

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БУШАК СТАНІСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ**

Прим. № 1  
УДК 75.031.2(477) "17/18"

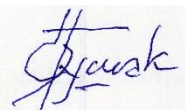
**ДИСЕРТАЦІЯ**

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КАРТИНА  
«КОЗАК МАМАЙ»  
XVIII–XIX СТОЛІТТЯ:  
ІКОНОГРАФІЯ, ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



С. М. Бушак

Науковий керівник  
Мазур Вікторія Павлівна  
доцент, кандидат мистецтвознавства

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Бушак С. М. Українські народні картини «Козак Мамай» XVIII–XIX століть: іконографія, генеза, еволюція.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2023.

У дисертаційному дослідженні розглянуто становлення і еволюцію композиційного канону та образно-пластичної мови українських народних картин XVIII–XIX століть, відомих під назвою «Козак Мамай».

«Козак Мамай» – це образ козака-запорожця, який сидить на землі зі схрещеними ногами і грає на струнному щипковому інструменті, що його можна прийняти за старовинну кобзу. Воїна малюють переважно самотнім – в степу, чи на лісовій галявині, під деревом – здебільшого під дубом. Воїн готує на вогнищі їжу, а біля нього лежать на землі та висять на гілках дерева його речі – шапка, зброя, посуд, часто – герб. Біля козака стоїть осідланий кінь, прив'язаний до списа.

В цілому в картині домінує спокій, але відчувається якась прихована тривога, – наче затишшя перед бурею. Важко пояснити, чому цей мистецький сюжет уже кілька століть є одним з найпопулярніших в українському мистецтві, як народному, так і професійному.

Аналізуються наукові гіпотези попередніх дослідників про причини появи цього надзвичайно популярного в середовищі українського народу образу воїна-музиканта.

Метою роботи є створення цілісного уявлення про мистецькі твори «Козак Мамай», які посідають важливе місце в українській культурі вже

протягом не менше чотирьох століть, а також – визначення напрямків еволюції цього легендарного образу та з'ясування його місця і ролі в українському мистецтві.

До теперішнього часу дійшло приблизно сто таких творів XVIII–XIX ст. Об'єктивні труднощі дослідження «мамаїв» полягають у тому, що більшість давніх творів XVIII–XIX ст. не датовано і час їх написання датується за супровідними вторинними даними.

Більшість «мамаїв» є живописними картинами, написаними олійними фарбами на полотні. Однак трапляються і зображення, написані на глиняному тиньку та інших матеріалах – дереві, папері. Саме написані олійними фарбами на полотні «мамаї» стали головною джерельною базою дослідження.

Один із таких творів знаходиться в Харківському художньому музеї (779–ЖРУ). На ньому стоїть дата виконання – 1642 рік. Але вчені вважають, що картину написано в XVIII ст. на основі втраченого твору, що датувався 1642 роком. Суперечка про існування «козаків мамаїв» у XVII ст. ведеться давно і зі змінним успіхом; у ній брали участь багато видатних вчених – Платон Білецький, Павло Жолтовський, Олександр Лазаревський, Іван Франко, Леонід Махновець та інші. Безперечно, значна частина (якщо не більшість) живописних творів типу «Козак Мамай» могла загинути у вирі буремних подій української історії. Причини могли бути найрізноманітнішими – війни, пожежі, стихійні лиха (як-от повінь, удари блискавки), вологість приміщень, шкідлива діяльність слимаків і личинок комах (молі, мурах, жуків-деревоточців та ін.). Картини могли свідомо знищувати і люди: комусь не подобався образ козака-запорожця з релігійних чи національних почуттів, хтось не вважав ці твори за високе мистецтво, а хтось у написах на картинах убачав нагадування про криваві події історії, про які потрібно якнайшвидше забути. Мотиви могли бути різними, але в кінцевому результаті зникали твори, які були популярними й серед простого народу України, і серед представників його панівної еліти.

**Актуальність** нашої роботи зумовлена тим, що й на нинішній час образ «козака Мамає» не зник з передових позицій поступу українського мистецтва. Образ розвивається та еволюціонує і в нових цивілізаційних – інтелектуальних та технологічних – умовах світового розвитку. Образ Мамає втілено в творах багатьох видатних українських митців XIX–XX ст. – Тараса Шевченка, Опанаса Сластіона, Іллі Рєпіна, Георгія Нарбута, Давида Бурлюка, Івана-Валентина Задорожного, Миколи Стороженка, Олександра Бородая, Валентина Гордійчука та ін. Знаменною рисою сучасного періоду розвитку українського мистецтва стало те, що образ «Козака Мамає» став масово зображуватися в тих мистецьких техніках, у яких його не втілювали раніше в минулому. До цих технік належать скульптура (зокрема в металі), настінний розпис, мозаїка, вітраж, гобелен, вишивка, сюжетна витинанка, поштова марка, промислова графіка та ін.

Найпоширенішою залишається проста композиція: образ самотнього сидячого козака, біля якого стоїть його вірний кінь та лежить зброя і стоїть посуд. Воїн відпочиває, але він зосереджено-спокійний і внутрішньо готовий до смертельного бою. Значно розширюють сприйняття образу «козака Мамає» твори складної композиції. На цих творах поряд із Мамаєм з'являються інші персонажі: товариші козака, жінки та дівчата, торговець-шинкар, пан-поляк, офіцер чи солдат російської армії. Окрему групу становлять твори періоду Коліївщини, епіцентром якої стали події в місті Умані. Унаслідок жорстоких боїв за місто загинуло кілька тисяч. Трагічні події знайшли мистецьке втілення в окремій групі картин, де зафіксовано прізвище їх головного персонажа – «козака Мамає». У багатофігурних композиціях «козак Мамає» виступає в ролі справедливого судді, до якого шинкар звертається з пропозицією грошей за скасування покарання за скоєні ним фінансові шахраювання. А козак з бандурою відповідає, що для нього важливими є не гроші, а порядні людські відносини.

Із часом прізвище Мамає викликає дедалі більший інтерес дослідників до реальних осіб, які його мали. Спочатку його пов'язували з двома реальними

гайдамаками середини XVIII ст., яких повісили у 1750 та 1758 роках. У результаті багатолітніх досліджень автор дисертації вперше встановив, що прізвище Мамай мали понад три десятки українських козаків XVII–XVIII ст. Вони були запорожцями, а частина з них брала участь у гайдамацькому русі. Це дозволило зробити важливий висновок: образ героя українських народних картин «Козак Мамай» насправді є збірним, узагальненим і легендарним.

Ще однією специфічною особливістю «мамаїв» є наявність на картинах текстових написів, переважно поетичних: як лаконічних, так і доволі розлогих. Нерідко за розмірами ці написи наближаються до обсягів віршованої поеми, розкриваючи внутрішній світ козака-запорожця, його духовні цінності та бачення світу, збагачуючи сприйняття образу «козака Мамає».

Написи фіксували Пантелеймон Куліш, Микола Маркевич, Григорій Галаган, Дмитро Яворницький та ін., коментували Микола Петров, Олександр Лазаревський, Іван Франко, Леонід Махновець, Платон Білецький, Павло Жолтовський та інші.

Було виявлено, що окремі написи на «мамаєх» тісно перегукуються, а то й цілком збігаються з фрагментами текстів вертепних вистав, які ставили студенти-бурсаки під час новорічно-різдвяних свят. Установлено, що в них поєднано віршовані фрагменти – прислів'їв і приказок, народних пісень, жартівливої поезії тогочасних студентів-бурсаків, парафрази релігійних текстів і т. ін. Унаслідок цього в текстах сміхові мотиви дивовижно поєднуються з серйозними, курйозні – зі світоглядними, побутові – з філософськими, вульгарно-матеріалістичні – з релігійними та навіть містичними.

На початкових етапах свого суспільно-історичного розвитку цей художній образ зафіксував появу козацтва як нової громадсько-політичної сили українського народу. Невдовзі козацтво стало могутнім захисником соціальних і релігійних прав та національних інтересів українського народу в боротьбі із зовнішніми ворогами та поневолювачами. Із часом образ «козака Мамає» став асоціюватися з позаперсоналізованим, узагальненим та

ідеалізованим образом козака-запорожця. Цього міфологізованого воїна наділено реальними та уявними високими моральними чеснотами й рисами цих хоробрих захисників рідної землі.

Важливо зауважити, що на трактування образу козака мала значний вплив і соціальна належність власників цих творів, під художні смаки яких нерідко підлаштовувалися художники, які писали подібні картини. «Мамай» були завжди популярні серед широких мас українського селянства, що в минулому становило більшість українського народу.

Немало впливових і багатих нащадків козацько-шляхетських родів України збирали картини із зображенням козака з бандурою, зокрема – Григорій Галаган, Василь Тарновський, Павло Скоропадський, Павло Потоцький, Катерина Скаржинська та ін. У збірці Василя Тарновського було шість «мамаїв», а в колекціях Григорія Галагана та Павло Скоропадського – по кілька.

У складний період становлення української державності образ «козака Мамай» переживає справжній період свого відродження. Монументальні скульптурні зображення воїна-музиканта з'явилися у Києві, Запоріжжі, Кривому Розі, Кам'янському та інших населених пунктах України. Зростаючій популярності цього твору сприяє те, що його сприймають як пластичний символ борця за свободу як окремої людини, так і всього українського народу.

Теоретичні результати виконаного дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення розвитку мистецтва України XVIII–XIX ст. та в узагальнювальних дослідженнях з історії й теорії українського мистецтва. Напрацьований матеріал може бути задіяний для укладання каталогів, енциклопедичних довідників, при уточненні реєстрів пам'яток мистецтва (особливо козацької доби).

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, українське малярство, народний живопис, народна картина «Козак Мамай», традиція, фольклор, символ, мистецьке новаторство, культурно-мистецький процес, художник,

композиція, художня техніка, пам'ятка історії та культури, дослідження, мистецтвознавчий аналіз.

## ABSTRACT

***S. Bushak. Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” of the 18th-19th centuries: iconography, genesis, evolution. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.***

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 023 – Fine Arts, decorative art, restoration. – The National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2023.

The formation and evolution of the compositional canon and visual and plastic language of Ukrainian folk paintings of the 18th–19th centuries, known as “Cossack Mamai”.

The term “Cossack Mamai” refers to the image of a Zaporozhian Cossack sitting on the ground with his legs crossed and playing a musical instrument such as a kobza or a bandura. Warriors are painted mostly alone – in the steppe or in a forest clearing, under a tree – mostly under an oak tree. A warrior prepares food on the hearth, and next to him lie on the ground and hang on the branches of a tree his belongings – a hat, weapons, dishes, often – a coat of arms. A saddled horse tied to a spear is standing near the Cossack.

In general, the picture is dominated by calmness, but a kind of hidden anxiety is felt, like a calm before a storm. It is difficult to explain why this artistic subject has been one of the most popular in Ukrainian art for several centuries, both folk and professional.

The scientific hypotheses of previous researchers about the reasons for the emergence of this image of a warrior-musician, extremely popular among the Ukrainian people, are analyzed. The purpose of our work is an attempt to explain why these paintings during the 18th–19th centuries. enjoy such great success among the Ukrainian people.

About one hundred (approximately one hundred) such works of the 18th–19th centuries have reached our (present) time. The objective difficulties of the study of



“mamais” are that most of the ancient works of the 18th–19th centuries are not dated and the time of their writing is dated according to the accompanying secondary data.

Most “mamais” are painted with oil paints on canvas. However, there are also images written on clay plaster and other materials – wood, paper. It was such “mamai” painted with oil paints on canvas that became the main source base of our scientific research.

One of these works is in the Kharkiv Art Museum (779– ЖРУ). It bears the date of execution – 1642. But current scientists believe that the painting was written in the 18th century based on a lost work dated 1642. The dispute about the existence of “Cossacks Mamai” in the 17th century has been conducted for a long time and with variable success; many outstanding scientists took part in it – Platon Biletskyi, Pavlo Zholtovskyi, Oleksandr Lazarevskyi, Ivan Franko, Leonid Makhnovets and others. Undoubtedly, a significant part (if not the majority) of paintings of the “Cossack Mamai” type could have perished in the whirlwind of turbulent events in Ukrainian history. The reasons could be very diverse – wars, fires, natural disasters (such as floods, lightning strikes), dampness of premises, harmful activity of slugs and insect larvae (moths, ants, all kinds of wood-boring beetles, etc.) Paintings could also be deliberately destroyed by people, for various reasons. Some did not like the image of the Cossack-Zaporozhian from religious or national feelings, and some did not consider these works to be high art. The inscriptions on the pictures, and others saw them as reminders of the bloody events of history, which should be forgotten as soon as possible. The motives could be different, but in the end, works that were popular both among the common people of Ukraine and among representatives of its ruling elite disappeared.

The relevance of our work is due to the fact that even at the present time the image of “Cossack Mamai” has not disappeared from the leading positions of the progress of Ukrainian art. The image develops and evolves in the new civilizational, intellectual and technological conditions of world development. The image of Mamai is embodied in the works of many prominent Ukrainian artists of the 19th and 20th centuries – Taras Shevchenko, Opanas Slastion. Ilya Repin, Georgy

Narbut, David Burlyuk, Ivan-Valentyn Zadorozhny, Mykola Storozhenko, Oleksandr Borodai, Valentin Gordiychuk, and others. A significant feature of the modern period of the development of Ukrainian art was that the image of “Cossack Mamai” began to be depicted en masse in those artistic techniques in which it had not been embodied before in the past. These techniques include sculpture (especially in metal), wall painting, mosaic, stained glass, tapestry, embroidery, story carving, postage stamp, industrial graphics, etc.

The most common composition remains simple: the image of a lonely, seated Cossack, next to which stands his faithful horse, weapons and dishes. The warrior rests, but he is focused-calm and internally ready for a deadly fight. The works of complex composition significantly expand the perception of the image of “Cossack Mamai”. In these works, other characters appear alongside Mamai: fellow Cossacks, women and girls, a merchant-shinkar, a Polish gentleman, an officer or soldier of the Russian army. A separate group consists of works from the period of Haydamachchyna, the epicenter of which was the events in the city of Uman. As a result of the brutal battles for the city, several thousand died.

