

УДК 17(001.1):«04/14»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-38>**Ірина ЦЕБРІЙ,***orcid.org/0000-0003-0844-4004*

доктор педагогічних наук,

професор кафедри музичного мистецтва та хореографії

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) *IrynaZ1958@gmail.com***Олена КИРИЧЕНКО,***orcid.org/0000-0002-2347-7245*

викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Полтава, Україна) *kyrychenkoelena62@gmail.com*

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА У МІНІ-ТЕАТРАХ РАННЬОГО І КЛАСИЧНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті йдеться про виховання дітей, які мали стати майбутніми акторами й музикантами в міні-театрах раннього і класичного західноєвропейського Середньовіччя. У свою чергу ці міні-театри були представлені кількома напрямками: театром мімів і жонглерів, а також бардами Британії, шпільманами Німеччини та менажерами всієї Західної Європи і Франції зокрема. У першому напрямі виховання акторів проводилося в невеликих групах дітей, у другому – велися практично індивідуальні заняття для театру одного актора. Показано спадковість театру мімів від пантоміми Стародавнього Риму. Ця спадковість, насамперед, відчувалася в пластичному танці мімів. У статті охарактеризовано багатогранність театру жонглерів, який потребував не лише професійних акторів і музикантів, а й дресирувальників, канатоходців, блазнів та інших представників майбутнього цирку, в який перетвориться театр французьких жонглерів у XIX столітті. Інша частина міні-театру мандрівних жонглерів пізніше осяде у містах і утворить гільдії акторів, які будуть забезпечувати міським магистратам складну організацію святкових містерій. Спираючись, насамперед, на зарубіжну наукову літературу, автори статті доводять, що режисери міні театрів та вихователі театру одного актора використовували низку методів, характерних для того часу – метод уповільненого показу дії, метод поступового ускладнення матеріалу, метод спостереження за живою природою, побутом та людьми, метод побоїв, практичні методи. Автори статті доводять, що в більшості випадків дітей нещадно експлуатували, починаючи з ними заняття з трьохлітнього віку. Найжахливіші прояви це мало в театрі компрачикосів. Підготовка бардів Британії навпаки мала швидше гуманістичний характер. У статті показано, що професійні барди також давали уроки музики, співу й майстерності виконання дітям аристократів, хоча ці заняття не мали системного характеру, бо сам спосіб існування бардів передбачала їхню тривалу відсутність у великих містах. Проте саме виховання дітей в міні-театрах та їхня підготовка до виступів перед публікою заклали основу для системи професійного виховання акторів XIX століття в країнах Західної Європи.

Ключові слова: музично-театральна освіта, міні-театр, Середньовіччя, методи виховання, мім, компрачикос, жонглер, шпільман, бард, режисер-постановник.

Ірина TSEBRIY,*orcid.org/0000-0003-0844-4004*

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor at the Department of Musical Art and Choreography

Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) *IrynaZ1958@gmail.com***Olena KYRYCHENKO,***orcid.org/0000-0002-2347-7245*

Lecturer at the Department of Musical Art and Choreography

Luhansk Taras Shevchenko National University

(Poltava, Ukraine) *kyrychenkoelena62@gmail.com*

MUSIC AND THEATER EDUCATION IN MINI-THEATERS OF THE EARLY AND CLASSIC MIDDLE AGES

The article deals with the upbringing of children who were to become future actors and musicians in mini-theaters of the early and classical Western European Middle Ages. In turn, these mini-theatres were presented in several directions: theater of mimes and jugglers, as well as bards of Britain, spielmans of Germany and minstrels of all Western Europe and France in particular. In the first direction, the education of actors was conducted in small groups of children, in the second, practically individual classes were conducted for the theater of one actor. The inheritance of the theater of mimes from the pantomime of Ancient Rome is shown. This heredity was primarily felt in the plastic dance of mimes. The article describes the versatility of the juggler theater, which needed not only professional actors and musicians, but also trainers, tightrope walkers, clowns and other representatives of the future circus, which the French juggler theater would turn into in the 19th century. Another part of the mini-theatre of traveling jugglers will later settle in the cities and form guilds of actors who will provide the city magistrates with the complex organization of festive mysteries. Relying, first of all, on foreign scientific literature, the authors of the article prove that the directors of mini theaters and educators of the theater of one actor used a number of methods characteristic of that time – the method of showing the action in slow motion, the method of gradually complicating the material, the method of observing living nature, everyday life and people, method of beatings, practical methods. The authors of the article prove that in most cases children were mercilessly exploited, starting classes with them from the age of three. The most terrible manifestations of this were in the theater of the Komprachikos. The training of the bards of Britain, on the contrary, had a rather humanistic character. The article shows that professional bards also gave music, singing and performance lessons to the children of aristocrats, although these lessons were not systematic, because the very way of existence of bards required their long absence from large cities. However, it was the education of children in mini-theaters and their preparation for public performances that laid the foundation for the system of professional education of actors in the 19th century in the countries of Western Europe.

