

И. В. Палагута<sup>1</sup>МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТОВ  
ДРЕВНИХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЦЕВ ЕВРОПЫ

При построении реконструкций материальной и духовной культуры далекого прошлого с использованием одних только фрагментарных и неполных археологических источников неизбежно приходится сталкиваться с острой нехваткой информации. Поэтому элемент личностного восприятия исследователя здесь будет присутствовать всегда, особенно при интерпретации предметов искусства. Неизбежная субъективность оценок дополняется стремлением как можно ярче представить результаты исследования, построить на ограниченном материале масштабные реконструкции, а зачастую — желанием удовлетворить личные амбиции либо необходимостью следовать сложившейся конъюнктуре. При этом часто забывают, что археологическая наука имеет объективные основания.

Построение масштабных реконструкций, основанных преимущественно на априорных утверждениях и умозрительных спекулятивных построениях, в наибольшей степени затронуло раннеземледельческие культуры эпохи неолита и медного века, существовавшие на территории Юго-Восточной, Центральной и на юге Восточной Европы в VII–III тыс. до н. э. Многочисленные находки антропоморфной и зооморфной пластики, яркая и многокрасочная керамика со сложными орнаментальными композициями заставляют исследователей волей-неволей пытаться раскрывать их смысл и значение.

В элементах орнамента зачастую видят не только различные символы, но и иллюстрации к древним мифам, а также целые «тексты», состоящие из наборов знаков. Такой подход к решению загадок духовной культуры дописьменных культур далекого прошлого сложился еще в романтическую эпоху становления археологической науки, в конце XIX — начале XX в., на фоне расцвета сравнительного метода в этнографии, когда недостаток информации заставлял исследователей проводить широкие параллели и искать аналогии тем или иным мотивам древней орнаментации в области современной этнографии различных народов.

Подобные построения представляют, например, работы К. В. Болсуновского, который интерпретировал орнаменты трипольской культуры, распространенной на территории от Восточных Карпат до Днепра в IV–III тыс. до н. э. Базируясь на малообоснованном утверждении, что «трипольская культура, этнологически древнеарийская, действительно и есть протославянская культура», автор не только свободно использует для интерпретации «змеиных» орнаментов Триполья примеры из славянской и литовской этнографии<sup>2</sup>, но и пыта-

ется прочитать ряд элементов орнамента как пиктограммы — «прототипы какой-то орнаментационной азбуки»<sup>3</sup>.

Весьма примечательно, что подобные построения хотя и не подверглись жесткой критике, но и не получили тогда широкого распространения: в последующие десятилетия в рамках археологических изысканий преимущественно решались задачи построения периодизаций раннеземледельческих культур, выявления относительной хронологии памятников, реконструкции хозяйства и быта древнего населения Европы.

Начало следующей «волны» интерпретаций относится к 1960–1970-м гг., когда картина развития культур раннеземледельческой Европы в целом уже была очерчена. В это время в археологии стали широко использоваться облизившие ее с точными науками естественно-научные методы, такие как радиоуглеродный анализ, функционально-трассологический анализ орудий труда, изучение массового материала с помощью статистики и т. д. На этом фоне в области изучения духовной культуры развиваются масштабные реконструкции, представленные прежде всего в работах академика АН СССР Б. А. Рыбакова<sup>4</sup> и американской исследовательницы М. Гимбутас<sup>5</sup>. Но они проистекают не из тщательной проработки изобразительного и орнаментального материала, а из субъективных посылок авторов.

Обращаясь к «дедуктивному» методу, несмотря на неизбежный в этом случае субъективизм», Б. А. Рыбаков исходит из «труднооспоримой», по его мнению, позиции: для племен, у которых главной основой жизни являлось земледелие, важнейшим разделом их религиозных представлений могут быть и должны быть идеи и образы, связанные с плодородием<sup>6</sup>. Отсюда соляные и лунарные «календарные» знаки в древних орнаментах, модель мира с образами небесной влаги, «ужи-домовики» и прочие «земледельческие» символы. Все это укладывалось в господствующую концепцию автохтонного развития славян начиная с энеолита и стало считаться истоками славянской языческой культуры.

При всей масштабности реконструкции системы древнего мировоззрения построена она была на предметах, произвольно выхваченных из археологического контекста и относящихся к различным периодам развития раннеземледельческой культуры юга Восточной Европы (кроме Триполья, автор широко привлекал и материалы синхронных культур Центральной Европы и Балкан). Смысловое «значение трипольского керамического материала» также без четких оснований определяется из

<sup>1</sup> Доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат исторических наук.

<sup>2</sup> Болсуновский К. В. Символ змея в трипольской культуре. Мифологический этюд: реферат, приготовленный к чтению во время XIII Археологического съезда в Екатеринославе в августе 1905 г. Киев, 1905.

<sup>3</sup> Болсуновский К. В. Символика эпохи неолита, с табличей рисунков. Киев, 1908.

<sup>4</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.

<sup>5</sup> Gimbutas M. The Gods and Goddesses of Old Europe 7000 to 3500 BC. Myth, Legends and Cult Images. L., 1974.

