

А. Ю. Стрелкова



ТРИПІЛЛЯ ТА ЯНШАО:  
СИМВОЛІКА ОРНАМЕНТІВ КЕРАМІКИ

В історії людства переломною стала епоха "неолітичної революції", яка дала поштовх для розвитку перших "суперкультур" і, зрештою, перших цивілізацій. Перехід до землеробства означав більше, ніж просто зміну способу господарювання: одночасно відбувається злам у свідомості людей, їхньому світосприйнятті та світобаченні. Цю "духовну революцію" зафіксувало для нас мистецтво цієї доби. Духовний світ наших предків зник разом із ними, і ми ніколи не зможемо побачити світ їхніми очима. Однак, зважаючи на те, що основні моделі нашого сприйняття закладалися саме в ту, не таку вже й далеку епоху, нам все ж таки варто, наскільки це видається можливим, відтворити для себе картину світу давнього землероба. Тут, однак, нам великою мірою доведеться покладатися на інтуїцію і талант дослідників.

В цій роботі я намагатимусь порівняти інтерпретацію деяких важливих розписів кераміки двох культур, синхронних у своєму історичному й культурному розвитку — трипілля та яншао. Моєю метою буде побачити певні структурні та семантичні паралелі в культурах, далеких одна від одної географічно, але синхронних у культурно-історичному вимірі як культури розписної кераміки. Ця тема є фактично частинкою набагато ширшого поля

дослідження, а саме, порівняльного аналізу культур мальованої кераміки у світі в цілому як певного етапу культурного розвитку людства.

### Методологічні зауваження

Орнамент, безперечно, є текстом, який, однак, треба вміти прочитати. Дослідниками вироблено певні методи інтерпретації орнаментики. В загальних рисах окреслимо наш підхід до тлумачення орнаментів кераміки мальованого посуду. Основоположним є принцип руху від загального до окремих деталей: спочатку слід розглянути всю орнаментальну композицію в цілому і вибудувати певний контекст, який визначатиме дальший аналіз малюнка. Давно помічено, що один і той самий знак орнаменту може мати різні значення і розумітися в залежності від оточуючих його знаків, — такі елементи можна назвати знаками-омонімами. Розпізнати їхнє значення можна виключно в контексті. Отже від загальної композиції можна переходити до аналізу ярусів, їхньої структури і, нарешті, інтерпретації окремих елементів орнаменту. З іншого боку, часто може бути вельми корисним і зворотний шлях, але тут треба дуже обережно працювати з матеріалом, щоб не надати знакові значення, неприпустиме в даному контексті.

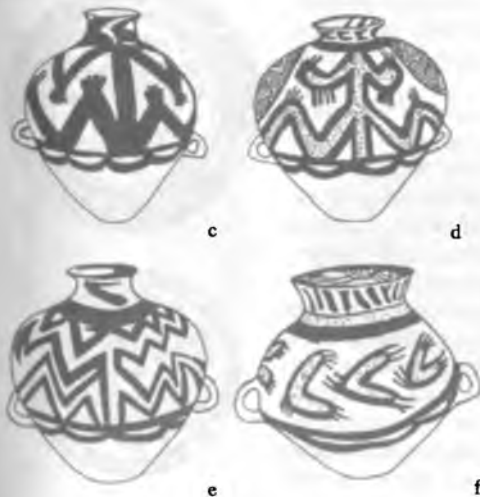
Для тлумачення орнаментики дуже корисним є "генетичний" метод, який базується на порівнянні різних послідовних обробок одного сюжету: ми бачимо, як майже натуралістичне зображення з часом схематизується до такої міри, що пізнати його першопочаткову ідею надзвичайно важко або й взагалі неможливо. Для прикладу низки метаморфоз знаків орнаменту можна взяти два сюжети з розписів яншао: зображення космогонічного міфу та зображення жаби (схему поступової схематизації цих зображень подано на мал. 1 та 2). Метаморфози космогонічного зображення в загальних рисах такі: на початку маємо зображення зигзагоподібних фігур з чітко визначеними антропоморфними ознаками, деякі фігури мають пальці на кінцівках, мають голову (хоча є й безголові: мал. 1, а, b); поступово відбувається схематизація: зовсім зникає голова, спрощується розробка тіла та кінцівок і вони поступово переходять у зигзагоподібні лінії, зображення пальців стає більш декоративним (мал. 1, с, d), а потім на посудинах від антропоморфної фігури лишаються тільки зигзагоподібні лінії (мал. 1, e) або окремі трикутники з пальчиками, звернені вгору і вниз, або ж окремі кути зигзагів з паль-



