

вербальних елементів фольклору благодаря ритмічним структурам активізують емоційно-смысловые доминанти сознания реципиента. Характеризується механізм приобщення сознания реципиента к емоційному и авторскому смысловому континууму.

**Ключевые слова:** культура, народный язык, фольклор, эмоциональный эффект, ритмическая структура, сознание, ритмомелодическое строение.

**Furdychko Andriy Orestovich**, kandydat kulturologi, docent kafedry folkloru narodno-pisenogo ta horovogo mustetstva Ky'iv's'kogo nacional'nogo universy'tetu kul'tury i my'stecztv

#### **Rhythm and melodic structure of the folk language in the emotional continuum**

The article analyzes the relationship of the rhythm and melodic structure of the national language with the emotional and sensual component of the human consciousness. The possibility of the natural language verbal elements of the folklore thanks to the rhythmic structures to intensify the emotional-semantic dominants of the consciousness of the recipient are revealed. The mechanism of the initiation of the recipient consciousness to the emotional and author's semantic continuum is characterized.

An important place in the spiritual culture of our people belongs to its musical dimension with its characteristic the sound stereotypes and well-established phrases of the native language, extensive range of emotions (joy, anger, fear, grief, enthusiasm, fury, rage, courage, victory celebrations, etc.). The above concentrates the cultural and historical values of the society and concentrates for the implement of the spiritual needs of our time.

There are many examples of the capture with the beauty of the Ukrainian language in the history of the development by many well-known people who know its musical excellence, sound refinement, melodic grace. So it is not surprising that the Ukrainian language received the third place after the French and Persian the aesthetic in the international competition in the attractiveness of national languages in Paris in 1934.

This, the natural language verbal elements of the folklore, accompanied by the rhythmic structures, are capable to intensify the emotional and semantic dominants of the consciousness of the recipient. The ratio of the differently presented rhythmic fragments is significant. This causes the positive or negative emotional effects, which contributes to the recipient emotions corresponding with the author's idea during his work on the creation of the text. Therefore the rhythm and melodic organization of the verbal semantic components on the emotional and mental principles is influential channel of the initiation of the consciousness of the recipient to the emotional and semantic continuum.

**Key words:** culture, folk language, folklore, emotional effect, rhythmic structure, consciousness, rhythm and melodic structure.

*Надійшла до редакції 2.10.2015 р.*

УДК 003.043:009.332.243«17-18 ст.»

**Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

### **БІСЕМІОТИКА ЯК МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ НОТНИХ РУКОПИСІВ, ЗРАЗКІВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ КУЛЬТУР**

Аналізується методика дослідження нотних рукописів шляхом бісеміотики. Мова йде про поєднання знаково-мовної семіотики та семіографії в спільну методику, що дає можливість поглибленого дослідження рукописів.

**Ключові слова:** Семіотика, бісеміотика, семіографія, знаково-мовна семіотика, візантійська нотація, знаменна нотація, київська нотація.

**Постановка проблеми.** Звертаючись до графічного оформлення різних мов обов'язково натрапляємо на еволюційні, змінні процеси тієї графіки. Як еволюціонувала грецька мова, як змінювалася слов'янська мова, так змінювала свої форми й грецька (візантійська) нотація – мова музики й церковного співу. Поєднання знаково-мовних систем із семіографією візантійської, чи якоїсь іншої нотації призводить до поглиблених знань як у музикознавстві, так і в роботі з рукописами. Запровадження нової методики «Бісеміотики» допоможе в подальшому наблизити розуміння й розшифровки самих нотацій та виявлення належності рукописного надбання до конкретних національних традицій.

**Мета даного дослідження** – ввести до наукового обігу нову методику – бісеміотику, що поєднує в собі знаково-мовні та семіографічні знання.

Об'єктом є рукописна нотна спадщина. Предмет – бісеміотика як нова методика дослідження рукописного нотного надбання України та Греції.

