

УДК 903.08+7.048

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ (ТИПОЛОГІЯ ТА СТИЛІСТИКА ОСНОВНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СХЕМ)

Олена Годенко-Наконечна

У статті розглянуто питання типології композиційних схем абстрактно-геометричної орнаментики Трипільсько-Кукутенської культурної спільноти як певного виду енеолітичного мистецтва; окреслено проблему мистецтвознавчого аналізу трипільських орнаментів як оригінальної графіки, що має неповторні композиційні та стилістичні особливості. Нині більшість фактів культури Трипілья є предметом дослідження передусім археологічної науки, тож актуальним постає питання вивчення засобів художньої виразності трипільських орнаментів.

Ключові слова: культура Трипілья-Кукутень, лінійний абстрактно-геометричний орнамент, композиційна схема, типологія орнаментів, стилістика.

This article is devoted to the art and typological problems of Neolithic Thrypillya-Cucuteni culture's abstract ornaments. The research and analysis of Thrypillian graphic art and ornaments expressiveness are not enough. It is actually now to make up a deficiency in this question, it is worth to add to historical – art critic analysis, within the bounds of this way can look through art and stylistic peculiarities of ornaments, such as compositional devices, graphic expressiveness, figurativeness etc.

Keywords: Thrypillya-Cucuteni culture, linear abstract-geometric ornaments, composition scheme, ornaments' typology, stylistics.

Серед перших дослідників Трипільської культури, які порушували питання типології та стилістики орнаментів, нанесених на керамічні вироби, слід назвати Л. Чикаленка, теорії якого в пізніший час нерідко сприймалися неоднозначно [25], та О. Кандибу-Ольжича, якому належать ґрунтовні наукові виклади про характерні орнаментальні мотиви в мистецтві мальованої кераміки на матеріалах Галичини й Буковини [12; 15]. Останній дослідник визначив ряди форм посуду й ряди орнаментів, пов'язаних із цими формами, виявив основні мотиви розпису та їх видозміни в хронологічному порядку, зокрема такі: «S-подібна спіраль» [15, с. 311–334], розвинена з неї «обігова стрічкова спіраль» (або «обіговий меандр»; у сучасних інтерпретаціях нерідко – «біжуча спіраль») [15, с. 282–305], «тангентний мотив з еліпсами та колами» (у термінології вченого – «дотичні з колами та лінками»), пізніший його розпад й утворення метопного поділу орнаментальної стрічки

[12, с. 44]. Запропонована ним типологічна характеристика стосувалася переважно «паскових», тобто фризових, композицій (з бокової проекції, без урахування верхньої – вертикальної – проекції на плечі посудини та без огляду на характер симетрії) трипільської орнаменталії. Єдиний виняток становив круглий так званий вихровий візерунок на мисках [12, с. 85].

У пізніших археологічних розшуках аналіз орнаменталії використовувався для вирішення широкого кола питань – типології посуду та, на його основі, періодизації Трипільської культури загалом [17], осмислення сакрального світу і значенності символічної системи трипільців [1; 2; 19; 23]. В існуючих історичних розвідках про Трипілья при характеристиці мотивів та форм орнаменталії увагу зацентровано переважно на описових окремих фігурах чи мотивах певного етапу розвитку культури. Наприклад, Є. Черниш у відомому виданні «Энеолит СССР» (1982) називає такі

ІСТОРИЯ

основні елементи трипільського візерунка: «коло, овал, ромб, меандр, пряма чи зигзагоподібна вигнута стрічка, змісподібна горизонтальна, трохи вигнута спіраль...» [24, с. 195]. С. Рижов у праці, присвяченій трипільському посуду, усебічно аналізує гончарство й дає описову характеристику орнаментів. З ним можна посперечатися лише в тому, що схеми («метопні, тангентні, меандрові, спіральні, лицьові, фестонні») є «елементами орнаменту» [18, с. 16]. На наше переконання, кожен традиційний трипільський орнамент – це насамперед загальна схема (конструкція як кістяк зображення, як його основа). А елементами схеми (у С. Рижова – «деталлями візерунка»), як її «будівельний матеріал», є «стрічки, лінії, пунктири, зигзаг, фестони, ... трикутники, хрести, хвилясті лінії, петлі» тощо [18, с. 15–16].

Усі ці «лінії, пунктири, зигзаги» є, зрозуміло, не просто розрізненими елементами оздоблення, а частинами певної системи. Давні орнаментальні композиції за своєю суттю цілісні та структуровані, чітко побудовані, незважаючи на «вільний» характер ліній, тобто зроблений не «під лінійку» (як, наприклад, у енеолітичній кераміці Середньої Азії, де геометричні фігури орнаменту скуті чіткими прямолінійними геометричними обрисами). Їхня архітекtonіка прочитується в тому, як конструктивні лінії «кістяка» композиції «тримають» остов глиняної посудини – особливо у випадку, коли вони «обгортають» об'ємну форму (у верхній проекції це виглядає як «схоплення» тулуба чотирма кінцівками свастичного хреста).

Саме як цілісні конструкції, де всі частини взаємопов'язані між собою, де немає місця випадковим деталям, аналізує трипільські орнаменти, на відміну від інших, дослідник трипільської знакової символіки Т. Ткачук. Учений характеризує розписи як семіотичну (знаково-символічну) систему, у якій «графічні маркери» – прості базові знаки, які «неможливо більше поділити на менші складові частини» [22, с. 45], – вибудовуються в парадигматичні й синтагматичні ряди і, таким чином, репрезентують певні семантичні блоки, що мають визначені

зв'язки з полем схеми орнаменту й певні закономірності монтажу із «сусідніми» елементами в межах композиційної схеми [9, с. 450–451; 22, с. 39–40]. Опрацювавши значний обсяг археологічного матеріалу трипільсько-кукутенської спільноти (етапів BII – CII, γII), Т. Ткачук систематизував його в численних таблицях «схем орнаменталізації посуду» із зазначенням «їхніх кількісних показників та показників дрібних знаків, намальованих на них», використовуючи «статистично-позиційні та структурно-семіотичні методи вивчення орнаменту» [21, с. 6]. (З огляду на попередню дискусію авторки цієї статті з приводу методів дослідження, назвемо їх не «методами», а «прийомами дослідження» [6, с. 11]). Тим самим Т. Ткачук відкрив перспективу подальшого опрацювання орнаментального масиву іншими науковцями – семіологами, культурологами, мистецтвознавцями, яким і адресував свою працю [21, с. 6]. Дослідник чи не єдиний, хто запропонував класифікацію композицій при верхній проекції на посуд, розподіливши їх на «три основні фігури» – «це хрести (статичні композиції), свастики (динамічні композиції) та об'єднання хрестів і свастик (статично-динамічні композиції)» [22, с. 122].

