

Орнаменты Триполья-Кукутени: направления исследований и возможности интерпретации

Резюме. В статье рассматриваются возможности интерпретации орнаментов керамики культуры Триполье-Кукутени (V–III тысячелетия до н. э.). В течение последних десятилетий абстрактно-геометрические фигуры орнаментов часто трактовались с позиций свободных ассоциаций (как «лик луноликой богини», «мировое яйцо», «раковины» и т. п.). Для реконструкции значений орнаментов широко привлекались и этнографические аналогии, часто весьма далекие от исследуемого материала. В рамках «структурно-семиотического подхода» орнамент рассматривается как «знаковая система», «протописьменность», где каждый элемент или мотив должен иметь определенное значение. Детальное рассмотрение динамики развития мотивов орнаментации керамики показывает, что подобные интерпретации не имеют прочных оснований. Большая часть знаков оказывается элементами «технического орнамента» или разметки. Построение орнаментов в основном ведется путем разбивки поля орнамента, а не выстраивания последовательности знаков, как в тексте. Таким образом, значение имеет орнамент в целом, а не его элементы. Этнографические данные свидетельствуют о том, что трактовки одинаковых фигур орнамента могут значительно варьировать даже в пределах одного сообщества. То же показывают и наблюдения над видоизменением трипольских орнаментов. Все это исключает однозначность в их «прочтении». Основные направления их исследования лежат в области палеоэтнологических и палеокультурологических исследований, где орнаменты рассматриваются как своеобразные маркеры социальных и этнических

Palaguta I. V. Tripolye-Cucuteni ornaments: directions of research and ways of interpretation. The paper is devoted to the interpretation of the Tripolye-Cucuteni culture pottery designs. In the last decades the abstract-geometric ornamental motifs were often treated on the basis of subjective associations as images of a «moon-faced Goddess», «World egg», «shells», etc. Various ethnographic analogies, usually rather distant from the material under study, were used to reconstruct the meaning of the designs. Within the framework of the «structural-semiotic approach» the ornament is analyzed as a «sign system» or «proto-writing», where each element or motif is supposed to bear a particular meaning. However, the careful analysis of the dynamics inherent in the development of ornamental motifs shows, that such interpretations lack solid grounds. Most signs prove to be elements of «technical design» (marking-out). The construction of ornaments mostly proceeds by way of dividing ornamental fields, not by creating sequences of signs like it is done in texts. What was meaningful was the ornament taken as such, as an integrated whole, and not its elements. Ethnographic evidence shows, that even the interpretation of identical ornamental figures may vary considerably within the same society. This is confirmed by the author's observations on the variation of the Tripolye designs. They seem to have no unambiguous «reading». The main directions of future research lie in the realm of paleo-ethnological and paleoculturological studies, where ornamental designs are regarded as specific markers, reflecting changes in ethnic composition and social structure of past societies, and bearing information about

групп древнего населения, представляющие информацию об изменениях в этническом составе и социальной структуре древних сообществ, особенностях визуального восприятия их членами формы и пространства, контактах между представителями разных коллективов.

Ключевые слова: культура Триполье-Кукутени, орнамент, значение элементов и мотивов орнамента, семантика.

contacts between representatives of different groups.

Keywords: Tripolye-Cucuteni culture, ornaments, elements and motives of decoration, semantics.

Введение. Исследование семантики орнаментов, их интерпретация являются наиболее привлекательными из всех аспектов их изучения и одновременно самым уязвимым для критики. Основными положениями, на которых базируется семантическое направление изучения орнамента, является признание возможности смыслового его прочтения, а также «установления соответствий между абстрактно-геометрическими формами орнаментации и реалистическим изображением предметов» (Кожин 1981: 133–134). Но именно здесь в наибольшей степени проявляется субъективность авторов, и их трактовки одних и тех же фигур могут быть зачастую прямо противоположными. Тем не менее, в историографии сложилось целое направление, посвященное интерпретации орнаментов именно как знаковых систем, наборов символов, поддающихся, подобно тексту, прочтению и интерпретации. Наибольший интерес в рамках означенного направления привлекли материалы Триполья-Кукутени. Сложная и многообразная орнаментика керамики этой культуры, ареал которой в V — середине III тысячелетия до н. э. охватывал обширные территории юга Восточной Европы от Карпат до Днестра, по разнообразию набора элементов и мотивов, — одна из наиболее ярких в кругу европейских культур неолита и медного века Европы.

Задача настоящей работы — рассмотреть исходные посылки интерпретаций трипольских орнаментов, оценить принципиальные возможности раскрытия их значений, и, в зависимости от этого, наметить дальнейшие направления их изучения.

В поисках смысловой основы трипольских орнаментов: итоги столетних исследований. Первые попытки «прочтения» трипольско-кукутенских орнаментов — как пиктограмм, «прототипов какой-то орнаментационной азбуки» — были предприняты еще на рубеже XIX–XX вв., сразу же после открытия на Украине первых трипольских памятников (Линниченко, Хвойка 1901: 199–202; Болсуновский 1908). Такое «прочтение» элементов орнаментов не дало тогда никаких результатов, кроме постулирования самой его возможности, но утвердившееся с этих работ представление о том, что узоры трипольского орнамента представляют собой систему символов, поддающуюся «прочтению», заняло основное место в последующих построениях.

Одной из первых работ в области символики орнаментов стала статья К. В. Болсуновского, посвященная орнаментам в виде «змей» на трипольской посуде (Болсуновский 1905). При их интерпретации автор руководствовался

господствовавшим в то время в этнографии сравнительным методом, основанным на привлечении всех доступных аналогий по принципу формального сходства — вплоть до обрядов и верований, зафиксированных в Европе в конце XIX столетия. Интерпретация трипольских орнаментов как «змей», «домашнего божества — живого фетиша», основанная на параллелях из литовской и славянской истории, этнографии и топонимики, здесь опиралась на твердую уверенность автора в том, что «трипольская культура, этнологически древнеарийская, действительно и есть прото-славянская культура» (Болсуновский 1905: 13). Достаточных доказательств такой прямой преемственности, конечно же, не приводится, что вполне соответствует духу работ его современника Г. Косинны (см.: Клейн 2000). Тем не менее эта точка зрения через полвека легла в основу рассматриваемых ниже построений Б. А. Рыбакова, без определенности в том, были носители культуры Триполье-Кукутени индоевропейцами или нет. «Смысловое значение трипольского керамического материала» в этих работах точно так же, без четких оснований, определяется из «общего индоевропейского корнеслова» и «архаичных слоев индоевропейского фольклора» (Рыбаков 1964: 23–24).

В 1930-х гг. интерпретация некоторых элементов трипольского орнамента, исходящая из внешнего подобия ряда из них раковинам каури, на фоне привлечения широких этнографических и исторических аналогий, была предпринята Б. Л. Богаевским. Хотя сам автор и признавал, что «в расписной керамике Триполья раковистые мотивы <...> никогда не выступали вполне отчетливо», но тем не менее он допускал, что описанные элементы «представляют собою какие-то пересказы далеких и в общем забытых в своей действительной значимости реальных схем, которые <...> господствовали в Китае и на Крите» (Богаевский 1931: 69). К «раковистым мотивам» автором было отнесено большинство элементов орнамента в виде овалов. Здесь же, вероятно впервые, для некоторых мотивов вводится термин «лицевой» из-за их отдаленной схожести с изображением лица с двумя точками-глазами (Богаевский 1931: 74, рис. 51).