Tragic events found their artistic embodiment in a separate group of paintings, where the surname of their main character – “Cossack Mamai” – is recorded. In multi-figure compositions, “Cossack Mamai” acts as a fair judge, to whom the shinkar appeals for pardon for the financial frauds he committed. And the Cossack with the bandura answers that it is not money that is important to him, but decent human relations.

Over time, the surname “Mamai” causes more and more interest to researchers to real people who had it. Initially, he was associated with two real Haydamaks of the middle of the 18th century, who were hanged in 1750 and 1758. As a result of our long-term research, it was established for the first time that more than three dozen Ukrainian Cossacks of the 17th–18th centuries had surnames. They were Zaporizhia, and some of them participated in the Haydamak movement. This allowed us to draw a very important conclusion: the image of the hero of Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” is actually collective, generalized and legendary.

Another specific feature of “mamais” is the presence of textual inscriptions on the paintings, mostly poetic: both small and very large. The size of these inscriptions is often close to the size of a poetic poem, revealing the inner world of the Cossack-Zaporozhian, his spiritual values and vision of the world. The texts enrich the perception of the depicted image of “Cossack Mamai”.

The inscriptions were recorded by Panteleimon Kulish, Mykola Markevich, Hryhoriy Galagan, Dmytro Yavornytskyi, and others. Commented by Mykola Petrov, Oleksandr Lazarevskyi, Ivan Franko, Leonid Makhnovets, Platon Biletskyi, Pavlo Zholtovskyi, and others.

It was found that individual inscriptions on “mamais” closely echo, and even completely coincide with fragments of the texts of nativity plays, which were performed by bursak students during the New Year and Christmas holidays. It was established that they combined poetic fragments – proverbs and sayings, folk songs, humorous poetry of the then Bursak students, paraphrases of religious texts, etc. As a result, in the texts, funny motives are surprisingly combined with serious ones, curious ones with worldview ones, everyday ones with philosophical ones, vulgar-materialistic ones with religious and even mystical ones.

At the initial stages of its socio-historical development, this artistic image recorded the emergence of the Cossacks as a new social and political force of the Ukrainian people. Soon Cossacks became a powerful defender of social and religious rights and national interests of our people in the fight against external enemies and enslavers. Over time, the image of the Mamai Cossack became associated with the depersonalized, generalized and idealized image of the Zaporozhian Cossack. This mythologized warrior is endowed with the real and imaginary high moral virtues and traits of these brave defenders of the native land.

It is important to note that the social affiliation of the owners of these works had a significant influence on the interpretation of the image of the Cossack, whose artistic tastes were often adapted by the artists who painted similar paintings. “Mamais” have always been popular among the broad masses of the Ukrainian peasantry, which in the past constituted the majority of the Ukrainian people.

Many influential and wealthy descendants of the Cossack-noble families of Ukraine collected paintings depicting a Cossack with a bandura. These were Hryhoriy Galagan, Vasyl Tarnovskyi, Pavlo Skoropadskyi, Pavlo Pototskyi, Kateryna Skarzhynska and others. Vasyl Tarnovskyi's collection contained six "mamais", while Hryhoriy Galagan's and Pavlo Skoropadskyi's collections contained several.

In the difficult period of the formation of Ukrainian statehood, the image of the "Cossack Mamai" is experiencing a real period of its revival. Monumental sculptural images of the soldier-musician appeared in Kyiv, Zaporizhzhia, Kryvyi Rih, Kamiansk and other settlements of Ukraine. The growing popularity of this work is helped by the fact that it is perceived as a plastic symbol of a fighter for freedom, both as an individual and as a whole Ukrainian people.

The theoretical results of the research can be used for further study of the development of Ukrainian art in the 17th–19th centuries. and in general studies on the history and theory of Ukrainian art. The developed material can be used for the compilation of catalogs, encyclopedic guides, when clarifying registers of art monuments (especially of the Cossack era).

**Key words:** fine art, Ukrainian painting, folk painting, folk painting "Cossack Mamai", tradition, folklore, symbol, innovation in art, cultural and artistic process, artist, composition, artistic technique, historical and cultural monument, research, art analysis.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Бушак С. М. Історико-світоглядні підвалини створення «Мамаїани» — серії скульптурних творів Володимира Наконечного, присвячених козаку Мамаю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство. Вип. 42. Рівне: РДГУ, 2022. С. 130–137.
2. Бушак С. М. Образ «Козака Мамаю» в скульптурних техніках. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», Вип. 60, Т. 1. 2023. С. 65–73.
3. Бушак С. М. Сміхова культура українського народу в картинах типу «Козак Мамай». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Напрямок: Мистецтвознавство. Вип. 44. Рівне: РДГУ, 2023. С. 97–104.

#### Апробація матеріалів дисертації:

4. Бушак С. М. Українські народні картини «Козак Мамай» з колекції В. В. Тарновського-молодшого (до питання походження узагальнюючої назви цих творів). *Масткова культура: історія, генезис, мистецькі критерії оцінки*. Зб. наукових праць за матеріалами конференції. 180-річчю від дня народження В. В. Тарновського-молодшого та 165-річчю від дня

- народження П. І. Харитоненка присвячується. 16–17 серпня 2018 року. Ніжин, 2018. С. 355–368.
5. Бушак С. М. Українські картини «Козак Мамай» в контексті народного, наївного та професійного мистецтва. *Наївне мистецтво і малярство України*. Зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ, 26 грудня 2018 р. Київ, 2018. С. 11–14. URL: [http://academia.gov.ua/Conf\\_2018\\_NAIV\\_MIST\\_T.pdf](http://academia.gov.ua/Conf_2018_NAIV_MIST_T.pdf) (дата звернення: 24.03.2021).
  6. Бушак С. М. Козак Мамай — історичний персонаж та мистецький образ. *Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 20-річчю від дня смерті П. О. Білецького*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції. Київ, 2019. С. 15.
  7. Бушак С. М. Українські народні картини типу «Козак Мамай» доби Гайдамаччини. *Тези доповідей міжнародної наукової конференції*. Дев'ять наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 10-річчю від дня смерті професора кафедри ТІМ НАОМА А. В. Заварової (1943–2011). Київ: НАОМА, 2021. С. 16–17.
  8. Бушак С. М. Пантелеймон Куліш як дослідник української народної картини «Козак Мамай». *Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції. Київ, 2020. С. 16–17.
  9. Бушак С. М. Картини типу «Козак Мамай» в ХХІ столітті. *П'ять платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). До сторіччя НАОМА*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції. Київ: Людмила, 2018. С. 12–13.
  10. Бушак С. М. Проблема стилістики «Козаків-Мамаїв». *Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи* (матеріали ювілейної міжнародної науково-практичної конференції). Київ: Державний музей українського народного декоративного мистецтва. 1999. С. 99–100.

11. Бушак С. М. Сакральне та земне в образі козака Мамаю. *V Гончарівські читання. Феноменологія українського народного мистецтва: форма і зміст*. Тези наукової конференції. 9–10 жовтня 1998. С. 5.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати  
дисертації:**

12. Бушак С. М. «Мамаї» та барокова культура. *Образотворче мистецтво*. 1998. № 1. С. 56–57.
13. Бушак С. М. «Козак — душа правдивая» (серйозне та смішне в образі козака Мамаю). *Образотворче мистецтво*. 1998. № 2. С. 69–70.
14. Бушак С. М. Козак — душа правдивая (діалектика серйозного і смішного в образі козака Мамаю). *Сіверянський літопис*. 1998. № 5. С. 103–108.
15. Бушак С. М. Українські народні картини «Козаки-мамаї» в контексті сарматської культури. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Зб. наукових статей. Вип. 10. Київ: 2001. С. 197–203.
16. Бушак С. М. Козаки-мамаї та проблема народного примітиву. *100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва*. Зб. наукових праць. Київ: АртЕк, 2002. С. 164–170.
17. Бушак С. М. Народномистецький образ захисника незалежності України (давньоукраїнська народна картина «Козак Мамай»). *Народна творчість та етнографія*. 2002. № 1. С. 3–13.
18. Бушак С. М. Українські народні картини «козаки-мамаї» та портрети козацької старшини (типологічні паралелі). *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Зб. наукових статей. Вип. 11. Київ, 2002. С. 193–198.
19. Бушак С. М. Сміхова культура українського народу у творах «Козак Мамай» та «Запорожцях» Іллі Рєпіна. *Скарбниця української культури*. Зб. наукових праць. Вип. 3. Чернігів: Сіверянська думка. 2002. С. 72–79.

20. Бушак С. М. Написи на українських народних картинах типу «Козак Мамай». *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Зб. наукових статей. Вип. 12. Київ: 2003. С. 311–318
21. Бушак С. М. Козак Мамай — особа і образ. *Українознавство. Календар-щорічник*. 2004. Київ: 2003. С. 102–109.
22. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» в контексті християнської культури (взаємозв'язок пластичного та текстового образів). *Південний архів*. Зб. наукових праць. Філологічні науки. Вип. XXIV. Херсон: Херсонський державний університет, 2004. С. 263–268.
23. Бушак С. М. Феномен української народної картини «Козак Мамай». *Мистецтвознавство України*. Вип. 4-й. Київ: 2004. С. 283–292.
24. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. Зб. наукових праць. Вип. 7-й. Київ: ВПЦ Київський університет, 2005. С. 136–142.
25. Бушак С. М. Художники — автори українських народних картин типу «Козак Мамай». *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Вип. 13. Київ: 2004. С. 393–396.
26. Бушак С. М. Особливості пластично-образної форми українських народних картин типу «Козак Мамай». *Філологічні семінари. Художня форма*. Вип. 8. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2005. С. 111–117.
27. Бушак С. М. «Нам допоможе святий Юрій і Пречиста Мати» (народні картини типу «Козак Мамай» в контексті давньої української культури та історії). *Неопалима кутина*. 2006. № 2–3. С. 207–242.
28. Бушак С. М. Мамаї Володимира Наконечного. *Січеслав*. 2007. № 1 (11). С. 190–193.
29. Бушак С. М. Козак — душа правдивая. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 24–26.
30. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» та вертепний театр. *Південний архів*. Зб. наукових праць. Філологічні науки. Вип. XXXXII. Херсон: Херсонський державний університет, 2008. С. 16–23.



31. Бушак С. М. Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Альбом. Київ: Родовід, 2008. С. 8–119.
32. Бушак С. М. Full text of Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його «ідентифікаційного коду». URL: [https://archive.org/stream/kozak\\_mamai/kozak\\_mamai\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/kozak_mamai/kozak_mamai_djvu.txt) (дата звернення: 23.03.2023).
33. Бушак С. М. Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2009. Вип. 2 (11). 2009. С. 159–169.
34. Бушак С. М. «Козак Мамай» — легендарна картина українського народного живопису. *Народне мистецтво. До 360-річчя утворення Козацької Держави*. 2010. № 1–2. С. 215–226.
35. Бушак С. М. Творчі почерки давніх авторів народних картин типу «Козак Мамай». *Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Вип. 17. Київ: 2010. С. 271–276.
36. Бушак С. М. Народна картина. *Історія українського мистецтва*. Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. Київ: НАН України, ІМФЕ. 2011. С. 869–890.
37. Бушак С. М. Платон Олександрович Білецький — мамаєзнавець. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 571–581.
38. Бушак С. М. «Козак Мамай» — народна картина. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 13. Київ: НАН України, 2013. С. 615–616.
39. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Тараса Шевченка. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 12. Київ, 2016. С. 6–19.
40. Бушак С. М. Козак Мамай — легендарний герой українського народу. *Вісник Таврійської фундації (осередку вивчення української діаспори)*. Вип. 13. Київ–Херсон: Просвіта, 2017. С. 173–188.

- 41.Бушак С. М. Реальні козаки з прізвиськом «Мамай», предтечі легендарного героя українського народу, у вирі визвольних змагань Козацької доби XVII–XVIII ст. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Зб. наукових статей. Присвячується 100-річчю від дня народження Д. Я. Телегіна. Вип. 26. Київ, 2019. С. 255–265.
- 42.Бушак С. М., Петренко О. М. Пантелеймон Куліш — дослідник епічних традицій українського кобзарства та лірництва (до 200-ліття від дня його народження). *Конотопські читання*. Зб. наукових праць. Вип. X. Відділ культури і туризму Конотоп. міськ. ради Сумськ. обл., Конотоп. міськ. краєзнав. музей ім. О. М. Лазаревського. Вип. X. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2019. С. 79–93.
- 43.Бушак С. М. Сміхові мотиви в трактовці образу «Козака Мамає» — героя українських народних картин. *Конотопські читання*. Зб. наукових праць. Вип. XI. Відділ культури і туризму Конотоп. міськ. ради Сумськ. обл., Конотоп. міськ. краєзнав. музей ім. О. М. Лазаревського. Вип. XI. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2020. С. 82–93.
- 44.Бушак Станіслав, Шиман Катерина. Іноземці – дослідники українських народних картин типу «Козак Мамай // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Зб. наукових статей. Вип. 29, Київ, 2020. С. 299–312.
- 45.Бушак С. М. Образ козака Мамає з українських народних картин в нетрадиційних мистецьких техніках. *Садиба: генезис в часі і просторі*. Зб. наукових праць. Вип. 1 (7). Ніжин: 2020. С. 240–251.

