

**СЦЭНІЧНАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ПРАЗАІЧНЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАГА
ФАЛЬКЛОРУ Ў СВЯТЛЕ
ТЭОРЫІ І ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА**

Разглядаюцца паняцці “сцэна”, “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная прастора”, “месца тэатралізаванага дзеяння” ў кантэксце іх вызначэння і разумення спецыялістамі такіх навуковых галін, як мастацтвазнаўства, фалькларыстыка, культуралогія. У артыкуле прасочваецца дынаміка станаўлення і развіцця гэтых паняццяў у гістарычным аспекце. Абгрунтавана думка, што вытворнае і сінанімічнае паняцце сцэнічнага ўвасаблення прازیчных жанраў беларускага фальклору мае больш ёмістае значэнне і больш шырокі дыяпазон ужывання ў мастацкай творчасці.

Сцэнічнае ўвасабленне прازیчных жанраў беларускага фальклору мае глыбокія карані ў мастацкай і святочна-абрадавай культуры беларусаў. Як паказвае вывучэнне навуковай літаратуры аб стане тэарэтычнага асэнсавання паняцця “сцэнічнае ўвасабленне”, у галіне мастацтвазнаўства яно не заўсёды адпавядае сучасным тэндэнцыям развіцця тэорыі і практыкі мастацтва, у сувязі з чым адсутнічае адзінае меркаванне наконт разумення таго, што можна лічыць сцэнай для ўвасаблення прازیчных жанраў фальклору. У прыватнасці, вытворныя і сінанімічныя паняцці сцэны, такія як “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная прастора”, “месца сцэнічнага дзеяння”, “месца правядзення”, таксама патрабуюць тэарэтыка-метадалагічнага ўдакладнення на прадмет іх выкарыстання ў кантэксце сцэнічнага ўвасаблення прازیчных жанраў фальклору. Пры навуковым падыходзе да вызначэння паняцця “сцэнічнае ўвасабленне прازیчных жанраў фальклору” аўтар сутыкаецца з неабходнасцю яго аналізу з пазіцыі некалькіх навук: мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі, гісторыі і культуралогіі. Паколькі даследаванні навукоўцаў кожнай з адзначаных навук утрымліваюць пэўныя звесткі аб сцэне ці сцэнічнай пляцоўцы, прасторы і іншым, то аўтар робіць спробу іх тэарэтычнага асэнсавання і адаптацыі на прадмет сцэнічнага ўвасаблення прازیчных жанраў беларускага фальклору.

У кантэксце мастацтвазнаўства можна адзначыць, што амаль кожны тэатральны рэжысёр мае творчыя індывідуальныя адносіны да сцэны як да месца дзеяння акцёраў, да тэрыторыі размяшчэння дэкарацый, асвятляльных прыбораў, але галоўнае – як да асноўнага фокуса глядацкага ўспрымання сцэнічнай дзеі. Высвятляецца, што для тэатральных рэжысёраў важна ведаць і ацэньваць не толькі памеры сцэны ці пляцоўкі, але і яе эксклюзіўныя магчымасці, сакральна-энергетычны патэнцыял. Пытанні творчага выкарыстання тэатральнай сцэны, пошукамі новых магчымасцей тэатральнай сцэнічнай прасторы займаўся вядомыя рускія тэатральныя рэжысёры К.С.Станіслаўскі, Ул.І.Неміровіч-Данчанка, Ус.Э.Меерхольд, М.М. Гарчакоў, Г.А.Таўстаногоў, М.І.Цароў, М.П.Акімаў, Б.Г.Галубоўскі, М.Г.Разоўскі, В.Фокін і інш. Яшчэ больш вольнае тлумачэнне межаў сцэнічнай пляцоўкі, сцэнічнай прасторы, уласна сцэны як эпіцэнтра тэатралізаванага дзеяння, у якім могуць быць выкарыстаны прازیчныя жанры фальклору, датычыцца “тэатра пад адкрытым небам”, да якога адносяцца народны тэатр і тэатралізаваныя масавыя відовішчы. Пытанні арганізацыі і рэжысуры масавых прасторавых свят, тэатралізаваных прадстаўленняў разглядаюць у сваіх працах вядомыя расійскія і беларускія навукоўцы, рэжысёры і пастаноўшчыкі І.М.Туманаў, А.І.Чачоцін, І.Г.Шароеў, А.Я.Рэмез, М.Г.Разоўскі, П.А.Гуд, Ю.М.Чарняк, А.Г.Фядотаў, В.М.Панін і інш. Пытанні сцэнічнага развіцця народнай драмы, народнага тэатра, фальклорнага тэатра, скамароства, святочна-вулічнай культуры прысвечаны навуковыя артыкулы і працы вядомых расійскіх аўтараў М.М.Бахціна, У.Я.Пропа, П.Р.Багатырова, Дз.С.Ліхачова, Н.І.Савушкінай, Л.М.Ўлевай, Г.Ф.Някрылавай, В.Я.Гусева, Б.М.Пуцілава, а таксама артыкулы беларускіх навукоўцаў К.П.Кабашнікава, А.С.Фядосіка, А.І.Мальдзіса, У.М.Конана, С.С.Лаўшука і інш. У працах гэтых навукоўцаў разглядаліся час і месца дзеяння або сцэнічная пляцоўка для паказу тэатралізаванага прадстаўлення. Цікавымі з’яўляюцца і думкі сусветна вядомага культуролога Ю.М.Лотмана адносна