По широте охвата материала работа Б. Л. Богаевского не единична: такие же широкие параллели между орнаментацией раннеземледельческих культур от Европы до Восточной Азии были проведены в 1920-х гг. немецким исследователем Г. Шмидтом. В их основу легли миграционистские представления, характерные для немецкой науки того периода (см.: Schmidt 1924).

Необходимо отметить, что Б. Л. Богаевский рассмотрел образование «раковистых» фигур с точки зрения их развития, как результат «процесса распада спиральной ленты», когда при «превращении петельчатого завершения ленты в овал» в момент его «образования, как самостоятельного орнаментационного элемента, этот овал получил свое переосмысление» — теперь уже в качестве «раковистой орнаментации» (Богаевский 1931: 82). Эти наблюдения важны тем, что, во-первых, Б. Л. Богаевским была отмечена возможность «переосмысления» орнаментов самими трипольцами (а значит, возможность их полисемантической), и, во-вторых, визуальные интерпретации элементов орнамента были дополнены важными типологическими наблюдениями, хотя и на фоне окончательной интерпретации, построенной на отдаленных и недоказанных аналогиях.

В те же 1920–1930-е гг. предметом целого ряда специальных исследований стала именно типология орнаментов, реконструкция процессов последовательного преобразования их элементов и мотивов (Чикаленко 1926; Čikalenko 1927; Динцес 1929; Kandyba 1935; Kandyba 1936 и др.). Однако в силу различных обстоятельств (О. Кандыба, например, погиб в Освенциме, Л. Чикаленко эмигрировал, Л. А. Динцес стал заниматься этнографией) это направление после Второй мировой войны не получило дальнейшего развития.

С 1960–1970-х гг. господствующее положение в области интерпретации раннеземледельческих орнаментов заняли концепции Б. А. Рыбакова и М. Гимбутас. Несмотря на то что родились они далеко друг от друга, между собой они очень близки: в обоих случаях в основу построений ложится не тщательный анализ материала, а субъективные представления авторов.

В кратком, но емком виде «исходные позиции» анализа трипольского орнамента приведены Б. А. Рыбаковым в тезисах 1963 г. В основу его построений положено следующее: 1) связь крашеной керамики с земледелием заставляяет исходить из психологии земледельцев, условия жизни которых находились в прямой и полной зависимости от «милостей неба», прежде всего от дождя; 2) орнаментацию сосудов для зерна, муки, воды и молока следует предполагать связанной с трипольским комплексом аграрных магических обрядов; 3) при определении возможной степени космогонических обобщений необходимо исходить из общего индоевропейского корнеслова, восходящего к IV–III тысячелетиям до н. э.; 4) необходимо привлечь архаичные слои индоевропейского фольклора (Рыбаков 1964: 24).

Уже первые две «позиции» предполагают спекулятивный подход, *a priori* постулирующий отражение в орнаментах керамики именно «аграрных магических обрядов». Последующие две «позиции» вполне ясны с точки зрения попыток Б. А. Рыбакова проследить автохтонное развитие славян в Восточной Европе начиная с неолита — бронзового века (см.: Рыбаков 1981). Этот автохтонизм 1960-х был во многом обусловлен обслуживанием политических задач советского государства, таких как «воспитание патриотической гордости родной культурой, поддержка нынешних международных связей древними прецедентами», отстаивание принципа «исторического права» на территории (Клейн 1993: 32, 37). Он также опирался и на ряд постулатов, казалось бы, полностью развенчанной к этому времени стадиальной теории: Б. А. Рыбаков, например, в своих исследованиях 1960-х гг. отмечает «существенный перелом в религиозных представлениях трипольцев на этапе V/II–С/I, когда ослабевает культ единого женского космического божества и появляются антропоморфные изображения мужских божеств, изображения растений, животных, солнца», что «соответствует второму по древности слою индоевропейской мифологии — времени появления Урана (Варуны) и Митры». Такая «эволюция миропонимания и мышления, отраженная в системе орнаментики», по Б. А. Рыбакову, «является отражением тех процессов изменения трипольского хозяйства, которые влияли на самый строй матриархального общества и создавали условия для перехода к патриархату» (Рыбаков 1964: 24–25).

В условиях противостояния двух социально-экономических систем в середине XX в. нужно было таким образом показать свою особенность, глубокие исторические корни и миролюбие («СССР в борьбе за мир») — и возникли

в историографии трипольцы-«арии», мирные земледельцы, жившие в условиях матриархата и лишь к финалу своего развития вступившие в воинственную патриархальную эпоху. Отсюда и причины появления в трипольских орнаментах «земледельческих» символов: «идеограмм воды», «небесной влаги», «семян», «воздушного пространства, заполненного широкими светлыми спиралями, с сердцевинами в виде соляных знаков», «мотива женской груди» и т. д. (Рыбаков 1964: 24). Необходимо отметить, что Б. А. Рыбаков при этом вполне признавал субъективность своих «дедуктивных» построений (Рыбаков 1981: 174–175).

Построения М. Гимбутас выглядят словно зеркальное отражение концепции Б. А. Рыбакова по другую сторону «железного занавеса» (а возможно, и прямое использование его идей), правда, с несколько иной этноисторической интерпретацией: процветающая доиндоевропейская «цивилизация великой богини», по Гимбутас, гибнет под ударами пришедших с востока варваров — носителей «курганной культуры», древнейших индоевропейцев. Мифологема «угрозы с востока» имеет достаточно глубокие корни: страх ее периодически прокатывался по Европе, начиная с эпохи Великого переселения народов. Он отчетливо выражен и в сочинениях авторов середины XIII в., когда страны Восточной Европы пережили монгольское нашествие (Джованни дель Плано Карпини, Гильом де Рубрук), периодически возрождался и в последующие времена, в том числе и в риторике «холодной войны», в период которой создавалась концепция М. Гимбутас. Кроме того, идиллические представления о матриархальной «цивилизации Богини» отчасти связаны и с широким распространением в XX в. идеологии феминизма, активной сторонницей которого являлась американская исследовательница.

Субъективные основания реконструкций М. Гимбутас уже были отмечены в ряде исследований (Meskell 1995; Bailey 1994: 323; Chapman 1999: 104). В ее эмоциональном личностном восприятии узор из овалов в сочетании с волнистой линией, например, легко становится «мировым яйцом», плывущим по водам первозданного хаоса, завитки спиралей — лицом «богини-птицы» и т. д. (Gimbutas 1974: 95, 101–107, 112–114, 166–168 и сл.).