До питань досліджень візантійської нотації звертались Є. Герцман [4], мон. Ольга (Володіна) [3], З. Пасхалідіс [5], Страйк [8], Тардо [9], Е. Велас [10]. Знако-мовна семіотика ставала предметом зацікавлень Н. Берта [1], А. Ветрова [2], Союр [6], Степанова [7]. Бісеміотика досліджується вперше автором цієї роботи.

Музика, як окремих вид мистецтва та науки про звуки, є способом висловлення високих почуттів і досвіду людини. Окремо можна виділити візантійську музику. Чому відокремлюємо візантійську музику від загалу? Тому, що саме ця музика є засобом релігійного піднесення і досвіду у сфері абсолютного та божественного. Саме ця музика зберегла власні традиції та нотацію крізь століття. Вона зародилася у Візантії на основі античної музичної системи. І розвивалася у візантійський період існування Греції; звідси і назва «візантійська музика».

Сьогодні візантійська музика використовується у богослужбовій практиці Східної Православної церкви для найкращої передачі змісту богослужбових текстів. Не тільки в лоні грецької церкви звучать співи візантійського репертуару. Вони виконуються в Україні, Росії, Сербії, Болгарії, США. Візантійська церковна музика, а точніше церковний спів, запозичується й іншими конфесіями: католиками, протестантами тощо.

Візантійська музика – це мова, музична мова, літери якої мають назву графії (χαράκτες). За допомогою цієї музичної мови можемо зрозуміти, що хоче донести до слухача-співбесідника та музика, що звучить у храмі. За допомогою цієї мови відбувається спілкування людини з Богом. Ми читаємо графії як маленькі музичні склади, що мають назву «звуки». Як у словесній мові наявний розподіл на літери та звуки, так і в музичній – на графії та звуки. Звуків у візантійській музичній системі сім: Па, Ву, Га, Ді, Ке. Зо, Ні. Кожен звук має свою музичну висоту, і коли один стає поруч з іншим, вони утворюють музичну «лествицю», що має назву звукоряд.

Звукорядом називають постійне чергування восьми звуків. Перший звук звукоряду є тонікою (основою). Від неї звукоряд і має свою назву, наприклад звукоряд Ді, звукоряд Па, звукоряд Ні тощо.

Раніше звукоряд починався з звуку Па, але з часом, під впливом еволюційних процесів, звуковисотність змінювалася і сьогодні звукоряд починається з звуку Ні. Звернімо уваго, кінцевий звук звукоряду став основним. Звукоряд Ні має назву натурального тому, що складається з натуральних інтервалів.

Визначенням інтервалу у європейській музиці є відстань між двома звуками. У візантійській музичній системі визначення схоже, а от тонова залежність різна. У цій музиці тонова залежність визначається тим, що відстань між двома сусідніми звуками називається тоном. На відміну від європейської музичної системи у візантійській існує три види тонів: великі, малі та найменші. В європейській музичній системі, за законом темперації, гама складається з тонів та півтонів а вся музична система, за кварто-квінтовым колом ділиться на тональності можоро-мінорного циклу.

Отже, на відміну від європейської системи візантійська музика будується на основі звукорядів (ладів), що складаються з трьох груп тонів: великих, малих та найменших. Великий тон представлений числом – 12, малий – 10, найменший – 8. Ці числа призначив Патріарший музичний комітет у 1881 р. Вони означають наявність числа маленьких музичних часток на які може ділитися тон, тобто кожна з вказаних вище одиниць має на дві частотні частки менше, ніж попередня. З цього виходить, що виконавець візантійської музики має чути не тільки тонові чи півтонові відмінності, але й чверть тону і три чверті тону тощо.