Звернімося до типології самих орнаментів. Основні типи орнаментів, з огляду на їхню структурну будову, мають сталі композиційні схеми-матриці, які семантично пов'язані з характером поля їх розташування. Погоджуємося з тими дослідниками, які відзначають, що більшість цих схем склалися в ранній період і в подальшому залишалися незмінними протягом тисячоліть [3, с. 104]. Зазвичай візерунки наносили або на столовий (ритуальний) посуд, або, часом, на тарний (так звані зерновики – великі посудини для збереження збіжжя). Третій тип трипільського посуду (кухонний, з простішим та біднішим оздобленням) лишаємо наразі поза увагою. Зосереджуємося саме на типових абстрактно-геометричних орнаментальних композиційних схемах (поза антропоморфними й зооморфними мотивами) та на характері самих орнаментів як оригінальної лінійної графіки. Характерні риси цієї графіки вияв-

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

ляються передусім у їхніх формально-композиційних особливостях.

На думку деяких дослідників, між поняттями «типологія» та «класифікація» є істотна різниця. Якщо класифікація – це первинне впорядкування масового матеріалу, то типологія, як її наступний етап, – це розподіл матеріалу за групами, які «мали місце в реальності», у нашому випадку – у практичній діяльності творців цих артефактів. Типологія мусить мати низку лише її властивих процедур: виявлення найінформативніших ознак, створення «схеми зміни об'єктів на підставі змін архетипів (моделей об'єктів)». Тобто «типологія – більш, ніж класифікація» [4, с. 60].

При первинному впорядкуванні матеріалу варіантом класифікації трипільсько-кукутенських орнаментів є розподіл композицій за принципом розташування візерунків на керамічній поверхні посудини. На цій підставі виокремлюємо три групи: у першій – орнамент суцільно покриває все поле посудини (іл. 1: а–г), у другій – орнамент має форму горизонтального фриза (іл. 2: а, б), третю групу становлять орнаменти, замкнені в певній ділянці (у колі, утвореному краєм тарелі, у метопах тощо) (іл. 3: а, б).

При наступному аналізі кожної названої групи орнаментів розподіляємо їх на підгрупи на основі особливостей композиційної схеми. У першій групі виокремлюємо три підгрупи орнаментальних композицій:

1.1. Суцільне покриття всього поля посудини (або більшої її частини), тобто «килимове композиція» (вона може бути спіральна, сітчаста, зигзагова, крапчаста тощо) (іл. 1: а, б; 4: а);

1.2. Так званий лицьовий мотив, тобто зображення, що прочитується як умовний «лик сови» або іншої «вищої істоти», сам тулуб посудини при цьому грає роль голови цієї істоти (іл. 1: в; 4: б);

1.3. Вільна композиція з безсистемним розташуванням елементів зображення (тип композиції-картини, де або зображена рослина, а над нею – зірка чи сонце, або серед рослин розміщуються хвилясті змії-зигзаги тощо) (іл. 1: г; 4: в).

У другій групі – назвемо її «фризовою» – так само прочитуються декілька підгруп залежно від характеру наявної симетрії:

2.1. Класична фризова (паскова) композиція з ритмічним чергуванням елементів (варіанти: «синусоїдні» або «меандрові» стрічки, так звані тангентні (тобто дотичні) стрічки, які з'єднують кола або еліпси (іл. 2: а, б; 5: а, б; 7: а–в, е);

2.2. «Бордюрна» композиція із симетрією по горизонталі: горизонтальні лінії, стрічки, зигзаги – ламані лінії, горизонтальні ряди трикутників, сегментів, фестонів тощо (іл. 5: в);

2.3. Фризова композиція із дзеркальною симетрією по вертикалі (дводільна, чотирьодільна) (іл. 5: г, д);

2.4. Фризова «метопна» композиція (із елементами зображення в середині кожної метопа-прямокутника) (іл. 3: а; 5: е).

Подеколи загальний орнамент складається з декількох горизонтальних фризових пасків, які покривають усю поверхню виробу, проте і в такому випадку композицію будемо вважати не килимовою, а фризовою (іл. 5: ж; 7: д; 10: ж).

Третю групу складають орнаменти в колі, утвореному внутрішньою поверхнею миски, або в умовному круговому полі, що прочитується, якщо дивитися на посудину зверху чи знизу, – це так званий тип розети (у випадках, коли зображення вписане в коло, проте досить вільне, залишаємо за ним назву «розета» (іл. 7: ж)). (Зрідка орнаменти вписані в іншу геометричну фігуру, часом неправильної форми, – у випадку нанесення їх на глиняні скульптурні фігурки або моделі жител). Формальна будова орнаментів-розет складається на основі різних типів симетрії:

3.1. Композиція в колі із дзеркальною симетрією на площині (ромбоподібні, «баранячі роги», групи із чотирьох кіл або овалів тощо) (іл. 6: а, б);

3.2. Композиція з осьовою (поворотною) симетрією, коли вісь обертання розташована перпендикулярно до площини зображення (спіралі, зірки, «квіти» з пелюстками, свастичні форми тощо), при цьому композиція може бути статичною (іл. 6: в,

ІСТОРИЯ

г) або динамічною (іл. 6: д, е; 7: ж), згідно з термінологією Т. Ткачука;

3.3. Якщо в статичній «зірці» або «квітці» є парна кількість променів-пелюсток (парність і кратність переважає в трипільських орнаментах), то така композиція стає центрально-симетричною, тобто такою, що об'єднує симетрію на площині та симетрію осьову (іл. 6: ж; 8: а). Сюди ж долучаємо хрестові (статичні) композиції (іл. 8: б);

3.4. Варіантами використання поворотної симетрії є «котраверсійні» композиції (з перевернутим зображенням) – так звані вихрові (за О. Кандибою), у пізніших інтерпретаціях – «двійко змії», «двійко драконів», «дві комети», «дві небесні оленихи», Г-подібні, S-подібні тощо (іл. 3: б; 6: з; 9: а–в). Іноді композиція в крузі виглядає як дзеркальна симетрія, а насправді являє собою осьову, поворотну симетрію (іл. 6: і). Буває, що симетрія не є аж надто чіткою і правильною – деякі вольності й відхилення в ній та наявність нюансів надають орнаментам пластичності, порушують статику.

До вищеописаної класифікації – розподілу абстрактно-геометричних орнаментів на групи за місцем розташування орнаменту та на підгрупи за типом побудови композиції з урахуванням характеру симетрії – додаємо ще один (менш формалізований) варіант структурування орнаментів, а саме типологію, засновану на визначенні домінантного зображального символу-схеми, де об'єднуються мотив і структура. Цей критерій є більш виправданим. У всіх перерахованих групах та підгрупах повторюються певні сталі композиційні побудови – так звані графеми. Однакові графеми трапляються і в колі, і у фризі, бувають розплатані по всьому тулубу посудин. Тому для митця того віддаленого від нас часу при нанесенні геометричних фігур на посуд, найвірогідніше, істотною була не форма ділянки (кругова, прямокутна, паскова), у яку вписувався «сюжет», а форма і зміст самого зображального мотиву. У трипільському мистецтві існує декілька стійких орнаментальних мотивів – це ті, яким надавали особливої цінності та сакральної значимості, ті, що були найбільш стійкими та розповсюдженими.