<sup>6</sup> Рыбаков Б. А. Указ. соч. С. 174–175.

«общего индоевропейского корнеслова» и «архаичных слоев индоевропейского фольклора» — без доказательства того, были ли носители культуры Триполья–Кукутени индоевропейцами или нет<sup>1</sup>.

Те же субъективно-произвольные основания мы находим и у М. Гимбутас: в рамках концепции «цивилизации Великой Богини» орнаменты трипольской керамики предстают перед нами как схематические изображения «Птицеликой богини» или как образ «мирового яйца», плывущего по водам первозданного хаоса<sup>2</sup>.

Широкое использование при такой интерпретации формальных аналогий, выхваченных из соответствующего культурного контекста этнографии, представление о неизменности реконструируемых концепций в течение тысячелетий, не критичность и безапелляционность суждений — все это позволяет отнестись к данным построениям к области современного мифотворчества, имеющего мало отношения к методам позитивной науки.

К сожалению, подобный подход часто используется и современными исследователями: в абстрактных геометрических орнаментальных фигурах продолжают видеть все те же «полисемантические пиктограммы». На этом же базируется и «структурно-семиотический подход» к орнаментам, основанный на «прочтении» композиций орнамента как текстов, состоящих из набора отдельных знаков. Несмотря на использование количественных методов при анализе элементов орнамента, результаты его применения — интерпретации орнаментов как изображений «знаков луны в различных фазах», иллюстрирующих космогонические мифы, содержание которых также обусловлено преимущественно субъективными предположениями исследователей, что, по сути, возвращают нас к упомянутым выше построениям, которые столь же бездоказательны<sup>3</sup>.

Невозможность доказать подобные утверждения приводит к заключению, что, «когда речь идет об интерпретации памятников первобытных бесписьменных обществ, мы даже при обеспеченности большим количеством достаточно информативных данных не можем рассчитывать на всестороннюю реконструкцию мифологии...»<sup>4</sup> В то же время очевидно, что орнамент часто не несет той

информации, которую в нем хотят «прочсть», будучи предназначенным «для визуальной интерпретации характера данного объекта, ситуации, события», являясь «частью предметного мира», а не его образом<sup>5</sup>.

Ритмичность и повторяемость его элементов и мотивов во многом ограничивает их содержательность, а образуемая ими композиция обусловлена принятыми принципами симметрии и рамками стиля. Таким образом, даже изобразительные элементы орнамента зачастую нельзя интерпретировать как набор знаков. В качестве знака в системе внутри- и межкультурной коммуникации предстает орнамент в целом, а не его элементы.

Не противоречат такому подходу и некоторые этнографические наблюдения над процессом орнаментации керамики: образ сосуда приобретает конкретные формы по мере его реализации и «не бывает полностью сформирован до тех пор, пока орнаментация не завершена полностью»<sup>6</sup>, в большинстве случаев преобладает принцип нанесения орнаментов, в основе которого лежит последовательное разделение поля, а не «монтаж» дополнительных элементов вокруг доминанты. Кроме того, значительная часть элементов и мотивов орнамента имеет характер «технического орнамента», воспроизводящего конструктивные детали сосудов или фактуру некерамических изделий, который изначально не несет знаковой нагрузки.

При исследовании древних орнаментов необходимо также учитывать, что их значение менялось со временем в среде самих исполнителей, отражая видоизменения духовной культуры под влиянием экологических и экономических факторов, изменений этнокультурного окружения, в процессе расселения носителей культуры и обособления их отдельных групп. Скорость этих изменений может быть различна: в одних случаях композиции орнаментов могли не меняться столетиями<sup>7</sup>, в других — подвержены динамичным изменениям в течение нескольких поколений<sup>8</sup>.

Высказанные выше замечания ни в коем случае не умаляют значения орнамента как источника сведений о древней духовной культуре, однако его реальное «прочтение» требует реальной оценки его интерпретационных возможностей и использования адекватных методов его изучения.

<sup>1</sup> Рыбаков Б. А. Семантика трипольского орнамента // Тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1963 г. М., 1964. С. 23–24.

<sup>2</sup> Gimbutas M. Op. cit. P. 101–107, 166–168.

<sup>3</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 174; Бурдо Н. Б. Сакральный світ трипільської. Киев, 2005.

<sup>4</sup> Антонова Е. В., Раевский Д. С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М., 1991. С. 207–232.

<sup>5</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 238.

<sup>6</sup> Hardin M. A. The structure of Tarascan pottery painting // The Structure and Cognition of Art /ed. by D. K. Washburn. Cambridge, 1979. P. 8–24.

<sup>7</sup> Николов В., Карастоянова Д. Рисуваната орнаментация като система за комуникация между поколенията (по материали от рано- и среднонеолитния пласт на тел Казанлък) // Археология. 2003. № 44. С. 2, 5–14.

<sup>8</sup> Палагута И. В. Проблемы изучения спиральных орнаментов трипольской керамики // Stratum Plus. 1999. № 2. P. 148–159.