За работами Б. А. Рыбакова и М. Гимбутас, увидевшими свет в 1960–70-х гг. следует, опираясь на их авторитет, значительная серия публикаций, рассматривающих орнаменты керамики Триполья-Кукутени и других раннеземледельческих культур Европы с аналогичных позиций (Мельничук 1990; Телегин 1994; Бурдо 1999; Цвек 2004 и т. д.). По мнению большинства их авторов, «интерпретация изображений, оставленных нам племенами, не имевшими письменности, невозможна без использования этнографического материала» (Мельничук 1990: 40). Таким материалом становились мифы Китая, аборигенов Австралии, южноамериканских индейцев и т. д. Насколько соответствуют они реальным представлениям ранних земледельцев, населявших Европу в V–III тысячелетиях до н. э.? Именно этот вопрос в таких работах их авторы старательно обходят стороной, предпочитая исходить из предположений, какие верования могли бы быть у трипольцев, и на основании этого интерпретировать их орнаменты.

Такие интерпретации в большинстве своем построены на выявлении внешнего подобия изображаемых фигур каким-либо образам, случайно выбранным из исторического или этнографического контекста. Ярким примером таких сопоставлений является монография А. Голана «Миф и символ» (Голан 1993), где вырваны из контекста и собраны по обозначаемым ими образам символы

совершенно различных культур. При этом не учитывается, что в этнологии и культурной антропологии, из которых позаимствован прием таких сравнений, он уже давно не используется. Серьезная критика «по сути иллюстративного» сравнительного метода, господствовавшего в этнографии первых десятилетий XX в., который оказался «простым сведением воедино объектов, которые, как казалось, имели между собой что-то общее», представлена в работе Э. Эванса-Притчарда (Эванс-Притчард 2004: 17–18).

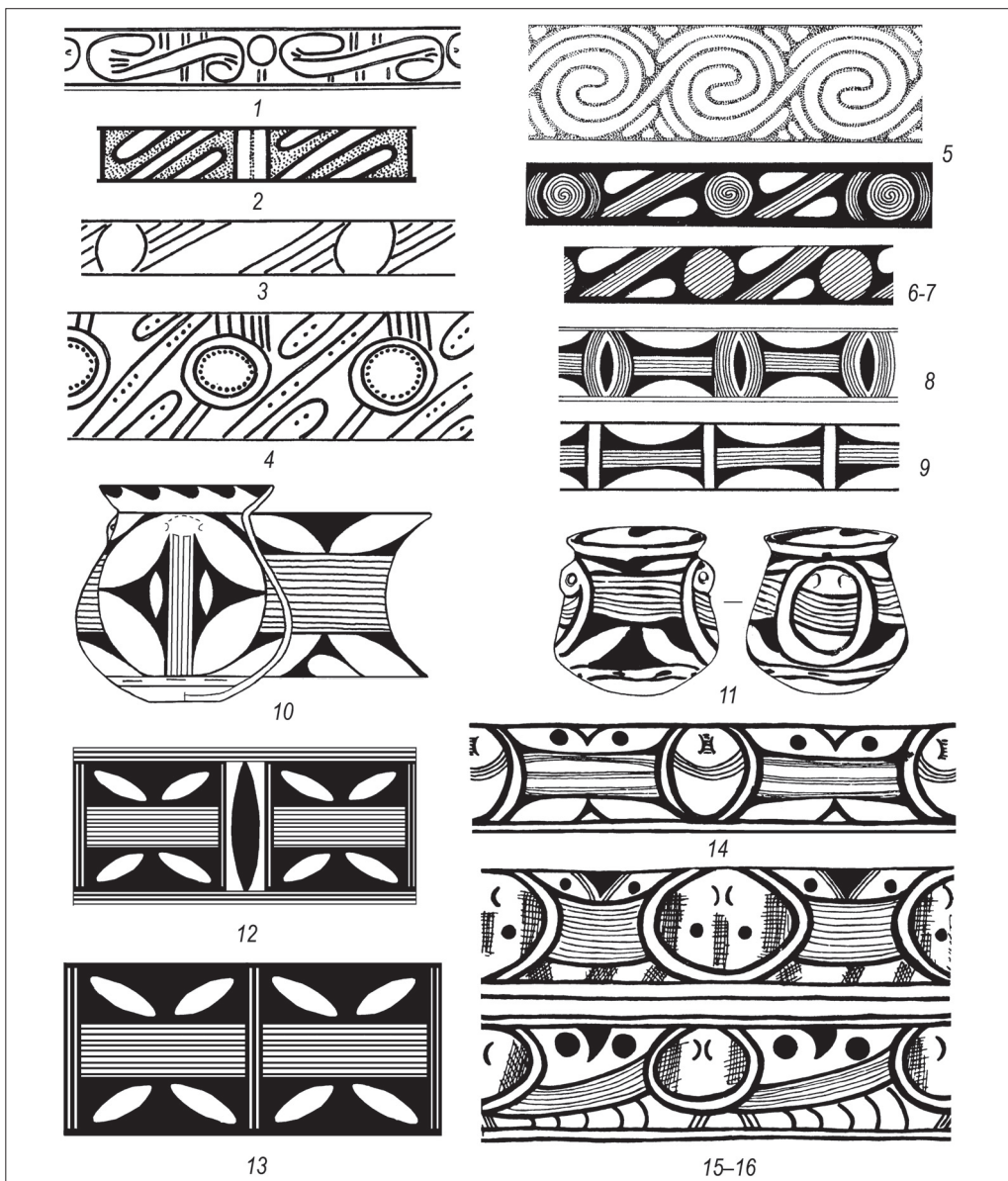
Интерпретации, основанные лишь на аналогиях, не затрагивают вопросов варибельности орнаментов в пределах конкретных керамических комплексов, а также динамики их развития во времени, которую отражают типологические ряды, наглядно демонстрирующие изменения орнаментальных форм. Так, например, обстоит дело с так называемым «лицевым мотивом» в росписи трипольских сосудов, который почему-то упорно продолжает считаться изображением лица (Ткачук 1991: 57). По сути, он является результатом развития спирального орнамента: разбиения его на вертикальные метопы (рис. 1: 1–4, 5–7), преобразования соединительных элементов в основные (рис. 1: 8–9, 10–13), превращения ручек в «технические» элементы, нанесения точек разметки (рис. 1: 14–16).

Точно так же выглядит совершенно бессмысленной полемика, развернувшаяся вокруг того, что изображено на трипольских сосудах: «змеи» или «драконы», не подкрепленная серьезными типологическими разработками (ср.: Збенович 1991; Риндюк 1994). Схематичность и декоративная стилизация этих мотивов орнамента, их варибельность и возможная полисемичность не дают оснований для жестких утверждений относительно отраженных в них образов. Кроме того, давно известно, что рисунок в первобытной культуре зачастую может не иметь никакого сходства с изображаемым предметом (Леви-Брюль 1994: 97–98; там же приведены и соответствующие этнографические примеры). Так почему же трипольские орнаменты — именно «змеи» или именно «драконы»?