Тут слід зробити відступ для уточнення терміна «графема». Ним, як відомо, у широкому сенсі прийнято позначати будь-який графічний знак (і символ, і орнамент загалом). Ураховуючи різні тлумачення поняття «знак» [6, с. 9–10], маємо й різні трактування терміна «графема». Зокрема, Т. Ткачук і у власних публікаціях, і в «Енциклопедії Трипільської цивілізації» подає «графеми» як «дрібні рухливі елементи» орнаменту, тобто найпростіші окремі знаки-елементи, такі як ромби, овали, кола, хрести тощо, які можуть формувати складні знаки-поліграми (певні інформаційні тексти) [10, с. 189; 22, с. 40, 45]. На противагу цьому графемою вважаємо композиційну схему – за аналогією з міфологією як структурою, сценарієм, моделлю міфу (що Т. Ткачук називає «метазнаком» або «загальною схемою розпису» [22, с. 40]). Отже, розрізняємо графеми, або орнаментальні схеми, композиції, метазнаки, та окремі фрагменти композицій – знаки-елементи (як елементи орнаменту), графічні маркери, або дрібні графічні знаки.

Підкреслюємо ще один важливий момент: знаково-символічне мистецтво давнини мало насамперед змістовний, ідеологічний, релігійно-магічний вимір, а вже згодом виконувало функцію окраси. Показовим є те, що давні майстри іноді розписували поверхні, які не були доступними для огляду, або характер нанесених зображень мав, увіч, недекоративний сенс, що свідчить про увагу до самого знака, а не до оздоблення як такого. Це свого часу довів Є. Кричевський [14, с. 64]. Ідеологічний характер відбивав основні архетипові легенди, скоріше – первинний міф, міфічну подію, за словами М. Еліаде, «священну історію», як правило, пов'язану з космогонією [26, с. 68–69]. Тому доречно за формами й лініями зображення шукати не реальні об'єкти, а «ключовий сюжет» первісної релігії трипільців. Розшифрувати трипільські орнаменти як конкретні тексти неможливо (принаймні на сьогодні). Маємо сприймати їх як культурні тексти, які вміщують певні міфологеми – міфологічні сценарії. Усе мистецтво Трипільля пронизує основний композиційний орнаментальний

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

«сюжет» – свастично-змійний (він же – спіраль-но-меандровий). У варіантах цього композиційного мотиву прочитуємо наріжний ідеологічний символ, зміст якого ми не можемо до кінця осягнути, проте розуміємо його важливість, сакральність, значущість. Є ще декілька домінантних моделей-мотивів (усього близько десяти), частина з яких споріднена зі зміною тематикою.

Саме домінантні схеми-мотиви (композиційні графеми-міфологеми) закладаємо в основу типології трипільських орнаментів. (Для номінування мотивів використовуємо терміни, що вже фігурують у літературі про Трипілля: деякі засновані на подібності зображення до реального об'єкта, наприклад, «дощові потоки», «совиний лик» тощо, але здебільшого назви мотивів породжені асоціаціями з тими чи іншими геометричними фігурами, при цьому остаточна термінологія тут ще не склалася, і в різних авторів знаходимо певні варіанти номінації). Отже, найтипівшим, що проходить крізь усі періоди розвитку Трипілля, є заокруглений (на відміну від прямокутного грецького) **спіраль-но-меандровий мотив** (іл. 7: а, б). Насправді цей мотив має декілька синусоїдних модифікацій: **меандрово-змійний** (іл. 5: а), **тангентний** (від нім. *Tangentenkreisband* – коло та дотична до нього лінія) як зображення з навскісних стрічок-тангентів, з'єднаних колом (варіанти – еліпсом, лінзою), в основі яких, так само, як і в меандровому ланцюзі, – направленість руху, переважно зліва направо знизу наверх (іл. 5: б; 7: в). Зародження **меандру** пов'язуємо з темою двох зміїв-драконів, які в зустрічному русі чіпляються головами один за одного, утворюючи пари (іл. 7: г, д). (У питанні означення спіраль-но-волютового, меандрового орнаменту саме як зображення «символу фантастичного крилатого та зазвичай рогатого змія-дракона» авторка цієї статті солідарна з думкою В. Даниленка [8, с. 13], що й обґрунтувала у власному дослідженні [5]). Меандр фігурує і у фризі, і в колі, і в «килимовій» композиції (тобто прочитується і в боковій проекції, і у вертикальній), він може розпадатися на елементи, «**синусоїдні композиції**», або «**S-подібні ланцюги**» (S-подібні спіралі) (іл. 7: е, ж).

Спорідненим з попереднім мотивом є **спіраль-но-волютовий** (іноді теж змійний), або просто **спіраль**, як варіант – «**лабіринт**» (іл. 1: б; 7: з). У фризовому полі цей мотив перетворюється в «**біжучу спіраль**» («**обігову спіраль**»). Усі названі типи спіральних орнаментів є за своєю суттю динамічними.

Існують ще декілька «тематичних» моделей-схем орнаменту: **ромбічна** (іл. 10: а) – статична або рухлива, у формі окремого елемента чи в прочитанні зверху як загальної структури; **геральдична** – статична, симетрична, існує в декількох варіантах: «совиний лик», «лицьовий мотив» (іл. 1: в; 4: б; 10: б, в), рослина чи зернина (овал) на пагорбі (найчастіше – у метопі) (іл. 1: г; 3: а; 4: в; 5: е); діагональна композиція «**дощових потоків**» (іл. 5: е; 10: г–е); «**гірляндовий мотив**» (як елементи гірлянд – фестони, сегменти, дуги) (іл. 10: д).

Проте наступною за значенням після меандрових є група композицій, яка об'єднує такі досить розповсюджені схеми, як **хрестова** (при цьому сторонами хреста слугують різні елементи – промені-рамена, кола, пелюстки) (іл. 8: а–в) та **зіркова** (три-, п'яти-, шести-, восьмипроменева) – статична (іл. 6: в, г, ж) і динамічна: коли «рухливий» хрест або зірка перетворюються в **хрестово-свастичну** (чотирипроменеву) або **зірково-свастичну** (три- та багатопроменеву) схему типу «вітряка» або «вертушки» (іл. 6: д, е; 8: г–ж). Ці орнаментальні структури застосовуються при оздобленні круглих мисок (на внутрішній та зовнішній поверхні) або прочитуються у вертикальній проекції, коли, наприклад, чотири кінцівки свастики-сварги обертаються навколо вінця чи дна посудини [1]. Зазвичай складні рухливі негативно-позитивні композиції, що в плані мають форму свастики, утворюють чотири пари стрічок-змій (у формі волютово-спіральних завитків) (іл. 8: д).

