

УДК 903.08+7.048](477)

ТРИПІЛЬСЬКА ОРНАМЕНТИКА ЯК ФЕНОМЕН ДОІСТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Олена Годенко-Наконечна

У статті порушено проблематику трипільського орнаменту як специфічного явища доісторичної культури; розглянуто його культовий характер та функціональні особливості.

Ключові слова: трипільська культура, доісторичне мистецтво, орнаментика, призначення.

В статье поднята проблематика трипольского орнамента как специфического явления доисторической культуры; рассмотрен его культовый характер и функциональные особенности.

Ключевые слова: трипольская культура, доисторическое искусство, орнаментика, предназначение.

The article considers the problem of Trypillian ornamentation's specificity as a phenomenon of prehistoric culture; the religious nature and functional features of the ornamentation are regarded as well.

Keywords: Trypillian culture, prehistoric art, ornamentation, functions.

Систематичне вивчення мистецтва орнаменту розпочалося з другої половини XIX – початку XX ст. Саме тоді були започатковані планомірні археологічні розкопки в багатьох регіонах розташування давніх цивілізацій. На той час припадало й відкриття культурного комплексу Кукутень-Трипілля. Окремі публікації являли собою елементарні описи різних історичних епох, інші – викладення історії стилів. На початку XX ст. зросла зацікавленість до етнографії та національних коренів культури, з'явилися дослідження орнаментального мистецтва різних народів, часом не лише його опис, а й розв'язання певних проблемних питань, зокрема взаємозв'язку культури й орнаменту. Інтерес до комплексного вивчення орнаментики з урахуванням усіх можливих її аспектів посилювався наприкінці XX – на початку XXI ст., прикладом чого стали ґрунтовні наукові розробки з теорії орнаменту в російській та українській науці таких авторів, як Л. Буткевич [2; 3], Г. Гірвіц [6], О. Найденов [13; 14], М. Селівачов [17], Т. Ткачук [19], Ю. Нікішенко [15] та ін. У низці праць акцентовано культурологічний аспект – вивчення витоків орнаменту, аналіз його як знакової системи, визначення міфо-

логічного навантаження сакральних символів як відображення первісної або народної свідомості.

Керамічні вироби кукутено-трипільської спільності привертати увагу вчених як унікальне й високохудожнє явище доби енеоліту, періоду найвищого розвитку орнаментальної творчості в доцивілізаційний час. Трипільська культура опинилася у сфері інтересів науковців різних гуманітарних дисциплін; на сьогодні існує чималий обсяг досліджень про неї та про давні орнаменти. Проте природа й сутність орнаменту та доісторичної культури в цілому до кінця не з'ясовані, деякі вчені зауважують, що «як явище духовне, в аспекті світової культури, орнамент мало вивчений» [2, с. 6]; що «специфіка даного виду мистецтва залишається однією з мало розроблених галузей теоретичного мистецтвознавства» [9, с. 8].

Досі точаться наукові суперечки про сумнівність існування мистецтва в період до появи в ньому «чисто художніх» речей та про наявність естетичної складової в архаїчній культурі. Якщо узагальнити позиції традиційної естетики щодо первісного мистецтва, то отримаємо дві основні тези:

1) давні артефакти не мають жодного відношення до того, що називають мистецтвом; 2) вони є мистецтвом, проте недосяжним для розуміння сучасною цивілізованою людиною, і ми можемо лише довільно приписувати їм свої естетичні вподобання [12, с. 46]. Поширена думка, що в «первісному суспільстві мистецтво в його живому повсякденному прояві (у сенсі відносин *людина – мистецтво*) істотно відрізняється від сучасного» [12, с. 47], що його естетичні властивості не були відірвані від властивостей магічно-релігійних, пізнавальних, ігрових, світоглядних, що й надавало творам синкретичного характеру. Лише в добу класових суспільств мистецтво виокремилася із синкретичного універсального комплексу й набуло спеціалізованої форми діяльності¹. Сучасна неklasична естетика висуває нові критерії аналізу мистецтва (і давнього зокрема) та нові методи його дослідження: категорія «естетичного» перестає бути визначальною, а мистецтво розглядається в одному ряду з іншими рівноправними феноменами культури (і культур минулого), коли «в глобальній системі інтертекстів і смислових лабіринтів зникає будь-яка специфіка, зокрема естетична» [11, с. 536].