чиками (мал. 1, f). Іншим прикладом може бути ланцюжок метаморфоз зображення жаби (в яншао) (схему цих змін подано на мал. 2): спочатку перед нами постає "реалістичне" зображення жаби (з тулубом та ніжками: мал. 2, a), потім її кінцівки поступово "вироджуються" у схематичні лінії, тулуб теж схематизується до концентричних кіл та супровідних дугоподібних ліній (мал. 2, b), а в останньому зображенні (мал. 2, c, d) вже практично неможливо розпізнати жабу, якщо не мати перед собою усього ланцюжка, — так сильно схематизувалося зображення. Ці два приклади яскраво свідчать про доцільність та необхідність застосування такого "генетичного" методу при інтерпретації орнаменту, однак слід зазначити, що цей метод спрацює лише за умови кількості матеріалів, достатньої для побудови такого "генетичного ланцюжка".

Приклади, наведені вище, вказують також на певну тенденцію розвитку знаків орнаменту: від повного реалістичного малюнка до скороченого символічного зображення; ми спостерігаємо перетворення чистого зображення на знак-символ, який за своєю структурою вельми пасує до писемності.

Для тлумачення знаків орнаменту дослідники широко вживають дані з міфології народів регіону, яка своїм корінням сягає саме в епоху, що нас цікавить. Саме за доби пізнього неоліту та енеоліту починають формуватися складні міфологічні уявлення з певною ієрархією божеств, певною космогонічною та космологічною картиною буття. Цей процес, імовірно, тісно пов'язаний з розвитком землеробства. Через це користування цим матеріалом є цілком виправданим, слід тільки зважати на те, що кожна епоха вносила свої зміни в міфологічну традицію, і треба вміти побачити "стратигра-



Мал. 1. Еволюція космогонічного орнаменту в кераміці яншао.

фію" самого міфу. Так, наприклад, не можна стверджувати, що в орнаменті зображено колесо, якщо дана культура ще взагалі не знала колеса, адже цього розуміння цей знак набув лише пізніше.

Порівнявши знакові системи орнаментів культур розписної кераміки, ми могли б встановити певний знаково-символічний ряд, характерний для "людини епохи розписної кераміки" як такої. Однак, такому дослідженню має передувати велика робота з інтерпретації цих знаків самих по собі. Тому я маю на меті спочатку розглянути найвиразніші сюжети орнаментики культур яншао та трипілля, їх інтерпретацію відомими дослідниками, і на цій основі побудувати певні семантичні паралелі, де це буде можливо. Кераміка мальованого посуду має дуже багату тематику, і тому через неможливість охопити її повністю, буду порівнювати лише окремі аспекти. Отож, дотримуючись вищезазначеного, почну з найзагальнішого — картини світу в цих двох культурах.

### Картина світу

Дослідження показали, що в традиції практично всіх культур можна виділяти три основні види кераміки: кухонну, столову та ритуальну. Цей розподіл ми спостерігаємо не випадково, адже приготування їжі та її споживання людьми й богами є неодмінним атрибутом культури, створеної людьми. Коли ж беремося тлумачити орнаменти, що прикрашають цей посуд, ми теж бачимо поділ їх на три частини: верхній — небесний, середній — земний та нижній — підземний ярус. І якщо в першому випадку поділ на три групи посуду передусім функціональний, то в другому випадку поділ зумовлений певними світоглядними уявленнями. Тому, використовуючи "зашифрований" в орнаменті матеріал, ми можемо спробувати в загальних рисах відбудувати ці уявлення.