Як і у європейській музичній системі кожен звукоряд має два тетра хорди: нижній та верхній. Але, у візантійській музиці ці тетра хорди розділяються між собою великий тоном, що має назву розділовий тон. Кожен тетра хорд (Ні – Га), (Ді – Ні) тощо мають у собі 30 чисел, загальне ж число звукоряду становить – 72. Отже, 30 (нижній тетра хорд) + 30 (верхній тетра хорд) + 12 (розділовий тон) = 72 (звукоряд).

Надавши загальні поняття про відмінності будови візантійської музики, сподіваємось пробудити бажання у сучасного виконавця звернутися до першоджерел і виконувати візантійський спів відповідно законів будови цієї системи, а не співати з перекладень на італійську європейську нотацію, що будується за іншими правилами.

Звернемося до мови візантійської музики – графій, якими називаються знаки, за допомогою яких записується візантійська музика. Можна дати їм іншу назву. Графії – це музичний алфавіт. За своєю дією графії діляться на три групи: 1) графії інтервалу (кількості); 2) часу; 3) якості гри виразності. Деталізуємо питання:

- графії інтервалу (прості). За кількістю їх 10 і вони розподіляються на три окремі категорії:
- Знак рівності. Це єдиний знак і назва його Ісон. При його звучанні звук не підіймається та не знижується, але залишається звучати останній звук попередньої графії.
- Висхідні знаки: за кількістю їх п'ять.

Таблиця 1

№ з/п	Назва	Функції
1	Олігон	Рух угору на один звук
2	Патасті	Рух угору на один звук
3	Подвійна кендима	Рух угору на один звук
4	Кендима	Стрибокподібний рух на два звуки вгору
5	Іпсілі	Стрибокподібний рух на чотири звуки вгору

4) низхідні знаки: за кількістю їх чотири:

Таблиця 2

№ з/п	Назва	Функції
1	Апострофос	Рух вниз на один звук
2	Іпоррон	Поступовий рух на два звуки вниз (1+1)
3	Елафрон	Стрибокподібний рух на два звуки вниз
4	Хамілі	Стрибокподібний рух на чотири звуки вниз

За числовим значенням графії натурального звукоряду розподіляються таким чином:

Таблиця 3

Верхній тетрахорд			Великий розділовий тон	Нижній тетрахорд		
Ні – 8	Зо – 10	Кє – 12	Ді – 12	Га – 8	Ву – 10	Па – 12

Звуки звукоряду йдуть вище верхнього Ні (Па, Ву, Га, Ді) та нижче нижнього Ні (Зо, Кє, Ді).

Маючи загальну картину розподілу графій за звукорядом та їх звуковисотну належність, спробуємо почитати цю музичну мову. Отже, розшифровка починається з поєднання графій, як у словесній мові літери поєднуються в склади, формуючи слова, так і в музичній – знаки, поєднуючись між собою, створюють нові звуки, формуючи мелодію. Наприклад, знак мартірія показує звук, з якого починаємо читати графії (наприклад, Ні, Ні, Па, Па, Ні, Ні). Бачимо, що графія не прив'язана до одного, конкретного звуку, але її читання залежить від висоти попередньої графії. Вираховуючи кількість звуків, на які потрібно піднятися, не враховуємо той звук, на якому знаходимось. Окремо, зі всього загалу знаків можна виділити вже згадуваний вище знак «мартірій», знак, що вказує на: а) звуки (мартірії звуків) та б) гласів (мартірії початкових гласів). Мартірії звуку ставляться: а) на початку мелодії, щоб показати звук, з якого потрібно починати; б) в середині мелодії для її контролю; в) наприкінці для використання вірного закінчення. Кожна мартірія складається із знаку мартірії та початкової літери того звуку, до якого вона належить. Існує три види мартірій: діатонічна, храматична, енгармонічна.

Е. Герцман вважав, що розвиток нотації, що використовувалась у музичній практиці Візантії, прийнято підрозділяти на два основних етапи: палеовізантійській, що тривав із X до другої пол. XII ст., і середньовізантійській, що продовжувався до загибелі візантійської імперії. Їхнє вивчення ґрунтується на джерелах двох типів: литургічних книгах, що містять невменний текст музичних добутків, і музично-теоретичних трактатах [4].