Не вщухають дискусії й щодо природи самого орнаменту. Адже традиційне ставлення до нього як до прикраси² призвело до певної зневаги, до трактування його як доповнення декоративно-ужиткового мистецтва або архітектури. Звуження розуміння функцій орнаменту до простого оздоблення речей відводило йому другорядну роль вторинного (навіть недорозвинутого) виду мистецтва. У радянському мистецтвознавстві полеміка із цього приводу розпочалася в період хрущовської «відлиги». Зокрема, на сторінках українського наукового видання Я. Запаско заперечував думку, висловлену відомим науковим авторитетом М. Каганом про те, що «реально орнамент існує лише в оформленні архітектури або прикладного мистецтва <...>, але сам по собі, як самостійний художній твір, орнамент не існує й існувати не може <...> орнамент є найбільш несамостійним і найбільш невеликим із усіх мистецтв» [8, с. 55]. Я. Запаско вказував на помилковість подібних твер-

джень про «несамостійний характер орнаменту» [8, с. 55] і наводив приклади творів, де орнамент є «визначальним фактором створення художнього образу <...>: мереживо, килими, декоративні орнаментальні панно, декоративні вишивки тощо» [8, с. 55]. Отже, з одного боку, орнамент є частиною предметного світу (становить «форму, яка накладається на іншу форму» [13, с. 30]), а з другого, – автономною сферою художньої творчості, що дозволяє говорити про його самодостатність і самостійну еволюцію в історії мистецтва.

Розглядаючи специфіку «художності» орнаменту, дослідники слушно зауважують, що він залишається «особливою формою образотворчого мистецтва» [4, с. 18], що такі його базові властивості, як «органічна включеність в структуру цілого художнього твору», «стилізація», «ритмічність», «умовність», «декоративність» [16, с. 31] самі по собі не є визначальними, що вони притаманні й іншим видам мистецтва, що декор і візерунок не завжди є орнаментом. Що ж вважати специфічною ознакою орнаменту? Не викликає заперечень теза, що такою слід вважати наявність композиції, заснованої на симетрії переносів або метричному ритмові, що в орнаментальному мистецтві на перший план висувається не саме зображення, а «засіб формального зв'язку між його численними повтореннями» [16, с. 32], адже саме багаторазове повторення зображального мотиву принципово змінює його зміст. При цьому йдеться не про природний ритм, а про ритм як художнє явище, адже лише в орнаменті штучного походження, за словами Л. Буткевич, ритми та мотиви утворюють «діалектичну єдність форми й змісту» [2, с. 44].

Аналізуючи змістові й формальні аспекти трипільського орнаменту як феномену доісторичної культури, з'ясовуючи, яке місце він посідає в староевропейському мистецтві, спиратимемося на нове розуміння орнаментів як «світових формул буття», як «глибоко змістовного, філософського за характером художньої образності мистецтва, рівень розвитку якого є ознакою цілісності культури, його органічності» [22, с. 134], як візуальних моделей картини світу, «як

ІСТОРИЯ

відображення найскладніших світоглядних понять, висловлених універсальною мовою найдавнішого мистецтва» [2, с. 11].

Мистецтво кожного народу у своєму розвитку пройшло орнаментальну стадію. Трипільські прокреслені й мальовані орнаменти на культових (обрядових) посудинах, на наш погляд, можемо інтерпретувати, з одного боку, як лінійну графіку (акцентуючи увагу власне на рисунку), а з другого, – як кольоровий розпис (враховуючи наявність біхромних, поліхромних та монохромних малюнків). Не викликає сумнівів, що трипільське мистецтво було частиною життя, частиною різного роду магічних практик тодішньої людини, виконувало низку функцій: простого позначення (в обміні інформацією); апотропеїчну (захисту та оберігання); комунікативну (у зверненні до вищих, потойбічних сил, зокрема й під час супроводження померлого в інший світ); сакралізації та символізації простору. Деякі артефакти ставали об'єктом презентації певного образу (ідеї) або об'єктом поклоніння; інші використовували в системі первісної освіти та виховання (під час ініціації тощо). Трипільські орнаментовані речі (посудини, пластика, модельки жител) ставали матеріалом суб'єкт-об'єктної взаємодії: їх розташовували в певному місці (біля домашнього вівтаря або вогнища, клали в поховання); скидали в розколотому вигляді в ями (напевно, як відпрацьований матеріал після проведення ритуальних дій), ховали від зайвих очей. Крім того, давній орнамент був «одним з механізмів збереження, трансляції та активізації соціально-значущого досвіду, що виконує роль регуляції та регламентації основних форм людської діяльності» [6, с. 3].