За інтенсивністю орнаментации кожного з цих ярусів у певній культурі можна зробити деякі висновки про самих давніх майстрів. Найретельніше розроблено в більшості культур є середня частина. Узором прикрашали "череву" посудини, щоб зберегти їжу, яку покладено всередину, аналогічно до того, як прикрашали животи вагітних жіночих статуєток символами-оберегами та знаками родючості. Однак, це не завжди так: наприклад, у кераміці кацудзака культури дзьомон в Японії (вона також належить до епохи, що нас цікавить) надзвичайно щедро орнаментований саме верхній ярус, в той



час як нижній та середній яруси значно поступаються йому щодо цього. Відтак можна говорити про підвищену увагу саме до звертання до Неба, про "молитву" до небесних сил про всілякі блага; тут зовсім не акцентовано здатність посудини щось вмішувати, а розвинуто ідею якихось вищих сфер — все це свідчить про значну ритуалізованість цієї гілки культури, в той час як, прикрашаючи середній пояс горщика, культура заявляє про себе як більш матеріалістична, менш ритуалізована. Але знову-таки повторю, що найхарактернішим є все ж перший тип орнаментациї. Саме так прикрашено кераміку трипілля і кераміку яншао.

Щодо розподілу світу на яруси в трипіллі, насамперед треба згадати схему Б. Рибакова:

- 1) верхній ярус (часто містить зображення води у вигляді хвилястої горизонтальної лінії);
- 2) середній ярус (найширший серед зображень: спіралі, солярні та лунарні знаки, косі, вертикальні, струменисті лінії, що вочевидь зображують дощ);
- 3) нижній ярус (вузька смуга між двома паралельними лініями, часто вона лишається незаповненою, на верхній лінії іноді стоять фігури, ростуть рослини)

Б. Рибаків доходить висновку, що верхній ярус можна тлумачити як небо або скоріше "верхнє небо" з запасами води, середній — як "звичайне" небо, по якому біжить сонце і крізь яке падає дощ (фактично його можна назвати повітряним простором); верхня лінія нижнього ярусу має символізувати поверхню землі, простір під нею належить до підземного світу і його неорнаментованість, на думку Б. Рибаків, свідчить про брак певних уявлень про цю зону.

Глибоко символічним є те, що основний сюжет орнаменту розташовано в середній частині посудини, тобто в ярусі між небом та землею, фактично в ярусі, де існує й сама людина. Таке розташування орнаменту спостерігаємо в багатьох культурах, однак зміст



Мал. 2. Еволюція зображення жаби в кераміці яншао.

<sup>1</sup> Рибаків Б. А. Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 193.

цього орнаменту для кожної культури має свої особливості. Таким чином, можна сказати, що зображення в "людському", "суб'єктивному" ярусі є суб'єктивною картиною світу людини даної культури. Підземна-нижня частина та небесна-верхня далекі від людини, маловідомі, отже, — не дають певного матеріалу для зображення — тому й лишаються майже або взагалі неорнаментованими.

В загальних рисах структура світу в кераміці яншао представлена аналогічно: тут теж чітко проступає розподіл на три яруси, і орнамент розташовано саме в середньому поясі, але тут дещо більше розроблено верхній ярус, а під лінією землі часто бачимо хвилясту лінію води. Щодо змісту самого орнаменту, то про деякі культурологічні паралельні сюжети йтиметься нижче.

Ми бачимо, що у вертикальній площині структура світу в цих культурах дуже подібна. В горизонтальній площині теж прослідковується чітка аналогія: це розподіл горизонтального простору на чотири сторони світу. В багатьох орнаментах чітко представлена чотирьохчастинність (мал. 3, а, b, c; мал. 5, e, f, g): в основному це або зображення ліній, що поділяють узор на чотири частини, або ж чотирикратне повторення узору.