Key words: music and theater education, mini-theatre, Middle Ages, education methods, mime, komprachikos, juggler, spielman, bard, stage director.

Постановка проблеми. У зарубіжній теорії та методиці освіти епоха Середньовіччя вважається періодом зародження двох основних тенденцій, що еволюціонували завдяки особливостями розвитку народно-демократичного та релігійно-шкільного напрямів. Ці тенденції заклали теоретико-практичні основи театральної освіти наступних століть і визначили її специфіку в XIX столітті. Музично-драматичний театр мимів і жонглерів – особливе явище Середньовіччя, яке потребувало спеціальної професійної підготовки кадрів, починаючи з дитячого віку. Барди та менестрелі цього періоду є проміжним явищем між музичним театром одного актора й мандрівним театром. Проте їхнє мистецтво певною мірою збереглося по сьогоднішній день і потребує ретельного вивчення для розуміння витоків театральної західного зразка.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день у вітчизняній педагогічній літературі недостатньо праць, присвячених музично-театральній освіті у міні-театрах раннього і класичного Середньовіччя. Так проблема театру в контексті культури Середньовіччя піднімається дослідницею В. Єфіменко на сторінках колективного посібника (Єфіменко, 2003). Музично-драматичний театр епохи Середньовіччя в контексті концепції куртуазності того часу та підготовки акторів у середньовічний період розглядається в працях науковиці І. Цебрій (2016, 2003), де увага приділяється дитячому віку майбутніх акторів та їхньому артистичному вихованню. Підготовці майбутнього покоління

акторів присвячені праці зарубіжних дослідників – Е. Дукетта (1973), І. Фонтенеля (1986), П. Жулевілья (2000), У роботах останнього періоду ця проблема не піднімалася.

Мета статті – проаналізувати музично-театральну освіту у міні-театрах раннього і класичного Середньовіччя.

Виклад основного матеріалу. Після падіння Західної Римської імперії (476 р.) актори театрів пантоміми розбрелися різними кінцями колишньої імперії. Слід зазначити, що й до падіння античної цивілізації, починаючи з другої половини IV ст. по містах імперії мандрували міні-театри мимів (Жулевіль, 2000, с. 47).

До складу таких міні-театрів входили танцюристи-пластики, співаки та інструменталісти. Загалом міні-театр на колесах нараховував від восьми до чотирнадцяти учасників. І це було цілком доцільно. Зовсім малим групам акторів було страшно подорожувати по пунктах, заселених варварами; великим складом існувати – означало постійне напівголодне життя, бо прогодувати багато артистів у часи раннього Середньовіччя, враховуючи те, що їхня праця сміхотворно оплачувалася, було просто нереально.

Такий театр пантоміми подорожував родинами. Жінки акторів, як правило, були актрисами, до акторської професії змалечку залучали й дітей. Вижити в театрі міг лише той, хто дійсно любив мандрівне життя та був відданий своїй спеціальності. Дуже багато акторів помирало в дорозі від

хвороб та розбійних нападів, часто помирали від голоду.

Кожен театр пантоміми мав свого поета. Текст відігравав головну роль у виставі. У ролі поета міг виступати мім, співак, інструменталіст. У часи класичного Середньовіччя мистецтво співаків та інструменталістів поєдналося: співаки виконували текст під власний акомпанемент. А в ранньому Середньовіччі вистава виглядала таким чином: у супроводі невеличкого оркестру (3–5 інструментів) текст виконував хор із 3–5 співаків, а міми мистецтвом пластичного танцю намагалися відобразити всі деталі, про які йшла мова в змісті тексту. Зазвичай, мімів було два, максимум – три. Сюжети були комічного змісту, іноді навіть непристойного, що надзвичайно розважало варварську публіку (Цебрій, 2006: 97).