разгляду сцэны як часткі мастацкай прасторы з яе абмежаванасцямі і ўмоўнасцямі, такімі як дэкарацыя, кулісы, рампа і інш.

Мэта гэтага артыкула – удакладненне дыяпазону паняцця “сцэнічнае ўвасабленне праявімых жанраў беларускага фальклору” праз эвалюцыйнае вызначэнне паняццяў “сцэна”, “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная прастора” даследчыкамі розных галін навукі.

Заканамерна, што мастацтвазнаўцы, даследчыкі жыцця і творчасці тэатральных знакамітасцей закрываюць пытанні сцэны як месца, звязанага з іх дзейнасцю, паколькі майстэрства тэатральнага акцёра, рэжысёра, мастака-дэкаратара заўсёды адбываецца на сцэне пэўнага тэатра, у пэўных сцэнічных умовах. У сваіх працах па майстэрстве акцёра і рэжысёра К.С.Станіслаўскі разглядае сцэнічную пляцоўку як месца адаптацыі “тэатральнай умоўнасці”, якая павінна дапамагаць і акцёру, і спектаклю, і быць пры гэтым добрай і эстэтычна дакладнай: “... прыгожа не тое, што па-тэатральнаму асляпляе і дурманіць глядача. Прыгожа тое, што ўзвышае жыццё чалавечага духу на сцэне і са сцэны, гэта значыць пачуцці і думкі артыстаў і глядачоў” [8, с. 357]. Ул.І.Неміровіч-Данчанка, разважаючы аб адным з трох шляхоў да тэатральнага прадстаўлення – жыццёвым шляху, разглядае сцэну не толькі як месца тэатральнага дзеяння, але і як пляцоўку адлюстравання *побытавага боку* тэатральнай пастаноўкі. “Я нават дрэнна сабе ўяўляю, як можна атрымаць паўнацэннае радаснае ўражанне ад тэатра без таго, каб са сцэны не веяла тым, што называецца бытам” [4, с. 483].

Творчыя падыходы да разумення і выкарыстання тэатральнай сцэнічнай прасторы прыводзілі да пошукаў новых магчымасцей тэатральнай прасторы. Так, першапачаткова адмовіўся ад сцэны-каробкі знакаміты тэатральны рэжысёр-рэфарматар Ус.Э.Меерхольд, чые пошукі ў гэтым напрамку падтрымліваў і К.С.Станіслаўскі: “Ён смела паказвае адваротны бок сцэны, якая да гэтага часу старанна хавалася ад глядача. У яго тэатры ўся сцэна адкрыта і злучана з глядзельнай залай, ствараючы адно агульнае з ім памяшканне, у глыбіні якога, на фоне шырмаў, іграюць акцёры. <...> Гэтым простым спосабам Ус.Э.Меерхольд надзвычай таленавіта, аднойчы і назаўсёды, скончыў з тэатральным парталам, які перашкаджае акцёру і рэжысёру пры некаторых інтымных пастаноўках” [8, с. 445].