У спіралях, що опоясують посудини (і в трипіллі, і в яншао), найчастіше зображували по чотири завитки, що знову-таки вказує на членування на чотири сторони світу<sup>2</sup>. Одним із символів такого членування є знак хреста. Існує кілька тлумачень цього популярного знаку. Одне з них полягає в тому, що хрест (вписаний у коло) — це солярний знак — колесо-сонце. Однак, цю точку зору заперечує той факт, що знак кола з хрестом з'явився набагато раніше за появу колеса, до того ж, солярні колесничні міфи належать майже виключно індоєвропейцям<sup>3</sup>, а деякі народи, що використовували цей знак, взагалі колеса не знали. Напевно, розуміння хреста-коlesa як знаку сонця й вогню було вже дещо пізнішим переосмисленням давніх понять. З іншого боку ми маємо зображення ромбів або квадратів з хрестами, які тлумачать як символи розораного поля. І справді, цей знак набуває найбільшого поширення саме в землеробських культурах, зокрема, таких, як яншао і трипілля. Це підтверджує і китайський ієрогліф "поле". Квадрат (ромб) — це може бути форма поля, а лінії хреста — борозни (справді, один з найдавніших способів розпушення землі примітивним дерев'яним плугом передбачає поперечне розпушення). Постає, однак, питання, чому тоді в інших випадках хрест вписано не в квадрат (ромб), а в коло?

<sup>2</sup> Розгляд цієї теми для культури яншао див. *Евсюков В. В.* Мифология китайского неолита по материалам росписей на керамике культуры яншао. — Новосибирск, 1988. — С. 59—78.

<sup>3</sup> Детальніше про це див. *Евсюков В. В., Комиссаров С. А.* Бронзовая модель колесницы эпохи Чуньцзо в свете сравнительного анализа колесничных мифов // Новое в археологии Китая: Исследования и проблемы. — Новосибирск, 1984. — С. 52—66.

Це протиріччя знімає інтерпретація хреста як символу чотирьох сторін світу, до того ж, таке тлумачення пояснює, як хрест пов'язаний зі знаком сонця<sup>4</sup>.

Маємо фактично 8 основних координат: 3 по вертикалі, 4 по горизонталі та центр — Вісь Всесвіту,— що їх перетинає. Такою є основна схема структури світобудови в цих культурах.

Дослідники як трипільської культури, так і культури яншао доводять думки, що у спільному малюнку (в середньому поясі посудини) відображено ідею безперервного бігу часу (мал. 5, h). Одним з основних аргументів на користь такої інтерпретації є зображення солярних знаків у завитках спіралі, а такі зображення є не лише в трипільлі, а й у яншао.

Зупинімося дещо детальніше на аналізі космогонічних сюжетів. При тлумаченні зображення антропоморфної фігури на кераміці яншао, згаданій вище, важливу роль грає саме розташування фігури<sup>5</sup>. Л. С. Васильєв запропонував космогонічну інтерпретацію цього зображення: верхній край розпису — це небо, нижній — земля (це підтверджують хвилясті лінії води під нею); саму ж антропоморфну фігуру зображено у скороченому вигляді з зігнутими руками й ногами, що вперлися в небо та землю і неначе розсувають їх; така напруженість кінцівок вказує на надмірність зусиль першопредка при відділенні землі від неба. В. Євсюков вважає, що в таких зображеннях розділення неба та землі антропоморфна фігура виступає в ролі медіатора між небом та землею, поєднує ці два світи. За цією ідеєю такі фігури синонімічні Світовому дереву<sup>6</sup>. З огляду на це пригадуються трипільські зображення "двоповерхових" титанів з двома парами рук. Тут прослідковується ідея певного першопредка, наділеного надлюдськими якостями і, зокрема, здатністю бути медіатором між землею та небом.

Таким чином, можна казати, що загальна картина світу в цих двох культурах має багато спільного. Тут немає можливості порівняти певні міфологічні сюжети (це надзвичайно важлива і цікава тема), але хотілося б більш детально розглянути образи хтонічних тварин у цих культурах.