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ</b>	22
<b>ВСТУП</b>	23–28
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографія питання	29–47
1.2. Образ і можливі прототипи персонажа картини	47–51
1.3. Назва «Мамай» у топоніміці України	52–56
1.4. Народні картини сюжету «Козак Мамай» в мистецтвознавчих дослідженнях	56–72
<i>Висновки до розділу 1</i>	72–73
<b>РОЗДІЛ 2. КЛАСИФІКАЦІЯ КАРТИН СЮЖЕТУ «КОЗАК МАМАЙ» ЗА ЇХ КОМПОЗИЦІЙНО-ПЛАСТИЧНОЮ ПОБУДОВОЮ</b>	
2.1. Композиційні різновиди народних картин сюжету «Козак Мамай»	74–84
2.2. Головні композиційно-пластичні особливості картин «Козак Мамай» (на прикладі твору «Козак-бандурист» з Національного художнього музею України )	84–93
2.3. Зв'язок «мамаїв» з парсунними портретами діячів козацької доби та сарматськими портретами представників польської шляхти	93–102
2.4. Імовірний зв'язок композиції «мамаїв» з мистецтвом народів Сходу та з кочівниками українських степів	102–107
<i>Висновки до розділу 2</i>	106–107

### **РОЗДІЛ 3. НАПИСИ НА КАРТИНАХ «КОЗАК МАМАЙ», ЇХ ЗВ'ЯЗОК З ФОЛЬКЛОРОМ І ЛІТЕРАТУРОЮ XVIII–XIX СТОЛІТЬ ТА ПЛАСТИЧНИМ ОБРАЗОМ КОЗАКА-БАНДУРИСТА**

- 3.1. Місце й роль написів у структурі живописних творів «Козак Мамай» та головні риси образу козака згідно з написами на картинах 108–116
- 3.2. Зв'язок написів на картинах із бурлескно-травестійною літературою козацької доби, вертепними виставами та сміховою культурою Бароко 116–123
- 3.3. Написи на картинах як панорамна картина народного світогляду епохи козаччини та втілення традицій козацького середовища 123–132
- 3.4. Внесок сміхової культури студентсько-бурсацького середовища та релігійно-епічних традицій українського кобзарства у створення всенародно улюбленого образу козака Мамаю 133–139
- Висновки до розділу 3* 139–140

### **РОЗДІЛ 4. СТИЛІСТИКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАРТИН «КОЗАК МАМАЙ»**

- 4.1. Мистецькі особливості стилю «козаків мамай» як явища культури в епоху Бароко 141–151
- 4.2. Особливості образу «Козака Мамаю» через призму стилю бароко та його художнього методу «поєднання непоєднуваного» 151–156
- 4.3. Міфологізація доби козаччини в українській суспільній думці XVIII–XIX ст. та утвердження образу «Козака Мамаю» як пластичного архетипу української культури 157–161

<i>Висновки до розділу 4</i>	161–162
<b>ВИСНОВКИ</b>	163–167
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	168–182

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького;

ЛІМ – Львівський історичний музей;

Національний заповідник «Хортиця» – Національний заповідник «Хортиця»  
Музею історії запорозького козацтва;

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;

НБУ імені Ярослава Мудрого – Національна бібліотека України імені  
Ярослава Мудрого;

НЗКПЛ – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»;

НІБУ – Національна історична бібліотека України;

НМІУ – Національний історичний музей України (Київ);

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка (Київ);

НХМУ – Національний художній музей України (Київ);

НЦНК «Музей Івана Гончара» – Національний центр народної культури  
«Музей Івана Гончара»;

ОІКМ – Одеський історико-краєзнавчий музей;

ПКМВК – Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського;

ХХМ – Харківський художній музей;

ХОКМ – Херсонський обласний краєзнавчий музей;

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і  
мистецтв України (Київ) .

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У другій половині XIX та протягом XX ст. образ козака Мамає залишався важливою темою народного мистецтва, міцно увійшов до царини мистецтва професійного, потрапив у професійний живопис і станкову та книжкову графіку. Мірою того, як поступово відходив у небуття історичний феномен запорозького козацтва, дедалі більше зростав інтерес до цього унікального явища серед учених і митців.

Серед професійних митців «козака Мамає» зображували Тарас Шевченко, Опанас Сластіон, Амвросій Ждаха, Ілля Рєпін, Георгій Нарбут та інші. Особливо вагоме значення в цьому процесі мала діяльність історика Дмитра Яворницького та художника Іллі Рєпіна – автора полотна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові».

Визвольні змагання XX століття (1917–1921), що мали на меті створення самостійної української держави, сприяли пробудженню уваги широких кіл науковців до поглибленого вивчення козацтва, його культури та мистецтва, зокрема й до картини «Козак Мамай». Протягом XX – початку XXI ст. до цього образу зверталися видатні художники – Давид Бурлюк, Анатолій Базилевич, Петро Печорний, Іван Фізер, Віктор Романщак, Павло Волик, Микола Стороженко та інші митці-професіонали.

Значний внесок в утвердження образу «козака Мамає» як одного з головних символів української культури зробив Іван-Валентин Задорожний, втіливши образ народного героя в техніках олійного живопису, вітражу та мозаїки в низці станкових і монументальних творів.

Після здобуття Україною незалежності 1991 року образ «козака Мамає» міцно увійшов до низки нових мистецьких творів – в монументальну та станкову скульптуру, мозаїку, вітраж, емаль, сюжетну витинанку, ручну художню вишивку, екслібрис, пам'ятну монету, поштову марку та промислову графіку (етикетки сірникових коробок, настінні календарі, афіші театральних спектаклів, вивіски торгових установ). Після Революції Гідності образ «козака

Мамає» як символ українського воїна-захисника став головним акцентом у складі низки меморіально-скульптурних комплексів, присвячених пам'яті бійців, полеглих за волю України.

У нинішній час цікаві та новаторські варіанти образу «козака Мамає» створюють живописці Орест Скоп, Анатолій Буртовий та Людмила Тафійчук, скульптор Володимир Шолудько, графік Валентин Гордійчук, майстри сюжетної витинанки Микола Теліженко та Андрій Пушкарьов, майстриня ручної вишивки Любов Конопко та інші.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України та Європи: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

**Метою роботи** є створення цілісного уявлення про мистецькі твори «Козак Мамає», які посідають важливе місце в українській культурі вже протягом не менше чотирьох століть, а також – визначення напрямків еволюції цього легендарного образу та з'ясування його місця і ролі в українському мистецтві.

Для досягнення цієї мети необхідно вирішити **такі завдання:**

- здійснити аналіз максимально повного опису мистецьких творів «Козак Мамає» (особливо давніх);
- дослідити їхні композиційні типи;
- проаналізувати становлення та подальшу еволюцію їхньої композиційно-образної системи;
- встановити історичні події, що привели до формування усталеної традиційної назви цих творів, і з'ясувати ймовірні прототипи образу «козака Мамає»;



- дослідити текстові написи на картинах, встановити їхній зв'язок із художнім образом;
- дослідити стилістику народної картини «Козак Мамай» у культурному контексті епохи її створення;
- показати процес міфологізації образу «козака Мамаю» в історичному та культурно-мистецькому середовищі українців.

**Об'єкт дослідження** – українська народна картина «Козак Мамай» XVIII–XIX століття.

**Предмет дослідження** – іконографія, генеза, еволюція народної картини «Козак Мамай» XVIII–XIX століття.

**Територіальні і хронологічні рамки дослідження.** Досліджуються твори мистецтва XVIII–XIX ст., пов'язані з територією сучасної України.

**Джерельну базу** становлять твори з музейних і бібліотечних збірок. Оригінальні твори мистецтва із зображеннями козака-бандуриста в збірках Національного художнього музею України (Київ), Національного історичного музею України (Київ), Національного музею Тараса Шевченка (Київ), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (Київ), Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського, Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана, Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, Львівського історичного музею, Музею історії запорізького козацтва Національного заповідника «Хортиця», Одеського історико-краєзнавчого музею, Херсонського обласного краєзнавчого музею, Харківського художнього музею, Черкаського обласного краєзнавчого музею.

Дослідження втрачених творів, репродукованих у рідкісних виданнях, здійснювалися в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Національній історичній бібліотеці України, Національному заповіднику

«Києво-Печерська лавра», Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого, у приватних збірках низки митців та колекціонерів.

**Методологічна основа і методичні принципи наукового дослідження.** Методологічною основою дослідження творів сюжету «Козак Мамай» були передусім виявлення та порівняння характерно-прикметних і типологічних рис пластично-образної побудови їх композиційної структури. Першорядним завданням було відокремлення композиційної схеми «мамаїв» від композицій творів на козацьку тематику, де зображено козака на повний зріст або на коні.

Для «мамаїв» характерна так звана східна поза героя творів, де фігура козака вписана у піраміду, що надає образіві монументальності та непорушної стійкості, викликає думки та підсвідомі асоціації про наявність у нього нездоланної могутньої сили, якою живить воїна рідна мати-земля. Надзвичайно важливе значення має розміщення фігури козака в межах загального простору картини, у якому цей образ переважно домінує, його місцезнаходження в загальній композиції конкретного твору та акцентоване масштабне співвідношення порівняно з іншими персонажами творів.

Типологічний метод застосовано в процесі порівняння «мамаїв» із традиційними портретами козаків («парсунами») і представників польської шляхти (так званий сарматський портрет).

Важливе значення у створенні цілісного (інтегрального) образу «Козака Мамає» мають написи на картинах (переважно віршовані), які формують своєрідний словесний образ козака-бандуриста, багато в чому відмінний від його зображуваного візуального образу. Зв'язок з українським фольклором та літературою доби їх створення допомагає зрозуміти феномен поширення та популярності картини серед різних верств українського суспільства.

**Наукова новизна одержаних результатів** дослідження полягає в тому, що вперше:

– встановлено, що мистецькі твори з образом «Козака Мамає» є полістилістичними, виконаними в стилістиці народного живопису

(«примітиву» і «наїву»). Їх виконували також у різних стилях, напрямках, течіях тощо;

- проаналізовано низку нових матеріалів, які раніше широко не залучалися при дослідженні цих картин, як-от віршовані написи на них;

- введено до наукового обігу документально підтвержені дані про існування історичних персоналій й доведено, що прізвище Мамай було доволі поширеним серед козаків і достеменно встановлено, що його мали понад 30 українських воїнів XVII–XVIII ст.;

- запропоновано гіпотезу про те, що образ «козака Мамає», хоч і мав реальне історичне підґрунтя, у процесі історичного розвитку народної міфотворчості став збірним і узагальненим образом українського козака-характерника – народного героя, наділеного надприродними властивостями;

- доведено, що в характеристиці цього воїна виразно простежуються риси сміхової культури українського народу, зокрема іронія та самоіронія, наявні в естетиці бароко, за законами його генерального художнього методу «amimeton mimema» («ненаслідуваного наслідування»).

**Теоретичне та практичне значення роботи.** Враховуючи незмінний інтерес до картини «Козак Мамай» навіть у XXI ст. серед широких кіл митців (народних, професійних і самодіяльних), дослідження є важливим теоретичним підґрунтям для наукового вивчення художніх засад творення узагальненого образу відомого й легендарного персонажа української історії та символу вітчизняного мистецтва.

**Особистий внесок здобувача** полягає у вирішенні наукового завдання в галузі мистецтвознавства, а саме: з'ясування стилістичних і композиційних особливостей української народної картини XVIII–XIX століття, що дало змогу простежити іконографію, генезу та еволюцію української народної картини «Козак Мамай» у XVIII–XIX століттях.

**Апробація роботи.** Наукові положення дисертації багаторазово обговорювалися на численних всеукраїнських і міжнародних конференціях, а також опубліковані в наукових статтях і тезах доповідей в трьох монографіях,

збірниках фахових видань і наукових журналів (всього 46 назв, частина з яких розміщена в інтернет-виданнях). Також неодноразово автором були здійснені доповіді за темою дисертації перед студентами та учнями, виступи на радіо та телебаченні.

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у 45 наукових публікаціях: з них – 3 статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України і включених до наукометричних баз; 8 праць апробаційного характеру, публікацій у наукових виданнях і збірниках матеріалів конференцій; 3 статті в колективних наукових монографіях, розділ книги.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (168 найменувань). Загальний обсяг роботи – 181 сторінки, з них основного тексту – 147 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Історіографія питання

Поширені та популярні в Україні твори образотворчого мистецтва, на яких зображено козака, що грає на бандурі або, відклавши її, сидить у характерній – так званій східній – позі (підібгавши ноги), широковідомі під узагальненою назвою «Козак Мамай» (відповідно, у множині – «мамаї»).

Від першої половини ХІХ ст., коли з'явилися перші аналітичні публікації стосовно цих зразків українського образотворчого мистецтва (переважно живописних полотен), фіксували різні назви подібних творів. Ці назви походили як від текстових написів на картинах, так і від дослідників (П. Куліша, Я. Новицького, І. Рєпіна, Д. Яворницького та ін.), серед них, зокрема, такі: «Запорожець», «Гайдамака», «Гайдамака, що грає на бандурі», «Козак – душа правдива», «Козак нетяжище», «Мамай» і «Козак Мамай» та ін.

Лише наприкінці ХІХ ст. за подібними творами поступово закріпилася, а далі усталилася узагальнена назва «Козак Мамай». 1898 року в опублікованому «Каталогу українських старожитностей колекції В. В. Тарновського» всі шість картин подібного типу названо саме «Мамаями», хоча вони й належали до трьох нетотожних композиційних типів. На одній з них (№ 713), де, крім виділеної збільшеним розміром фігури сидячого козака-бандуриста, намальовано ще п'ять персонажів і коня, наявний напис «Козак Мамай» (над головою цього героя). На іншій картині з поясным зображенням задумливого молодого козака немає жодної згадки про Мамая, але упорядники каталогу дали твору назву «Запорожець або козак Мамай» (№ 712). Водночас із віршованого напису на картині (монологу козака) стає зрозумілим, що звати його «Хома» («а ім'я мені Хома, що на голові волосся нема...»). Але воїн зауважує, що в нього не одне, а багато імен: «Бо в мене ім'я не одно, а єсть їх до ката, так назовуть як натрапиш на якого свата». На картині під № 717, де

зображено самотнього козака, що сидить під деревом з люлькою в роті, напис унизу твору свідчить, що це – «Запорозький кошовий» [86, с. 77–79].