Слушныя думкі аб вызначэнні паняцця “сцэна” выказвае сучасны вядомы тэатральны рэжысёр М.Г.Разоўскі: «Тут важна зразумець, што само значэнне слова “сцэна” да гэтага часу не з’яўляецца ясна ўсвядомленым. Усё тое, на што мы глядзім і чаму суперажываем, можа так называецца» [6, с. 7]. Гэтая думка М.Г.Разоўскага імпануе і нашаму погляду наконт сцэнічнага ўвасаблення праявімых жанраў беларускага фальклору, згодна якому сцэна або сцэнічная прастора – месца, дзе адбываецца тэатралізаваная дзея для глядачоў. На думку вучонага, прастора – “свабоднае поле для ігры... Выкарыстанне прасторы і ёсць у канчатковым выніку рэалізацыя рэжысёрскай ідэі” [6, с. 4]. Аднак М.Г.Разоўскі пераканаўча падкрэсліваў, што сучаснасць патрабуе розных падходаў у пытаннях выкарыстання сцэнічнай прасторы і менавіта рэжысёр мае права вызначаць традыцыйную або спецыфічную мадэль тэатра, якую з іх больш прымальна выкарыстоўваць у той ці іншай творчай сітуацыі. «Сённяшні сусветны тэатр напоўнены пошукамі як у тым, так і ў іншым напрамку, і нельга сказаць, які спосаб сцэнічнага мыслення “лепшы” – той, які прадугледжвае аўтаномнасць сцэны і залы, або той, які адмаўляе самую сцэну і пашырае прастору ігры практычна бязмежна» [6, с. 5].

Сугучныя ідэі наконт выкарыстання сцэнічнай прасторы выказваюць і іншыя сучасныя рэжысёры. Тэатральны рэжысёр і выкладчык А.Я.Рэмез лічыць, што «распаўсюджанне ў сучасным тэатры малых сцэн – самай рознай канфігурацыі, памеру, суадносін ігравой і глядацкай “прасторы” – з’ява паказальная. Усё гэта – пошукі самых разнастайных умоў зносін глядачоў і акцёраў, новых прасторавых магчымасцей тэатральнага прадстаўлення» [5, с. 107]. Па сутнасці, гэтую думку працягвае вядомы тэатральны рэжысёр М.П.Акімаў, які прапаноўваў рэжысёрам і мастакам перад пачаткам працы над новым спектаклем уяўляць сцэну тэатра звычайнай пляцоўкай, без падуг і куліс, што павінна пры заданых умовах забяспечыць бачанне новых сцэнічных магчымасцей.

Такім чынам, успрыманне сцэны, сцэнічнай пляцоўкі, сцэнічнай прасторы з’яўляецца творчым пошукам у дзейнасці рэжысёраў тэатральнага мастацтва.

Свае асаблівасці мае асэнсаванне паняцця сцэны ў рэжысёраў масавых прасторавых тэатралізаваных свят. Як правіла, сцэнічная пляцоўка тэатралізаваных свят знаходзіцца на адкрытай прасторы і не абмяжоўваецца рамкамі глядзельнай залы, што ўласціва сцэне тэатральнай. На думку І.М.Туманавы, першапачаткова неабходна размяжоўваць паняцці “свята” і “масавое прадстаўленне”, якія з’яўляюцца вызначальнымі пры вылучэнні сцэнічнай прасторы: «Паняцце “свята” – больш шырокае, чым прадстаўленне. <...> Яно разгрупавана на вялізнай тэрыторыі, не прадугледжвае лакальнай сцэнічнай пляцоўкі і па сутнасці не мае межаў. Прадстаўленне ж, у адрозненне ад свята, заўсёды ўпісваецца ў пэўную сцэнічную пляцоўку, лакалізуецца дакладнымі межамі і дапускае падзел масы на выканаўцаў і гледачоў» [9, с. 8]. У той жа час для павышэння зацікаўленасці гледача масавым святам І.М.Туманаву прапануе максімальна збліжаць выканаўцаў і гледачоў праз выкарыстанне канструкцыйных магчымасцей сцэны, чым супярэчыць свайму папярэдняму выказванню: “Ужо даўно служаць гэтаму перасоўныя платформы і грузавікі, якія пераўтвараюцца ў сцэны. Нават дахі мікрааўтобусаў сталі пляцоўкай для канцэртаў” [9, с. 14]. Як бачым, ні свята, ні прадстаўленне не абыходзяцца без сцэнічнай пляцоўкі як месца канцэнтрацыі ўвагі гледачоў. На нашу думку, свята адрозніваецца ад прадстаўлення ў тым ліку і наяўнасцю *некалькіх* сцэнічных пляцовак, а прадстаўленне цалкам можа ўваходзіць у склад свята і адбывацца на *адной* з такіх пляцовак. Можа адбывацца на адной з такіх пляцовак і тэатралізаваны канцэрт, у якім рэжысёры ў апошні час удала выкарыстоўваюць самыя разнастайныя праявічныя жанры фальклору – ад легендаў і паданняў да прыказак і анекдотаў.