### Образ змія

Образ "змія" посідає важливе місце в орнаментиці цих культур. Це пов'язано з його ставленням до води та дощу — стихії, від якої залежало життя давнього землероба.

В кераміці трипільської культури змії є одним з найбільш важливих сюжетів. Його зображення ми можемо побачити на посудинах,

<sup>4</sup> Рыбаков Б. А. Вказ. праця.— С. 48—50.

<sup>5</sup> Детальніше про історію тлумачення цього сюжету див.: Евсюков В. В. Вказ. праця.— С. 34—47.

<sup>6</sup> Там само.— С. 47—58.

кришках до них, на стінках модельок жител, де їх часто зображували не поодинці, а парами, з дотичними головами, обернутими в протилежні боки, що утворювали спіраль; такі парні зображення є також на глиняних жертовниках, змії часто трапляються в татуйовці статуеток, особливо часто змії обвивають груди Великої Матері. Зображення змія зіграло свою важливу роль і в народженні славетної трипільської спіралі.

Часто зміїв зображували біля отворів вушок для охорони зав'язок, тобто для збереження того, що знаходиться всередині. Часто тут вирізували двох зміїв голова до голови у такий спосіб, що отвір вушка припадав на місце ока кожної зі зміїв. Цікаво, що цей малюнок зберігся і в розписах, де всі елементи повністю виконано живописом — і змії, й отвори, і, навіть, зав'язки (мал. 5, b).

На думку Б. Рыбакова, це зображення не злих гадюк, а добрих вужів-покровителів домашнього вогнища<sup>7</sup>. На доказ такого позитивного тлумачення цього образу він наводить такі основні аргументи: по-перше, зображення змії часто трапляється на кришках для посуду, де їх можна розуміти як добрих і корисних охоронців їжі, що зберігається всередині (до речі, змії зображували на кришках не лише трипільці: так у яншао також маємо цікаву кришку "гай" у вигляді антропоморфної голови з ріжками та змією на потилиці)<sup>8</sup>; по-друге, зображення змії на стінках модельок жител свідчить про певне покровительство та захист тих, хто тут мешкає; по-третє, образ змія часто супроводжує жіночі антропоморфні статуетки: так пара зміїв може бути зображена біля грудей — таке розміщення змія знову ж таки вказує на зв'язок цієї тварини з ідеєю родючості, адже "жінка-молоко" та "змії-доць" — семантичні синоніми, крім того, на ранньо-трипільських статуетках пару зміїв зображували на животі, де вони обертали плід, виношуваний жінкою. Однак, на мою думку, скоріше треба говорити про корисність змії, а не їхню доброту. У нас немає чітких уявлень про етичні погляди трипільців, і нам важко сказати, як розумілося співвідношення добро — зло в цій культурі.



<sup>7</sup> Рыбаков Б. А. Вказ. праця. — С. 190, 191.

<sup>8</sup> Евсюков В. В. Вказ. праця. — С. 82, 83.



Однак ми можемо однозначно стверджувати, що змії був пов'язаний з дощем та родючістю землі, тобто був пов'язаний з життєво важливими функціями природи і, отже, був корисною, сприятливою силою природи, без надання йому поки що негативного чи позитивного змісту.

Образ змія з'явився ще за доби палеоліту, а в землеробському мистецтві неоліту він посів одне з центральних місць, навіть уже в ранньому неоліті з'являються жертвники з двома зміїними головами, чари з рельєфним зображенням змія. І це природно, адже для землеробського суспільства достатня кількість вологи є основою виживання, а змії пов'язані саме з періодом дощів (вони живуть біля води, а під час дощу найбільш активні).