Пластичному танцю мімансу починали навчати дитину з того часу, як тільки вона стала ходити. У трьохрічному віці діти вже володіли складними пластичними фігурами. Дітей навчали танцювати весь вільний час, а перед виставами – з ранку до ночі. Дітей часто били, якщо вони були неслухняними, не хотіли працювати, або коли просто щось у них не виходило в процесі роботи. Шмагання дитини було одним із головних методів мандрівної акторської дидактики. Крім нього, як правило, використовувалися ще два методи – словесний і наочний.

Словесний полягав у поясненні актором-мімом своїй власній дитині чи чужій даного уривку з танцю, його символічного змісту. Наочний метод використовувався ширше, ніж словесний, мім-вчитель просто особисто демонстрував, як потрібно виконувати той чи інший фрагмент танцю. Коли дитина не розуміла, він повертався до словесного або до хворостини.

Велику роль у танці відігравала міміка актора. Звідси й назва танцю – пантоміма. Учень повинен бути надзвичайно артистичним, щоб кожним мімічним рухом передавати зміст тексту. Це було найскладніше. Дітей щоденно примушували робити гримаси, як певну розминку для обличчя. Обличчя в дітей мімансу було завжди дуже рухливим до нервовості, вони часто нагадували маленьких мавпочок, які постійно кривляються. Постійний грим на обличчі та постійні гримаси призводили до того, що у мімів навіть у юному віці з'являлися зморшки.

Важко було у ранньому дитинстві визначити, чи здібна дитина до професійного пластичного танцю, чи ні. Тому всіх дітей театру навчали одночасно співу та грі на музичних інструментах. До чого виявлялося найбільше здібностей, тим учень потім і займався професійно.

У стародавньому Римі музиканти оркестру знали нотну грамоту. Але мандруючі артисти в третьому-четвертому поколіннях поступово забували ноти. Тому вони виконували музичний супровід на слух. Дітей навчали підбирати мелодії та виконувати їх на слух. Для цього було необхідно багато співати, щоб розвинути в учня слухові навички. Мелодію (інструментальну партію), що виконував вчитель, потрібно було спочатку чисто відтворити голосом, а потім вже підібрати на музичному інструменті. Постійне заняття всіх дітей танцями прекрасно розвивало почуття ритму.

Музична пам'ять також із часом вдосконалювалася. Тримати в пам'яті велику кількість мелодій без нотних записів було дуже нелегко. Діти, які мали слабку пам'ять, не могли стати в ті часи професійними музикантами. Вони заважали злагоженості оркестру, постійно щось забуваючи. Їх часто лупцювали, а потім просто взагалі забороняли виступати. В театрі пантоміми були розповсюджені такі музичні інструменти, як ліра, мала арфа, малий барабан, флейта, кіфара. У часи класичного Середньовіччя в мімансі з'являється прототип скрипки (Фонтенель, 1986: 79).

Як вже було зазначено, всі діти від найменшого віку починали співати. Слух був розвинутий практично в усіх театральних дітей. Але мати чудовий слух, бездоганно інтонаційно відтворювати інструментальні мелодії, ще зовсім не означало, що учень у театрі займе місце співака. Тут потрібний був голос, красивий за тембром і достатньо могутній. Від співаків також вимагалася чудова дикція, щоб кожне слово долітало до кінця площі. Тому з дітьми, які подавали надію стати вокалістами, займалися окремо. Були вироблені спеціальні вправи для розвитку дихання та діапазону голосу, скоромовки для дикції. Вправи були як специфічно-професійного, так і фізичного характеру. Так, наприклад, щоб розвинути співаку дихання, його змушували сунути животом возу, коли він вдихав повітря. Вокал вивчався лише на основі методу особистого показу актора-співака.

Та на практиці все виглядало зовсім не так оптимістично, як та картина, яку ми зараз намалювали. Часто бувало так, що діти акторів у своїй більшості перемирили у ранньому дитинстві, так що просто нікого було навчати та нікому було передавати свою професійну майстерність. Іноді більшість із дітей виявлялася зовсім не здібною для засвоєння основ акторського мистецтва. Діти тікали від побоїв батьків і наймалися на роботу до міста чи села. З роками трупа старішала, тому без молодого поповнення її просто чекала голодна смерть. Актори часто хворіли, рано втрачали

фізичну форму. Саме в цей момент хтось повинен був про них подбати, заробляти їм на шматок хліба. Тому спадкоємність у мандрівному театрі відіграла вирішальну роль.