В реальности трактовки орнаментальных фигур самими их исполнителями не остаются неизменными, о чем красноречиво свидетельствуют этнографические

Рис. 1. Развитие «лицевого мотива» в трипольских орнаментах: 1–4 — формирование «панельного» принципа орнаментации в спиральных орнаментах путем выделения спиральных элементов и вертикального членения орнаментальной зоны (1 — Трушешти, период Кукутени А, по М. Петреску-Дымбовице; 2 — Хэбэшешти, период Кукутени А, по В. Думитреску; 3 — Тырпешти, культура Прекукутени, по С. Маринеску-Былку; 4 — Старые Куконешты, период Триполье VI — Кукутени А); 5–9 — преобразование «бегущей» спирали через «тангенты» в последовательные прямоугольные элементы (5, 8 — Дрэгэнешты-валя Унгурянулуй, период Кукутени А-В; 6–7 — Траян-дялул Фынтынилор, период Кукутени А-В, по В. Думитреску; 9 — Дрэгэнешты-Куртя Бояреск, период Кукутени А-В); 10–13 — образцы ранних вариантов «лицевого мотива», где в листовидных фигурах еще не возникли точки-«глаза» (10 — Мошанец, период Триполье VII-СI — Кукутени В, по Т. М. Ткачуку); 11 — Владимировка, период Триполье VII-СI, по Т. С. Пассек; 12–13 — Бодаки, период Триполье VII-СI, по Е. Г. Старковой); 14–16 — «классические» образцы «лицевого мотива», появление точек здесь связано с разметкой и элементами «технического» орнамента, это происходит на фоне стандартизации керамического производства (14 — Петрены; 15–16 — Томашовка, Триполье СI — Кукутени В, по Т. С. Пассек).

Fig. 1. The development of 'face motive' in Tripolye ornaments: 1–4 — the formation of 'paneling' principle of decoration in spiral ornaments by the differentiation of helical patterns and vertical dismemberment of ornamental zone (1 — Truşeşti, Cucuteni A period, after



M. Petrescu-Dîmbovița; 2 — Hăbășești, Cucuteni A period, after VI. Dumitrescu; 3 — Tîrpești, Precucuteni culture, after S. Marinescu-Bîlcu; 4 — Cucuneștii Vechi, Cucuteni A period); 5–9 — transformation of helixes thorough ‘tangents’ to sequential rectangular elements (5, 8 — Dragănești-valea Ungureanului, Cucuteni A–B period; 6–7 — Taian-dealul Fîntinilor, Cucuteni A–B period, after VI. Dumitrescu; 9 — Dragănești-Curtea Boiarsc, Cucuteni A–B period); 10–13 — examples of early variants of ‘face motives’, the appearance of dots here linked with marking and elements of ‘technical’ decorations in context of standartization of pottery production (14 — Petreny; 15–16 — Tomashovka, Tripolye CI — Cucuteni B period, after T. S. Passek).

данные. Например, семантический анализ изображений на расписных сосудах североамериканских культур «индейцев пуэбло» практически невозможен из-за того, что по этнографическим данным там «наблюдаются значительные вариации в осмыслении идентичных орнаментальных фигур даже среди гончаров одного поселка» (Кожин 1967: 145–146). Поэтому очевидно, что термины «змеи» или «лицевой мотив», если это не будет реалистическое и опознаваемое изображение, могут быть использованы при описании декора керамики Триполья или какой-либо другой раннеземледельческой культуры только в качестве условного наименования мотива орнамента.

Орнамент — набор знаков или знак? Возможно ли «прочтение» орнаментов?

На основе интерпретаций М. Гимбутас в последние десятилетия также сформировалось целое направление в исследованиях, в основе которого лежит рассмотрение орнаментов как «знаковой системы», где роль «знаков» играют их элементы и мотивы. В материалах культуры Винча, например, отдельные элементы орнамента или «знаки», нанесенные на статуэтки, интерпретируются как «дунайское» или «староевропейское» письмо. Поводом для развертывания подобных интерпретаций стала находка на поселении Тэртэрия глиняных «табличек» с начертанными на них загадочными символами. Их неоднократно пытались прочесть по аналогии с табличками с пиктограммами додинастической Месопотамии. Не вдаваясь в полемику о достоверности находок и их контекста,¹ отмечу, что таблички из Тэртэрии с момента своего открытия в 1961 г. до сих пор остаются единственной находкой подобного рода.

Исходя из возможности наличия винчанской «протописьменности», неоднократно предпринимались попытки составления каталогов единичных знаков, встречающихся на антропоморфных статуэтках, различных глиняных предметах — пряслицах, грузилах для ткацких станков, «алтариках» и других глиняных изделиях (Winn 1981; Merlini 2006; Merlini 2007; Lazarovici 2003 и т. д.). Полностью отрицать наличие знаков на керамике и пластике, конечно, не приходится. Однако при ближайшем рассмотрении значительная часть из них оказывается или элементами орнамента, или, как на пластике, схематичными изображениями элементов костюма, или, наконец, результатом небрежного исполнения элементов декора.

На том же основании — представлении орнамента сосудов в виде «текстов», состоящих из набора элементов-идеограмм, и поиске смысловых основ этих «текстов» на основе некоей «пиктографической системы» — базируется «структурно-семиотический» подход в исследовании трипольских орнаментов. Попытки «прочтения» таких орнаментальных «текстов» предпринимались путем выявления и систематизации устойчивых сочетаний «знаков», нанесенных поверх основной орнаментальной схемы (Ткачук 1993; Ткачук, Мельник 2000; Ткачук, Відейко 2004; Ткачук 2005).

¹ Хотя, согласно опубликованным сообщениям, таблички и были найдены в «ритуальной яме» вместе с человеческими костями, статуэтками и другими предметами (Lazarovici, Maxim-Kalmar 1991: 10–12, 21–23; Merlini, Lazarovici 2008: 111–196), не исключено их попадание в энеолитический слой из вышележащего слоя бронзового века, культуры Коцофени.

Однако при этом возникает целый ряд вопросов относительно постулатов, на которых основываются данные интерпретации. Стоит ли воспринимать орнаменты как единый знак или «записи» некоего «текста», состоящего из набора знаков? Все ли «знаки» являются именно знаками, а не элементами орнаментальной композиции?

При детальном рассмотрении на основании выстраивания типологических рядов и наблюдений над последовательностью нанесения декора большая часть простых знаков (в виде кругов, полукружий и точек) зачастую оказывается элементами «технического орнамента» (преимущественно дериватами ручек; рис. 2: 8, 9) или точками и линиями разметки (Кожин 1981: 135–136; Кожин 1991: 130; Палагута 2009а). Несут ли они ту семантическую нагрузку, которую ожидают в них раскрыть? Скорее всего, нет. Если и существовали какие-либо их интерпретации древними исполнителями, то и они оказывались случайными, внешними по отношению к форме самих элементов, и могли быть независимыми не только в каждой самостоятельной культуре, но и у носителей одной культурной традиции. При упомянутых попытках «дешифровки» композиций трипольских орнаментов такие «знаки» рассматриваются как часть «текста». В результате получается, что при этом подходе однозначное «прочтение» композиции со стороны современных исследователей является произвольным и субъективным. Абстрактность форм фигур элементов и мотивов орнаментов, да и само их происхождение, по-видимому, за неимением иной аргументации, при этом объясняется «измененными состояниями сознания» под действием галлюциногенов, которые якобы употребляли их исполнители (Ткачук 2002).