Отже, у часи панування міфу та релігії змістово-ціннісні основи та поетика орнаментики визначалися її входженням як об'єкта культового призначення до сфери ритуальних дійств та міфічних уявлень, при цьому утилітарна функція була найменш значимою, точніше, вона була нерозривно пов'язана із сакралізацією середовища та його елементів. У нерозривному зв'язку із цією функцією (сакралізації обрядового середовища) та віковичними обрядовими дій-

ствами розглядає традиційний орнамент О. Найден, який визначальними факторами поетики орнаменту вважає космологізм, знаковість, позапросторовість і позачасовість мотиву зображення, а простір і час орнаменту визначає як умовний та символічний, «як простір і час колективної пам'яті середовища», простір свята з його обрядовою космологією [14, с. 14].

Як відомо, обрядовий контекст проявлявся не лише в орнаментальних зображеннях, що підсилювали дієвість предметів, «оживлювали» їх, а й у самих формах посудин, які нерідко несли явні або приховані риси антропоморфності чи зооморфності. Власне, кожен річ у давнину сприймали як «образ світу». Наприклад, форму стола (аналогічну дольмену) одна з дослідниць давньої міфології розшифровує «як метафору висоти, Неба» [2, с. 9], тому саме на столі з'їдали ритуальну їжу. На амбівалентність давніх предметів вказував і О. Найден: стіл, на його думку, був причетний до «символіки життя і смерті (трапеза й труна) та зв'язку хтонічного та небесного» [13, с. 47]. Розвиваючи цю концепцію, дослідник доводить, що в традиційному народному мистецтві візуальні об'єкти (настінний розпис, а в нашому випадку – вазапис і так само розпис приміщень, на що вказують орнаментовані керамічні модельки трипільських жител) функціонували як складова художньо-фольклорної системи середовища. Зокрема, щорічне забілювання орнаментованої стіни, власне, було неминучим і необхідним етапом у процесі «виникаючого і зникаючого» існування розписів [14, с. 13]; тобто процес творення відбувався як процес поновлення.

Відомо, що по закінченні певного терміну існування трипільського поселення, при переході на нове місце проживання (що було обумовлено екстенсивним способом ведення господарства) трипільці спалювали свої поселення, залишаючи в згарищах і кераміку, яку наново виробляли вже на наступному місці проживання, у нових помешканнях. (Глиняна антропоморфна пластика ще й піддавалася руйнації, розбиттю з явно ритуальною метою). Такі факти свідчать на користь вказаної

ОЛЕНА ГОДЕНКО-НАКОНЕЧНА. ТРИПІЛЬСЬКА ОРНАМЕНТИКА ЯК ФЕНОМЕН...

тези про космологічно-комунікативний аспект конкретного середовища та його елементів, наявність уявлень про циклічність світоустрою, де після руйнування і зникнення настає відновлення й відродження. Обряд спалення трипільцями і жителів, і померлих можна розглядати як організацію переходу в інший світ і свідоцтво віри у відродження після смерті в новому житті. Відновлення речі (посудини) та її «оживляючого орнаменту» були повторенням акту творення, саме це переживання сакрального моменту було втіленням «обрядової ідеї космологічної єдності людських і природних факторів» [13, с. 14].

Для глибинного розуміння дієвості культової у своїй основі речі маємо ніби перенести її в простір і час її визначального існування, до того ж реконструювати специфічний часо-простір ритуального дійства. Головний абстраговано-геометризований орнаментальний трипільський мотив – *змійно-спіральний*, – який мав значення «ключового сюжету» первісної релігії трипільців («священної історії», за терміном М. Еліаде [23, с. 68–69]), утілював космогонічну ідею – зародження, творення всесвіту як результат космічного шлюбу Неба й Землі [детальніше див.: 7]. Безкінечне повторення цього мотиву в орнаментах численних посудин нагадує багаторазове його відтворення в таїнстві-ритуалі свята. Як зазначав В. Топоров, ритуальне дійство було щоразу «нагадуванням структури акту творення» [20, с. 16], переходу від Хаосу до Космосу, перевіркою «основних цінностей даної моделі світу» [20, с. 18] та в кінцевому результаті – «гарантією безпеки і процвітання колективу» [20, с. 16].