Дакладную і зразумелую карціну стварэння тэатралізаванага дзеяння ва ўмовах адкрытай прасторы малюе Ю.М.Чарняк, якая падкрэслівае неабходнасць выкарыстання рэжысёрамі ландшафтных асаблівасцей і архітэктурных адметнасцей. Прыводзяцца апісальныя прыклады і накіонт выкарыстання стадыёнаў у якасці сцэнічных пляцовак падчас цырыманіялаў адкрыцця і закрыцця сучасных Алімпійскіх гульняў у Сіднэі: «Такою прастору неабходна было па-новаму рэжысёрскі асэнсоўваць і “абжываць”» [11, с. 154]. Яшчэ больш эфектнае па выразных сродках сцэнічнага дзеяння, яскравае па фарбах і феерверках, маштабнае па памерах і колькасці ўдзельнікаў на сцэнічных пляцоўках атрымаліся адкрыццё і закрыццё 29-й Алімпіяды ў Кітаі ў 2008 г. Многія гледачы планеты сталі сведкамі складанейшых тэатралізаваных дзей на вялізнай сцэне, у якую пераўтварылася поле галоўнага стадыёна ў Пекіне. Мы наўмысна прыводзім прыклады глабальных алімпійскіх святочных тэатралізацый, паколькі неабходна падкрэсліць, што ствараюцца яны абавязкова з выкарыстаннем фальклорнай спадчыны краіны-гаспадыні Алімпіяды, што надае нацыянальны каларыт і маштабнасць відовішчу. Можна адзначыць вынікі сцэнічнага ўвасаблення праявічных жанраў фальклору пэўнай краіны ў кантэксце сучаснага разумення сцэнічнай прасторы, на якой адбываецца вялікае тэатралізаванае відовішча.

Вядома, што сучасныя святочныя алімпійскія цырыманіялы бяруць свой пачатак з глыбокай старажытнасці, аб чым сведчаць гісторыя алімпійскага руху, гісторыя масавых святкаванняў, у тым ліку тэатралізацыі ў Старажытнай Грэцыі і Старажытным Рыме. Пляцоўкі, дзе адбываліся тэатралізаваныя дзеі, а гэта былі, акрамя стацыянарнай круглай пляцоўкі для выступленняў хору і акцёраў архестры, таксама пакоі імператарскіх палацаў, амфітэатры, іпадрома, цыркавыя арэны, штучныя басейны і падмосткі, а таксама гарадскія кварталы, якія назваць сцэнічнымі пляцоўкамі можна з вялікай доляй верагоднасці. Тым болей, што само слова “сцэна” да нас прыйшло з далёкай Грэцыі (лац. scena < грэч. skēnē – шацёр, палатка), дзе сцэна з’яўлялася адной з частак архестры. Такім чынам, разуменне паняцця “сцэна” ў гістарычным ракурсе праходзіла пэўную трансфармацыю і на сучасным этапе мае некалькі сэнсаў. Па-першае, і гэта тлумачэнне найбольш адпавядае нашым поглядам, сцэна – пляцоўка, на якой адбываецца прадстаўленне (тэатральнае, эстраднае, канцэртнае і інш.) [1, с. 1169]. Па-другое, сцэна – гэта назва часткі спектакля. А па-трэцяе, сцэна – гэта “ў шырокім сэнсе тое ж, што і тэатр” [1, с. 1169].