Свої ряди потрібно було поповнювати. Якщо в театрі не було достатньої кількості дітей, або вони були не здібними, то актори просто крали чужих. Це явище було настільки розповсюдженим, що дбайливі матері завжди тримали дитину при собі, коли у місті чи селищі з'являвся мандрівний театр. Та завжди знаходилася якась неуважна мати, що не пильнувала свою дитину. Тоді та ставала легкою здобиччю мандрівної трупи.

Вкрадену дитину рідко в майбутньому житті чекала якась перспектива. Якщо актори не жаліли у навчанні та побуті власних дітей, то до чужих вони були майже завжди жорстокими. Їх нещадно били при навчанні, змушували голодувати, виконувати найчорнішу роботу. Найчастіше такі діти просто гинули в дорозі, не доживаючи навіть до підліткового віку. Коли вкрадена дитина виявлялася нездідною до театрального мистецтва, її просто кидали у селі чи місті, що було по дорозі, якою мандрував театр (Цебрій, Назаренко, 2021: 83).

Із харчуванням у театру завжди були проблеми, тому дітей, які не були зайняті в виставі, під час вистави посилали красти в село. Діти з театру також крали в рядах торгової площі в місті, коли більшість із міщан були зайняті театральним видовищем. Дітей ловили, чинили над ними розправу, віддавали до міського суду та кидали до в'язниці. Отже, життя дітей мандрівного театру було не дуже веселим, сповненим побоїв, голоду та смерті.

Та й це було не найстрашнішим. У X–XI століттях у країнах Західної Європи (особливо в Іспанії і Франції) набуло популярності видовище спотворених дітей. Викрадених дітей садили в клітки невеликого розміру та тримали там роками, спотворюючи природну форму хребта, що не мав простору для нормального росту. Дітям на зразок комедійної та трагедійної масок спотворювали ножем обличчя, вирізаючи на ньому або вічну посмішку, або вічне страждання. Дітям перебивали кістки рук і ніг, а потім складували для зростання зовсім у неприродній формі тощо.

Із дітей робили маленьких потвор – компрачикосів, щоб потім за великі гроші показувати їх публіці. Такі явища найбільше були розповсюджені в театрі мімансу на території Франції та Іспанії. Переслідування театрів мімансу, що мали в своєму складі компрачикосів, почалося в Англії рядом королівських указів XII століття. Потім на рівні вищої світської влади переслідування роз-

повсюдилося на Францію та в XIII століття – на Іспанію.

Одночасно з початком переслідування мандрівних театрів пантоміми настають часи їх занепаду. Міманс витісняється мистецтвом жонглерів у Франції, хуглярів – в Іспанії, шпільманів – у Німеччині. Не дивлячись на загальну схожість, всі ці міні-театри мали своєрідні, притаманні лише кожному з них національні особливості (Дукетт, 1973: 156).

Така ж стародавня, як і мистецтво мімансу, була творчість бардів в Англії. Витоки англійського театру знаходяться в побутовій обрядовій культурі кельтів (§ 1.3). Барди-поети, композитори і музиканти знаходилися свого часу на службі в кельтській общині (як аеди у стародавній Греції) та обслуговували її свята в культурному плані. Община утримувала бардів, які не займалися ніяким виробництвом, окрім музично-поетичної творчості. Барди ніколи не володіли мистецтвом танцю, зате поєднували у власному виконанні вокальний і інструментальний жанри. Барди завжди дбали про підготовку свого спадкоємця для общини, а тому навчали всіх бажаючих дітей співу та грі на кроті (стародавній струнний інструмент кельтів). Барди рідко передавали свої вміння власним дітям, найчастіше – своїм учням. Театром бардів в англійську старовину називали творчі змагання кількох бардів на святах, де вони всі імпровізували на одну теми, але хтось з них виходив переможцем.