І. Якщо наслідувати монахиню Ольгу, то головні етапи розвитку невменної нотації схематично можна представити таким образом.

- рання візантійська нотація IX-XII ст. ділиться на 3 періоди:
- архаїчний;
- проміжний;
- пізній Coislin.

II. Середньовізантійську нотацію часто називають круглою через форму знаків. Можливо, вона походить також від хірономічних знаків. На це вказує Велес, відмічаючи, що в теоретичних трактатах того часу невменні знаки середньовізантійської нотації часто називались хірономічними.

III. Пізньовізантійська XIV-XIX ст.

IV. Сучасна або Кризантинова нотація (з 1821 р.) [5].

Псахос вважає всі нотації до 1660 р. «античною стенографією», не роблячи спроб поділу між різними періодами [4].

Тардо називає ранню візантійську нотацію – палеовізантійською, круглу – неовізантійською, а пізньовізантійську – Кукузельською [9].

Між різними періодами існують деякі перетинання, що досить природно, оскільки завжди потрібен час, щоб нова система утвердилась і витіснила стару.

Музика, що виконується у богослужбовій практиці Східної Православної церкви називається піснеспівом, або піснею. Для виконання піснеспівів необхідно мати композицію або сплетіння великої кількості графій інтервалу, часу та якості.

Кожен музичний текст складається з двох частин, пов'язаних між собою: а) музики, що записана графіями та б) словесного богослужбового тексту. Кожному складу словесного тексту відповідає графія інтервалу і навпаки.

Зародившись у античній Греції, візантійський церковний спів перейняв основні принципи нотної системи й через три еволюційних етапи: архаїчний, проміжний та пізній (Coislin) у IX-XII ст. сформувався в нову ранню візантійську нотацію.

Вона має ще одну назву – палеовізантійська нотація. В середині цієї нотації зустрічаємось з різночитаннями в графіці за назвами монастирів чи бібліотечних фондів, де зберігаються рукописи – носій тієї чи іншої нотації, тобто за місцевими відмінностями. Серед них відомі: нотація «тети» за літерою «тета» ( $\theta$ ); есфігменівська нотація, за назвою Есфігменського монастиря, що на Афоні (Codex Esphigmenou); шартрська нотація, за назвою уривку рукопису з бібліотеки м. Шартр (Codex Chartres); андріївська нотація, за назвою скита Св. Андрія на Афоні (Codex Andreasskiti); коаленівська нотація, що свою назву отримала за рукописом коаленівського фонду паризької національної бібліотеки (Codex Parasanus fonds Coislin). Пізніше О. Страйк звів всі ці нотації, за графікою, до двох основних видів – шартрської та коаленівської [8].

Хоч і вдалося О. Страйку [8] здійснити поєднання всіх нотацій палеовізантійської системи до двох основних видів, але наявність різних графічних зображень дає всім віднайденим нотаціям право на існування, як діалектам у мовах. Існування цих різновидів нотацій обумовлювалося тим, що в період розвитку палео візантійської нотації не існувало єдиного, загальноприйнятого зразка, а працювали вищезазначені версії.

Наступним періодом еволюціонування грецької (візантійської) нотації була середньо візантійська нотація. Ця нотація використовувалася на практиці у XII-XIV ст. і мала назву круглої нотації. В її основі була більш складна і зрозуміла графіка, ніж у палеовізантійській.

Якщо палеовізантійська нотація описувала зміни в русі мелодичної лінії лише приблизно, то середньо візантійська нотація фіксувала їх досить точно.