Представленная выше критика наиболее распространенных подходов к интерпретации раннеземледельческих орнаментов (см. также: Палагута 2005а; Палагута 2008) приводит к вопросу: возможна ли в принципе однозначная интерпретация элементов орнамента, выявление его смыслового значения? Наличие такового при этом не оспаривается: многочисленные этнографические наблюдения фиксируют использовавшуюся гончарами разнообразную и обширную терминологию для обозначения видов композиций и отдельных элементов декора (см., например: Пещерева 1959: 78–108, 109–115). Однако этнографические наблюдения в большинстве случаев отражают лишь синхронный срез культуры и не могут ответить на вопрос, что исходно означали те или иные элементы даже несколькими поколениями ранее. Интерпретации исполнителя часто оказываются индивидуальными и внешними по отношению к изображаемому мотиву декора. Ярким примером тому являются наименования сходных орнаментальных фигур таджикских тканей, которые в различных кишлаках назывались то «волчьей лапой», то «рогатым драконом», то «рисунком с ситца» — тканей фабричного производства (Андреев 1928). Подобным образом могли меняться трактовка орнаментов и обновляться связанный с ними образный ряд и в древних культурах, особенно в периоды активных трансформаций и миграций. Время существования культуры Триполье-Кукутени охватывает почти полтора тысячелетия, на протяжении которых активно изменяются и орнаменты, образуются их локальные разновидности. Очевидно, что параллельно не могут не изменяться и их наименования, и значения.

Как же тогда рассматривать орнаменты? Есть ли в них какой-либо смысл?

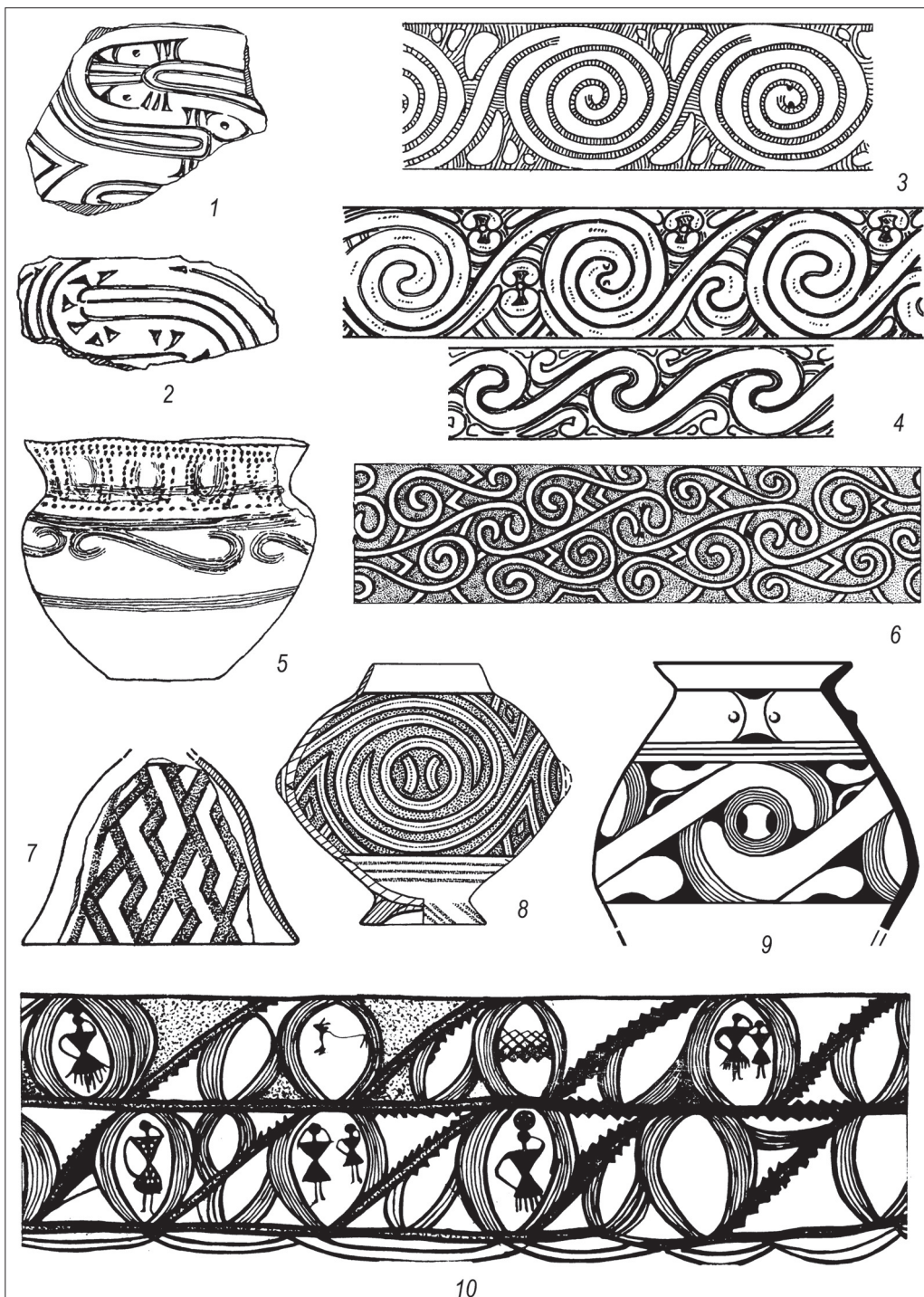
О подходах к изучению орнаментов. Как неоднократно отмечалось выше, ритмическое чередование и гармоничное сочетание элементов и мотивов, как и в музыке — основная цель создателя орнаментальной композиции. В искусстве, действительно, важную роль играет невербальная основа, уровень фиксации ощущений — динамики или статики, ритма, устойчивости и т. д. — на бессознательном уровне (Пасто 1972: 164). Таким образом орнамент не тождественен изображению и, скорее, представляет особый вид искусства, зачастую, как отмечал Г.-Г. Гадамер, исключая какое-либо «понятийное содержание» (Гадамер 1991: 234).

Если художник и пытается выйти за рамки значения орнамента, то, как наглядно показывает трипольский материал, он вписывает в его контекст изображение (рис. 2: 10). Такие изображения широко распространяются в конце развитого Триполья (см.: Збенович 1998; Мовша 1991; Ғерна S. 2007 и др.). Орнамент здесь играет организующую роль, являясь графическим носителем ритма — того упорядочивающего начала, которое придает законченность форме. В качестве основы ритмической системы орнамента на уровне элементов могут также выступать как «технический орнамент», так и стилизованные, превратившиеся в декор изображения.