Трипільське мистецтво належить тій добі, коли художні вияви культури спрямовувалися на колективний запит і мали колективно-імперсональний характер, а іконографія та манера зображень були задані міфологічним канонам і позбавлені авторської інтерпретації. Канон неминуче формував основи кожного великого історико-художнього стилю і був зумовлений ідеологією та віруваннями епохи. Отже, художник-майстер трипільської давнини, свого роду «творець великого стилю»

енеолітичної епохи, спрямовував свої зусилля на втілення образу, узгодженого з прийнятими в суспільстві взірцями. Онтологічна сутність енеолітичної орнаментики була зумовлена космологічними та космогонічними ідеями світоустрою – надособистісними та «вічними». Відтак давні автори, дотримуючись канонів, надихалися вищими силами й тим самим зберігали незмінну духовно-сакральну сутність відтворюваних образів, урізноманітнення яких здійснювалося переважно завдяки внесенню в зображення окремих деталей, нюансів, що не руйнували змістової сутності цілого. Канонічність, однак, не призводила до одноманітності, адже в межах орнаментальних конструктивних схем, по-перше, існували різні модифікації (варіації); по-друге, були наявні риси імпровізації та навіть індивідуалізації творчих спрямувань, що й формувало стильову виразність місцевих «художніх осередків» (проте без явно виражених авторських манер).

Додамо, що виконання орнаментами певної соціальної, культової, ідеологічної, аксіологічної ролі не понижує їхні мистецькі якості. Орнаментальні фігури як знаки певної семіотичної системи містили інтерпретаційні можливості, тобто можливості утворювати смислові поля. Інакше кажучи, основу давніх образів становила репрезентація світу засобами символів та знаків. Така їхня властивість, а не лише художньо-образні характеристики, сприяє осягненню їх як певних культурних текстів і вводить у «зону мистецтва».

Культурний комплекс Кукутень-Трипілля в порівнянні з іншими доісторичними культурами становить унікальний феномен за тривалістю свого існування – більше двох з половиною тисячоліть. Упродовж майже всього цього часу (не враховуючи останніх декількох сотень років фінальної фази) трипільське мистецтво загалом зберігало свою цілісність, незважаючи на еволюційні зміни та розвиток місцевих варіантів орнаментики. Постає питання, чим могла бути зумовлена ця цілісність протягом чималого історичного періоду? Безумовно, певною мірою повільністю соціально-економічного розвитку, сталістю релігійно-міфо-

ІСТОРИЯ

логічних уявлень. Водночас такі риси були всезагальними для означеного історичного етапу, вони проявилися в усіх неоеоленітичних культурах у межах Південної Європи та Передньої Азії, натомість кожному окремому суспільству були притаманні й специфічні етноархетипність та етноментальність. Саме вони стають «переважно несвідомо-інстинктивними спонуканими до дій, вчинків та діяльності індивідів, груп і цілих етносів, через які (спонуки) реалізується довгодіюча колективістська психолого-культурна програма саморозвитку етносу, програма його змін на тривалу перспективу» [21, с. 66].

Дослідження в галузі сучасної соціальної психології та теорії сприйняття доводять, що процес рецесії світу й відтворення його уявного структурного устрою, зокрема через міф і мистецтво, відбувається не як процес відображення (навіть у реалістичних творах, не кажучи вже про первісні нефігуративні зображення), а як процес «репрезентації» реальності, тобто побудови певної моделі реальності. Сприйняття світу окремим індивідом залежить, з одного боку, від впливу апріорних пізнавальних структур, які є результатом розвитку людини як біологічного виду, а з другого, – результатом «нашарувань» конкретного соціального досвіду на отриману суб'єктом від попередніх поколінь архетипову матрицю апріорних форм пізнання, що наповнена конкретним змістом в індивідуальному досвіді суб'єкта. Реальний світ є амодальним (інваріантним, неосяжним), тим-то між нами та реальністю є посередник, який, як призма, повертає нашу увагу до певних елементів і примушує ігнорувати інші. Отже, у суб'єкта (зокрема доісторичної спільноти) апріорі було наявне певне знання про світ, яке передавалося в спадок як сукупність досягнень пристосування попередніх поколінь предків. Ці апріорні форми (базові структури образу світу) можна ототожнити з архетипним сприйняттям світу («картиною світу») певного етносу, яке фіксується в модальних формах (тобто репрезентативних системах сприйняття)³, серед яких зорова модальність є чи не найголовнішою. Становлення суб'єктивного