Середньовізантійська нотація складалася з трьох груп невм. Перша група мала 15 тонів (TONOI). У ті часи поняття тону розуміли як або низький звук, або високий. Отже, дієслова, що чітко не перекладаються, мають приблизне значення й вказують лише на конкретну звуковисотність (високий, низький). Таким чином, у період розвитку середньо візантійської нотації визначення тону було таким: тони – це нотографічні символи, що фіксують звуковисотну зміну мелодичного матеріалу.

14 із 15 звуків, що фіксували звуковисотність, називалися «фоні», а 15-й знак, що був поодиноким звуком, називався «ізон» тобто рівний і позначав повторення висотного рівня попереднього звуку. Термін ісон (ізон) зустрічається як у палео візантійській, так і у середньовізантійській нотації.

Ісон – це початковий знак (повтор ноти). А у середньовізантійській нотації він означав повторення висотного рівня попереднього звуку. Цей приклад доводить те, що факт еволюції у візантійській нотації присутній і має чіткі хронологічні рамки.

Чотирнадцять інших інтервальних знаків, що фіксували звуковисотність, ділилися на дві групи: «соми» і «пневми». Першим терміном позначаються інтервали висхідної чи низхідної секунди – «однієї фоні». Другим – вказувалися ті знаки, що допускали рух у терцію та квінту низхідного та висхідного характеру. Знов чітко вбачаються еволюційні процеси, а саме конкретна інтервальна фіксація замість розпливчатих вказівок палеовізантійської нотації, що вказують лише на напрямок руху.

Семантичні та невматичні групи знаків вказували не лише на інтервальний рух, але й на тривалість звуку. Це ще одне свідчення удосконалення середньо візантійської нотації, що дає можливість чіткої ритмічної фіксації піснеспіву.

Невматичні знаки середньо візантійської нотації вказували на відмінності в русі мелодії чи акцентації, наприклад, стрибок, укол, легким звуком тощо.

Ще одним цікавим й перехідним явищем двох нотацій була система беззвучних знаків, так званих іпостаз. За допомогою цих знаків виконувалися цілі мелодичні фрагменти. Започатковані у палеовізантійській нотації деякі з знаків перейшли до середньовізантійської. У палеовізантійській нотній системі ці форми зустрічаються часто, натомість у середньо візантійській рідше і фіксуються за допомогою червоної фарби. Це свідчить про те, що подібні іпостазі поступово перетворювалися на анахронізми тому, що нова середньовізантійська нотація могла вже обходитися й без них. Але оскільки вони продовжували використовуватися на практиці, знання їх було необхідним. Назва іпостазі походить від слова трясун, розхитую. Тобто треба розуміти, що це мелізматичні періоди імпровізаційного характеру, що мали основний контур мелодії, той, що написаний на папері.

Отже, середньовізантійська нотація не вказувала абсолютну висоту звукових утворень. Вона була пристосована для фіксації лише інтервальних та ритмічних ознак музичних творів, але не вказувала на абсолютний звуковий рівень мелодики. Навіть вказівка на конкретний іхос давала приблизну можливість висотного рівня.

Що ж стосується нотації сучасної грецької церкви, запроваджені з 1821 р., то вона базується на середньовізантійській основі; зміни перш за все пов'язані з розвитком мелізматичного стилю і зростанням ролі хроматизму. Якщо в епоху середньо візантійської нотації розглядалося лише діатонічні лади, то теорія сучасної грецької нотації базується на діатонічних, хроматичних та енгармонічних ладах, кожний з яких має три види тонів: великі малі і найменші. Для підвищення і пониження тонів використовуються знаки діезів та іфезів. У сучасній нотації є можливість точно визначити значення мартірій. Вони використовуються як ключі і ключеві знаки гами, ставляться на початку, а іноді і наприкінці мелодичної строки. Мартірія вказує вид ладу і позначає певний ступінь ладу і її тонову величину. Фтори сучасної нотації зберігають своє значення модулюючих знаків і ставляться на тих діатонічних ступенях, що є базисами для нових звукорядів.