Прикметна «східна» (або ж «турецька» чи «козацька») поза запорожця чітко відрізняє досліджувані нами твори від інших картин козацької тематики. Також на багатьох полотнах у руках козака зображено не бандуру, а кобзу. Зауважимо, що бандура та кобза розрізняються поміж собою як особливостями конструкції, так і технікою гри на них.

«Мамаїв» почали вивчати доволі давно: найранніші публікації про них з'являються вже у першій половині XIX ст., коли по всій Європі, зокрема і в Україні, поширилося масове захоплення освічених суспільних верств народною культурою та розпочалося її поглиблене вивчення. У річищі розвитку романтизму, а згодом реалізму зріс активний інтерес інтелігенції до всіх проявів життя простого народу, зокрема й до народного живопису та різноманітних жанрів фольклору. Із цього погляду «мамаї» є творами унікальними, адже охоплюють величезну територію поширення, мають значну кількість варіацій, а також поєднують у собі пластичний образ і вербальний коментар до нього. Образ козака-бандуриста цікавив художників і музикантів, істориків і етнографів, дослідників давньої літератури та фольклору і численних шанувальників української старовини. «Мамаї» виявилися на перетині професійних зацікавлень науковців багатьох напрямків, зокрема, естетична оцінка цих творів повсякчас зростала: від трактування їх як примітивних зразків народної творчості до проголошення одним із найглибшинніших феноменів української культури.

Перші дослідники «мамаїв» часто сприймали ці твори переважно як історичний і побутово-етнографічний матеріал, здебільшого не вбачаючи в них особливої художньої цінності. Значною мірою пояснювалося це тим, що на той час (на початку та в середині XIX ст.) у Європі домінувало мистецтво академічного стилю, тоді як «мамаї» мали риси самодіяльно-народної стилістики, а тому оцінювалися переважно як твори примітивно-наївні та малохудожні.

Було констатовано, що слово «Мамай» може вживатися і в персональному (індивідуалізованому) значенні, як прізвище (чи прізвисько) конкретної людини (або ж легендарного воїна – «козака Мамає»), і в загальному сенсі – на позначення групи людей, об'єднаних спільним стилем життя. Дослідник Борис Познанський 1885 р. навів свідчення, що «мамаєми» в народі називають «усяку кочуючу в степу людність» [121, с. 228].

У чотиритомному «Словнику української мови» за редакцією Бориса Грінченка (1908) слово «мамай» пояснено так: «Мамай, мамає – кам'яна статуя в степу» [130, с. 403].

Подібне трактування цього слова у 1898 р. зафіксував також і Микола Сумцов [132, с. 38].

Аполлон Скальковський (у 1850 р.) також пов'язував поняття «мамай» з кам'яними скульптурами українських степів: «багато хрестів кам'яних та баб обломаних називається Мамаєми» [127, с. 5].

Харківський дослідник Кость Костенко, шукаючи в «мамаєх» історико-персональне наповнення, зазначає: «Мамай» – міфічний козак-запорожець... Невідомо, чи існувала насправді історична особа з таким іменем, яка стала прототипом. Існує український вираз: «поїхав на мамає», – «поїхав на удачу». «Мамай» також – узагальнене ім'я волоцюги» (1919) [90, с. 28–29].

Платон Білецький зауважує (1960 р.): «Не виключена можливість, що Мамай – це узагальнена назва гайдамаки взагалі. На підтвердження можна навести вираз «піти на мамає» (цебто навмання) і те, що картини з написом «Козак Мамай» включають сцени гайдамацької розправи» [15, с. 7]. У подальшому вчений деталізує цю тезу (у передмові до дослідження своєї учениці Т. Марченко-Пошивайло 1991 р.): «мамаєми звали в народі гайдамаків («піти на мамає» – означає замислити якесь дуже ризиковане діло)» [102, с. 7].

Таким чином, слово «мамай» могло бути прізвищем (чи прізвиськом) конкретної людини, хоча, водночас, воно вживалося і в двох загальних значеннях:

- 1) всяка людність, що кочує в степу;

2) кам'яна статуя в степу («кам'яна баба»).

У журнальній статті 1929 року дослідник на прізвище (чи, ймовірноше, псевдонім) «Івік» констатував, що словом «мамаї» також позначають поширених в українських степах «кам'яних бабів» [81, с. 5].

Із часом це слово почали вживати як синонім слів «козак», «запорожець», «гайдамака», «розбишака», «волоцюга», «відчайдух».

Звідси стає зрозумілим, чому немає жодної пісні чи думи про козака Мамаю: в народній свідомості слово «мамай» мало здебільшого не індивідуальне, а загальне значення, фактично стосуючись багатьох козаків із певним родом спільних занять, а то й, можливо, – майже кожного реального запорожця, що мав свої ім'я та прізвище. Отже, слово «мамай» могло вживатися як прізвисько воїна, що часто було більш відомим і поширеним серед громади за його справжнє прізвище.

За нашими спостереженнями, на картинах, які зображують козака-бандуриста, трапляються написані прізвища відомих козацьких ватажків: «Максим Залізник», «Семен Палій», «Нечай», «Кошовий Харко», «Сава Чалий». Нерідко це ім'я є збірним, характерно-типовим, наприклад: «Іван Васильович Кутовий», «Гордій Велегура», «Козак Бардадим», «Козак Шарпило, древній запорожець», «Козак Боняк», «Іван брат», «Хома». Ще частіше козак узагалі безіменний – «Запорожець», «Запорожський кошовий», «Гарний козак на натуру...», «Сидить козак в кобзу грає...», «Козак – душа правдивая...», «Козак-сіромаха...», «Козак нетяжище» і навіть – «Мужик-сіромаха». Відомо небагато картин, на яких козака названо прізвищем Мамай і всі вони є доволі пізніми, стосуючись другої половини XVIII ст. (періоду Коліївщини – піку гайдамацького руху) – «Мамай», «Козак Мамай», «Мамай – сильной козак», «Мамай із Жалкого», «Мамай-гайдамака».

Це ще раз підтверджує думку, що із часом слово «мамай» стало узагальненим поняттям, одним із базових значень якого було – «гайдамака». Невипадково, що доступні нам дані про реальних козаків, які мали це прізвище (чи прізвисько), стосуються переважно часів Коліївщини (більша частина



XVIII ст.) і локалізовані територією, де гайдамацький рух був особливо інтенсивний (між річками Південний Буг і Тясьмин). Багато «Мамаїв» пов'язано із Запорозькою Січчю, звідки вийшло чимало повстанців-гайдамаків. На нинішній час це переважно території Миколаївської, Кіровоградської, Дніпропетровської, Запорозької та Черкаської областей.

Не викликає сумніву, що на формування образу «козака Мамає» на народних картинах вплинули реальні події козаччини та гайдамаччини. Водночас ці історичні події було переплавлено в горнилі народної творчості, як малярської, так і словесної (тому що на картинах типу «Козак Мамай» незмінно трапляються віршовані написи, іноді доволі розлогі). У результаті тривалого процесу народної міфотворчості з іменем (чи прізвищем) Мамає на народних картинах химерно поєдналися як реальні події козацької доби, так і відлуння спогадів про давніх воїнів (за народними уявленнями – предків чи попередників козаків), що панували в українських степах у сиву давнину.

Перед дослідниками народних картин типу «Козак Мамай» відразу постає принципової ваги питання про те, а чи існував насправді такий реальний історичний персонаж, чи це суто легендарний образ. Певний час деякі дослідники (зокрема А. Скальковський) образ козака-бандуриста трактували як своєрідний портрет реального козака Мамає, про якого писали чимало істориків і літераторів, а також згадували певні історичні джерела.

Першу згадку про реального козака Мамає віднаходимо в «Реєстрі усього Війська Запорозького після Зборівського договору...» (1649 р.), де серед козаків Максимівської сотні Чигиринського полку записаний і Василь Мамай [125, с. 64].

Історик Михайло Грушевський згадує осавула війська Його Королівської Милості Івана Мамаєвича, який в 1617 р. у складі делегації козацької старшини Війська Запорозького Низового брав участь у переговорах із Сеймом Речі Посполитої [49, с. 365].

Про те, що прізвище «Мамай» було доволі поширеним у давній Україні незаперечно свідчить корпус документів багатотомного видання «Архів Коша

Нової Запорозької Січі» (видається з 1994 по 2019 рік), яке охоплює унікальні документи 1734–1775 років (усього 368 архівних справ), де неодноразово згадано реальних козаків, що мали прізвище Мамай. Хронологічно ці документи охоплюють період після полтавської поразки гетьмана Івана Мазепи і аж до ліквідації Війська Запорозького Низового імператрицею Катериною II.[4–9].

За даними упорядників, у реєстрі «Архіву Коша» зафіксовано понад 30 козаків Нової Запорозької Січі (вона існувала протягом 1734–1775 рр.) на прізвище Мамай, несли військову службу в різних куренях Війська Запорозького Низового і дані про яких занесено в козацькі документи. Це стосується, насамперед, «Реєстру Війська Запорозького Низового 1756 року», який зберігається в Центральному державному історичному архіві України у Києві і містить дані про 12 760 козаків з 38 куренів Війська Запорозького Низового Нової Січі [8].

Здебільшого в документах наведено лише ім'я і прізвище козака (та інформацію, до якого куреня Запорозької Січі він належав), але про деяких із них є додаткові свідчення. Як правило, вони вказують на те, що цей козак був учасником гайдамацького руху або підозрювався в ньому. Серед згаданих Мамаїв у 1741 р. зазначено одного ногайського татарина з таким прізвищем («Мамай з Упа-Кошак») [5, с. 239].

В оприлюднених паперах «Архіву Коша Нової Запорозької Січі» (том 1) найперше згадується про двох реальних Мамаїв, які діяли в першій половині XVIII ст. і обидва були сприйняті польською владою як гайдамаки, а тому й страчені з конфіскацією їх майна. Перший із них – це козак Кущівського куреня Марко Мамай, страчений 1738 року в містечку Смілі разом зі своїм побратимом Марком Соколиком [4, с. 276, 347].

Другий – це козак Сергіївського куреня Павло Мамай, схоплений поляками на Гарді (військове укріплення Бугогардівської паланки біля порогів на р. Південний Буг) та повішений ними як гайдамака в 1747 р. [4, с. 297, 340, 354].

Щодо згаданого вище ногайського татарина – Мамає з Упа-Кошак, то його фіксують козацькі документи від 1741 року в наступному контексті. Група запорозьких козаків пограбувала майно двох ногайських татар (Темир Хаджи Мегмета та Тулу Баша), у яких було викрадено п'ятдесят трьох коней, що паслися на річці Ділиголі, при вершині Чорного Терну. Ці татари розшукували своїх коней до самого Гарду, де їм сказали, що коней повернуть, якщо знайдуть. А в цей час козаки Кисляківського куреня викрали у ногайського старшини Какак Мегмет Челебія ще двадцять одного коня, внаслідок чого їх переслідували ногайці Сагандик та Мамай (з Упа-Кошака) [5, с. 239].

Ця невелика історична подія переконливо свідчить, що ще в середині XVIII ст. прізвище Мамай могло стосуватися не лише православних козаків-запорожців, а й татар (зокрема ногайських), які на той час сповідували переважно іслам.

Одним із перших дослідників «Архіву Коша Нової Запорозької Січі» після її ліквідації 1775 року був наблизений до керівництва російської армії молодий офіцер А. Скальковський (1808–1899). Його безпосереднім керівником був видатний військовий і політичний діяч, людина високого розуму та європейської освіти, граф та світліший князь Михайло Воронцов (1782–1856) – герой війни з Наполеоном: новоросійський генерал-губернатор і повноважний намісник Бессарабії (у 1823–1844 роках), генерал-ад'ютант; почесний член Петербурзької академії наук (з 1826 р.).

Саме з діяльністю М. Воронцова пов'язано стрімку розбудову Одеси та економічне вивищення цього причорноморського портового міста, що в минулому мало назву Хаджибей. З його вказівки до Одеси потрапили унікальні архівні документи вже неіснуючого Війська Запорозького Низового.

На той час «Архів...» уже був розпорошений: значна частина його документів потрапила до Санкт-Петербурга, де перебуває донині (296 справ), а інша частина – в Єлизаветград (нині – м. Кропивницький) і Катеринослав (нині – м. Дніпро). Звідти ці документи перевезено до Одеси, де, за

розпорядженням князя М. Воронцова, їх описом і вивченням, починаючи ще з 1820-х роках і займався А. Скальковський.

У запорозьких архівах А. Скальковський знаходить документи, які використовує для написання низки історичних досліджень; серед них – «Наїзди гайдамак на Західну Україну у XVIII столітті. 1733–1768» (1845) та «Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького» (1840, 1846 – друге видання, 1885–1886 – третє, 1994 – сучасне перевидання), а також роману про Мамаю – «Порубіжники» (1850) [126; 127; 128].

За його словами (треба мати на увазі, що він був етнічним поляком), ватага цього гайдамаки в минулому «наводила в Україні особливий жах», а «пам'ять про Мамаю зберігається у своєрідній картині, тисячі копій якої ви побачите по всій Україні». На його думку, на цих картинах був зображений конкретний гайдамака Мамай, що жив у середині XVIII ст. (вірніше, їх було два під одним спільним прізвищем «Мамай»). Згадує він також і про велетенського дуба Мамаю, коріння та стовбур якого неодноразово пошкоджували шукачі козацьких скарбів [126, с. 153, 223].

Цим же подіям, що зацікавили А. Скальковського, присвячено і пізнішу розвідку «Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам)» (1898) невідомого дослідника, який сховав своє ім'я та прізвище під криптонімом «А. С.», яка значно уточнює повідомлення Скальковського [11, с. 486–492]. Деякі автори, зокрема Тетяна Марченко-Пошивайло, приписують цю розвідку А. Скальковському, але дослідниця історії журналу «Киевская старина» Марія Палієнко вважає, що її автором був відомий київський історик Андрій Стороженко (1857 – не раніше 1926) [119].