етноментального образу світу відбувається як подальший процес взаємодії суб'єкта з оточуючим середовищем. Цей сформований на певному історичному етапі образ світу визначає типові форми інтерпретації оточуючого середовища та поведінки носія певної традиції [1, с. 55–57, 64–66].

Такі висновки когнітивної психології сприяють розумінню взаємодії цілісності та розмаїтості культурних форм, зокрема на етапі її відносної одноманітності в первісному часі. Значною мірою все це стосується й трипільської культури, де сприйняття цілого випереджало сприйняття часткового, де інформація окремого індивіда була сповнена значеннями, які від самого початку входили в загальний, суспільно важливий «образ світу», що на тому історичному етапі розвивався дуже повільно. Існує певний зв'язок апріорного усвідомлення світу й типової структури (форми) розуміння та пояснення подій. Ця структура й форми, імовірно, етнічно забарвлені. У кукутено-трипільській спільноті історики зазначають формування двох етнічних груп населення: західної кукутенської та східної трипільської. Якщо стилістика художніх форм у цих двох регіонах і різнилася (також мала особливості в дрібніших локальних групах пам'яток) та із часом змінювалася, то «матрична» графічна та пластична основи залишалися, у цілому, майже незмінними, що й надавало культурі цілісності та єдності.

Звісно, матрична основа культури трималася на культово-світоглядних традиціях. Отже, єдність трипільських обрядових традицій обумовлювала і єдність художньо-образної системи трипільського мистецтва. Первісні вірування й обряди не могли не зазнавати трансформацій, і це певним чином відбивалося в образній системі орнаментики на різних етапах її розвитку. Також мова трипільської орнаментики зазнавала змін при міграції населення на нові території, при контактах із сусідами, у ході історичного розвитку, коли старі зразки втрачали попередній зміст (первісне сакральне значення), переживали деонтологізацію⁴. Динаміка художніх процесів свідчить, що із часом трипільський орнамент ставав

більш формалізованим та спрощеним, деякі базові мотивні схеми на певних етапах втрачали первісний вигляд і переживали стадію свого розпаду, натомість збільшувалася кількість фігуративних – зооморфних та антропоморфних – зображень.

Незважаючи на наявність в орнаментах фізіоморфних елементів, давнє мистецтво не було наративним, отже не було засобом для оповіді. Наприклад, зображення жіночої постаті в орнаменті ставало персоналізацією іншої – глобальної сутності, утіленням надприродного, «божественного», можливо, образу «Великої Богині» (за версією М. Гімбутас [5]). Небажання надати фігурам конкретних, реальних рис, стійка канонічність зображень свідчить на користь потойбічності, міфологічності персонажів. Зображення тварин (здебільшого собак, також биків, корів, оленів та ін.), хоча й були більш правдоподібними, ніж зображення людиноподібних істот, так само становили символічні «тексти».

Аналіз еволюції трипільської орнаментальної системи (при порівнянні з іншими культурами того часу) доводить, що в розвитку орнаментів ранньоземлеробської епохи існували певні загальні закономірності, про які свого часу писав Є. Кричевський, аналізуючи орнаменти культури лінійно-стрічкової кераміки (неолітичної Європи). Науковець чи не вперше серед радянських археологів порушив питання про співвідношення декоративності й семантики в давній орнаментиці [10, с. 90]. Він довів, що первісно орнамент мав магічно-релігійне значення і лише згодом набув рис декоративності, тобто, насамперед, мав смислове, а не естетичне навантаження [10, с. 56, 73]. Отже, ранні зображення були атектонічними і більш втаємниченими, пізніше «загадкових геометричних знаків» ставало все менше, а стилізованих зображень, зокрема й запозичених із природи, – усе більше, тим самим посилювалися риси декоративності, виникав «тісний зв'язок розпису з конструкцією посудини» [10, с. 92–93]. Подібну динаміку розвитку орнаментики спостерігаємо й у Трипіллі, де «декоративізм» досяг свого розквіту в другій половині середнього періоду (на етапі найвищого роз-

витку трипільської культури), і саме тоді в орнаментальних композиціях поширилися рослинні, анімалістичні, а згодом і антропоморфні стилізовані елементи.