Опыт исследования этнографического гончарства показывает, что зачастую гончары не создавали сложных классификаций орнаментов и их форм, а фиксировали лишь основные их детали и особенности; добавление же дополнительных элементов в орнаменты происходило в рамках их индивидуальных вариаций. Характерные примеры такого подхода к орнаментации из области традиционного гончарства индейцев Мексики приведены М. Хардин (Hardin 1983: 77–78, 85–87). В процессе декорирования керамики мастера использовали традиционный набор мотивов орнамента, но при этом вся композиция могла восприниматься как один знак, указывающий на тип сосуда

Рис. 2. Орнаменты Триполья-Кукутени: 1–2 — орнаменты, состоящие из фигур «змей», Флорешты, раннее Триполье; 3 — вариант развития позитивного спирального орнамента из фигур «змей», Ленковцы, раннее Триполье; 4 — преобразование фигур «змей» в орнамент из «бегущих» спиралей на основе обратимости, Трушешти, период Триполье VI — Кукутени А, по М. Петреску-Дымбовице; 5 — пример исполнения трипольского орнамента носителями иной керамической традиции: позитивная S-видная спираль на «ракушечной» керамике, по происхождению связанной с культурами энеолита степи, Дрэгушени, период Кукутени А, по А. Крышмару; 6 — спиральный орнамент после преобразований на основе обратимости, Журы, период Триполье VI — Кукутени А; 7 — пример воспроизведения в орнаменте текстуры плетеных изделий, Друцы I, период Триполье VI — Кукутени А; 8 — преобразование ручек в элементы декора («технический орнамент»), Друцы I, период Триполье VI — Кукутени А; 9 — преобразование ручек в элементы декора, Бернашевка, период Триполье CI, по Т. М. Ткачуку; 10 — пример вписывания в композицию орнамента изображений, Брынзены III, период Триполье CI, по В. И. Маркевичу.

Fig. 2. Ornaments of Tripolye-Cucuteni culture: 1–2 — 'snake' ornaments, Florești, early Tripolye — Precucuteni; 3 — the variant of development of positive 'snake' helical pattern, Lenkovtsy, early Tripolye — Precucuteni; 4 — transformation of 'snake' patterns to helical ornaments on the basis of reversibility, Truşeşti, Cucuteni A period, after M. Petrescu-Dîmbovița; 5 — an example of execution of Tripolye ornament by the bearer of other ceramics tradition: positive S-helix on the shell-tempered pottery linked with Steppe Eneolithic cultures, Drăguşeni, Cucuteni A period, after A. Crişmaru; 6 — helical pattern after the transformations on the basis of reversibility, Zhura, Cucuteni A period; 7 — an example of the reproduction in decorations of wattled articles, Druţsa I, Cucuteni A period; 8 — the transformation of handles into decoration ('technical' ornament), Druţsa I, Cucuteni A period; 9 — the transformation of handles into decoration, Bernashovka, Tripolye CI period, after T. M. Tkachuk; 10 — an example of inscribing of pictures in ornament, Brînzeni III, Tripolye CI period, after V. Marcheвиc.



в авторской классификации. Образ сосуда приобретал конкретные формы по мере его реализации и «не был полностью сформирован до тех пор, пока орнаментация не была завершена полностью» (Hardin 1983: 95–98; Hardin 1979: 77–78, 85–87, 95–98). Кроме того, при нанесении орнаментов в подавляющем большинстве случаев используется их построение путем последовательного деления орнаментального поля — десимметризации (Greenberg 1975; Яблан 2006: 32–34), а не надстраивания дополнительных элементов вокруг доминанты, что аналогично построению текста. Таким образом, сам принцип образования у орнаментов совершенно иной, нежели у текстов.

Ритмичность и повторяемость орнаментальных фигур, их декоративная стилизация и схематизация значительно сужают возможности передачи информации, которыми обладает изображение предмета или какой-либо сцены. Поэтому орнамент нельзя отождествлять с текстом, записанным пиктографией, либо иероглифическим письмом, а его элементы — со знаками текста, несмотря на то что в пиктографии и иероглифике, как и в орнаменте, могут присутствовать и абстрактные знаки, и изобразительные, и ритмообразующие элементы (Кожин, 2007: 102–103, 119–120).

Нельзя сказать, чтобы орнамент не обладал определенным значением. Но это значение несет орнамент в целом, а не его элементы, которые достаточно подвижны и могут видоизменяться в соответствии с формой и площадью орнаментируемой поверхности, в угоду достижению максимального декоративного эффекта. В первую очередь он выступает как своеобразный опознавательный знак вещей, предназначенный «для визуальной интерпретации характера предмета, ситуации, события», таким образом орнамент «помогает определить категорию инструмента, мебели, комнаты, человека, обряда» (Арнхейм 2007: 138). Кроме того, указывая на место предмета в системе классификации вещного мира той или иной культуры, орнамент подчеркивает или усиливает его функциональное назначение.

Таким образом, орнамент в целом (а не в виде его элементов) на уровне межкультурной коммуникации обозначает принадлежность вещей носителям той или иной культуры или выступает в качестве знака в контексте социального взаимодействия в пределах коллектива или в контактах между представителями разных коллективов. При этом в едином комплексе выступали не только керамический, но и архитектурный декор, а также узоры, украшавшие одежду и предметы интерьера, раскраска тела и татуировки. Вместе с формой декор является неотъемлемой частью «языка вещей», играющего важную роль в культурной коммуникации. В качестве знака он воспринимается как носителями культуры, так и на межкультурном уровне, где чаще всего выступает в виде целого комплекса узоров со сходными мотивами и способами построения композиций, являющимся признаком этнической либо социальной группы (Summers 2003: 98–101). Это иллюстрируют и этнографические примеры (Braithwaite 1982: 80–88).

Цельность восприятия орнамента не исключала и того, что составляющие его абстрактные фигуры могли трактоваться исполнителями по принципу свободных ассоциаций, указывая на некий миф, ситуацию, действие или предмет. О подобных значениях орнаментов мы можем только догадываться, тем более

что именно они являются наиболее подвижными и легко изменяются. Как уже отмечалось, трипольские орнаменты представляют яркий пример изменений во времени. Рассмотрим, например, «змеиные» мотивы трипольских орнаментов (рис. 2: 1–2, 3), в которых вполне отчетливо угадываются фигуры двух змей. Значение этого орнамента вполне могло быть связано с самоидентификацией носителей культуры, а сам орнамент являться знаком, указывающим на некий текст, но не раскрывающим его значения (последнего от орнамента и не стоит ожидать). Но такие орнаменты характерны только для раннего периода развития культуры. Дальнейшее их видоизменение на основе обратимости уже в начале развитого этапа приводит к тому, что в качестве орнамента воспринимаются уже не фигуры, а фон (рис. 2: 4, 6), на что указывают и воспроизведения получившихся из фона спиралей в иной технике носителями иной керамической традиции (рис. 2: 5). Сохраняют ли получившиеся в результате этих трансформаций орнаменты свое неизменное исходное значение?

Несмотря на ограниченность и порой невозможность прямых интерпретаций, в орнаментах заложена информация о динамике культурных изменений и межэтнических контактах древнего населения, о принципах и основах счета, представлениях о симметрии и геометрии пространства. Путем изучения серий орнаментов можно определить и характер интерпретации орнаментов самими их исполнителями, и ее изменения, ведущие к утрате конкретного смысла изображений и превращению их в абстрактные декоративные элементы. Скорость этих изменений может быть различна: в одних случаях композиции орнаментов могли не меняться столетиями, в других случаях они подвергались динамичным изменениям в течение нескольких поколений (Николов, Карастоянова 2003; ср.: Палагута 1999; Palaguta 2007a: 32, 61–63).

Избавившись от иллюзий в области интерпретации орнаментов, можно определить основные направления их дальнейшего изучения не столько в области толкования, сколько в областях культурной антропологии и искусствоведения.