На нашу думку, ця версія більш правдоподібна, тому що А. Скальковський помер 9 січня 1889 року відразу після виходу цієї статті, напередодні свого 91-ліття. Він був визнаним істориком, членом-кореспондентом історико-філологічного відділення Петербурзької академії наук (з 1856 року) і йому не було жодного сенсу приховувати своє прізвище. Тим більше, що доти він ніколи не користувався псевдонімом чи криптонімом,

а його головні праці опубліковано в 1830–1850-х роках.

У статті А. Стороженка констатовано, що Мамай не був вимислом народної фантазії, а в середині минулого XVIII століття справді існувало дві особи, які спадково мали це ім'я. А. Скальковському вдалося зібрати про них такі дані: «З 1750 року, вісім років підряд, кордони Польщі шарпали гайдамаки. Страх народний збільшував їх кількість до неймовірності... Особливий жах наводила в Україні шайка Мамає, козака Запорозького... Виявилося, що під цим іменем діяло дві особи. Один Мамай в 1750 році прийшов на байдаку в Мошни і як це містечко, так і всі осідлості князя Любомирського розорив і людей порубав. Генерал Леонт'єв сильно його переслідував, а його команди за ним довго по степах ганялися, доки, нарешті, не наздогнали його. Шайка його була цілком знищена, а самого ватажка було повішено і четвертовано. Голову його з шапкою та вусами увіткнули на *шпиль* і поставили на мосту в Торговиці. Якийсь *Андрій Харченко* зняв з цієї голови шапку, одягнув на себе і назвав себе Мамаєм. Цей Мамай, за прикладом свого попередника, ходив із шайкою на *Лядчину*» [11, с.486–492].

Отже, після страти безіменного запорожця Мамає у 1750 р., козак Щербинівського куреня Андрій Харченко зняв з голови замордованого шапку, одягнув її на себе і продовжив справу свого попередника. Через вісім років цього другого Мамає також схопили російські солдати, передали його полякам, які його піддали тортурам і стратили 1758 р. Але за цей час в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамає, який воскресає знову і знову для боротьби з ворогами.

Таким чином, за А. Скальковським і А. Стороженком, перший Мамай (безіменний) був запорожцем, а другий Мамай (він же Андрій Харченко) теж був запорожцем (козаком Щербинівського куреня Запорозькій Січі і, як і його попередник, займався військовим здобичницьким промислом на правобережній Україні, яка тоді знаходилася під польським адміністративним управлінням.

Про подібні події цього ж часу (тобто середини XVIII ст.) в «Архіві південно-західної Росії» (частина 3, том 3; 1876 р.) за редакцією професора київського університету Св. Володимира Володимира Антоновича було опубліковано матеріали ще про одного реального Мамає – ватажка гайдамацького руху на півдні Київської губернії, який загинув у сутичці з російськими драгунами 1750 року [10, с. 607].

Згаданий в «Архіві...» гайдамака Мамай діяв на території сучасної Черкащини та Кіровоградщини (у документі згадуються такі топоніми, як Чигирин, Суботів, Мошни, Боровиця, Цибулів, Торговиця, Чута, Чорний ліс, ріка Тясьмин). Як свідчать протоколи допитів восьми заарештованих гайдамаків (трьох козаків і п'ятьох місцевих жителів), що відбулися з 25 червня по 03 липня 1751 р., ця ватага («шайка») настільки прославилася влітку 1750 року своїми справами проти польських землевласників, що для її ліквідації було послано цілий загін кінних російських драгунів. Зрештою антидержавні заворушення її членів було придушено, а очільник повстанців Мамай загинув у бою із солдатами регулярної армії.

Привертає увагу те, що допитані згодом три свідки цієї події (житель Цибулева П. Войненко та запорожці І. Сахненко і М. Крижненко) не вважали Мамає запорожцем і не називали його імені, але одностайно пов'язували його з Чорним лісом, де, мабуть, постійно мешкав цей славетний гайдамака. Схоже на те, що «Мамай», найімовірніше, було не прізвище, а прізвисько цього авторитетного серед гайдамаків розбійника, який вирізнявся серед них чи то силою, чи старшим віком, чи то гучною славою, здобутою в попередніх роках.

Про поширення прізвища Мамай в минулому серед представників українського козацтва донедавна дослідники, що покликалися передовсім на працю П. Білецького, мали неточні відомості. П. Білецький писав про реальних «мамаїв» на підставі доступних йому даних, опублікованих здебільшого в наукових, художніх і публіцистичних творах (монографіях і статтях) А. Скальковського [126–128], П. Куліша [94; 95], В. Антоновича [1], Д. Яворницького [157–163], Д.-П. Де ля Фліза [55], Данила Щербаківського

[151; 152], Костя Широцького [154–156], а також в історичних статтях інших дослідників, опублікованих переважно в дореволюційній періодиці (насамперед в історичному журналі «Киевская старина» та інших виданнях («Сяйво», «Образотворче мистецтво» і т. ін.).

На висновках П. Білецького значною мірою в подальшому будувалися публікації більшості інших дослідників «мамаїв» Але справжнім сенсаційним проривом у цьому питанні стало оприлюднення «Архіву Коша Нової Запорозької Січі». З усіх документів «Архіву Коша...» найінформативнішим є «Реєстр Війська Запорозького Низового 1756 року», у якому зафіксовано 24 реальні козаки із прізвищем Мамай.

Наведемо дані про цих Мамаїв, згаданих у «Реєстрі Війська Запорозького Низового 1756 року»: Андрій Мамай (Мишастівський курінь), Борис Мамай (Коренівський курінь), Василь Мамай (Дерев'янківський курінь), Василь Мамай (Конелівський), Грицько Мамай (Рогівський), ще один Грицько Мамай (теж Рогівський курінь), Данило Мамай (Титарівський курінь), Іван Мамай (Іркліївський), Ігнат Мамай (Конелівський), Кирик Мамай (Пластунівський), Корній Мамай (Канівський), Кузьма Мамай (Левушківський), Лук'ян Мамай (Джерелівський), Максим Мамай (Джерелівський), Михайло Мамай (Дінський), Назар Мамай (Батуринський), Ничипір Мамай (Полтавський), Павло Мамай (Сергіївський), Петро Мамай (Коренівський), Петро Мамай (Кушівський), Петро Мамай (Незамаївський), Тиміш Мамай (Батуринський), Федір Мамай (Пашківський), Яцко Мамай (Кисляківський курінь) [8, с. 410].

Окреме місце посідають матеріали, пов'язані з Коліївщиною, зокрема період 1768–1769 років.

За даними документів, серед учасників гайдамацького руху було шість осіб, що мали прізвище «Мамай». П'ятеро з них були козаками Запорозької Січі, які долучилися до повстання. Серед них були два безіменні «Мамаї» – один із Кисляківського, а другий із Крилівського куреня. Перший з них був у складі загону гайдамаків під керівництвом кальниболоцького запорожця

Семена Слобкого, а другий подався гайдамакувати, будучи перед цим на промислах (на території Бугогардівської паланки) [9, с. 220, 246].

Козак Ведмедівського куреня Василь Мамай згадується у рапорті полковника Прогнойської паланки Федора Великого до кошового отамана Петра Калнишевського (від 1 вересня 1768 р.), як учасник бунту групи запорозьких козаків (близько 40 чоловік), які привласнили собі видобуті запаси солі з Бакиревого озерця. Побоючись насильства від повсталих козаків, полковник просить у кошового захисту для своєї персони [9, с. 194].

Козак Щербинівського куреня Дмитро Мамай згадується у рапорті військового осавула Сидора Білого (від 11 жовтня 1768 р.) як приятель козака Сергійівського куреня Савки Швеця, звинуваченого в крадіжці коней у ногайських татар [9, с. 333].

П'ятим був козак Кисляківського куреня Яцко Мамай, якого згадано серед 20 інших козаків, що були свідками розшуку пропалого коня, якого, зі згоди товариства, тимчасово взяв собі на потреби козак того ж таки Кисляківського куреня, гайдамака Степан Губа (справа № 265 від 15 грудня 1768 р.) [9, с. 361].

Що ж стосується шостого гайдамаки Мамає, то ним був не козак, а мешканець містечка Цибулева (нині – селище в Уманському районі Черкаської області в складі Монастирищенської міської громади) Федір Дорошович Мамай (дані на 8 грудня 1768 р.). Влітку 1768 р. цей Федір Мамай був на заробітках на Запорожжі (заготовляв сіно козакам), а потім з дев'ятьма іншими відчайдухами біля с. Чаусове приєднався до загону гайдамаків під керівництвом ватажка Лепетухи, що нараховував 22 особи. Після сутички з російськими військами та донськими козаками біля м. Саврань (нині – північ Одеської області) Федір Мамай зазнав поранення в руку і повернувся додому [9, с. 42].

Таким чином, завдяки появі в доступі низки нових джерел з історії України XVIII століття (насамперед виданню «Архіву Коша Нової Запорозької Січі») відомо про 37 реальних українських чоловіків-воїнів на прізвище



Мамай. Із них 27 були козаками-запорожцями, один із яких жив у XVII ст. (Василь Мамай, козак Максимівської сотні Чигиринського полку, згадується 1649 р.), а двоє інших (Марко та Павло Мамай) були страчені поляками за звинуваченням у гайдамацтві у 1738 та 1747 роках відповідно. Інші 24 козаки були воїнами різних куренів Запорозької Січі на момент перепису складу Січі 1756 року.

Окрім них, ще 10 чоловік були повстанцями-гайдамаками. Дані про одного з них – безіменного Мамаю наводить В. Антонович (той загинув у бою з російськими драгунами у 1750 р.). Інші два Мамаї були гайдамаками (про них писали А. Скальковський, А. Стороженко та П. Білецький), із яких один був безіменним (старший), а його молодший побратим Андрій Мамай мав прізвище Харченко. Ще шість гайдамаків згадується в документах 1768–1769 років, із яких п'ятеро були козаками-запорожцями, а шостий – мешканцем містечка Цибулів, який долучився до гайдамацького руху. Згадується також страчений у липні 1768 р. в містечку Княжичах Грицько Мамай із Соколівки.

Таким чином, нині ми маємо достовірні дані про 37 реальних козаків на прізвище Мамай. Звернімо увагу на той факт, що П. Білецький написав 1960 року працю «Козак Мамай» — українська народна картина», маючи в розпорядженні дані лише про двох із них. Отже, на теперішній час підтверджено інформацію не лише про існування майже чотирьох десятків реальних козаків Мамаїв, а й про важливі біографічні подробиці життя і смерті багатьох із них. До цього переліку не зараховуємо Івана Мамаєвича, якого згадує М. Грушевський (від 1617 р.)

Поза «козаками Мамаями», історичну реальність яких підтверджено достовірними документами, розглянемо «Мамаїв», зафіксованих у літературних і мистецьких джерелах, а нерідко й історичних, як узагальнений образ воїна, наділеного надприродними фантастичними можливостями, не доступними для звичайних людей. Такі «мамаї» виступають у ролі напівреального ідеалізованого збірного героя народного міфу про

легендарного і таємниче-загадкового козака-характерника, ледь чи не безсмертного лицаря волі та честі.

Француз П'єр Домінік Де ля Фліз (1787–1861), який у середині ХІХ ст. побував у багатьох українських селах і містечках, залишив унікальні етнографічні замальовки, в одній із яких (1845 року) відтворив образ «розбійника Мамає», перемалювавши його з народної картини, а в іншій зобразив «дуб Мамає». У пояснювальному тексті Де ля Фліз зафіксував народні перекази про цього славетного героя: «в багатьох будинках знаходиться картина, що зображує цього розбійника, який сидить під дубом з бандурою в руках; під цією картиною є вірші. В Чигиринському повіті, біля села Херсонки, я бачив велетенського дуба, давно засохлого та без гілок; його називають дубом Мамає і розповідають, що під цим дубом Мамає розташовувався своїм табором і вішав на гілках хто попадався в його руки і на ньому ж самому був повішений. Старожили говорять, що біля ста років, як дерево це вже без листя. Треба думати, що розбійник Мамає існував далеко за сто років» [55, с. 62].

Таким чином, гайдамацький рух ХVІІІ ст., який став своєрідним продовженням національно-визвольної боротьби українського народу ХVІІ ст. і був спрямований насамперед проти польської соціальної та релігійної експансії на українських етнічних землях, відновив у народній свідомості та художній творчості образ міфічного козака Мамає, у якому поєднано і характерні прикмети козацько-гайдамацької епохи, і долі численних конкретних козаків, що мали прізвище Мамає.

Пов'язаний з драматичними подіями українсько-польського протистояння, насамперед зі збройною боротьбою селянсько-козацьких мас Правобережної України та Запорозжя проти шляхетського поневолення, образ козака Мамає, як і козацтва в цілому, здобув своє широке висвітлення також у численних польських історичних джерелах і художній літературі.

Цей дослідницький інтерес багатьох українських і польських істориків та письменників був зумовлений гостротою польсько-українського релігійно-

національного протистояння, на яке не могли не звертати уваги й іноземні дослідники, зокрема, російські (М. Воронцов, поручик Брашиванов), німецькі (Олександр Рігельман, Герхард Шульц-Гевернітц, А. фон Закстхаузен), французькі (Домінік П'єр де ля Фліз) та ін. Звідси зрозуміло, чому картини на гайдамацьку тематику, головного героя яких називали «козак Мамай», привертали їхню увагу і описувалися в численних літературних творах та історичних публікаціях.