Треба мати на увазі, що схеми орнаментів на сферичній або циліндричній поверхні виробу не можна осягнути лише під одним кутом зору. Для цілісного осягнення маємо його «розгорнути» або в горизонтальній проекції (фризовій), або у вертикальній (погляд зверху або знизу). Таким чином, одне

ІСТОРИЯ

й те саме зображення можна вважати одночасно і фризовим – замкненим у прямокутник, і круговим – замкненим у коло, наприклад: і спіральньо-меандровий, і тангентний фриз (вид збоку) сприймаються як хрестово-свастичні композиції при погляді зверху (іл. 2: а, б). Отже, запропонована первісна класифікація зображень за характером поля, у яке вписаний орнамент, видається досить умовною, на відміну від типології на основі характеру самої композиційної схеми. Трипільці сприймали свої орнаменти не площинно, а в тривимірному просторі, тобто цілісно, на відміну від попередніх архаїчніших зразків європейської енеолітичної орнаменталії, яку Є. Кричевський назвав атектонічною [14, с. 86].

Окрім хрестових і зіркових схем, у коло вписували й інші орнаментальні мотиви – з **овалів та напівовалів** (які виглядають, як дві перехресні «вісімки») (іл. 6: б, і) або знову-таки з **двох драконів** у зустрічному русі («**мотив вихору**»)(іл. 3: б; 6: з; 9: а–в).

Підсумуємо: за основу типологічного розподілу орнаментів ми обрали стабільні композиційні моделі-мотиви самого зображення. Іноді вони вільно розташовуються в неподільному на окремі ділянки зображальному полі, проте найчастіше – це чітко структуровані побудови всієї або певної частини поверхні посудини.

При цьому в трипільських орнаментах вражає відчуття цілісності композиції: давні автори сприймали образ у єдності всіх його елементів, наче одночасно з різних кутів зору. Таке бачення доречно назвати структурним: кожна ланка сприймається як частина складного цілого. Це ціле зазвичай несло смислове навантаження, пов'язане з поняттям космосу як світового порядку (на відміну від хаосу). У цьому космосі діють певні сили, що виявляють чітку спрямованість своїх рухів. Композиційно трипільські орнаменти мають дво-, три- або чотирипроменеву направленість руху (дві змії, триквестри, хрести, свастики в коловороті) чи чотириразовий (рідко – дворазовий) ритмічний повтор базового елемента у фризовій композиції.

На відміну від більшості інших орнаментальних систем (в інших давніх культурах),

де переважно панує чітка геометрія та прямолінійність, трипільська орнаментика значно пластичніша: по суті, не враховуючи бордюрних обрамлень, ми не знайдемо тут чітко прямих ліній, окрім фігури хреста або ромба. Здебільшого – це криволінійні, вигнуті, закручені. Коловорот хреста або зірки утворює свастичні форми й неначе відбиває коливання простору, а ритми обігової спіралі (прообразу грецького меандру) і тангентних ланцюгів сприймаються символами циклічності часу.

Лінії орнаментів виглядають еластичними, «живими», у кожній відчувається своя сила пружності; вони можуть бути товстими чи тоншими, повільнішими або швидкішими. (Ці риси притаманні всій трипільській графіці, незважаючи на техніку нанесення – прокреслення чи малювання). Є лінії, що творять «фігури» широкими, грубими обрисами, є тонкі вишукані звивини, є крупні риси, є довгі витіюваті стрічки.

Трипільсько-кукутенські орнаменти – це фрагменти безмежного цілого, уривки того, чому немає кінця і краю, вони відображають «космічний світогляд землеробських племен європейського неоліту» [14, с. 78]. Ці орнаменти не замкнені, незважаючи на всю їхню завершеність та структурованість, вони спрямовані в простір.

Візерунок на кераміці легко переходить з позитивного на негативний (коли світлий і темний тони міняються місцями). Це породжує певну складність для візуального сприйняття: що є тлом, а що фігурою, що є наближеним, а що віддаленим? Глядачеві доводиться наче змінити фокусування. («Реверсивність» притаманна й композиційним будовам, але там вона стосується зворотності руху та перекидання верху й низу (іл. 10: ж)). На цю особливість трипільського орнаменту давно було звернено увагу, вона відома під назвою «оборотність орнаменту» як «взаємозамінність структурних підрозділів поля у процесі виконання композиції та її прочитання» [16, с. 66]; деколи це заводило в оману сприйняття (див. про це в праці Т. Пассек [27, р. 18]). Зазначена особливість породжує феномен невловимості візерунка, гру темного і світ-

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...

лого: світло й тінь стають значимими категоріями світового порядку, де день протистоїть ночі, сонце – місяцю, Небо – Землі. Принагідно зауважимо, що в цьому питанні ще не все з'ясовано, адже те, що в паскових композиціях традиційно вважається тлом, насправді може виявитися головними «фігурами» орнаменту. Маємо на увазі, що те, що традиційно сприймається як S-подібна фігура, у дійсності є тлом для зображення двох драконів у супротивно-вихровому русі. Тому факт «оборотності» орнаменту може в підсумку призвести до зміни в системі номінацій.

Перераховані особливості композиційного мислення давнього художника, а саме: цілісність, архітектонічність, структурованість зображення, обертальність зміїно-меандрових орнаментів у поворотній симетрії, оборотність позитивно-негативного малюнка, динаміка форм і ліній, ритмічність у поєднанні з вільним стилем, особливості «забарвлення» самої графіки (виразність «живої» пластичної лінії, пружність натиску, криволінійність візерунків) – виокремлюють орнаментальне мистецтво Трипілья серед інших орнаментальних систем.