Із розпадом кельтської общини та завоюванням Британії англосаксами, общинні барди поступово перетворюються на мандрівних. Відбувається еволюція їхніх музичних інструментів. Кроту змінює спочатку ліра, а потім лютня. Своєрідність англійського театру бардів полягає в тому, що окрім свого острову вони ніде не мандрували, а число мандруючих бардів не перевищувало трьох. Жінок у їхньому складі практично не було. Загалом такий театр виглядав наступним чином: барди могли мандрувати в невеликому чоловічому складі (3), виступаючи по черзі на площах, або влаштовуючи музично-поетичні змагання між собою; мандрувати міг один бард зі своєю власною сім'єю, своєю творчістю заробляючи на життя.

Та барди рідко одружувалися. До вільного життя спонукала специфічна жанровість їхньої творчості. Барди тяжіли до епічних балад. А для того, щоб писати такі твори, необхідно було самим бути учасниками військових подій, або дуже близько їх спостерігати. Найулюбленішою темою бардів були пісні та балади про короля Артура, про «зелений ліс» прославленого англійського розбійника Робіна Гута.

Мандрівних бардів у селах і містах середньовічної Англії зустрічали зовсім не так, як театр пантоміми. Це були майже національні герої. Кожне селище чи місто мали за честь прийняти в себе на якийсь час оспівувачів рідної героїчної історії. Тим більше, що це було не важко: товариство бардів завжди було дуже обмеженим за кількістю. Навіть феодала та лицарі відпускали своїх дітей мандрувати з бардами, водночас навчатися в них мистецтву. І це зовсім не вважалося ганебним (Жулевіль, 2000: 101).

Кожний бард вважав за необхідність залишити після себе спадкоємця, комусь передати своє мистецтво. Навчання в бардів відбувалося в двох формах. Перша форма навчання проходила в дорозі. Зі згоди батьків барди брали з собою бажаючих подорожувати підлітків, які, з їхньої точки зору, мали здібність до мистецтва. Друга форма передбачала перепочинок у мандрівному житті бардів. Вони селилися на певний час у замках феодалів, увечері розважали хазяїв за застіллям, а вдень давали уроку молоді.

Навчання в дорозі було, безумовно, складнішим осілого навчання. Але воно відразу мало й практичний елемент – молодь виступала разом з іменитими бардами. Учня ніколи не били, а навпаки привчали бути волелюбним. В основі дидактики бардів були словесні методи. Учня закликали спостерігати за природою, подіями, людськими характерами, вчили вбачати головне, робити висновки. Найбільшим покаранням було висміювання бардами невдалих перших спроб поетичної творчості. Найбільшим досягненням – виступ разом із учителем перед публікою та схвалення останньою власного твору або виконання.

Барди взагалі не знали нотної грамоти, всі мелодії виконувалися на слух і трималися в пам'яті. Вони не мислили поетичного слова у відриві від музичного інструмента. Тому творчий процес відбувався відразу в усіх напрямках. Цьому барди навчали й своїх учнів: віршована строка від самого початку повинна була узгоджуватися з мелодичною фразою. Їхнє стародавнє мистецтво мало глибокий синкретичний характер, який у XVII столітті так намагалися відродити у Франції класицисти (Цебрій, 2016: 90).

Бардам було відоме мистецтво імпровізації, якому навчити іншого не так і легко. Імпровізатором потрібно народитися. Тож барди ретельно відбирали для себе учнів і не витрачали свого дорогоцінного часу на посередність. Вони могли присвятити кілька занять сину господаря будинку, в якому вони зупинилися, але ніколи не брали його

із собою в путь, якщо не бачили в ньому справжнього таланту.

Заняття з дітьми в маєтках барди не вважали таким відповідальним. Їхні уроки не мали певної системності. Це могли бути індивідуальні уроки, а могли й групові. Вони були більш схожими на консультацію до творчості, ніж на навчальний її бік. На очах учнів бард створював кілька музично-поетичних фраз і пропонував спробувати їм. Так тривало кілька днів, доки учні освоюються. Коли барди готувалися до нової подорожі, то брали з собою тільки тих учнів, в яких вбачали своїх спадкоємців. При барді більше двох учнів бути не могло – дуже важке та ризиковане було в них життя. Але барди та їхні учні майже ніколи не голодували. В Англії вважалося за честь пригостити барда, пустити в дім переночувати, а за одно й послухати його чудові балади.

Після остаточного ствердження капіталізму в країнах Західної Європи та в Англії зокрема, театральне мистецтво бардів стало поступово витіснятися мистецтвом менестрелів. Але зазначимо, що міні-театр бардів був суто національним жанром раннього англійського Середньовіччя.