Сучасна дослідниця Тетяна Гедзь коментує ледь чи не першу згадку про народні картини із зображенням козака-бандуриста, де намальованого гайдамаку названо «Мамаєм» [45]. Ідеться про повість польського письменника Міхала Грабовського (писав під псевдонімом Едвард Тарша) «Станиця Гуляйпільська» (1840), який в 1830–1850 роках жив у батьківському маєтку в містечку Олександрівка Чигиринського повіту. Описуючи ідальню небагатого шляхтича пана Войського у селі «між Білою Церквою і Каневом», М. Грабовський зазначає: «Ця кімната була оздоблена ще однією картиною, яку можна було б назвати історичною. Ще донедавна такі зображення були дуже поширеними по українських хатах... в моїм дитинстві, часом з німим подивом, вдивлявся я в обличчя Мамає. Грабіжник був зображений на пасовищі серед лісу, сидів на дерні по-козацьки, заложивши ноги під себе, мав на собі червоний кунтуш із закинутими за спину вільотами, жовті шаровари, торбан в руці, та й тут же пасся в діброві його нерозсідланий кінь... У глибині твору, де намальовано густий ліс, проглядалось, як той же Мамай отримує кару за свої злочини: гойдається на гілці старого дуба» [45, с. 60–61].

В іншому місці цього ж твору, змальовуючи покої польського чашника (урядника. – С.Б.) у селі Турії (нині – Новоукраїнського району на Кіровоградщині), Грабовський зазначає: «Стіни прикрашали картини коронованої Богоматері Бердичівської, Короля Йогомосьці Яна III і третя, неодмінно, Мамає. Проте цей місцевий герой не був показаний, як у пана Войського, одночасно у двох періодах життя та смерті: тут художник показав безпосередньо лихо, і на острах всього Турянського ключа висів Мамай на

гілці розлогого дуба, який міг бути змальований з натури, бо поблизу Чигирини показують стовбур цього історичного дерева і до сьогоднішнього дня» [45, с. 41–42].

Подібні записи залишив і П. Куліш (за 8 років після Грабовського), який, із заслання в Тулі, у листі до Осипа Бодянського від 16 липня 1848 р. писав про гайдамаку Мамаю наступне: «Може видав, – де вже не видати? – деінде по Україні голеного запорожця намальованого, що сядя, підібгавши ноги, грає на кобзі, ще й промовляє. А що промовляє, те внизу й підписано. Ляхи звать його в своїх книжках козаком Мамаєм. Єсть коло Суботова, чи що, і дуб Мамаїв, де він вішав їх, брачиків... Було воно в мене десь і записано, та вже запам'ятав. От же я колись був у Мошнах і знайшов там сього козарлюгу із такою підписсю, що краща й просторіша від усіх інших; та й саме малювання вже старе дуже, що аж полупалось, дак тим-то я й не розібрав одного слова на кінці – чи головатий, чи бородатий. Самі уже домізкуєтесь. – Мое діло тільки списати» [95, с. 229].

Важливо зазначити, що П. Куліш не лише був особисто знайомий із М. Грабовським, а й гостював у його домі 1843 року й, найімовірніше, він саме там бачив картину «Козак Мамай».

Містечко Олександрівка знаходиться поблизу славнозвісного Холодного Яру, який у минулому був осередком гайдамацького руху. Вочевидь саме тоді, після Грабовського, Куліш і відвідав Чигирин, Суботів, Мошни та Мамаєвого дуба, про що і зазначав, згадуючи і про гайдамаку Мамаю, в уже цитованому листі до О. Бодянського (від 16 липня 1848 р.) і в листі до Т. Шевченка (від 20. X. 1843 р.).

На той час уже було опубліковано поему Т. Шевченка «Гайдамаки», видану в Петербурзі у 1841 р., тому ця тема, як і особа Мамаю (одного із широко знаних учасників повстання) цікавила поета. Твір «Гайдамаки», над яким молодий Шевченко працював упродовж 1839–1841 років, побачив світ зі значними цензурними перешкодами, про що сам поет розповідав поміщику-меценатові Григорію Тарновському у листі від 26 березня 1842 р.: «Було мені

з ними горя, насилу випустив цензурний комітет, обурливо, насилу якось я їх переконав, що я не бунтівник. Зараз спішу разіслати (книгу), щоб не схаменулись» [149, с. 27–28].

Оскільки М. Грабовський (1804–1863) навчався в Уманській повітовій школі отців Василіан, а згодом у Рішельєвському ліцеї в Одесі (1818–1820), то, можливо, що саме він надав якісь важливі матеріали молодшому за нього Скальковському (1808–1899) для написання творів про історію гайдамаччини в цілому і про гайдамаку Мамаю зокрема. Збереглося листування Куліша з М. Грабовським і один лист Скальковського до Грабовського.

Що ж стосується Т. Шевченка, то він, народившись і провівши дитячі роки на Черкащині, бував і в Чигирині, і в Суботіві, і в Холодному Яру і, звичайно, неодноразово чув і про гайдамаку Мамаю, і про його життя та вчинки, зокрема від свого діда Івана Андрійовича Шевченка (Грушівського), який був для нього живим свідком гайдамаччини. Події української історії доби козаччини та гайдамаччини відображено в багатьох поетичних і мистецьких творах Шевченка, зокрема в поемах «Гайдамаки» (1841) та «Великий льох» (1845), поезіях «Чигрине, Чигрине» (1844) і «Холодний Яр» (1845), акварелі «Чигирин з Суботівського шляху» (1845), в офорті– «Дари в Чигирині 1849 року» (1844) та ін.

Зауважимо, що в офорті «Дари в Чигирині 1849 року» Т. Шевченко зобразив картину типу «Козак Мамай» на стіні однієї з кімнат резиденції гетьмана Богдана Хмельницького. Цю важливу деталь твору особливо виразно видно на підготовчому малюнку до офорта і вона є переконливим свідченням того, що Шевченко був добре обізнаний із канонічною композиційною схемою цієї надзвичайно поширеної серед українського народу картини.

Записав пізніше розповіді про гайдамаку Мамаю в 1901 р. у Суботіві біля Чигирини і відомий збирач народної творчості та письменник Борис Грінченко, зокрема, в них прізвище Мамаю пов'язане із самим Богданом Хмельницьким («Про Хмельницьких. Про Мамаю», 1901): «А се вже чи не після Хмельницького було, як приїхав у Суботово Мамай з запорожцями і

ляхам багато шкоди наробив. Тут у лісі неподалечку є дуб невисокий да рясний, Мамаєм зветься. Кажуть, що буцім-то Мамай на йому казан вішав, да як задзвонить, то його хлопці і біжать. А інші кажуть, що через те, що і Мамай був низький та дужий, як той дуб» [47, с. 287–288].

Попри зафіксованих нами Мамаїв, кандидат історичних наук, етнолог Олександр Босий згадує про загін гайдамаки Марка Мамає, що в 1750–1755 роках діяв у районі Чорного Лісу, про гайдамаку Федора Мамає та ще про одного місцевого чоловіка з таким прізвищем, якого схопили на Південному Бузі й у кайданах привезли назад (запис історика Володимира Яструбова) [117, с. 16].

Отже, нині абсолютно неможливо заперечити той факт, що існували реальні історичні особи, які могли стати (і вочевидь стали) прототипами легендарного козака Мамає.

Як слушно зауважує А. Стороженко, пишучи про неймовірну популярність картин типу «Козак Мамай»: «Запорозький козак довгий час був втіленням малоруського народного ідеалу» [11, с. 486]. Народ убачав в цьому образі хороброго захисника рідної землі та предківської віри і надійного гаранта духовних цінностей традиційного укладу життя. Колоніальна політика московських царів незворотно вела до неминучого знищення козацтва як носія небезпечних для самодержавства свободолюбних тенденцій народного самоуправління та демократії. Незважаючи на героїчну боротьбу запорожців із турками в російсько-турецьких війнах XVII–XVIII ст. та неприєднання їх до пугачовського бунту, цариця Катерина II пояснювала ліквідацію Запорозької Січі в 1775 р. саме участю багатьох запорожців у гайдамацькому русі, називаючи ці загони «шайками». Принаймні таке трактування було в її маніфесті від 3 серпня 1775 р. Насправді ж вона розглядала Січ як центр можливих антиросійських заворушень і вже непотрібний автономний буфер поміж Росією і Туреччиною (особливо після приєднання Криму). Тому 4 червня 1775 р. на свято Трійці російські війська здійснили несподіваний напад на Запорозьку Січ, заарештували старшину, а рядових козаків розігнали. Ще

раніше була ліквідована Гетьманщина (в 1764 р.), а після розпуску Другої Малоросійської колегії (1764–1786), якою керував П. О. Рум'янцев, знищено останні сліди політичної автономії України.

Попри те, що А. Скальковський змушений був (як офіцер російської армії) поділяти офіційний погляд на запорожців і гайдамаків як на «разбойников и воров» (так їх називало оточення імператриці Катерини II), він у ґрунтовній «Історії Нової Січі» зазначає: «Серед руського народу західної України (тут мається на увазі Правобережна Україна. – С.Б.) гайдамаки вважалися та й досі вважаються героями степів. Безліч пісень і казок про них можна почути в Київській та Подільській губерніях, і чудово, що всі вони дихають ненавистю до ляхів, над якими іноді й посміюються» [126, с. 425].

Але попри втрату національних форм політичного життя в пам'яті українського народу спогади про добу козаччини не зникли, а зберігалися з особливою ретельністю і любов'ю. І одним із таких символів, який про неї нагадував, була картина «Козак Мамай», яка стала всенародною, бо прикрашала помешкання і простих людей, і нащадків козацької старшини, що отримали російське дворянство. Зауважимо, що, незважаючи на узагальнений характер образу козака Мамає, в ньому знайшли відображення і цілком конкретні події історії, насамперед доби козаччини та гайдамаччини.

## **1.2. Образ і можливі прототипи персонажа картини**

Важливим досягненням українських науковців минулого часу було те, що вони переконливо пов'язали прізвище «Мамає» – головного персонажа славнозвісних народних картин з реальними історичними особами доби гайдамаччини – козаками, які боролися на Південній Київщині (нинішня Черкащина) і Поділлі (Кіровоградщина та Миколаївщина) з польською владою. Про це писали А. Скальковський, П. Куліш, М. Грабовський, В. Антонович, Д.-П. де ля Фліз, А. Стороженко, Б. Грінченко та ін.

Було встановлено також те, що слово «Мамає», окрім індивідуального

значення (прізвища чи прізвиська) могло використовуватися і в узагальненому, позаперсональному значенні. П. Білецький синтезував усі ці розрізнені досягнення своїх попередників у роботі «“Козак Мамай”» – українська народна картина» (1960) [15]. У ній, застосувавши компаративний аналіз, дослідник показав, що на формування композиції творів українського образотворчого мистецтва величезний вплив мало мистецтво кочових народів Сходу – монголів та уйгурів, які сповідували буддизм у формах тибетського ламаїзму.

Для кожного, хто розпочинає досліджувати «мамаїв», постає цілком закономірне питання: як могло трапитися, що ці славнозвісні твори, на яких зображено українського козака та на яких трапляються типово українські прізвища, зокрема й відомих діячів нашої історії, поширилися під узагальненою назвою «Козак Мамай», тобто з використанням чужомовного прізвища східного (насамперед тюрксько-половецького) походження?

Назва «Мамай» закріпилася за зображеннями сидячого козака-запорожця на народних картинах не зразу, але вже 1898 р. всі шість картин (хоч вони й належали принаймні до трьох композиційних типів) зі збірки українського колекціонера-мецената В. В. Тарновського названо саме «мамаями». Упорядниками цього каталогу були видатні вчені – археолог і мистецтвознавець, майбутній директор Київського міського художньо-промислового музею (Київського музею старожитностей і мистецтв), академік УАН Микола Біляшівський, а також історик і дослідник живопису козацької доби Олександр Лазаревський. Водночас лише на одному зі згаданих творів кінця XVIII ст. є напис «Козак Мамай», на трьох інших ім'я героя не вказано і ще на двох картинах його названо «Запорожский кошевой» та «Хома» («А имя мині Хома...») [86, с. 77–79].

Постає питання, ким був цей легендарний Мамай, чому про нього не складено жодної козацької думи чи історичної пісні, і взагалі – чи правильно пов'язувати прізвище героя народних картин виключно з трагічними і кривавими подіями гайдамацького руху, події якого зафіксовано на картинах



другої половини XVIII ст.

Щодо прізвища на думку спадає золотоординський полководець Мамай (рік народження невідомий – 1380), розгромлений під час вікопомної Куликовської битви 1380 р., який невдовзі після цього був убитий (отруєний) того ж року в Криму генуезцями. Багато дослідників пише про цього Мамаю як про хана, хоча насправді він був лише темником (тобто еміром – за М. Грушевським), який контролював територію Золотої Орди в Криму та Причорномор'ї.

Пізніше один з половецько-руських нащадків темника Мамаю став засновником шляхетсько-литовського роду Глинських. Глинськ, імовірна резиденція княжого роду Глинських, на цей час є селом Роменського району Сумської області). Це нині невелике село, що знаходиться на річці Сула поблизу міста Ромен, уперше згадується у письмових джерелах від 1149 року та пізніше – у джерелах кінця XIV — 1-ї половини XVI ст. Окрім нього, неподалік є села Глинське (у Зіньківському районі Полтавської області) та Глинщина (у Прилуцькому районі Чернігівської області).

Вичерпну інформацію про рід Глинських дає дослідниця О. В. Русина в «Енциклопедії історії України» (Том 2, 2004 р.), зазначаючи зокрема: «Глинські – князівський рід тюркського походження. За генеалогічними переказами, бере початок від сина Мамаю – Мансур-Кията, який після Куликовської битви 1380 осів на Задніпров'ї, заснувавши Глинськ, Полтаву й Глинницю» [64, с. 116–117].

Що ж стосується заснування князівського роду Глинських, то це трапилось наприкінці XIV ст., коли поміж ексханом Тохтамишем і литовським князем Вітовтом було укладено політичний союз. Тохтамиша позбавили влади його конкуренти – хани Темір-Кутлуг і Єдигей. Після поразки від татарського війська Темір-Кутлуга і Єдигея в битві 12 серпня 1399 р. на полі біля Ворскли великий литовський князь Вітовт врятувався від полону лише в супроводі кількох приближених осіб, серед яких був і правнук Мамаю – Іван. Саме йому і завдячував життям князь Вітовт. За цю послугу Іван Мамай та його нащадки

отримали титул князів Глинських, ставши однією з найвпливовіших аристократичних родин тогочасної України, яка була у складі Литовської держави.