Інтервальні знаки не змінилися у порівнянні з середньо візантійською нотацією, а лише зберегли своє висотне значення, втративши ритмічне і динамічне.

#### *Знаки сучасної грецької нотації:*

До = (N) Ні; Ре = (Π) Па; Мі = (Β) Бу; Фа = (Π) Га; Соль = (Δ) Ді; Ля = (Κ) Ке; Сі = (Ζ) Зо.

Отже, за результатами даного дослідження можна стверджувати, що еволюційні процеси в середині візантійської нотації присутні від її зародження до сучасного стану. Але незважаючи на зміни власного нотного письма, політичні випробування, які несе на собі ця країна, Греція плекає свої традиції, не відмовилася від власної, нехай кардинально зміненої, нотної системи. Саме завдяки збереженню власної культури церковного співу, сьогодні маємо нагоду чути живий грецький (візантійський) спів у церковній, монастирській богослужбовій практиці.

Семіографія, що мала місце у даному дослідженні, має й пряме відношення до семіотики. На прикладі візантійської нотації в роботі показано її еволюцію, знакову наповненість системи, поєднання нотації з мовою шляхом поєднання музичних та буквених знаків. Знання музичних нотних систем призводить до: 1) виокремлення незрозумілих рукописів в окремий музичний масив; 2) при наявності поняття музичний (нотний) рукопис, визначається його належність до конкретної нотації (античної, візантійської, знаменної, київської тощо); за графікою нотацій з'ясовується належність твору до традицій (географічні межі, часові рамки написання тощо).

Географічно рукописи вирізняються за допомогою як загальних музикознавчих знань, так і за вузькими мідієвістичними знаннями. До загальномузикознавчих знань належать знання нотацій, точніше різниці їх графічного зображення, тобто знаків. Якщо рукопис писаний грецькою нотацією, то він, мабуть, належить до візантійської традиції і писаний у Греції. Якщо ж рукопис писаний знаменною нотацією, то він може належати до російських, українських, слов'янських рукописів тощо.

Здавалося, б все зрозуміло є нотації, є традиції, що підкріплюються цими нотаціями, цілком можливо визначити приналежність рукопису до тієї чи іншої нотної системи. Але це помилкова думка. За допомогою візантійської нотації розписувалися співи румунських й сербських рукописів, а за допомогою знаменної – російські, українські, болгарські книги. Як визначити належність рукопису до тієї чи іншої традиції? За структурою мелодичного матеріалу співів, належністю їх до тієї чи іншої мелодичної системи, регіональними відмінностями визначається належність рукопису до тієї чи іншої традиції.

Поєднання мовних семіотичних знань з музичними семіографічними породжують поняття бісеміотика, тобто подвійний знак, подвійне підтвердження, подвійна теорія. Якщо до цих знань

додати семіосис – позначки на полях та етносеміотику, то дослідження даної роботи і сподіваємось подальших практик, відбувається за допомогою такого терміну, як полісеміотика – (гр. πολλή – багато, σημείος – знак) – багато знаків, багато знакова наука, що ставить на меті вирішення питань належності рукописного надбання до тієї чи іншої традиції.

### Список використаної літератури

1. *Барт Р.* Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 114–163.
2. *Ветров А. А.* Семиотика и её основные проблемы. Над чем работают, о чём спорят философы / А. А. Ветров. – М., 1968. – 263 с.
3. *Володина О.* Музыкальная культура Византии. Сретенский монастырь / Монахиня Ольга (Володина). – М. : Новая книга, 1998. – 128 с.
4. *Герцман Е.* Византийское музыкознание / Е. Герцман. – Л., 1988. – 255 с.
5. *Пасхалидис З.* Церковная византийская музыка / З. Пасхалидис. – М., 2004. – 143 с.
6. *Семиотика и искусствоведение* // Сборник переводов. – М., 1972. – 365 с.
7. *Степанов Ю. С.* Семиотика / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1983. – 636 с.
8. *Strunk O.* The Tonal system of Byzantine music // *Mus. quarterlly*. – 1942.
9. *Tardo D. I.* Antica melurgia bizantina. – Grottaferrata, 1938.
10. *Wellesz E.* A history of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford, 1971. – 375 p.