У всіх європейських країнах доби класичного Середньовіччя найпоширенішою формою світського мандрівного театру був театр жонглерів. Про значення їхньої творчості свідчить цікава капітель церкви в Анзі ле Дюк (Бургундія), що увійшла до історії мистецтв під назвою «Акробат» або «Людина-змія». Цей акробат із пружним змієподібним тілом, але з людським обличчям, міцно охоплює капітель, над ним і під ним вузлами та кільцями стелиться змія. Декоративний ефект, що перетворює весь образ капітелі, тут досягається внутрішньою силою та єдністю фантастичної зміїної гірлянди, через яку проглядає реальний образ людини із середньовічного театру (XII століття) (Фонтенель, 1986: 63).

У Франції тієї пори жонглери були виразниками нової театральної творчості, водночас роз'їзним театром акторів різних спеціальностей – поетів, співаків, фокусників, акробатів, дресирувальників. Іноді один актор такого театру поєднував у собі кілька спеціальностей. Ось що, відповідно до настанови, що збереглося, вимагалось від жонглера: «Вмій добре винаходити та рифмувати, вмій наступати в змаганнях, вмій чітко бити в барабан і цимбали та як потрібно грати на мужицькій лірі; вмій майстерно підкидати яблука й ловити їх на ножі, вмій відображати пташиний спів, робити фокуси з картами, стрибати через чотири обручі, вмій у грі відображати лицаря й священика, короля та мужика, підлу дружину й ревнивого чоловіка»

(Фонтенель, 1986: 65). Для церкви жонглери здавалися небезпечними, бо вона вбачала у їхній творчості ознаки вільнодумства. Священиків хвилював і той успіх, яким користувалися жонглери, виступаючи перед народом. Та, очевидно, жонглери мали таку популярність, що навіть церковні переслідування не могли змусити майстрів-каменярів відмовитися від того враження, що справив на них жонглерський театр. Вони їм дали вічне життя в тімпані церкви (Цебрій, 2006: 99).

Репертуар жонглерського театру, як зазначено вище, був набагато цікавіший, ніж у їхніх попередників. Це був своєрідний переїзний цирк, але це, мабуть, був більш досконалий за своїм змістом цирк, ніж сучасні види даного мистецтва тому, що все показане було надзвичайно актуальним для народу.

Жонглерське дійство поділялося на дві частини. Перша частина була драматичною. Тут жонглери показували або одну велику п'єсу, або кілька маленьких, переважно комічного жанру. Та в часи розквіту феодалізму деякими драматургами з числа жонглерів (Крет'єн де Труа та ін.) створювалися кращі зразки лицарського куртуазного роману та ставилися на площах й у феодальних замках. Друга частина дійства була суто видовищна: тут виступали дресирувальники, які часто демонстрували публіці тварин, небачених у цьому краї; імітатори, фокусники тощо. Обидві частини дійства супроводжувалися музикою.

Мистецтво жонглерів було спадковим, дітей навчали акторській справі з самого раннього віку. Деякі жонглери вміли писати й читати, навчали цьому власних і чужих дітей. Але більшість із них була неграмотною. Творчість жонглерів була спрямована проти устоїв феодалізму та християнської церковної моралі, тому вони нещадно їх висміювали. Почуття незалежності від церкви прививалося їхнім дітям від самого юного віку (Жулевіль, 2000: 103).

У ті часи в країнах Західної Європи активно йшов процес закріпачення селян і боротьби міст із феодалами. Театри жонглерів спостерігали цей процес збоку, але приймали в ньому участь лише на художньому рівні. Актори завжди були вільні та ні від кого не залежні. Такий соціальний статус вабив до себе інші верстви населення, тому до акторів часто приєднувалися селяни й міщани, які були незадоволені попереднім статусом існування.

Церква завжди намагалася звинуватити жонглерів у ересі, стратити або кинути за ґрати, щоб бацила вільного соціального статусу не розповсюджувалася в Європі. Та акторів часто попереджали про можливі репресії церкви щодо них.

У ранньому дитинстві малечу намагалися вчити всьому тому, чим займався театр. Вони складали вірші, співали, знали таємниці фокусів, доглядали за тваринами, вчилися майстерності жонглювання, імітації тощо. Діти з раннього віку брали участь у виставах. І це не дивно, бо публіка завжди віддавала перевагу акторам-дітям перед дорослими.