Знаковий смисл орнаментальних *мотивних схем* із часом втрачав своє колишнє значення, натомість посилювалися «жанрові» тенденції та збільшувалася кількість дрібних (протописемних) знаків. Зовнішня просторова організація орнаментальної поверхні брала верх над внутрішнім символічним значенням зображення. Фігуративність могла порушити площинність орнаментальної поверхні, іноді призводила до протиріччя сюжетно-просторового та орнаментально-площинного аспектів сприйняття, утворювала свого роду «подвійну синтетичну орнаментально-оповідальну структуру» [4, с. 58]. У цілому, на тому доісторичному етапі розвитку внесення в орнамент реальних об'єктів (наприклад, пагорба, рослини, тварини, «людини»), тобто введення в систему абстрактно-ритмічних відносин чужорідних «жанрових» елементів загалом призводило не до втрати символіко-міфологічного змісту зображень, а лише до його послаблення й до нових механізмів його втілення – «через окремі частини, які приймали на себе все магічне навантаження» [10, с. 108–109]. Як і раніше (на ранніх етапах), «простір орнаменту» лишався змістовним; як і раніше, його «прочитання» відбувалося під час дії обряду⁵. Отже, час, коли орнамент остаточно втратить знаково-символічну сутність, буде сприйматися не як магія, а лише як прикраса й елементарний декор, ще не настав.

Трипільський орнамент як одна з найдавніших форм синкретичної культури доісторичного часу, наділеної світоглядним змістом, як прояв художньої творчості входив у поле міфу, культу й магії, утілював узагальнені уявлення людини про «космос», тобто впорядкований світ буття – небуття. Окремі орнаментальні речі призначалися для публічного простору, інші, вірогідно, мали приватний чи навіть інтимний характер. Усе зазначене впливало на художні й технологічні особливості, зумовлювало міру умовності зображень.

ІСТОРИЯ

Примітки

¹ Вважається, що естетичне сприйняття мистецтва остаточно набуло свого повноцінного статусу лише з XIII ст., з появою поняття «шедевр».

² «Ornamentum» у перекладі з латинської мови означає «прикраса». Більшість тлумачень цього терміна зводиться до того, що орнамент – це «оздоблювальний візерунок, побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів або стилізованих рослинних чи тваринних мотивів» [18, с. 748].

³ Адже модальність – це здатність відчуттів відображати об'єктивну реальність.

⁴ Те, що орнаментальний образ на посудині набував значення закодованого знаку, було зумовлено певними причинами, серед них: наявність табу – заборони, що накладалася на сакральні образи; глибинність і багатозначність символічного підтексту, який потребував такої форми, щоб висловити велике в малому, складне в простому.

⁵ Обрядовість, як зазначав Т. Ткачук, на фінальних етапах розвитку Трипілья навіть посилювалася, відбувалося повернення до архаїчних орнаментальних знаків предків і зростання знакової діяльності, «ймовірно, як магічного засобу впливу на природу» під час кризових явищ [19, с. 196].