Література

1. Бурдо Н. Б. Змія в ранньотрипільських орнаментах та міфах / Н. Б. Бурдо // Краткие сообщения Одесского археологического общества. – О., 1999. – С. 94–104.
2. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації / Наталія Бурдо. – К. : Наш час, 2008. – 296 с. : іл.
3. Бурдо Н. Б., Видейко М. Ю. Типы ранне-трипольской керамики и ее орнаментации (междуречье Днестра и Южного Буга) / Н. Б. Бурдо, М. Ю. Видейко // Северное Причерноморье: материалы по археологии. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 94–104.
4. Гераськова Л. С. О классификации и типологии в археологии / Л. С. Гераськова // Духовная культура населения Украины : тезисы докладов НПК. – К., 1989. – С. 59–60.
5. Годенко-Наконечна О. П. Китайський символ Тай-ци та синусоїдні графеми трипільських орнаментів (символіко-космогонічні та графічні зіставлення) / О. П. Годенко-Наконечна // Сладщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні проблеми : матеріали Міжнародної наукової конференції; Національний університет «Києво-Могилянська академія». – К. : ТОВ «Видавництво Аратта», 2009. – С. 63–72.
6. Годенко-Наконечна О. П. Компаративні методи дослідження графічної знакової символіки Трипільської культури / Олена Годенко-Наконечна // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – № 1. – С. 7–17.
7. Гуменна Д. Минуле пливе в прийдешнє / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1978. – 372 с. : іл.
8. Даниленко В. Н. Космогонія первобитного общества / В. Н. Даниленко // Начала цивилизации. – Екатеринбург : Деловая книга ; М. : Раритет, 1969.
9. Енциклопедія Трипільської цивілізації [редкол. : Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. – К. : Укрполіграфмедіа, 2004. – Т. 1. – 704 с. : іл.
10. Енциклопедія Трипільської цивілізації [редкол. : Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. – К. : Укрполіграфмедіа, 2004. – Т. 2. – 654 с. : іл.
11. Ілля В. Хто сказав, що безконечник конечний? / Валерій Ілля // Основа. – 1995. – № 28. – С. 107–117.
12. Кандиба О. О. Шипинці. Мистецтво та збраряддя неолітичного селища / О. Кандиба. – Чернівці : ВД «Букрек», 2004. – 208 с. : іл.
13. Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації / П. Корнієнко // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 24–27.
14. Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы / Е. Ю. Кричевский // Ученые записки ЛГУ. – Ленинград, 1949. – Вып. 13. – С. 54–110. – (Серия исторических наук).
15. Ольжич О. О. Археология / О. Ольжич. – К. : Видавництво ім. О. Теліги, 2007. – 496 с. : іл.
16. Палагута И. В. Обратимость орнаментов в развитии локальной керамической традиции / И. В. Палагута // Памятники археологии и художественное творчество : материалы осеннего колоквиума. – Омск : Омский государственный педагогический университет, 2005. – Вып. 3. – С. 66–70.
17. Пассек Т. С. Периодизация трипольских поселений (III–II тыс. до н. э.) / Т. С. Пассек // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР. – 1949. – № 10.
18. Рижов С. М. Гончарство племен трипільської культури / С. М. Рижов // Давня кераміка України: археологічні джерела та реконструкції. – К. : Академперіодика, 2001. – Ч. I. – С. 5–60.
19. Рыбаков Б. А. Космогонія і міфологія земледельців неоліта / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – М., 1965. – № 1. – С. 24–46.
20. Рыбаков Б. А. Космогонія і міфологія земледельців неоліта / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – М., 1965. – № 2. – С. 13–33.
21. Ткачук Т. М. Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд) / Тарас Ткачук. – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 1. – 418 с.
22. Ткачук Т. М., Мельник Я. Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Т. М. Ткачук, Я. Г. Мельник // Знакові

ІСТОРИЯ

системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд). – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 2.

23. Цвек О. В. Релігійні уявлення населення Трипілья / О. В. Цвек // Археологія. – 1993. – № 3. – С. 74–90.

24. Черныш Е. К. Энеолит Правобережной Украины и Молдавии / Е. К. Черныш // Энеолит СССР. – М. : Наука, 1982. – С. 165–320.

25. Чикаленко Л. Є. Нарис розвитку неолітичної мальованої кераміки. Більче Золоте / Л. Є. Чикаленко // Трипільська культура на Україні. – К. : УАН, 1926. – Т. I. – С. 123–134.

26. Элиаде М. Священное и мирское / Мирче Элиаде. – М. : Издательство МГУ, 1994. – 144 с.

27. Passek T. La Ceramique Tripolienne / T. Passek. – Moskva ; Leningrad, 1935. – 165 p. – (Bul. de L'Acad. de la culture marer / ГАИМК; вып. 122).

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Головна мета дослідження – виділити найпоширеніші графеми (композиційні схеми) трипільських абстрактно-геометричних орнаментів як приклади домінуючих зображальних мотивів в оздобленні керамічних виробів трипільсько-кукутенського енеолітичного мистецтва.

Кераміці часів культури Трипілья-Кукутень археологічна наука в Україні завжди приділяла неабияку увагу, починаючи з першовідкривача Трипілья В. Хвойки і закінчуючи ґрунтовними виданнями останніх десятиліть. Проте мистецтвознавчих досліджень трипільсько-кукутенських орнаментованих творів саме як оригінального мистецтва недостатньо.

Стаття присвячена аналізу трипільських орнаментів на столовому (ритуальному) посуді, зокрема типових орнаментальних композицій, які виникли в ранній період і в подальшому залишалися незмінними протягом тисячоліть. Перший крок у вирішенні цього завдання – класифікація композицій за принципом розташування на тулубі посудини. Виділено три групи композицій та по декілька підгруп у кожній з них залежно від типу симетрії.

Проте такий розподіл композиційних схем – доволі уможливленний і навряд чи відображає те структурування орнаментів за їх архетипами, яке могло існувати в реальній практичній творчій діяльності прадавніх майстрів. Відштовхуючись від того, що орнаменти мали не так декоративне значення, як релігійно-ідеологічне, авторкою статті запропоновано також типологію основних композицій на основі виділення домінуючого орнаментального мотиву-схеми, незалежно від поля, у яке він уписаний (це поле може бути прочитане і як фриз, і як коло, залежно від кута зору). Серед основних орнаментальних метазнаків (графем) – близько десяти найхарактерніших, зокрема: спіраль-меандровий та його різновиди (S-подібний, тангентний, обігова спіраль тощо); взаємопов'язані між собою хрестовий, зірковий, свастичний – статичні та динамічні; та деякі інші – геральдичний, «пара драконів», «дощові потоки» тощо.

Найхарактернішими стильовими особливостями трипільсько-кукутенських орнаментальних композицій є цілісність, структурованість, архітектонічність зображення, «оборотність» позитивно-негативного малюнка (перехід акцентів з фігури на тло), пластичність ліній, динаміка форм.

Ключові слова: культура Трипілья-Кукутень, лінійний абстрактно-геометричний орнамент, композиційна схема, типологія орнаментів, стилістика.

The main research task of investigation is to highlight the most prevalent graphemes (compositional schemes) of Thrypillya's abstract-geometric ornaments as the examples of the dominant pictorial motifs in the decoration of ceramic items of Thrypillya-Cucuteni Neolithic art.

The archaeological science in Ukraine has always paid much attention to Thrypillya-Cucuteni culture's Ceramics, starting from the discoverer of Thrypillya V. Chvojka and ending with the major publications of the last decades. However, art historical researches of Thrypillya-Cucuteni ornamented works exactly like the original art is not enough.