У восьми-десятилітньому віці визначеність учня до однієї з акторських спеціальностей ставала більш очевидною. Тоді його навчали більш цілеспрямовано в одному напрямку. Майже в усіх дітей жонглерського цирку-театру був розвинений слух, бо дорослі й діти в дорозі дуже багато співали. Майже всі діти жонглерів вміли грати на музичних інструментах і лише ті, у яких зовсім не було слуху, рано закінчували кар'єру музиканта-інструменталіста. Музиканти театру також не знали нотної грамоти. Дітей вчили грати по слуху та з показу, широко використовуючи метод поступового ускладнення музичного матеріалу. Завдяки цьому методу, крок за кроком розвивалася музична пам'ять і вдосконалювалася інструментальна техніка. У вільний час музикант театру навчав усіх бажаючих дітей, але найбільш здібних відбирав і працював із ними індивідуально, бажаючи передати всі свої знання, вміння та навички (Цебрій, 2006: 97).

Професійні заняття цирковим мистецтвом вимагали величезної кількості фізичних і технічних вправ. Із дітьми, які займалися жонглюванням, працювали по 4-5 годин на добу, відпрацьовуючи кожну деталь трюку, тренуючи їх до автоматизму. Метод побоїв рідко застосовувався в театрі жонглерів. Дітей циркачів від найменшого віку також випускали на вистави. Але якщо перший виступ був невдалим, певний час із учнем працювали допоміжно, побоюючись демонструвати його здібності публічно. Дидактичні засади цієї роботи складали методи особистісного уповільненого показу та поступового ускладнення матеріалу, що й сьогодні займають провідне місце в циркових студіях.

Метод особистісного уповільненого показу полягав у намаганні професіонала показати учню, як це робиться, невеликими порціями та не у високому робочому темпі. Майбутнього актора цирку навчали, за який край потрібно тримати ножі чи факели, на яку висоту їх підкидати, що в цей момент роблять права та ліва руки, як вони регулюють переміщення й падіння предметів. І це повторювалося багато разів. Звичайно, вчитель застосовував і словесні методи, але вони були другорядними та підпорядковувалися особистісному показові.

Метод поступового ускладнення матеріалу передбачав зростання труднощів у завданнях в силу удосконалення вмінь і навичок, які отримували учень протягом кількох років занять. Якщо учень повинен був освоїти жонгливання п'ятьма ножами, то на першому році він починав із двох ножів, потім поступово добавляв по одному, на третьому році навчання він вже міг жонгливати чотирма-п'ятьма ножами. Це означало, що він готовий до першого виступу (Жулевіль, 2000: 111).

Дітей, які мріяли стати дресирувальниками, також з раннього дитинства якомога більше тримали коло звірів. Їх змушували виконувати всю найчорнішу роботу в догляді за тваринами. Але любити звірів і з задоволенням доглядати за ними – ще не означало, що з учня вийде дресирувальник. Тут була необхідна стійкість характеру та мужність. Саме волю, мужність і наступ розвивали у майбутніх дресирувальників, підбираючи відповідні вправи в роботі з дітьми та підлітками, змушуючи їх постійно йти на ризик. Хто за певних обставин не витримував ризику, з тим у подальшій роботі вже не пов'язували надій, або зовсім переставали працювати.

Для імітаторів був розповсюджений природний метод спостереження за живою природою, побутом та людьми. Щоб відобразити голосом і художнім свистом пташку, потрібно було щодня її слухати та ловити найменші відтінки переливів її голосу. Імітатори також спостерігали за людьми, копіюючи їхню ходу, манеру розмови, вміння лягтися. Вони могли продемонструвати рипіння дверей, скрип коліс возу, шум вітру, плач немовляти (Фонтенель, 1986: 251). Публіка полюбляла імітаторів, бо вони завжди їй дарували веселий настрій.

Для дітей, що обирали драматичне мистецтво, найширше застосовувався практичний метод. Їм змалечку давали можливість виступати у виста-

вах, виконуючи маленькі дитячі ролі. Якщо малюк забував слова, губився перед публікою, іншого разу його не випускали. Якщо публіка надихала юного актора, то з ним пов'язували великі надії. Ролі поступово ускладнювалися, тексту ставало все більше й надалі кар'єра залежала від пам'яті – чи витримає вона великі об'єми текстів. Якщо пам'ять була від природи доброю та розвивалася в потрібному руслі, головні ролі найближчим часом були забезпечені.