Вывучэнне гісторыі сусветнага мастацтва, звязанай з тэатралізаванымі дзеяннямі, прыводзіць да думкі, што калі паняцце “сцэна” падпарадкоўвалася некаторым сэнсавым зменам, то таксама і паняцці “сцэнічнае ўвасабленне”, “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная

простора” з цягам часу набылі больш шырокі аспект выкарыстання. Асэнсаванне таго, што можна на сучасным этапе назваць месцам тэатралізаванага дзеяння, месцам сцэнічнага ўвасаблення, у прыватнасці праявічых жанраў фальклору, грунтуецца на аналізе гісторыі тэатралізаваных прадстаўленняў і святочнай культуры цалкам. Разгледзім гістарычныя прыклады сцэнічнага ўвасаблення праявічых жанраў фальклору.

Вышэй паведамлялася аб пляцоўках у Старажытнай Грэцыі і Старажытным Рыме, на якіх адбывалася тэатралізаванае ўвасабленне аднаго з жанраў праявічнага фальклору – міфа. З надыходам феадальнага ладу з’явіліся іншыя формы сцэнічнага ўвасаблення, часта з улікам рэлігійнага светапогляду. Язычніцкія вераванні многіх народаў, у тым ліку беларусаў, сталі або атаясамлівацца з пэўнымі рэлігійнымі вобразамі і прытасоўвацца да хрысціянства, або набылі выразна гульнявы пачатак, або ўвогуле зніклі. Эпохі Сярэднявечча і Адраджэння з рэлігійным уплывам на мастацтва і развіццё народнай творчасці змянілі сэнс і змест тэкстаў праявічых жанраў фальклору. З’явіліся і новыя пляцоўкі паказу тэатралізаваных дзей, і выканаўцы, і новыя жанры. Напрыклад, школьны тэатр пры духоўных навучальных установах, які ўзнік у эпоху Сярэднявечча спачатку ў Заходняй Еўропе, а потым ужо з Польшчы, прыйшоў на Беларусь і выкарыстоўваў у якасці сюжэтаў для пастацовак самыя розныя крыніцы, у тым ліку і фальклорныя, а для сцэнічных пляцовак – сцэны акадэміі, калегіумаў, брацкіх школ. У чатырнаццаці школьных тэатрах, якія дзейнічалі на тэрыторыі Беларусі ў XVI–XVIII стст., акрамя абавязковых лацінамоўных маралізатарскіх і дыдактычных драм, на беларускай мове ставіліся сцэны і інтэрмедый парадыйныя, анекдатычныя, сатырычна-бытавыя.

У тыя ж часы ў сярэдневяковай Еўропе склалася яшчэ адна форма традыцыйнай народнай культуры – карнавал. Сцэнічная прастора карнавала пачыналася ў сценах хрысціянскіх храмаў, потым рэлігійна-бытавыя тэатралізаваныя дзеянні былі перанесены на царкоўны цвінтар, а пазней – на кірмашовую плошчу з абавязковым папярэднім тэатралізаваным шэсцем. Выкарыстанне ў карнавалах маскарадных персанажаў з такіх праявічых жанраў фальклору, як анекдоты, бытавыя сатырычныя апавяданні, казкі, легенды, паданні, надавала працэсіі каларыту, яскравасці, выразнасці і святочнасці. Карнавалізацыя на Беларусі заўсёды ярка выяўлялася ў абрадавых шэсцях на Каляды, Вялікдзень, Масленіцу, Русальны тыдзень, Купалле, якія традыцыйна адбываліся ў вёсках і гарадах і існуюць да нашага часу як маляўнічыя элементы абрадава-святочнай культуры беларусаў. Калядныя або іншыя абрадавыя гурты ў якасці сцэнічнай пляцоўкі і сёння выкарыстоўваюць не толькі адзіны асобны, канкрэтны гаспадарскі двор, а цэлую вуліцу ці некалькі вуліц, праспект, плошчу. Шырока выкарыстоўваюцца ў сцэнах, гульнях і зычаннях пераапанутых персанажаў праявічныя жанры беларускага фальклору: прыказкі, прымаўкі, выслоўі, загадкі, небыліцы і інш. І адбываюцца ўсе тэатралізаваныя дзеянні не на спецыяльна пабудаванай сцэне, а непасрэдна на шматлікіх прыпынках каляднага ці іншага карнавальна-абрадавага шэсця.