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



а



б



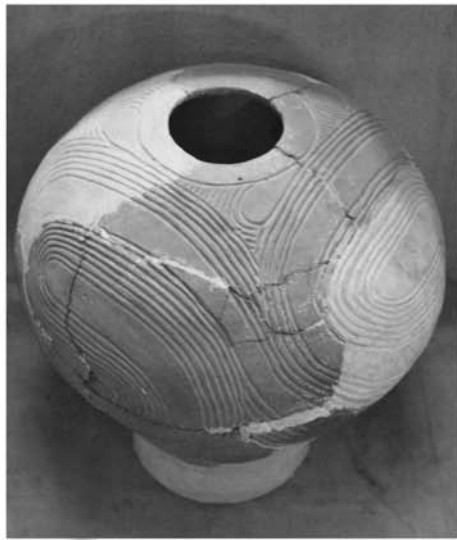
в



г

Іл. 1: а – куляста посудина з поселення Цвіклівці Хмельницької обл. (колекція Національного музею історії України);
б – посудина з поселення Жури, Республіка Молдова (з Наукових фондів Інституту археології НАНУ);
в – посудина з колекції «ПЛАТАР» (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. II);
г – посудина з поселення Верем'я Київської обл. (колекція Національного музею історії України)

ІСТОРИЯ



а



б

Іл. 2: а – грушоподібна посудина з розкопок В. Хвойки на Київщині (колекція Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького); б – антропоморфна посудина з колекції «ПЛАТАР» (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. I)



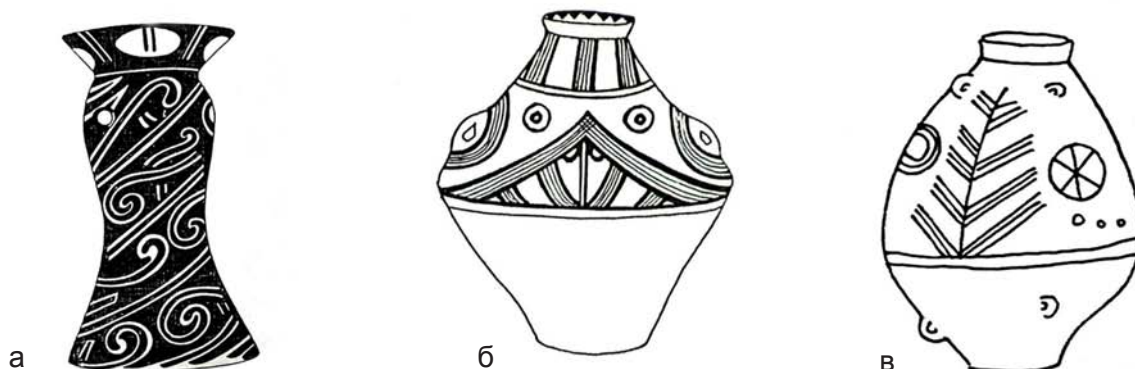
а



б

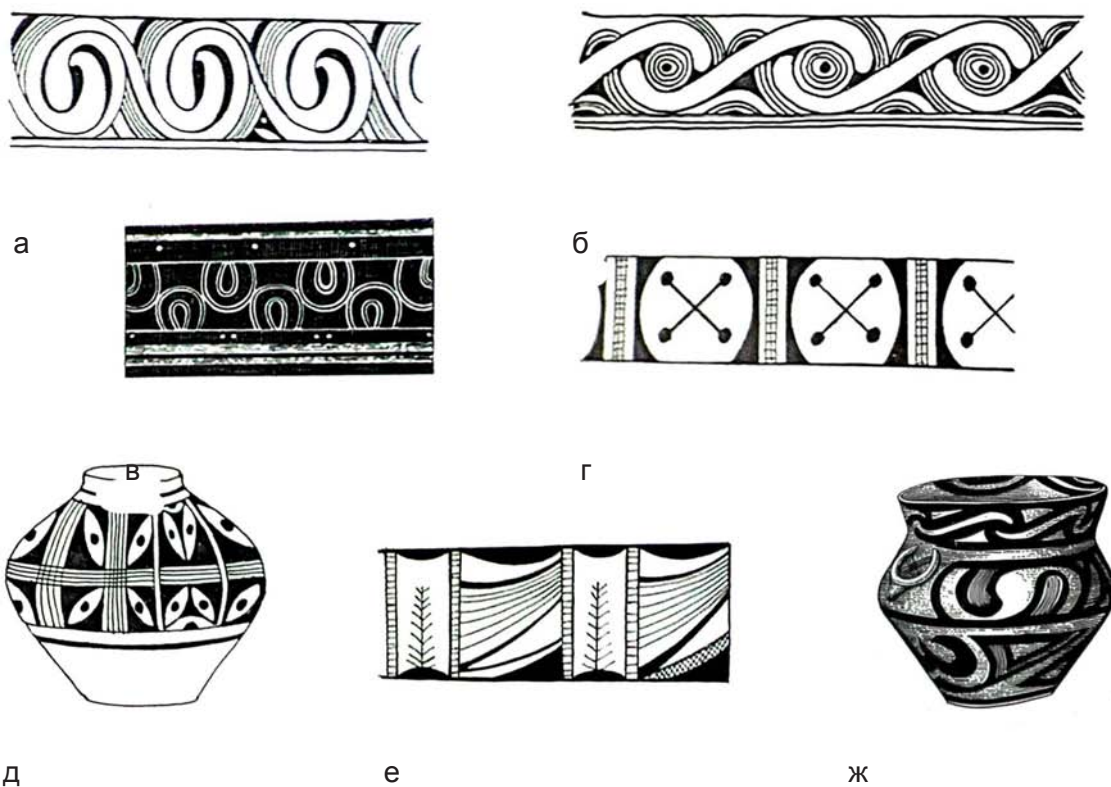
Іл. 3: а – кубок з поселення Тальянки Черкаської обл. (колекція Черкаського обласного краєзнавчого музею); б – миска з поселення Небелівка Кіровоградської обл. (за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*, т. II)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



Іл. 4. Суцільне покриття орнаментом поля посудини:

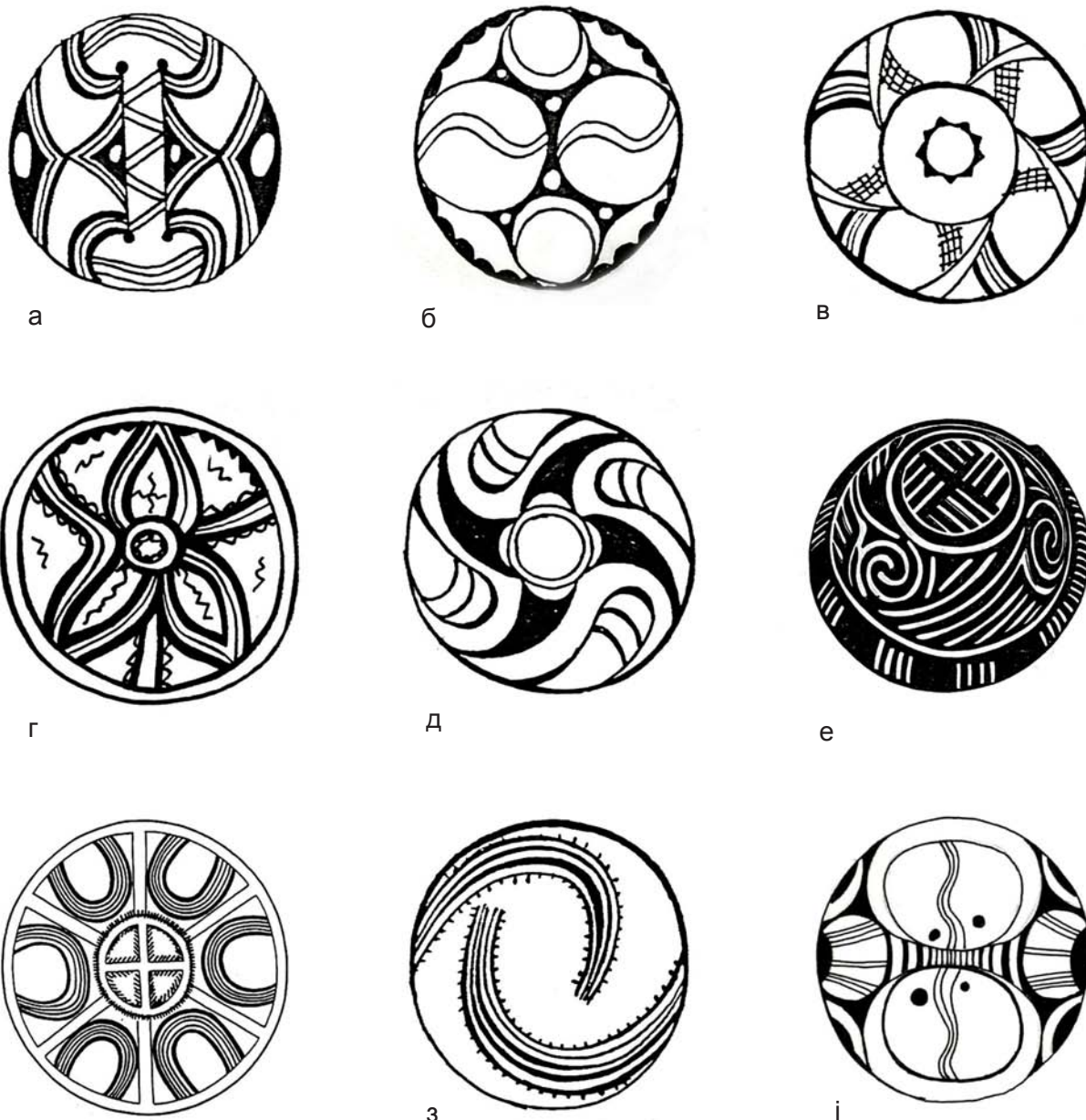
- а – «килимий орнамент», Кукутені-Чецетуя I, Румунія (за: Черниш К.);
 б – «лицьовий мотив», Крутобородинці Хмельницької обл. (за: Гуменна Д.);
 в – «вільна композиція», Верем'я Київської обл. (за: Черниш К.)



Іл. 5. Фризіві композиції на посудинах:

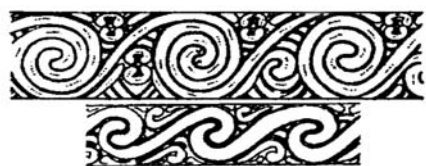
- а – Крутобородинці Хмельницької обл. (за: Гуменна Д.);
 б – Шипинці Чернівецької обл. (за: Кандиба О.);
 в – Фрумушика, Румунія (за: . Dumitrescu VI);
 г – Шипинці Чернівецької обл. (за: Кандиба О.);
 д – Верем'я Київської обл. (за: Хвойка В.);
 е – Томашівка Черкаської обл. (за: Passek T.);
 ж – Тиргу Окна-Подей, Румунія (за: Черниш К.)

ІСТОРИЯ



Іл. 6. Композиції в колі (верхні проекції на посуд):
а – Коновка Чернівецької обл. (за: Рижов С.);
б – Бернашівка Вінницької обл. (за: Ткачук Т.);
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: Гуменна Д.);
г – Усатове Одеської обл. (за: Гуменна Д.);
д – Майданецьке Черкаської обл.
(за: *Енциклопедія Трипільської цивілізації*);
е – Кошилівці-Обоз Тернопільської обл. (за: Черниш К.);
ж – Траян-Дялул Фінтиніпор III, Румунія (за: Dumitrescu VI.);
з – Шипинці Чернівецької обл. (за: Гуменна Д.);
і – Петрени, Республіка Молдова (за: Passek T.)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПЛІТЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



