэтычнага, так і для празаічнага маўлення, прычым заўсёды аказвае эмацыянальнае ўздзеянне на рэцыпіента:

Наперадзе – бямежны абсяг Дзвіны, чайкі, людскія ўсмешкі. За плячамі – сцяна, гісторыя, продкі... (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).

2. Раздзяленне, у аснове якога знаходзіцца лагічная аперацыя падзелу паняцця:

Шмат камянёў спрадвеку драмала на гэтай зямлі. Іх вырваў з абдымкаў суровых паўночных гор ледавік, прывалок сюды і, страціўшы сілы, кінуў у дрымучых лясах, на зялёных лугах. Большасць з іх сцерлася на арэх, на гарох, але некаторыя, веліканы з веліканаў, палохалі людзей сваімі незвычайнымі паме-рамі. На гэтых камянях полацкія князі, пачынаючы з Рагвалода, загадвалі выся-каць свае імёны (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).

У мастацкіх тэкстах лагічнае раздзяленне не праводзіцца катэгарычна, яно “схавана”, што пацвярджаецца прыведзеным прыкладам. Падзел закранае апісанне камянёў (*шмат камянёў*), супрацьпастаўляецца лёс *большасці з іх і нека-торых*. Пры раздзяленні звычайна адсутнічае лексічны паўтор, таму асабліва ўвага канцэнтруецца менавіта на сэнсавай адпаведнасці сказаў лагічнага адзінства.

3. Ахоп, ці прыём рамкі, грунтуецца таксама на паралелізме або лексічна-сінтаксічнай аднагоўнасці (часам нават паўторы) канструкцый, але ў дадзеным выпадку гаворка ідзе пра сугучнасць пачатку і канца лагічнага адзінства:

Чалавек як бы раствараецца ў кругабеце няспяўных дзён. Толькі зробіць адно, як навальваецца другое. Але на ўсёй Полацкай зямлі сонцаварот для смер-да пачынаецца з Калядаў. А там ён ужо цвёрда ведае, што ад Калядаў да Звеста-вання 12 сядміц, да Юр'я – 16, да Міколы – 20, да Купалы – 26 і да Калядаў таксама 26 сядміц. Вось і ўвесь клубок часу, у які кароткай ніткай уплецена чалавечае жыццё (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).

Падкрэсленыя першы і апошні сказы сугучныя па сэнсе, яны нібы акаймоўваюць лагічнае адзінства, ствараючы ўражанне сканцэнтраванасці ў іх асноўнай думкі. Рамачнае афармленне можа спалучацца з іншымі прыёмамі, нават мець некаторыя ўласцівасці паслядоўнага злучэння, аднак асноўная мэта такога кампазіцыйнага прыёму – менавіта поўнае (калі пачатковы і завяршальны радок адзінства мае аднолькавае лексічна-семантычнае афармленне) або частковае (як у прыведзеным прыкладзе) акаймаванне.

4. Прыём кантрасу будзеца на супрацьпастаўленні з'яў, фактаў, падзей, асоб і інш. Напрыклад:

О, як лёгка ісці,

Адчуваючы матчыны рукі,

Адчуваючы крылы юнацтва,
Адчуваючы плечы каханай!

І як цяжка цягнуцца,
Ў далонях трымаючы толькі
Кульбаку ўспамінаў.
(М. Танк. О, як лёгка ісці...)

У творах мастацкай літаратуры, асабліва вершаваных, адценне кантраснасці ўзмацняецца іншымі стылістычнымі прыёмамі і фігурамі. Працытаваны верш арганізаваны як перыяд, павышэнне і паніжэнне якога змяшчае супрацьпастаўленыя адзінкі. Такое афармленне павялічвае сілу эмацыянальнага ўздзеяння твора на рэцыпіента.

5. *Канцэсія* заснавана на так званай логіцы вяртання аргумента: адзін з суб'есднікаў нібы пагаджаецца з другім, але потым выкарыстоўвае яго ж аргументы і накіроўвае іх супраць гэтага ж свайго апанента:

– Сядай, князь, – падсунуў Клімята Вячку невялікі дубовы ўслончык. – Песна і смуродна ў маёй каморцы, але ведай, што гэта святы пах – пах цялячай скуры і кінавары. Ты ваюеш, ты ўвесь час у сядле, ды сіла, князь, не ў мячы, а ў мудрасці. Запомні гэта.

– Пергаменамі, Клімята, не спыніш тэўтонаў. Трэба меч, востры, гартаваны меч, які не баіцца варожай крыві.

– Праўду кажаш, князь, – згадзіўся Клімята, тряснуўшы кужэльнымі вала-самі, – але аднаго мяча мала. Я таксама быў нядрэнным ваяром, я біўся, ты ж памятаеш, – з аўкштайтамі і селамі, пакуль жалеза не адгрызла мне руку. І ўсё-ткі мудрае слова мацнейшае за меч. Меч кароткі. Слова доўжыцца ў людскіх пакаленнях (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).

Уласцівая для такога кампазіцыйнага прыёму абавязковая згода паміж суб'есднікамі, Вячкам і Клімятам, паступова насычаецца контраргументамі і пераконвае ў абсалютна супрацьлеглым, што пацвярджаецца наступным выказваннем Вячкі:

– Хай будзе па-твойму. Вы, кнігачоты, бліжэй да неба і да Богага прастола. Вы лепш бачыце дарогу жыцця і мудрасці.