Гістарычная рэтраспектыва мастацказнаўчага падыходу да вызначэння пазіцыі, што можна лічыць сцэнічнай пляцоўкай, дапускае асэнсаванне новых тэатралізаваных формаўтварэнняў, напрыклад, як у выпадку са школьнымі тэатрамі і карнаваламі, і, безумоўна, вылучае дынаміку трансфармацыі вядомых са старажытнасці тэатральных элементаў у новыя тэатралізаваныя формы. Як і ўмоўнасць сцэнічнай прасторы карнавалу, так і ўмоўнасць народна-драматычнага мастацтва выкрышталізаваліся з абрадава-рытуальнай культуры. Так, В.Я.Гусеў сцвярджае, што ад знакавай сістэмы абраду-гульні фальклорны тэатр атрымаў у спадчыну ўмоўнасць дзеяння, якое адбываецца ў не абмежаванай рамкамі прасторы, а ў вольным часе. На думку Н.І.Савушкінай, адсутнасць сцэнічнай пляцоўкі, месца, дзе адбываецца народна-драматычнае прадстаўленне, з’яўляецца “важнай асаблівасцю народнага тэатра. <...> У ім няма заслоны, падмосткаў, куліс, асобага асвятлення, дэкарацый і бутафорыі. Таму цвёрдай мяжы паміж глядзельнай залай і сцэнай не існуе. Гэта і абумовіла асобы тып паводзін і ігры народных акцёраў, іх узаемаадносін з публікай” [7, с. 112]. Тое ж пры аналізе паняцця сцэны можна адзначыць, калі мы разглядаем пытанне аб развіцці беларускага народнага тэатра, які “... не меў спецыяльнай сцэны і дэкарацый, яго паказы вызначаліся адкрытай умоўнасцю ўсіх мастацка-выяўленчых кампанентаў, даходлівасцю і непасрэднасцю кантакту з глядачамі” [10, с. 162].

Развіццё народнага тэатра спрыяла з'яўленню не толькі новых тэатралізаваных формаўтварэнняў, але і развіццю кірункаў народнай акцёрскай дзейнасці. У склад беларускіх абрадавых гуртоў звычайна ўваходзілі “артысты” з народа – аселя і вандроўныя скамарохі, найбольш актыўныя і таленавітыя жыхары мястэчка, якія выкарыстоўвалі ў сваім рэпертуары такія праявічныя жанры фальклору, як анекдоты, казкі, прыказкі, прымаўкі, небыліцы, загадкі, удзельнічалі ў сямейных і каляндарна-абрадавых святах свайго рэгіёну ці пераходзілі з горада ў горад, з мястэчка ў мястэчка, даючы тэатралізаваныя прадстаўленні. Развіццё народна-вулічнага мастацтва залежала і ад скамарохаў, паколькі іх выступленні на кірмашах, гарадскіх гуляннях былі своеасаблівымі разынкамі народнага мастацтва. Можна канстатаваць, што выступленні скамарохаў, як і заходнееўрапейскія карнавальныя шэсці, адбываліся не на стацыянарных сцэнічных пляцоўках. Таму і паняцце “сцэнічная прастора” магло надавацца ўсёй кірмашовай плошчы ці месцу святачнага карнавальнага або іншага гульнёвага дзеяння.