Змій був тісно пов'язаний з культом Матері-Богині, про що свідчать численні зображення разом жіночих та зміїних атрибутів. Змія уявляли посередником між землею, де він жив, та небом, звідки він викликав дощ, неначе висмоктуючи його з сосків Матері Неба. Не випадково знаходимо зображення змія, що обвиває груди Богині в різних варіаціях у трипільській кераміці. Зв'язок змія зі сферою небес зустрічаємо і в яншаоських розписах; прикладом може бути таке зображення на стінці яншаоського горщика: реалістично зображений змії простягся вертикально, вгорі торкаючись лінії неба, а хвостом упираючись в землю (мал. 5, d). Тут чітко проступає його функція медіатора між цими двома сферами. Більше того, центральна позиція змія в даній композиції навела В. Євсюкова на аналогію з образом Світового Древа або, іншими словами, Вісі Світобудови. Цей образ з'являється синхронно в різних культурах цієї епохи і постає то в образі дерева, то в образі гори, то в антропоморфній фігурі, що ногами стоїть на землі, а руками впирається в небо (мал. 1), то в образі змія, як у цьому випадку.



Мал. 3. Еволюція зображення змія в кераміці трипілья.

На окрему згадку заслуговують зображення на денцях чаш для води. Посудини типу чаші поширені в різних культурах цієї епохи, їхнє призначення визначають як культове: вони мали слугувати для певних ритуалів викликання дощу — для цього в них наливали воду і виконували з ними певні магичні дії, звідки, на думку Б. Рибаківа, й пішло слово "чародійство". Такого типу

зображення на денцях чаш для води. Посудини типу чаші поширені в різних культурах цієї епохи, їхнє призначення визначають як культове: вони мали слугувати для певних ритуалів викликання дощу — для цього в них наливали воду і виконували з ними певні магичні дії, звідки, на думку Б. Рибаківа, й пішло слово "чародійство". Такого типу



Мал. 4. Зіставлена схема: "небесні лосихи" та зображення дощу.

посуд ми знаходимо і в трипіллі, і в культурі яншао (мал. 2, 5). Чаша, як місткість для води, була важливим елементом в керамічному комплексі цих культур. Однак погляньмо на сюжети орнаментів цих чаш: у яншао тут найчастіше зустрічаються зображення жаб, а в трипіллі — те, що Б. Рибаків називає "небесними лосихами". Причому, ці сюжети є досить стійкими. Метою зображень на денцях таких посудин було викликати з неба дощ. Тому тут мали місце символи, що пов'язувалися з небесною вологою. Цікаво, що яншао

осці зображували всередині чаші саме хтонічних тварин — таких як жаба, а також змії та черепаха, які, повзаючи по землі, принаджували небесну вологу на поля. Трипільці ж, зі свого боку (якщо приймати інтерпретацію Б. Рибакова), зображували небесних напівтварин-напівбогів, які, турбуючись про землю, посилали людям дощ.

В цьому випадку, проте, викликає певні питання розуміння під кометоподібними образами з "ріжками" "небесних лосих". Незаперечною є інтерпретація "хвостів" зображень як потоків дощу, адже таке зображення дощу маємо на великій кількості посуду (мал. 4). Однак привертає увагу той факт, що групи паралельних хвилястих, прямих, або ж концентричних ліній, які символізують воду, дуже часто пов'язані з зображенням хтонічних тварин, більше того, їх зображення часто схематизуються до цих ліній (образ жаби в яншао та зміїна спіраль в трипільці). Це спостереження уможливає припущення, що кометоподібні зображення могли б бути пов'язані зі зміями-драконами як тваринами хтонічними, до того ж, дракони можуть бути рогатими, а з іншого боку ці рисочки могли б трактуватися як промені світла, що їх випромінюють очі дракона (до речі, В. Збенович наводить цікаве зображення драконів з пальчикоподібними "ріжками" на голові)<sup>9</sup>. Таким чином, ці зображення можна було б тлумачити як образ дракона-дощу. Однак, щоб підтвердити або ж спростувати це припущення, потрібен більш широкий матеріал, якого не було, на жаль, у моєму розпорядженні.