6. *Напружанне (або утрыраванне)* засноўваецца на ўзрастанні паслядоўнасці (па ступені іх значнасці) аднатыповых сцвярджэнняў з мэтай супрацьпастаўлення ім зусім іншых фактаў:

Улучыўшы момант, Вячка разбітым шчытом ударыў тэўтона па галаве і адначасова клінком мяча пырнуў яго ў грудзі. Кальчуга выратавала тэўтона, але ён збіў дыханне, захаўкаў ротам. Адразу ж пачаў заліваць вочы густы ліпкі пот. Уся агіда такога поту ў тым, што яго няма часу выціраць – рукі заняты зброяй, праціўнік атакуе.

І ўсё-такі граф Пірмонт не сумняваўся ў перамозе (Л. Дайнека. Меч князя Вячкі).

Паслядоўнасць пачатковых сказаў накіроўвае на адзіна магчымы вынік, пераконвае ў перамозе Вячкі. Аднак змест апошняга сказа з'яўляецца нечаканай супярэчнасцю да папярэдняга выказвання: тэўтон усё роўна спадзяецца на сваю перамогу.

7. *Дылема* прадугледжвае магчымасць альтэрнатывы:

Маўчанне

Ніколі не было

І не будзе золатам:

Яно – або

У шмат разоў даражэйшае.

Або – нічога не вартае.

(М. Танк. Маўчанне)

Выразнасць такога кампазіцыйнага прыёму ўзмацняецца выкарыстаннем кантэкстуальных антонімаў (*даражэйшае – нічога не вартае*). Указваючы на магчымасць толькі аднаго з элементаў выбару, аўтар супрацьпастаўляе праяўленне адной і той жа ўласцівасці (здольнасці маўчаць) у розных жыццёвых сітуацыях.

Заклучэнне

Мастацкі стыль прадугледжвае разнастайныя камбінацыі кампазіцыйных прыёмаў, змены паралельнага і паслядоўнага разгортвання сэнсавых адзінстваў. Любы кампазіцыйны прыём заснаваны на спалучэнні двух ці некалькіх сказаў, простых або складаных. Па-рознаму спалучаючыся, простыя і складаныя сказы не толькі сістэматызуюць тэкставую інфармацыю, але і ўплываюць на яе асэнсаванне. Наўрад ці можа пісьмовае маўленне абысціся або толькі простымі, або толькі складанымі сказамі. Адрывістасць эмоцый, нязмушанасць гаворкі, хуткасць тэмпу выкладу і лёгкасць успрыняцця, бяспрэчна, перадаюцца пры дапамозе простых сказаў. Складаныя сказы ствараюць атмасферу грунтоўных узаемаадносін паміж часткамі выказвання: прычынна-выніковых, умоўных, мэтавых, уступальных, пералічальных, спалучальных, супастаўляльных і інш. Пераважнае ўжыванне складаных сказаў выражае схільнасць аўтара да сістэматызацыі, рознага тыпу абагульненняў, да аб'яднання часам даволі супярэчлівых з'яў. Фарміраванне ідэястылю таксама закранае стаўленне аўтара да разнастайных адносна завершаных тэкставых адзінак. Сістэмнае выкарыстанне простых сказаў уласціва творчасці У. Караткевіча, Л. Дайнекі, Я. Маўра, І. Мележа. Складаныя сінтаксічныя адзінкі больш прывабныя для В. Быкава, В. Казько, В. Іпатавай. Канечне, пісьменніцка індывідуальнасць выпрацоўваецца не толькі на аснове простых ці складаных сказаў, а вынікае з усёй сістэмы выкарыстаных фанетычных, лексічных, фразеалагічных, марфалагічных, сінтаксічных, стылістычных адзінак. Аднак мяжа сказа выразна выяўляецца ўжо на ўзроўні візуальнага ўспрыняцця тэксту. Аб'ёмныя сінтаксічныя канструкцыі адразу настройваюць на сур'ёзнасць зместу, строгасць выкладу і выклікаюць адпаведны настрой. Частыя паўзы паміж сінтаксічнымі адзінкамі арыентуюць на эмацыянальнасць, усхваляванасць аўтара, якая суправаджаецца звычайна адметным афармленнем моўных адзінак (на-яўнасцю сегментацыі, парцэляцыі, паралелізму).

Варта заўважыць таксама, што пры будове тэксту аўтар (на свядомым або падсвядомым узроўні) будзе карыстацца разнастайнымі прыёмамі кампазіцыйнай арганізацыі маўлення, што тлумачыцца інтэртэкстуальнасцю. Аднак зноў жа, сукупнасць экстра- і інтралінгвістычных фактараў, абсалютна індывідуальная для кожнага пісьменніка, будзе ўплываць на пераважнае выкарыстанне нейкага комплексу прыёмаў з павышанай экспрэсіўнай афарбоўкай (прыём акумуляцыі, пытална-адказавая форма, паралелізм, рамачная арганізацыя, прыём кантрасту, канцэсія, напружанне) або са схільнасцю да рэальнага адлюстравання рэчаіснасці (простае пералічэнне, паслядоўнае дабаўленне, лагічны вынік, раздзяленне, дылема). Выбар кампазіцыйных прыёмаў для аб'яднання сказаў уплывае на складанасць і выразнасць структуры як асобнага лагічнага адзінства, так і ўсяго літаратурна-мастацкага тэксту.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. **Тамарченко, Н.Д.** Архитектоника / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А.Н. Николюкина. – М. : НПК “Интелвак”, 2003. – 1600 стб.
2. **Рагойша, В.** Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В. Рагойша. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2001. – 383 с.
3. **Гром’як, Р.Т.** Літэратуразнаўчыі словнік-довіднік / Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
4. **Данилевская, Н.В.** Конструктивный прием / Н.В. Данилевская // Стилистический энциклопедический словарь русского языка ; под ред. М.Н. Кожинной ; члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 696 с. – С. 175–179.