Пацвярджэнне гэтай думкі знаходзім у даследчыка беларускай абрадава-святочнай культуры П.А.Гуда, які “комплекс тэатральных і паратэатральных дзеянняў, што праводзіліся ў Беларусі ў XIV–XX стст. у час штогодніх святочных таргоў” [2, с. 79], умоўна назваў “кірмашовым тэатрам”. Адсутнасць спецыяльна падрыхтаванай сцэнічнай пляцоўкі дазваляла вандроўным артыстам выкарыстоўваць найбольш прыдатныя, на іх думку, прасторавыя плошчы. Цікавы прыклад такога выкарыстання можна прасачыць па апісанні даследчыка адной з папулярных разнавіднасцей балагана пад назвай “фрай”: “<...> на кірмашовай плошчы на зямлі акрэслівалі круг, які акаймлялі канатамі, і ў гэтым крузе артысты вандроўных гуртоў паказвалі цыркавыя прадстаўленні або выступалі з вакальнымі і танцавальнымі нумарамі. Затым артысты абыходзілі па кругу глядачоў і збіралі грашыма альбо прадуктамі плату за прагляд” [2, с. 87]. Аднак даследчык не засяроджвае ўвагі на месцы правядзення скамарохавых прадстаўленняў, паколькі не ставіць мэтай разгляд сцэнічнага ўвасаблення тых ці іншых жанраў у адрозненне ад аўтара артыкула. У той жа час П.А.Гуд, разглядаючы развіццё кірмашовага тэатра XIX ст., адзначае, што падчас кантрактавых кірмашоў былі пабудаваны спецыяльныя памяшканні ў Зэльве, Нясвіжы, Кобрыне, Мазыры, Оршы. Адносна пабудовы тэатральнага памяшкання для разнажанравых выступленняў артыстаў на кірмашах аўтар робіць выснову, што “адсутнасць ложаў, а таксама падзел глядзельнай залы на першыя, другія месцы і загон (прастора, дзе публіка стаяла. – П.Г.) характэрна для архітэктурных канструкцый рускіх балаганаў” [2, с. 100]. Такім чынам, кірмашовы тэатр можна лічыць своеасаблівай сцэнічнай прасторай, дзе адбывалася ў тым ліку і сцэнічнае ўвасабленне праявічных жанраў фальклору.

Мы паспрабавалі вызначыць пазіцыі некаторых мастацтвазнаўцаў і фалькларыстаў наконт удакладнення паняццяў “сцэна”, “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная прастора”, “месца дзеяння” і інш. Дададзім, што, на думку сусветна вядомага культуролога Ю.М.Лотмана, “сцэна – гэта прастора, на якой можа адбывацца дзеянне, і яна адмежавана ад прасторы, на якой дзеянне ніколі не адбываецца” [3, с.422]. Пагаджаючыся з гэтым заключэннем Ю.М.Лотмана, якое дазваляе лічыць сцэнай кожнае абмежаванае месца ці прастору, дзе адбываецца тэатралізаванае дзеянне, удакладнім, што назіраць за дзеяннем, удзельнічаць у ім павінен і глядач.

У заключэнне адзначым, што сцэнічнае ўвасабленне праявічных жанраў беларускага фальклору мае вельмі шырокі дыяпазон разумення, удакладнення ў розных галінах навук: ад канкрэтнага, абмежаванага тэатральнымі ўмоўнасцямі месца да вялікіх святочных прастораў, дзе на розных пляцоўках адбываецца тэатралізаванае дзеянне з удзелам глядачоў. Сінанімічныя паняцці “сцэнічная пляцоўка”, “сцэнічная прастора”, “месца тэатралізаванага дзеяння” прайшлі своеасаблівы эвалюцыйны шлях станаўлення і могуць быць выкарыстаны ў больш ёмістым вызначэнні паняцця “сцэнічнае ўвасабленне праявічных жанраў беларускага фальклору”.

1. *Большой энциклопедический словарь* / гл. ред. А.М.Прохоров. – М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 2000. – 1456 с.

2. *Гуд, П.А.* Беларускі кірмаш / П.А.Гуд, Н.І.Гуд. – Мн.: Полымя, 1996. – 270 с.

3. *Лотман, Ю.М.* Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М.Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
4. *Немирович-Данченко, Вл.И.* Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / Вл.И.Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
5. *Ремез, О.Я.* Мастерство режиссёра: пространство и время спектакля / О.Я.Ремез. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
6. *Розовский, М.Г.* Театр из ничего / М.Г.Розовский. – М.: Советская Россия, 1989. – 144 с.
7. *Савушкина, Н.И.* Русский народный театр / Н.И.Савушкина. – М.: Наука, 1976. – 152 с.
8. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1972. – 535 с.
9. *Туманов, И.М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – Л.: Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К.Крупской, 1974. – 97 с.
10. *Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя: у 2 т. – Т. 2: Лабанок–Яшчур* / рэдкал.: Г.П.Пашкоў [і інш.]. – Мн.: БелЭн, 2003. – 576 с.
11. *Черняк, Ю.М.* Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие / Ю.М.Черняк. – Мн.: ТетраСистемс, 2004. – 224 с.