Про Михайла Глинського наводить дані й видатна дослідниця історії українського середньовіччя Наталія Яковенко: «Михайло Глинський походив із татарського роду Мамаєвичів – нащадків знаменитого темника, а далі хана Золотої Орди Мамає, один із синів якого наприкінці XIV ст. прийняв протекторат великого князя литовського, осівши на Задніпров'ї (за резиденцією роду, м. Глинськом на Сулі, Мамаєвичі стали іменуватися князями Глинськими» [165, с. 154, 158, 247].

Нащадки князів Глинських-Мамаїв обіймали впливові посади в Русько-Литовській державі. Так, Іван Борисович Глинський (Великий) був намісником у Чернігові (протягом 1490–1496 років), його брат Григорій (Юрій) Борисович – намісником в Овручі (1496–1503), їхній небіж Іван Львович Мамай був воєводою в Києві (1505–1507), а його рідного брата – Василя Львовича Глинського – називали «Сліпий Мамай» (помер до 1522) [164, с. 363].

Наприкінці XV століття князь Богдан Федорович Глинський-Мамай обіймав пост черкаського старости і одним із перших брав участь в організації козацьких формувань. 1493 року, командуючи цими загонами, він приступом узяв татарсько-турецьку фортецю Езі (нині – Очаків), що прославило його по цілій Європі. Знаменно, що кримський хан називає вояків Глинського «козаками». Трохи пізніше, «в 1502–1504 рр., хан звинувачує «київських і черкаських козаків» у нападах на Дніпрових переправах на його купців і послів» [165, с. 178].

На думку деяких дослідників, саме тоді прізвище Мамай тісно переплелось з поняттям «козак» [146, с. 10–11].

Таким чином, нащадки знаменитого полководця Мамає, який у другій половині XIV ст. був повелителем безмежних територій степового Причорномор'я, Приазов'я та Криму, перебралися жити в Україну, яка була

тоді частиною Великого князівства Литовського.

За даними авторитетного дослідника історії доби козаччини Сергія Павленка (Чернігів), князь Вітовт провів депортацію підкорених ним причорноморських половців, переселивши кілька тисяч полонених до Литви, Білорусі та Волині (а також на прилеглі території Поділля та Галичини). Ще у ХІХ столітті нащадків цих степовиків називали то монголами, то татарами, а характерною їх ознакою стала наявність у прізвищах суфіксів -ук та -чук. [118, с. 108].

Серед нинішніх прізвищ, що зберігають пам'ять про половецький компонент в українській історії (Ковпак, Авдюк, Батюк, Танюк, Пінчук, Самчук та ін.), дослідник називає і прізвище Мамай. На нинішній час воно трапляється не лише на Волині, а і в інших регіонах України [118, с. 108].

Міркування С. Павленка знаходять підтвердження в наукових поглядах професора Н. Яковенко. Досліджуючи історію середньовічних українських земель, вона, зокрема, зазначає, що у ХV ст. збройний люд (бояри-шляхтичі) Київщини мав поліетнічний характер, у якому «Серед княжих слуг згадуються люди з молдавськими, німецькими, польськими, литовськими іменами, проте найбільший доплив постачав тюркський Степ. За даними кінця ХV – початку ХVІ ст., можна припустити, що вихідці з татарських земель становили не менше як третину місцевого боярського загалу...» [165, с. 153]. Для України цим тюркським Степом було насамперед кочове половецьке населення Причорномор'я та Криму. На думку Н. Яковенко, про тюркське походження переконливо свідчать такі імена, як Батура, Берендей, Булгак, Воропай, Жевжик, Кайдаш, Кончак, Кощей, Мазепа, Талалай та ін. [165, с. 153–154].

Питання зв'язку прізвища людини з її етнічним походженням є одним ще з недостатньо досліджених сучасною наукою і його вивчення має великі наукові перспективи. Але цілком науково обґрунтованим видається припущення, що українське прізвище «Мамай» має східне – тюрксько-половецьке – походження.

### 1.3. Назва «Мамай» у топоніміці України

Інформація щодо прізвища «Мамай» дає поширення цього слова в українських топонімах. Козацько-гайдамацький та золотоординський сліди в становленні образу «козака Мамає» знайшли відображення на географічній карті України. Унаслідок зазначених подій пам'ять про бунтівного еміра Мамає – ординця, з одного боку, і антиординця – з іншого (мається на увазі його союз із Литвою та боротьба з Волзькою Ордою) знайшла втілення в багатьох географічних назвах, пов'язаних насамперед із місцями його перебування на території нинішньої України.

Так, у московських літописах від 1555 р. згадується «Мамайлуг», куди були послані російські війська з воєводами «в поле ... під кримські улуси», з метою «прийти в Мамайлуг, промислити під стадами кримськими» [36, с. 159–169].

У «Архіві Коша Нової Запорозької Січі» (том 2, від 1745 р.) згадується ріка Мамайсуре [5, с. 246].

За свідченнями Дмитра Яворницького («Топографический очерк Запорожья», 1884), на території поблизу колишньої Запорозької Січі протікає річка під назвою Мамай-Сурка, або ж просто Мамайка, неподалік від якої розташована Мамаєва гора [158, с. 54].

Звідси стає зрозуміло, що назви «Мамайсуре» (вжита в «Архіві Коша...») і «Мамай-Сурка» (у Д. Яворницького) належать до однієї невеликої степової річки, що тече поблизу «Мамаєвої гори». Розглядає Яворницький цю місцину й у творі «Запорожжя в залишках старовини і переказах народу» (1888). Пишучи про Дніпровське пониззя, він згадує невелику лівобережну притоку Дніпра Мамай-Сурку, названу на честь полководця Мамає, де він побудував однойменне місто: «Річка Мамай-Сурка має течію всього лиш десять верст і названа за іменем хана Мамає, який побудував тут місто під своїм іменем, на десять верст нижче підкореного ним міста Білозірки» [159, с. 333].

В «Історії запорозьких козаків» (Том 2, 1895 р.) дослідник знову згадує Мамай-Сурку, але вже не як річку, а як татарське «...древнє городище, тобто вали, що оточували давнє укріплення на татарському боці, далі повз Білозірку, річечку, що тече з татарського степу й утворює озеро при впадінні у Дніпро...» [162, с. 92]. Це старовинне городище знаходиться на так званій Мамаєвій горі, за якою, завдяки сучасним розкопкам запорізьких археологів (Михайло Єльніков та ін.), закріпилася назва «середньовічний могильник Мамай Сурка» [66; 67].

Згаданий могильник (його ще називають «Кучугурським городищем») являє собою природне підвищення на березі Каховського моря поблизу села Велика Знам'янка Василівського району Запорізької області (навпроти Нікополя) і знаходиться на відстані 10 км від смт Кам'янки-Дніпровської. М. Єльніков уточнює, що саме там знаходиться Мамаєва гора, на схід від якої протікає невелика степова річка Мамай-сура, а Мамай-суркою називається великий середньовічний могильник, розташований в межах однойменної гори [66; 67].

Історик Георгій Козубовський зазначає, що деякі дослідники ототожнюють із Кучугурським городищем ставку Мамає, де карбувалися монети контрольованих ним ханів [88, с. 40–41].

Урочище Мамайсурка (інший варіант напису Мамай-Сурка) тричі згадується також у документах «Архіву Коша...» (том 3) від 7 січня 1754 р., від 6–25 січня 1754 р. та від 4 серпня 1754 р. [6, с. 421, 427 та 460].

Окрім того, неподалік від цих місць, але вже з протилежного, правого боку Дніпра, є ріка Мамайка. П. Білецький, згадуючи лівобережну Мамай-Сурку, вказує на правобережну Мамайку як на притоку Південного Бугу [15, с. 16]. Насправді дослідник помилився: за даними «Каталогу річок України» (1957), річка Мамайка є лівою притокою ріки Інгул, що впадає в гирло (лиман) Південного Бугу на Правобережній Україні [85, с. 68].

Річка Мамайка протікає територією нинішньої Кіровоградської області, а в передмісті Кіровограда (нині м. Кропивницький) розташовано хутір Велика

Мамайка. На Кіровоградщині, поміж Знам'янкою та Олександрією, поблизу села Цибулів знаходиться балка та однойменний залізничний полустанок Мамаїв Яр. 2006 року там було споруджено пам'ятний знак – мозаїчне зображення козака Мамає на великій кам'яній плиті (автори – Олександр Босий та Анатолій Дворський) [117, с. 16].

Водночас на річці Південний Буг у районі села Мігія, поблизу міста Первомайська на Миколаївщині, знаходиться мальовничий скелястий «острів козака Мамає» (поряд із ним – «острів Залізняка»). Нині ці острови входять до складу регіонального ландшафтного парку «Гранітно-степове Побужжя» [3, с. 5].

Усі ці перелічені нами місця в добу козаччини входили до складу земель Війська Запорозького (або знаходилися поблизу них), а у XVIII столітті були центрами гайдамацького руху. Зокрема, північніше річки Мамайки (на Кіровоградщині) знаходиться знаменитий Холодний Яр (нині – Черкащина); неподалік Мамаєвого острова, поблизу села Мігія (на Південному Бузі), був центр однієї з найвпливовіших на Січі Буго-Гардинської паланки (нині – Миколаївщина), а річка Мамай-Сурка (в Запорізькій області) впадає в Дніпро навпроти міста Нікополя (нинішня Дніпропетровщина), розташованого на правому березі Дніпра.

У середині XVIII століття Мамаїв острів на Південному Бузі перебував у епіцентрі гайдамацького руху. За свідченням видатного знавця історії Запорожжя А. Скальковського: «У запорозьких документах ми на кожному кроці натрапляємо на докази, що головним притулком гайдамаків був Мігейський острів, або просто Мігея. Це урочище, або острів, тобто низка порослих тернами скель, знаходиться при впадінні річки Мігейський Ташлик у Буг... Але що дивно – в жодній народній легенді, пісні або казці не згадується про Мігею, а про більш віддалені сховки гайдамак – Чуту і Чорний Ліс можна почути оповіді і в наш час... Мігея була всього за 30 верст від одного з найважливіших прикордонних постів запорозьких, а саме Гарду, де була Бугогардівська паланка, в якій постійно перебував полковник із двома

старшинами і більш як 300 козаками команди. Ця паланка, спостерігаючи за переправою через Буг на татарську сторону, ...захищала найголовніші риболовецькі промисли Запорожжя» [126, с. 420].

На Буковині, в Кіцманському районі Чернівецької області, є село Мамаївці. За народними легендами, у цьому селі зі своєю ордою зупинявся полководець Мамай, давши своїм воїнам відпочинок перед тим, як перейти Карпатські гори. За іншими даними, назва села виникла від прізвища реального жителя – місцевого землевласника Мамаєскула.

Під Сумами, на березі ріки Псел, навпроти села Баси, розташовано хутір Мамаївщина. Село Мамаївка згадується в «Архіві Коша...» (том 3) у документі від 7 червня 1753 р. як населений пункт Прилуцького козацького полку [6, с. 414]. У Мглинському районі Брянської області також є село Мамаївка. У минулому це була територія колишнього Стародубського козацького полку, а пізніше – Чернігівської губернії.

Над містом Волгоградом на нижній Волзі височіє Мамаїв курган. Те ж саме стосується і міста Севастополя в Криму, де також домінуючою висотою є Мамаїв курган. У Криму до 1945 року село Каменоломні Сакського району мало назву Мамай.

Отже, своїми витокami слово «мамай» пов'язане з мешканцями степу — вольними кочовими людьми, якими також були і козаки, а в народному вжитку, особливо після буремних подій гайдамаччини, воно стало синонімом поняття «гайдамака».

Таким чином, у народній пам'яті слово «мамай» об'єднало в собі і згадки про давнього еміра Мамаю, і про його православних нащадків (Мамаїв-Глинських і Мамаїв-Дашковичів), і про багатьох козаків-запорожців, які мали прізвище (чи прізвисько) «Мамай», а також про місця, де в минулому діяли ці давні історичні персонажі.

#### **1.4. Народні картини сюжету «Козак Мамай» у мистецтвознавчих дослідженнях**

Після перших письмових згадок про зображення «козака Мамає», авторами яких були М. Грабовський, А. Скальковський, П. Д. де ля Фліз, П. Куліш та Т. Шевченко, епізодично писали про ці народні картини в різних контекстах й інші вчені. У 1860-х роках неодноразово бачив ці твори в Полтавській губернії дослідник І. Павловський, зафіксувавши це у своїй замітці 1879 р. [120], а також згадували П. Іванов (1902 р.) [80], Є. Редін (1902 р.) [124], О. Лазаревський (1882 р.) [96], Я. Новицький (1888 р.) [111] та Д. Яворницький (1888 р.) [159]. Дослідники описували композицію подібних картин, інші наводили зразки написів на них, дехто розповідав про власників цих творів і т. ін.

У ХІХ ст. збирали ці полотна визначні колекціонери – М. Максимович, В. Тарновський-молодший, Г. Галаган, О. Поль, П. Потоцький, К. Скаржинська, Д. Яворницький, М. Біляшівський, а в ХХ ст. – Іван Гончар. Окремі твори знаходилися в приватних збірках П. Панча, П. Білецького та ін.

Як мистецькі твори «мамаїв» досліджували К. Костенко, П. Клименко, Ф. Ернст, С. Таранушенко [136; 137], Я. Затенацький, Ф. Уманцев, Г. Логвин, Л. Міляєва [101], але найбільший внесок у їх вивчення здійснили мистецтвознавці К. Широцький, Д. Щербаківський, П. Жолтовський і П. Білецький.

Протягом усього ХІХ ст. та початку ХХ ст. «мамаї» для більшості дослідників залишалися історико-етнографічним матеріалом. Фактично неможливо знайти бодай якое узагальнювальне дослідження з історії та культури України ХІХ– ХХ ст., яке б не згадувало про ці твори.