Найскладніші проблеми виникали в пошуках нового драматурга. Коли в театру був свій драматург (що й було найчастіше), проблем із цього питання не виникало. Та з відсутністю драматурга п'єсу потрібно було купувати. У театрі не завжди були зайві гроші, тож часом переглядали чужі вистави, намагалися запам'ятати та переробити їх на власний манер. Коли серед підростаючою молоді з'являвся хоч один, який був здатний фантазувати й творити, коли в нього виходило ще й рифмувати строчки, весь театр підтримував і розвивав у хлопця цей талант.

Висновки. Таким чином, навчальний процес у театрах мимів і жонглерів був підпорядкований специфіці їхнього життя і мав переважно практичний характер. Майбутні барди і менестрелі переважно отримували індивідуальні заняття, спрямовані більше на їхній музичний розвиток. Мистецтво актора тут було другорядним. Мистецтво бардів, що зародилося в Британії, живе по сьогоднішній день. Але це було вже справжнє професійне театральне мистецтво з демократичними тенденціями в освіті, що й визначали цей напрям.

Ця проблема складна й не вичерпується тими дослідженнями, що є сьогодні. Пріоритетним напрямом її вважаємо дослідження документів, що збереглися в магістратах західноєвропейських міст, де мова йдеться про виступи мандрівних міні-театрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфименко В. Культура Середньовіччя. Історія світової культури: навч. посібник. К.: Либідь, 2003. С. 212–252.
2. Цебрій І. Назаренко Н. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Полтава: Формат+, 2021. 206 с.
3. Цебрій І. Історико-педагогічний аналіз професійної підготовки акторів у середньовічний період. Неперервна професійна освіта: теорія і практика. 2006 випуск 34. С. 95–102.
4. Цебрій І. Концепція куртуазності як суспільно-культурного явища класичного Середньовіччя. Філософські обрії. 2016. Випуск 35. С. 89–96.
5. Ducett E. Sh. The Gatevay to the Middle Ages. N.Y.: Macmillan, 1973. 199 p.
6. Fontaine J. Culture et spiritualite en Espagne du VI an VIII siegles. Madrid.: univ. press, 1986. 352 p.
7. Lot F. La fin du monde antique et le moyen âge. P.: Michel, 1981. 559 p.
8. Petit de Julleville L. Le Theatre en Franze. P.: Hachette, 2000. 315 p.

REFERENCES

1. Yefymenko V. (2003) *Kultura Serednovichchia. Istoriia svitovoi kultury*. [Culture of the Middle Ages]: navch. posibnyk. K.: Lybid. 212–252. [in Ukrainian].
2. Tsebrii I. Nazarenko N. (2021) *Dukhovne zhyttia krain Zakhidnoi Yevropy v epokhu Serednovichchia ta rannoho Prosvitnytstva : monohrafiia*. [Spiritual life of the countries of Western Europe during the Middle Ages and the early Enlightenment: a monograph]. Poltava : Format+. 206. [in Ukrainian].
3. Tsebrii I. (2006) *Istoryko-pedahohichnyi analiz profesiinoi pidhotovky aktoriv u serednovichnyi period*. [Historical and pedagogical analysis of the professional training of actors in the medieval period]. *Neperervna profesiina osvita: teoriia i praktyka*, 34. 95–102. [in Ukrainian].
4. Tsebrii I. (2016) *Kontsepsiia kurtuaznosti yak suspilno-kulturnoho yavyshecha klasychnoho Serednovichchia*. [The concept of courtesy as a socio-cultural phenomenon of the classical Middle Ages]. *Filosofski obrii*, 35. 89–96. [in Ukrainian].
5. Ducett E. Sh. (1973) *The Gateway to the Middle Ages*. N.Y.: Macmillan, 199 p.
6. Fontaine J. (1986) *Culture et spiritualite en Espagne du VI an VIII siegles*. Madrid.: univ. press, 352 p.
7. Lot F. (1981) *La fin du monde antique et le moyen âge*. P.: Michel, 559 p.
8. Petit de Julleville L. (2000) *Le Theatre en Franze*. P.: Hachette, 315 p.