Такі зображення використовувалися так часто, що з часом, як уже зазначалося, відбувалася їх схематизація, деякі лінії схематизації зображення змії в трипільці наведено на мал. 3: ми бачимо, як на стінках посудин (вигляд у плані згори — мал. 3, а, б, с, вигляд збоку — мал. 3, d, e) змії, закручений у спіраль, врешті-решт "втрачає" голову і перетворюється на чотириохчастинні узори зі спіралей (наприклад, на чотиригрудих посудинах), коли ж на стінці горщика зображувалася пара змії, то вона поступово трансформувалася в цікаві спіралі, що представлені в трипільці в багатьох варіаціях (мал. 3, f, k). В розписах яншао ми також спостерігаємо значну схематизацію зображення (мал. 2), про яку вже згадувалося раніше: реалістичне зображення жаби перетворюється в її символ — знак з групи концентричних кіл та паралельних ліній, причому в композиції чітко прослідковується трьохчастинність, яка завдячує, на думку В. Євсюкова, міфічним уявленням про трьохлапу жабу, яка має магичні здатності<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Збенович В. Г. Дракон в изобразительной традиции культуры Кукутени-Триполье // Духовная культура древних обществ на территории Украины. — К., 1991. — С. 21, 22.

<sup>10</sup> Евсюков В. В. Вказ. праця. — С. 92—101.



Мал. 5. Зображення змія в трипільлі (а—с)  
та в яншао (d);  
4 сторони світу в трипільлі (e, f), в яншао (g); спіраль як  
біг часу (h).

Логічно постає питання про співвідношення змія і дракона. Вони генетично пов'язані між собою, в цій парі образ змія є, мабуть, більш раннім. З іншого боку образ дракона не витісняє і не замінює собою змія. Е. М. Яншина вказує, що культ дракона може розглядатися як частина загального культу змій<sup>11</sup>.

Появу культу дракона помічають у багатьох культурах. Я. Чеснов вважає, що одним із чинників, що спричинили появу дракона, було розчленування туші звіра, яке уможливило тепер довільне

<sup>11</sup> Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. — М., 1987. — С. 56.

складання окремих частин<sup>12</sup>. Але, на мою думку, таке явище, в першу чергу, свідчить про певний крок в осмисленні світу, коли людина почала зображувати неіснуючу, ніколи не бачену, фантастичну істоту. В. Євсюков наводить дуже цікаву думку про виникнення образу дракона: візьмімо будь-яке типове уявлення про світове дерево в оточенні тварин (змій внизу, птах нагорі та якісь тварини по боках), "приберімо" подумки дерево та складімо тварин в одну істоту — таким чином ми отримуємо дракона — синкретичний образ космосу<sup>13</sup>.

В різних культурах вплив цього культу був різним. Важливість образу дракона в культурі Китаю незаперечна, існує навіть гіпотеза, що дракон був тотемом племені Са, культура якого, начебто, лягла в основу китайської культури. Цікаве також інше припущення: дракон міг вже тоді бути узагальнюючим символом, що поєднував риси різних тотемів, можливо, він був загальноплемінним предком.

В пізніших традиціях на території України дракон не мав такого великого значення, як у Китаї. Однак, в ранньому трипіллі він відігравав досить значну роль, про що свідчать його численні зображення на посуді. Причому це є саме зображення драконів, а не просто зміїв, бо часто вони мають крильця, збільшені очі та своєрідні рижки.

В більш-менш реалістичних зображеннях дракона привертають увагу його підкреслено збільшені очі, і це не випадково, адже навіть етимологія слова "дракон" пов'язана коренем "погляд", "дивитися". Зір у дракона дуже гострий, іншою ж характерною рисою цього образу є те, що він не лише дивиться, а й випромінює світло — це відображено в "гіперболізації" його очей<sup>14</sup>. Змії та дракони могли мати ноги (про це свідчать матеріали міфів), але вони сприймалися як хтонічні частини тіла і тому звичайно лишалися невидимими. Дракон пов'язується з дощем, ріками, громом, горами, деревами, — в китайській міфології божества цих стихій набували вигляду дракона. Яскраво виражений його хтонічний характер.