Через особенности стиля проявляются и особенности визуального восприятия формы и пространства. При этом важно рассматривать орнамент в контексте всего комплекса материальной культуры: связей орнаментации керамики, моделей жилищ и пластики, архитектурного декора, учитывая влияние на них не дошедших до нас орнаментов и текстуры поверхности изделий из органических материалов, проявляющееся в «технических орнаментах» (рис. 2: 7) (Палагута 2009a).

В исследовании орнаментов керамики очень важно не только обратить внимание на корректное построение типологических рядов, необходимое для выявления вариантов их преобразований, но и выявление разброса индивидуальных вариаций элементов и композиций орнаментов в пределах единых комплексов. В этом направлении исследований интересен опыт сравнения наборов орнаментальных элементов отдельных жилищ, проведенный Т. М. Ткачуком на материалах поселения-гиганта Майданецкое (Ткачук, Мельник 2000: 152–153, 205, рис. 18).

В преобразованиях орнаментальных мотивов фиксируются моменты культурных трансформаций. Очевидно, что обратимость орнаментов, смещение точки зрения их исполнителя с областей орнаментальных фигур на области поля, превращение дополнительных элементов в доминанту орнамента

свидетельствуют не столько о наступлении новой «моды», сколько о том, что орнамент утрачивает прежнее значение и новое поколение мастеров видит его уже совсем по-иному, нежели предыдущее (Палагута 2005б; Палагута 2009б; Palaguta 2007: 58–63). То же самое можно сказать и о деконструкции орнаментов, распаде композиций, утрате их целостности. В области традиционной культуры такие смещения значений свидетельствуют о серьезных переменах как в социальной структуре общества, так и в этническом составе населения, сигнализируя о появлении в коллективах новых членов, для которых традиции уже не были незыблемыми.

«Маркирующая» функция орнамента служит для различения культурных и этнических групп (особо важную роль в этом играет изучение способов построения орнаментов и использование в них различных видов симметрии). Соответственно, пестрота декоративных стилей должна отражать дробность коллективов, а вариации орнаментов — интенсивность контактов и взаимодействие между мастерами, что неоднократно отмечалось в этнографических исследованиях керамики (см., например: Friedrih 1970). Также появление «элитной» продукции отмечает зарождение социальной стратификации. С другой стороны, единообразие мотивов отражает либо начальные стадии расселения, как наглядно демонстрируют, например, старчевские и ранние линейно-ленточные узоры, либо выход гончарства на стадию массового производства посуды, что можно наблюдать в керамике балканских энеолитических культур, в том числе и Триполья-Кукутени.

Генеральные направления процесса утраты декора в процессе становления массового производства посуды с формированием городов и связанных с ними ранних государств уже неоднократно отмечались исследователями (Rice 1981). Применительно к трипольскому обществу и изучению феномена «протогородов» разработка этого направления исследований имеет реальные перспективы.

В заключение отмечу, что настоящая работа призвана прежде всего обратить внимание коллег на очерченные перспективы исследований трипольских орнаментов, позволяющие перевести вопросы в иную плоскость, чем поиск их возможных значений, для которого на сегодняшний день еще не хватает тщательной проработки больших массивов материала и критической оценки его источниковедческих возможностей.

Литература

- Андреев М. С.* 1928. Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Памира. Ташкент: Общество для изучения Таджикистана и иранских народностей за его пределами.
- Арнхейм Р.* 2007. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С.
- Богаевский Б. Л.* 1931. Раковины в расписной керамике Китая, Крита и Триполья. Л.: ГАИМК.
- Болсуновский К. В.* 1905. Символ змия в «Трипольской культуре». Мифологический этюд. Реферат, приготовленный к чтению во время XIII Археологического съезда в Екатеринославе в августе 1905 г. Киев: Типо-литография Н. А. Гирича.
- Болсуновский К. В.* 1908. Символика эпохи неолита, с таблицей рисунков. Киев: Типо-литография «Прогресс».

- Бурдо Н. Б. 1999. Змія в ранньотрипільських орнаментах та міфах // КСОАО. 23–28.
- Гадамер Г.-Г. 1991. Актуальность прекрасного. М.: Искусство.
- Голан А. 1993. Миф и символ. М.: Русслит.
- Динцес Л. А. 1929. Прочерченный трипольский орнамент культуры А // Сборник бюро по делам аспирантов ГАИМК I. Л. 15–29.
- Збенович В. Г. 1991. Дракон в изобразительной традиции культуры Кукутени-Триполье // В. Ф. Генинг (ред.). Духовная культура древних обществ на территории Украины. Киев: Наукова думка. 20–34.
- Збенович В. Г. 1998. Зооморфные мотивы в росписи керамики культуры Триполье-Кукутени // Археологія 4. Київ. 64–78.
- Клейн Л. С. 1993. Феномен советской археологии. СПб.: Фарн.
- Клейн Л. С. 2000. Археология в седле (Косинна с расстояния в 70 лет) // SP 4. 88–140.
- Кожин П. М. 1967. Керамика индейцев пуэбло // Культура и быт народов Америки. СМАЭ XXIV. 140–146.
- Кожин П. М. 1981. Значение орнаментации керамики и бронзовых изделий Северного Китая в эпохи неолита и бронзы для исследований этногенеза // Этническая история народов Восточной и Юго-Восточной Азии в древности и средние века. М.: Наука. 131–161.
- Кожин П. М. 1991. О древних орнаментальных системах Евразии // Этнознаковые функции культуры. М.: Наука. 129–151.
- Кожин П. М. 2007. Этнокультурные контакты населения Евразии в энеолите — раннем железном веке (палеокультурология и колесный транспорт). Владивосток: Дальнаука.
- Леви-Брюль Л. 1994. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс.
- Линниченко И. А., Хвойка В. В. 1901. Сосуды со знаками — из находок на площадках трипольской культуры // ЗООИД 23. 199–202.
- Мельничук И. В. 1990. Изображение змеи в Триполье // Археологические исследования молодых ученых Молдавии. Кишинев: Штиинца. 39–46.
- Мовша Т. Г. 1991. Антропоморфные сюжеты на керамике культур трипольско-кукутенской общности // В. Ф. Генинг (ред.). Духовная культура древних обществ на территории Украины. Киев. 34–47.
- Николов В., Карастоянова Д. 2003. Рисованата орнаментация като система за комуникация между поколенията (по материали от ранно- и среднонеолитния пласт на тел Казанлък) // Археологія 44 (2). София. 5–14.
- Палагута И. В. 1999. Проблемы изучения спиральных орнаментов трипольской керамики // SP 2. Кишинев. 148–159.
- Палагута И. В. 2005а. О возможностях «прочтения» трипольских орнаментов // Проблемы дослідження пам'яток Східної України: Матеріали II-ї Луганської міжнародної історико-археологічної конференції, присвяченої 85-річчю Луганського обласного краєзнавчого музею. Луганськ: Шлях. 38–40.
- Палагута И. В. 2005б. Обратимость орнаментов в развитии локальной керамической традиции // Памятники археологии и художественное творчество. Материалы осеннего colloquiuma. Вып. 3. Омск: ООМИИ им. М. А. Врубеля. 66–70.
- Палагута И. В. 2008. Мифы и реальность в интерпретации орнаментов древних земледельцев Европы // Диалог культур и партнерство цивилизаций: VIII Международные Лихачевские научные чтения. СПб: СПбГУП. 216–217.
- Палагута И. В. 2009а. «Технический орнамент» в декоре керамики трипольской культуры // АЭАЕ 2. 85–91.
- Палагута И. В. 2009б. Явление обратимости и основные направления развития композиций орнаментов трипольско-кукутенской керамики // Материалы 9 и 11 заседаний научно-методического семинара «Тверская земля и сопредельные территории в древности». Тверской археологический сборник № 7. Тверь: ООО Издательство «Триада». 411–418.