### References

1. *Bart R.* Fundamentals of semiology / R. Barthes // Structuralism «for» and «against». – M. : Progress, 1975. – P. 114–163.
2. *Vetrov A. A.* Semiotics and its main problems. Something to work, what philosophers argue / A. Winds. – M., 1968. – 263 p.
3. *Volodin A.* musical culture of Byzantium. Sretensky Monastery / nun Olga (Volodin). – Moscow : New Book, 1998. – 128 p.
4. *Gertsman E.* Byzantine musicology / E. Gertsman. – L., 1988. – 255 p.
5. *Paskhalidis Zacharias.* Ecclesiastical Byzantine Music / Z. Paskhalidis. – M., 2004. – 143 p.
6. *Semiotics and iskusstvometriya* // Collection of translations. – M., 1972. – 365 p.
7. *Stepanov U.* Semiotics / S. Stepanov. – M. : Science, 1983. – 636 c.
8. *Strunk O.* The Tonal system of Byzantine music // *Mus. quarterlly*, 1942.
9. *Tardo D. I.* Antica melurgia bizantina. – Grottaferrata, 1938.
10. *Wellesz E.* A history of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford, 1971. – 375 p.

**Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев.

### **Бисемиотика как методика исследования нотных рукописей, ярких образцов византийской и славянской культуры**

Анализируются методы исследования нотных рукописей путём бисемиотики. Говорится об объединении знаково-языковой семиотики и семиографии в общую методику, что приводит к углублённому исследованию рукописей.

**Ключевые слова:** семиотика, бисемиотика, семиография, знаково-языковая семиотика, византийская нотация, знаменная нотация, киевская нотация.

**Tereshchenko-Kaydan Liliya**, kandydat mystectvoznnavstva, docent, doktorant NAKKKiM

### **Bisemiotika as a research technique of musical manuscripts, outstanding examples of Byzantine and Slavic cultures**

The article provides a technique to study music manuscripts by bisemiotyky. It is a combination of sign-language and semiotics semiohrafiiyi a common technique that makes it possible to deepen the study of manuscripts.

Referring to the graphic design of different languages must encounter the evolutionary, metabolic processes of the charts. As Greek evolved as a Slavic language has changed, changed the way their form and Greek (Byzantine) notation – the language of music and church music notation and significant – it Slavic church singing.

Semiohrafiiya that occurred in this study also has a direct relationship to semiotics. The example of Byzantine notation is shown in its evolution, the fullness symbolic system of notation combination of language and music through a combination of alpha characters. Knowledge musical musical systems leads to: 1) the isolation of obscure manuscripts in a separate array of music; 2) If the notion of music (musical) manuscript, determined by its belonging to a particular notation (ancient, Byzantine, landmark, Kiev, etc.); For graphic notation z'yasovu3yetsya work belongs to the tradition (geographical scope, timeframe writing, etc.).

The combination of semiotic language with musical knowledge semiohrafichnymy generate bisemiotyka concept, that is dual sign, dual verification dual theory. If these knowledge to add semiosys – marks in the margins, and

etnosemiotyku, it turns out that the study of this work and hope for further practices is through such term as field semiotics – (гр. Πολλή – many, σημιωσις – sign) – many marks many landmark science that seeks to address issues of property belonging to the writing of a tradition.