У своїй роботі про культову символіку анауських племен П. М. Кожин зазначає такі функції змія: 1) його роль як тотема; 2) зв'язок з культом мертвих; 3) втілення довгого життя або безсмертя; 4) родючість; 5) водна стихія; 6) охорона домашнього вогнища<sup>15</sup>. Якщо ми поглянемо ще раз на функції таких тварин як змії, дракон та жаба, то побачимо, що вони практично збігаються,

<sup>12</sup> Чеснов Я. В. Дракон: метафора внешнего мира // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. — М., 1986. — С. 59—73.

<sup>13</sup> Евсюков В. В. Вказ. праця. — Прим. 98 на с. 116.

<sup>14</sup> Чеснов Я. В. Вказ. праця. — С. 64—67.

<sup>15</sup> Кожин П. М., Сарияниди В. И. Змея в культовой символике анауских племен // История, археология и этнография Средней Азии. — М., 1968. — С. 35—40.

і провідною лінією цих образів є їхня хтонічність, з одного боку, та їхній зв'язок з небесними силами, — все це ставило цих тварин у центр культової системи давніх землеробів. Уявлення про ставлення цих тварин до світу добра чи зла мабуть з'являється дещо пізніше, коли міфотворення підносяться на вищий щабель. Однак, спорідненість цих образів навіть у наших сучасних уявленнях свідчить про існування стійкої парадигми, що закладалася кілька тисячоліть тому.

\*\*\*

Орнамент є вельми важливою складовою мистецтва прадавніх культур, особливо ж коли йдеться про дописемне суспільство, адже саме малюнок являє собою структуру, найбільш наближену до письма, не кажучи про те, що саме письмо, власне, і постає на цьому ґрунті (це особливо яскраво проявилось в ієрогліфічній писемності).

На основі проведених паралелей та порівнянь перед нами вимальовується образ людини ранньоземлеробської доби. Всі згадані культури, незалежно від їх географічного розташування, міцно пов'язує їх *землеробська свідомість*. Так само, як ми говоримо про певний стереотип "сучасної людини", можемо говорити і про "людину епохи розписної кераміки".

Люди різних культур цієї доби жили в дуже схожому світі — у світі, де життя залежало від родючості землі. А от сутність світобачення первісного землероба може бути представлена, за словами Б. Рибаківа, формулою "зерно + земля + дощ = врожай". Всі зусилля були спрямовані на те, щоб сума перших трьох складових дала в результаті необхідний людині врожай. Цим власне і пояснюється спільний для культур цієї епохи *аграрно-магічний* зміст орнаменталістики.

В орнаментах культур трипільля та яншао чітко відображено трьохчастинність світу по вертикалі (верхній, середній та нижній світи, які представляють відповідно небесний, піднебесний та підземний світи) з одного боку, а з іншого — чотирьохчастинність у напрямках чотирьох сторін світу. Ми бачимо, що в свідомості людей Всесвіт починає чітко проступати як певна структура. Техніка орнаменту — схематизація зображень та перевернення їх на структурний елемент орнаменту — також свідчить про новий етап в еволюції психічної природи людини, коли вона починає свідомо абстрагуватися від конкретних реалістичних зображень предметів і створювати їхні *символи*.

Ми побачили, що в цих культурах існують сюжети спільні або дуже подібні за семантикою, такі як: зображення води у вигляді різного роду груп паралельних ліній; спіральний узор як символ стихії води, пов'язаний також з хтонічними тваринами — зміями-

драконами та жабами, а з іншого боку як символ безперервного бігу часу (доречно ще раз згадати, що в завитках спіралей орнаментів обох культур за наявності багатьох відмінних елементів спільним є солярний знак — коло з хрестом посередині); велику роль грали зображення хтонічних тварин (змій, дракон, жаба).

У цій роботі розроблявся лише певний аспект куди ширшої теми. Але навіть ця невеличка спроба порівняння двох культур розписної кераміки дає можливість робити певні узагальнення, розв'язувати й конкретизації яких, звичайно, мають бути присвячені ширші дослідження.