а



б



в



г



д



е



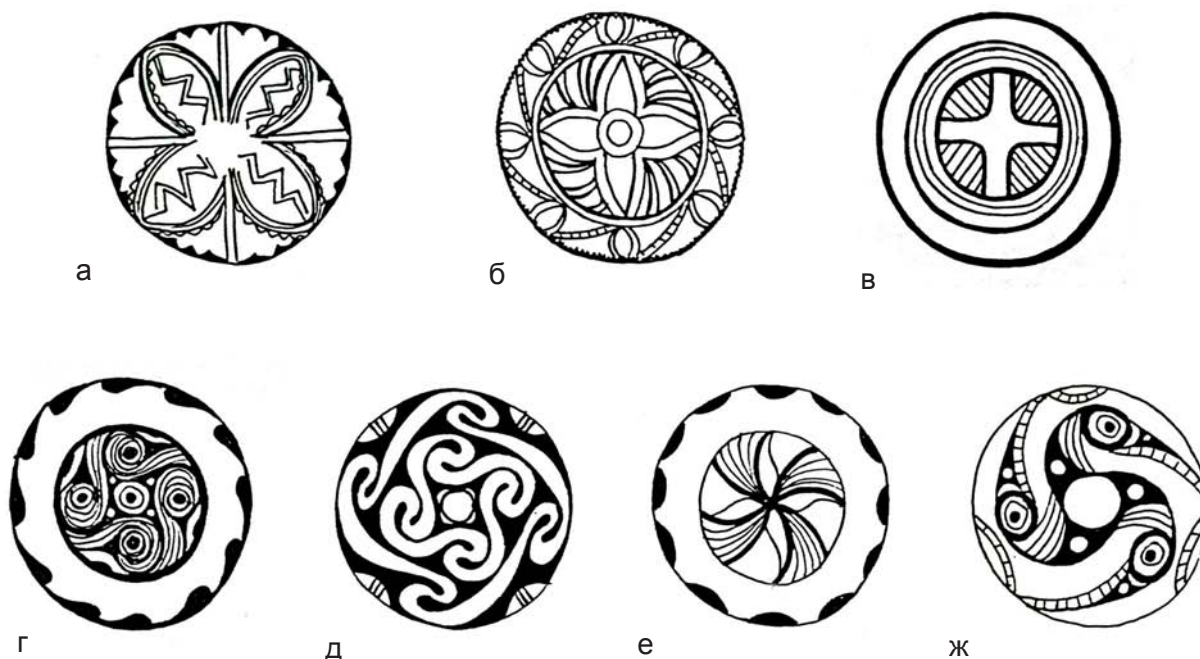
ж



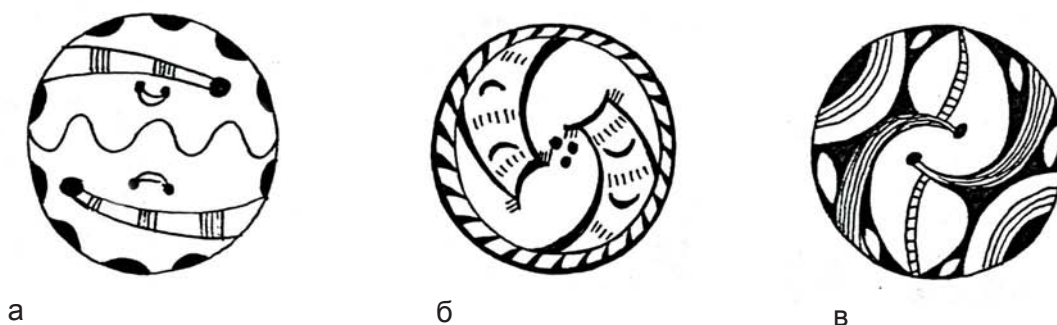
з

Іл. 7. Меандрово-спіральний мотив орнаменту та його різновиди:
а – «обігова спіраль», Трушешти I, Румунія (за: Палагуца І.);
б – Петрени, Республіка Молдова (за: Гуменна Д.);
в – «тангентний орнамент», Стара Буда Черкаської обл. (за: Пасек Т.);
г – Сабатинівка II Кіровоградської обл. (за: Черниш К.);
д – «змійний орнамент» (за: Корнієнко П.);
е – «S-подібний орнамент», Городниця II, скарб, Івано-Франківська обл. (за: Черниш К.);
ж – Траян-Дялул Фінтинілор, Румунія (за: Dumitrescu VI.);
з – «спіральньо-волютовий орнамент», Ленківці Чернівецької обл. (за: Черниш К.)

ІСТОРИЯ



Іл. 8. Зіркові та хрестово-свастичні композиції:
а – Вихватинський могильник, Республіка Молдова (за: *Гуменна Д.*);
б – Коновка Чернівецької обл. (за: *Ткачук Т.*);
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: *Гуменна Д.*);
г – Коновка Чернівецької обл. (за: *Рижов С.*);
д – орнаментальний знак «сварга» (за: *Чикаленко, у викладі В. Іллі*);
е – Бернашівка Вінницької обл. (за: *Т. Ткачук*);
ж – Коновка Чернівецької обл. (за: *Т. Ткачук*)



Іл. 9. Орнаментальний мотив «пара драконів»:
а – Більче Золоте-Сад Тернопільської обл. (за: *Черниш К.*);
б – Томашівка Черкаської обл. (за: *Черниш К.*);
в – Шипинці Чернівецької обл. (за: *Кандиба О.*)

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПЛІТЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...



Іл. 10. Інші орнаментальні мотиви:

а – «ромбічний орнамент», Фрумушика, Румунія (за: Черниш К.);

б – «геральдичний орнамент», Кліщів Вінницької обл. (за: Черниш К.);

в – Стара Буда Черкаської обл. (за: Passek Т.);

г, д – мотив «дощових потоків», Вихватинський могильник, Республіка Молдова (за: Черниш К.);

е – мотив «дощових потоків», Попудня Черкаської обл. (за: Гуменна Д.);

ж – «зворотність» меандрового орнаменту, Хебешести І, Румунія

(за: Черниш К.)

ІСТОРИЯ

The article is devoted to the analysis of Trypillian ornaments on the tableware (ritual ware), namely to the typical ornamental compositions, which were formed in the early period and later remained invariable for thousands years. The first step in solving this task was the classification of compositions according to the principle of its placing on the vessel's body. Three groups of compositions were assigned and for several subgroups in each of them, depending on the type of symmetry.

Such kind of the composition schemes' division is rather speculative and unlikely reflecting such structuring of the ornaments according to their archetypes, which could be existed in the real practical activity of the ancient creators. Proceeding from the fact that the ornaments were not so much of a decorative, but more of religious-ideological significance, the author of the article also offered the typology of the main compositions on the basis of assigning of the dominant ornamental leitmotiv scheme, regardless the area in which it was placed (this area can be perceived as like frieze, and as a circle, depending on the visual angle). Among the main ornamental metasigns (graphemes) is about a dozen of the most characteristic, in particular: spiral meander and its varieties (of S-shaped, tangentum, running spiral, etc.); inter-linked among each other – the crossed, stellate, swastika are static and dynamic; and some other – the heraldic, «two dragons», «rain flows».

The typical stylistic features of Thrypillya-Cucuteni ornaments' compositional motifs are integrity, structuring, the architectonics of images, «reversibility» of positive and negative figures (the shift of focus from the figures to the background), the plasticity of lines, the dynamics of forms.

Keywords: Thrypillya-Cucuteni culture, linear abstract-geometric ornaments, composition scheme, ornaments' typology, stylistics.

Главная цель исследования – выделить самые распространенные графемы (композиционные схемы) трипольских абстрактно-геометрических орнаментов как примеры доминантных изобразительных мотивов в оформлении керамических изделий трипольско-кукутэнского энеолитического искусства.

Керамике времен культуры Триполья-Кукутэн археологическая наука в Украине всегда уделяла большое внимание, начиная с первооткрывателя Триполья В. Хвойки и заканчивая основательными изданиями последних десятилетий. Однако искусствоведческих исследований трипольско-кукутэнских орнаментированных произведений именно как оригинального искусства недостаточно.

Статья посвящена анализу трипольских орнаментов на столовой (ритуальной) посуде, в частности типичных орнаментальных композиций, которые сложились в ранний период и в дальнейшем оставались неизменными на протяжении тысячелетий. Первый шаг в решении этой задачи – классификация композиций по принципу размещения на туловище сосуда. Выделено три группы композиций и по несколько подгрупп в каждой из них в зависимости от типа симметрии.

Такое разделение композиционных схем является довольно умозрительным и вряд ли отражает то структурирование орнаментов по их архетипам, которое могло существовать в реальной практической деятельности древних мастеров. Исходя из того, что орнаменты имели не столько декоративное, сколько религиозно-идеологическое значение, автором статьи предложена также типология основных композиций на основе выделения доминантного орнаментального мотива-схемы, независимо от зоны, в которую он помещен (эта зона может быть воспринята и как фриз, и как круг, в зависимости от угла зрения). Среди основных орнаментальных метазнаков (графем) – около десятка самых характерных, в частности: спирально-меандровый и его разновидности (S-видный, тангентный, бегущая спираль и т. д.); взаимосвязанные между собой крестовый, звездочный, свастический – статические и динамические; и некоторые другие – геральдический, «пара драконов», «дождевые потоки».

*ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРИПЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКОЇ
АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧНОЇ ОРНАМЕНТИКИ...*

Характерными стилистическими особенностями трипольско-кукутэнских орнаментальных композиций являются целостность, структурированность, архитектурность изображения, «обратимость» позитивно-негативного рисунка (переход акцентов с фигуры на фон), пластичность линий, динамика форм.

Ключевые слова: культура Триполья-Кукутэнь, линейный абстрактно-геометрический орнамент, композиционная схема, типология орнаментов, стилистика.