Джерела та література

1. Баксанский О. Е. Современный когнитивный подход к категории «образ мира» / О. Е. Баксанский, Е. Н. Кучер // Вопросы философии. – 2002. – № 8. – С. 52–69.
2. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л. М. Буткевич. – Москва : ВЛАДОС, 2008. – 267 с.
3. Буткевич Л. М. Орнамент как процесс. Специфика художественной образности. Генезис. Стадии существования / Л. М. Буткевич. – Москва : МГТУ, 2000. – 360 с.
4. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – Москва : Галарт, 1998. – 328 с. : ил.
5. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы / Мария Гимбутас. – Москва : Росспэн, 2006. – 572 с.
6. Гирвиц Г. И. Орнамент как специфический образ действительности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 – онтология и теория познания / Гирвиц Галина Ивановна ; Смоленский. гос. пед. ун-т. – Смоленск, 1999. – 27 с.
7. Годенко-Наконечна О. П. Китайський символ Тай-цзи та синусоїдні графеми трипільських орнаментів (символіко-космогонічні та графічні зіставлення) / О. П. Годенко-Наконечна // Спадщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні проблеми : мат-ли міжнар. наук. конференції. – Київ : ТОВ «Видавництво Аратта», 2009. – С. 63–72.
8. Запаско Я. П. Деякі питання теорії орнаментального мистецтва / Я. П. Запаско // Народна творчість та етнографія. – 1959. – № 1. – С. 55–60.
9. Иванова И. Ю. Образ в искусстве орнамента : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 – теория и история искусства / Иванова Ирина Юрьевна. – Москва, 2004. – 27 с.
10. Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы / Е. Ю. Кричевский // Ученые записки ЛГУ. – 1949. – Вып. 13. – С. 54–110. – (Серия исторических наук).
11. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
12. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство / В. Б. Мириманов. – Москва : Искусство, 1973. – 320 с. – (Серия : «Малая история искусств»).
13. Найден О. С. Квітка на комині: Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття. Історія, семантика, образи / О. Найден, І. Ходак. – Київ : Стило, 2013. – 304 с.
14. Найден О. С. Марія Приймаченко. Орнамент простору і простір орнаменту / О. Найден. – Київ : Стило, 2011. – 240 с.
15. Нікішенко Ю. І. Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах XIX – початку XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 – теорія та історія культури / Нікішенко Юлія Ігорівна ; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2004. – 21 с.
16. Романець Т. А. «Орнамент»: можливості уточнення терміну / Т. А. Романець // Гончарівські читання (другі) «Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології». – Київ, 1995. – С. 30–33.
17. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, топологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Редакція вісника «Ант», 2005. – 400 с.
18. Словник української мови : в 11 т. Т. 5 / кер. авт. кол. І. Білодід. – Київ : Наукова думка, 1974. – 844 с.
19. Ткачук Т. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Т. Ткачук, Я. Мельник // Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд). – Вінниця : Нова книга, 2005. – Ч. 2. – 208 с.
20. Топоров В. Н. Первобытные представления о мире / В. Н. Топоров // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – Москва : Наука, 1982. – С. 5–40.
21. Феномен нації: Основи життєдіяльності / за ред. Б. В. Попова. – Київ : Товариство «Знання», 1998. – 264 с.
22. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – Москва : Мысль, 2000. – С. 79–421.
23. Элиаде М. Священное и мирское / Мирче Элиаде. – Москва : Изд. МГУ, 1994. – 144 с.

SUMMARY

The ornamentation of Trypillian culture attracts attention of researchers as a unique and highly artistic phenomenon of the Chalcolithic time. It can be considered as an original linear drawing, and as a hand-drawn painting. Meanwhile, the essence of prehistoric art does not seem so having a single meaning, in fact it was not an art in the modern sense of the term.

Traditionally, ornament is regarded as a decoration. Its main characteristics are considered: relationship with the subject, styling, and conventional representation, metric rhythm. However, there is a tool for formal communication among the numerous repetitions of images. The narrowing of their functions to a simple ornament of decoration has led to its underestimation. In the XXth century, a new understanding of ornamentation appeared as deeply meaningful, philosophical art, as a symbolical system of a particular age. Ornament began to be considered in the space and time of ritual actions, to emphasize its connection with cosmology.

Trypillian ornamentation as an example of prehistoric art was directed at the collective request and appealed to higher, supernatural forces; it was closely interwoven with sacred art. Purely aesthetic characteristics of products of pre-civilized times were not separated from properties of magic-religious, educational, playing, and world-outlook nature. They imparted a syncretic nature to the works.

Symbolical content of ancient ornaments and vessels (often anthropomorphic) makes them ambiguous, lends a codified nature to them, and provides a field of their interpretations. After the ceremony of burning the dwellings and household things in course of removal to a new land, there were the ritual actions of applying the patterns to new ceramic vessels and walls of new abodes, probably with the purpose of repeating the cosmogonic act of creation.

Trypillian ornamentation is integral and canonical. However, it was lacking in monotony. It performed a great number of functions, in particular the ones of aesthetics, communication, religion, apotropeus (prevention and protection), philosophy, education (through initiation), sanctification and symbolization of space. All these factors influenced the artistic and technological features of Trypillian ornamentation and predetermined the measure of images' conventionality.

Keywords: Trypillian culture, prehistoric art, ornamentation, functions.