- Пасто Т. А.* 1972. Заметки о пространственном опыте в искусстве // Ю. М. Лотман, В. М. Петров (ред.). Семиотика и искусствометрия. М.: Мир. 164–172.
- Пещерева Е. М.* 1959. Гончарное производство Средней Азии (ТИЭ XLII). Л.: Наука.
- Риндюк Н. В.* 1994. Деякі питання ідеології давньоземлеробських племен // Археологія 1. 145–147.
- Рыбаков Б. А.* 1964. Семантика трипольского орнамента // Тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1963 г. Москва: ИА АН СССР. 23–24.
- Рыбаков Б. А.* 1981. Язычество древних славян. М.: Наука.
- Телегин Д. Я.* 1994. Образ змееликой богини в Триполье // Древнейшие общности земледельцев и скотоводов Северного Причерноморья. Материалы Международной археологической конференции 10–14 октября 1994 г. Тирасполь: НИЛ «Археология» ПГКУ. 73–74.
- Ткачук Т. М.* 1991. Личины в росписи керамики культуры Триполье-Кукутени // В. Ф. Геннинг (ред.). Духовная культура древних обществ на территории Украины. Киев: Наукова думка. 47–59.
- Ткачук Т. М.* 1993. Знакова система Трипільської культури // Археологія 3. 91–100.
- Ткачук Т. М.* 2002. Трипільський орнамент та змінені стани свідомості // Галичина 8. 13–22.
- Ткачук Т. М.* 2005. Знакові системи Трипільсько-Кукутенської спільності (мальований посуд етапів VII–CII/γII). Ч. 1–2. Вінниця: Нова Книга. 418.
- Ткачук Т. М., Відейко М. Ю.* 2004. Знакові системи трипільської культури // М. Ю. Відейко (ред.). Енциклопедія трипільської цивілізації: в 2-х т. Т. I. Київ: Укрполіграфмедіа. 433–471.
- Ткачук Т. М., Мельник Я. Г.* 2000. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд). Івано-Франківськ: Плай.
- Цвек Е. В.* 2004. Некоторые орнаментальные композиции на керамике восточнотрипольской культуры // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции. Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, кафедра археологии СПбГУ, 1–4 декабря 2004 г. СПб.: Исторический факультет СПбГУ. 102–105.
- Чикаленко Л.* 1926. Нарис розвитку української неолітичної мальованої кераміки. II. Більче Золоте // Трипільська культура на Україні. Київ. 113–119.
- Эванс-Притчард Э.* 2004. Теории примитивной религии. М.: ОГИ.
- Яблан С.* 2006. Симметрия, орнаменты и модулярность. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», Институт компьютерных исследований.
- Bailey D. W.* 1994. Reading prehistoric figurines as individuals // WA 25. 321–331.
- Braithwaite M.* 1982. Decoration as ritual symbol: a theoretical proposal and an ethnographic study in southern Sudan // I. Hodder (ed.). Symbolic and structural archaeology. Cambridge: Cambridge University Press. 80–88.
- Chapman J.* 1999. The Origins of Warfare in the Prehistory of Central and Eastern Europe // J. Carman, A. Harding (eds.). Ancient Warfare. Archaeological Perspectives. Stroud: Sutton Publishing. 101–142.
- Čikalenko L.* 1927. Studie o vývoji ukrajinské neolithické malované keramiky. I. Sidliště Petreni v Besarabii // OP V–VI. 21–29.
- Friedrich M. H.* 1970. Design structure and social interaction: archaeological implications of an ethnographic analysis // AA 35. 332–343.
- Gimbutas M.* 1974. The Gods and Goddesses of Old Europe 7000 to 3500 BC. Myth, Legends and Cult Images. London: Thames&Hudson.
- Greenberg L. J.* 1975. Art as a structural system: a study of Hopi pottery designs // SAVC 2. 33–50.
- Hardin M. A.* 1979. The Cognitive Basis of Productivity in a Decorative Art Style: Implications of an Ethnographic Study for Archaeologists' Taxonomies // C. Kramer (ed.). Ethnoarchaeology: Implications of Ethnography for Archaeology. New York: Columbia University Press. 75–101.

- Hardin M. A.* 1983. The structure of Tarascan pottery painting // D. K. Washburn (ed.). *The Structure and Cognition of Art*. Cambridge: Cambridge University Press. 8–24.
- Kandyba O.* 1935. Die forlaufende Spirale in der bandkeramischen Ornamentik // *AfA* 23. 266–308.
- Kandyba O.* 1936. S-spiral in the Decoration of the Dniestro-Danubian Neolithic Pottery // *American Journal of Archaeology* XL. 228–246.
- Lazarovici G.* 2003. Sacred Symbols on Neolithic Cult Objects from the Balkans // L. Nikolova (ed.). *Early Symbolic Systems for Communication in Southeast Europe*. BAR IS 1139. 57–64.
- Lazarovici G., Maxim-Kalmar Z.* 1991. *Tărtăria*. Cluj-Napoca: Muzeul de istorie al Transilvaniei.
- Merlini M.* 2006. The Gradešnica script revisited // *ATS* V. 25–77.
- Merlini M.* 2007. A semiotic matrix to distinguish between decorations and signs of writing employed by the Danube civilization // *ATS* VI. 73–130.
- Merlini M., Lazarovici G.* 2008. Settling discovery circumstances, dating and utilization of Tărtăria tablets // *ATS* VII. 111–196.
- Meskill L. M.* 1995. Goddesses, Gimbutas and «New Age» archaeology // *Antiquity* 69 (262). 74–86.
- Palaguta I.* 2007. Tripolye Culture during the Beginning of the Middle Period (BI): The relative chronology and local grouping of sites. BAR IS 1666.
- Rice P. M.* 1981. Evolution of Specialized Pottery Production: A Trial Model // *CAn* 22. 219–240.
- Schmidt H.* 1924. Prähistorisches aus Ostasiens // *ZfE* 5/6. 133–157.
- Summers D.* 2003. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*. London and New York: Phaidon Press.
- Țerna S.* 2007. Considerații preliminare privind evoluția decorului antropomorf pictat de pe ceramica culturii Cucuteni-Tripolje // *Peuce* V. 33–42.
- Winn Sh. M. M.* 1981. *Pre-writing in Southeastern Europe: the sign system of the Vinča culture, ca. 4000 B. C.* Calgary: Western Publishers.