**Key words:** Semiotics, bisemiotyka, semiohrafija, sign language, semiotics, by significant notation, notation Kiev.

*Надійшла до редакції 3.10.2015 р.*

УДК 792.97

*Іванова Дарья Олексіївна*, аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого

## КОНЦЕПЦІЇ ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ

Здійснено спробу узагальнити теоретичний досвід осмислення українськими ученими такої форми театру ляльок, як вертеп. Виокремлено та розглянуто три концепції походження цього виду лялькового театру. Увага приділена формам лялькового театру, розповсюдженням у театральній культурі доби античності та розглядаються як можливі прообрази театру вертепного типу в Україні.

*Ключові слова:* театр ляльок, вертеп, концепція походження вертепу, «геродотівський храмик», «пінака».

Проблеми дослідження українського театру ляльок, визначення його місця і ролі в національній культурі та в історико-культурному процесі розвитку театрального мистецтва світу, лялькового зокрема, завжди ставали предметом наукового осмислення. Основна частка історичних, літературознавчих, а також театрознавчих розвідок, присвячених цій проблематиці, належить саме українським авторам, а почасти і зарубіжним дослідникам XIX-XXI ст.

Оскільки найпоширенішою формою лялькового театру на території України був вертеп – «видовище, яке розігрувалося у дерев'яній скрині ляльками» [6; 3], більшість наукових досліджень, що розглядають проблеми українського театру ляльок, присвячено становленню, розвитку, специфіці та особливостям функціонування саме театру вертепного типу.

Грунтовне вивчення лялькового мистецтва в українській науковій думці починається з другої половини XIX ст. Посилення наукового інтересу до театру ляльок вертепного типу пов'язано з виходом праць українського етнографа М. Маркевича «Звичаї, повір'я, кухня та напої малоросіян» (1860 р.) і автора нарису «Вертепна драма та сценічна постановка» Гр. Галагана зі вступною статтею «Малоруський вертеп» (1882 р.) відомого українського літературознавця П. Житецького. Авторами зазначених праць вперше були зібрані і опубліковані повні тексти вертепних драм, історичні відомості щодо перших лялькових театрів вертепного типу в Україні, а також детальний опис зовнішнього вигляду лялькових персонажів, ретельний аналіз пластичної партитури рухів і жестів кожної ляльки, креслюнок технологічного устрою вертепної скрині, її технічні параметри та художньо-декоративні особливості.

Питання історії становлення і розвитку художніх особливостей та організаційних принципів українського лялькового вертепу, досліджені М. Маркевичем, Гр. Галаганом та П. Житецьким, одразу ж набули популярності у наукових колах та ініціювали їх подальше осмислення у працях таких українських дослідників, як М. Петров, М. Морозов, М. Драгоманов, Ол. Пчілка, О. Тарнавський й ін. Таким чином, теоретичні розвідки М. Маркевича, Гр. Галагана і П. Житецького, присвячені осмисленню специфіки українського театру ляльок, стали першим узагальненим й систематизованим викладом історії виникнення, розвитку та шляхів розповсюдження українського лялькового театру, зокрема такої його форми, як вертеп. Якщо до цього відомості про український ляльковий вертеп були доволі розпорошені, то заслугою названих авторів стає те, що вони першими у вітчизняній теоретичній думці визначають вертеп як основну форму театру ляльок України і в такий спосіб закладають теоретичний базис та дають підстави для наукового вивчення вертепу як національного українського театру ляльок.

Наукові розробки зазначених учених тією чи іншою мірою були використані у подальших дослідженнях специфіки театру ляльок теоретиками і практиками українського лялькового мистецтва як минулих століть, так сьогодення, а саме: І. Франком, О. Киселем, В. Розовим, В. Перетцом, М. Возняком, Є. Марковським, І. Єрьоміним, М. Йосипенком, П. Руліним, М. Грицаєм, Й. Федасом, С. Смілянською, О. Приходько, Л. Поповим, О. Рубинським, С. Єфремовим, Т. Зінов'євою, Р. Пилипчуком, Я. Грушецьким, Д. Поштаруком та ін.