Наприклад, у роботі «Три національні типи народні» (1888) історик В. Антонович, пишучи про українські народні картини, зазначає: «Найчастіше можна побачити картини з таким сюжетом: озброєний «Мамай» — козак верхи на коні... козак Мамай під дубом сидить, біля його стоїть кінь, на дубі висить



шаблюка, рушниця, зброя вся, а збоку на дубі намальовано запорозький герб. Козак сидить, п'є горілку. Під картиною вірші» [1, с. 99]. Цікаво, що Антонович переносить назву «Мамай» на зображення козака взагалі, про що свідчить фраза «Мамай» – козак верхи на коні». Нам невідомі давні картини, на яких зображено озброєного козака верхи на коні, який би мав таке прізвище (чи ім'я). Це свідчить про те, що вже наприкінці ХІХ ст. за картинами із зображенням козака з бандурою, який сидить на землі, міцно закріпилася назва «мамаї», хоча на багатьох з них написано зовсім інше прізвище воїна.

Як типову і характерну частину давньої української культури «мамаїв» згадують М. Аркас («Історія України-Русі», 1909) [2], М. Грушевський («Ілюстрована історія України», 1913) [48], Д. Яворницький (неодноразово, зокрема, в книзі «Запорозжя в залишках старовини і переказах народу», 1888) [159], в «Історії української культури» (видання І. Тиктора, 1936) [84] і в багатьох інших виданнях. Бувши тісно пов'язаними з українським пісенним фольклором (адже козак-бандурист виконує під акомпанемент свого музичного інструмента якісь пісні чи думи), «мамаї» нерідко слугували органічною ілюстрацією для розмови про козацький мелос. Фактично всі дослідники писали про любов козаків до пісні та танцю, наголошуючи на природній музикальності українців.

Ці картини знаходилися не лише у хатах простих людей, а й у багатих помешканнях представників панівної суспільної еліти. Відомо, що в фамільних зібраннях багатьох нащадків козацької старшини (Галаганів, Скоропадських, Тарновських, Скаржинських, Потоцьких та ін.) зберігалось по кілька картин подібного типу.

Останній український гетьман Павло Скоропадський, згадуючи своє дитинство, яке пройшло в с. Тростянець на Чернігівщині, зазначав: «Україна розумілася як славне рідне минуле... В домі всюди висіли старі портрети гетьманів та різних українських культурних і політичних діячів, було кілька старовинних зображень «Мамая» [129, с. 388]. У їхніх сусідів — Тарновських, що володіли Качанівкою, та Галаганів у Сокиринцях також зберігалися ці

твори, причому їх було по кілька в кожній збірці (в колекції В. Гарновського – шість) [86, с. 77–78]. У лубенському приватному музеї К. Скаржинської знаходилося п'ять народних картин типу «Козак Мамай», придбаних нею у місцевих жителів [122, с. 18[3, с. 5]19]. Були «мамаї» і в маєтку князя Михайла Воронцова в Мошнах, і в садибі наказного гетьмана Павла Полуботка в Любечі.

У художньому творі «Три тополі» Матвія Лазаревського згадується «Мамай» над дверима хати», а сам Т. Шевченко у гравюрі «Дари в Чигирині 1649 р.» (1844), зображуючи інтер'єр гетьманської резиденції Богдана Хмельницького, намалював на стіні картину із «Козаком Мамаєм» [37 с. 3–19]. Зауважимо, що праця в складі Археографічної комісії, під час якої Т. Шевченко мандрував Україною, дозволила йому детально вивчити побут нащадків козацької старшини та інтер'єри їхнього житла. А серед них повсюдно панувала повага до козацької давнини, де їхні предки військовою доблестю завойовували собі привілейоване суспільне становище. Так, зокрема, в садибі переяславського полковника Семена Сулими (селі Сулимівці, нині – на Київщині), де господарювала його вдова Параска Василівна Сулимиха, баришівський сотенний отаман Федір Горкуша здійснив опис житла (7 грудня 1766 р.), згідно з яким в одній з кімнат висіло багато мистецьких творів: «В першій прихожій. Образів дерев'яних два. – Кунтуш папірний про перемогу Шведську. – Картина Хмельницького. – Образків папірних над дверима – три. – Картина Запорожця, на стіні» [131, с. 107].

Та й сам Т. Шевченко у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», описуючи помешкання отця Сави, зазначає, що в його світлиці висіло дві картини — портрет Богдана Хмельницького з гетьманським гербом у почорнілій золотій рамі та твір типу «Козак Мамай»: «Портрет, або ж, як матушка його називає, Запорожець, — старовинного, але нехитрого письма» [150, с. 298].

Звернімо увагу, що і Ф. Горкуша, і Т. Шевченко називають ці твори не «Козак Мамай», а «Запорожець».

А. Свидницький у романі «Люборацькі» також згадує «мальовану корчму з мамаями на віконниці». Про двері, на яких було намальовано «Мамає», пише у вступі до роману «Козацькому роду нема переводу, або ж козак Мамай і чужа молодиця» письменник О. Ільченко, згадуючи відвідини Катеринославського музею, яким керував Д. Яворницький. «Він тоді показав мені і зібрані в катеринославському музеї кілька десятків дверей, які сам учений познімав по старих козацьких хатах Наддніпрянщини, дверей, що на них були нові й нові одміни образів Мамає, мальовані простонародними живописцями XVI–XIX століть» [83, с. 84].

Із часом картини із «козаком Мамаєм», поруч зі старовинними портретами діячів козацької доби, стали також бажаним предметом колекціонування для багатьох збирачів української старовини. Відомо, що перший ректор Київського університету св. Володимира М. Максимович активно розшукував їх, поряд з іншими зразками старовинного живопису, по горищах помешкань нащадків козацької старшини.

Відомий колекціонер П. Потоцький, фундатор величезної збірки раритетів козацької доби, дуже шанував ці твори. У його колекції була і одна з небагатьох датованих картин XIX ст., яку він придбав у якогось козака з Переволочні 1889 р. На цій картині стояв напис рисувальщика: «1855 года июля 21. А рисуваль козакъ Петро Федоровъ Рибка» [35, с. 212].

Були «мамаї» у зібраннях не лише нащадків української козацької старшини, а й у помешканнях польської та російської аристократії. Вище вже наводилися свідчення М. Грабовського про «мамаїв», які висіли в садибах польської шляхти в середині XIX ст. на півдні Київської губернії. А. Скальковський свідчить, що бачив ці картини в маєтку новоросійського та бессарабського генерал-губернатора князя М. Воронцова в Мошнах (нині – Черкаський район Черкаської області): «найкращий екземпляр якої можна бачити в будинку князя Воронцова в Мошнах, але тисячі копій ви знайдете по всій Україні» [127, с. 171].

Феноменальна популярність «мамаїв» на всій етнічній території України

(особливо на землях колишньої Гетьманщини, Слобожанщини, Запорозжя, а також правобережній Київщині та Черкащині), зокрема й у поселенців Кубані та середньої течії Дону, завжди вражала дослідників цих творів. Зауважимо, що ці дивовижні картини привертали увагу також іноземців, серед яких насамперед варто назвати француза Д.-П. де-ля-Фліза [55] і німців – барона А. фон Гакстгаузена та Г. фон Шульца-Гавернітца [166, с. 441–442; 167].

Проте естетична оцінка подібних картин на той час була невисокою, тому що художні смаки тогочасної публіки визначали переважно засади реалістичного та академічного мистецтва. Так, у виданні «История русского искусства» (за редакцією Ігоря Грабаря), у тому, присвяченому мистецтву XVII–XVIII ст. (1914), вміщено статтю Є. Кузьміна, де про «мамаїв» сказано, що «належать вони до числа творів вкрай наївних і брутальних» [93, с. 458].

Ця поверхова і вкрай необ'єктивна характеристика народних картин (як і українського портретного живопису XVII–XVIII ст.) базувалася, з одного боку, на тодішній орієнтації художнього середовища на зовсім інші мистецькі зразки (насамперед академічного вишколу) та, з іншого боку, зумовлювалася недостатнім дослідженням народного мистецтва в цілому.

Вивчення цих картин як творів образотворчого мистецтва фактично розпочалося зі статті Д. Щербаківського в журналі «Сяйво» (1913 р.). Дослідник віднайшов паралелі між позою сидячого козака з бандурою на українських картинах з багатьма зразками перського мистецтва: малюнках на порцелянових тарілках XII–XIII ст. і скляному посуді XIV ст., творах майстра Абдаллака (XV ст.), мініатюрах і тканинах, на яких трапляються зображення музикантів, що сидячи грають на струнних музичних інструментах [152, с. 251–252]. Аналізуючи популярність картини та її поширення в Україні Д. Щербаківський зазначав: «народ і досі любить цю картину, і кохається в ній і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій «Мамая», під час недотепних, але в більшості інтересних, які будять в думках пам'ять про колишнє «минуле» [152, с. 244–245].

На його думку, композиційна основа української народної картини є прямим запозиченням з іранського мистецтва. Д. Щербаківський вважав, що причиною цього був низький професійний рівень тогочасного українського малярства: «Батальних козацьких сцен на картинах могло не бути через те, що у тодішніх малярів українських бракувало художньої творчості... Але український майстер, який не спромігся на самостійну композицію, легко міг перейняти композицію готову». Він не сумнівався, що «іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході і треба там їм шукати паралелі» [151, с. 23].

Подібні ж думки висловлював і мистецтвознавець К. Широцький (він же, в інших варіантах написання прізвища, «Шероцький» і «Щероцький»): «фігуру Мамає дуже хотілося б зблизити з сидячою по-східному фігурою персіянина на старих східних килимах та кераміці XIII–XV ст.» [156, с. 34]. Водночас він писав про можливі впливи на формування цих картин європейського живопису (зокрема, зображення на одній з картин поруч із козаком песика та деякі інші елементи композиції він пояснює впливом голландського живопису XVI–XVII ст.). Широцький наводить приклади дивовижної розповсюженості цієї композиції серед українського суспільства не лише у вигляді станкової картини, а і як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів (1912) [154, с. 26].

У Харкові у 1919 році видавався журнал «Творчість», де опубліковано статтю про «мамаїв» відомого на той час художника-графіка Костя Костенка, у якій він порівнює колорит цих творів із шедеврами венеціанської школи живопису доби класичного Ренесансу, що, як відомо, належать до вершинних здобутків світового мистецтва [90, с. 28–29].

У радянський період вивчення «мамаїв» фактично припинилося: «невідомо чому вони до порівняно недавнього часу вважалися проявом українського буржуазного націоналізму і ховалися у музейних фондах» (1997) [23, с. 30].

Як виняток сприймається публікація П. Клименка, у якій дослідник зазначає, що композиція із сидячим «Мамаєм» виникла на зорі козацтва, коли воно ще не було потужною військово-політичною організацією [87, с. 460–468].

Саме цим він пояснює той факт, що козака зображено не зі зброєю в руках, не під час запеклої битви, а в цілком мирній обстановці. Але, як вірно зауважують наступні дослідники, неясним залишається, чому й пізніше, коли подібні символи з'явилися (постать стоячого козака з шаблею на поясі та рушницею на плечі – на печатках, бойових знаменах, гербах), народні художники й далі зображали «мирного» козака?»

П. Білецький ставить цілком резонне запитання, що стосується самої діалектичної суті такого улюбленого в народі образу, як «Козак Мамай»: чому «яким би не було походження і первісне значення композиції «козака-бандуриста», які б не були підписи під картинами, у самому образі більше ліризму, іноді навіть елегійного суму, ніж пафосу боротьби» [15, с. 13].

1930 р. побачило світ унікальне дослідження видатного українського письменника, театрального діяча і бандуриста Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу», де він наводить фотографії та опис значної кількості «мамаїв», використовуючи ці твори для дослідження еволюції музичних інструментів типу кобзи-бандури [143].

«У роки війни з гітлерівською Німеччиною загинуло безліч пам'яток українського мистецтва, зокрема вся багатюща портретна колекція Чернігівського музею» [18, с. 18]. Ця трагедія торкнулася також і картин типу «Козак Мамай». У складі цієї втраченої унікальної мистецької збірки, основу якої складала колекція В. Тарновського, знаходилося і шість полотен «мамаїв», опис яких наводить чернігівська дослідниця Світлана Гаврилова, висловлюючи сподівання, «що вони не загинули» [42, с. 42].

У контексті святкування 300-ліття Переяслівської угоди поміж Україною та росією побачило світ кілька публікацій про «мамаїв». Так, 1958 року вийшла стаття Якова Затенацького, у якій він розвинув погляди

Д. Щербаківського та К. Широцького, навівши ще кілька паралелей також із іранського мистецтва. Але, на відміну від своїх попередників, він вважав, що «східна» композиція була не запозичена, а лише дала своєрідний поштовх для створення оригінальної української: «поява аналогічної композиції в українському образотворчому мистецтві... була, мабуть, викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими місцевими умовами, в яких жило степове козацтво» [77, с. 96].

1958 року вийшла монографія П. Жолтовського «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.», у якій, зокрема, автор критикує К. Широцького за його теорію про східні запозичення композиції «мамаїв»: «К. Широцький, базуючись головним чином на формальному аналізі, що привів його до суто зовнішніх порівнянь глибоко оригінальної композиції «Козак-бандурист» зі східними зразками, в яких він бачить прототипи цієї найдавнішої української картини» [72, с. 63].

Видатне значення в подальших дослідженнях «мамаїв» належить П. Білецькому, який зробив фактично перше узагальнення всієї наявної на той час інформації про ці твори, видавши 1960 р. книгу ««Козак Мамай» – українська народна картина» [15, с. 3–32].

Розвиваючи погляди своїх попередників про східні впливи на формування композиційної схеми «козаків-мамаїв», учений висунув гіпотезу не про ірано-мусульманські культурні імпульси (як у Д. Щербаківського, К. Широцького та Я. Затенацького), а про центрально-азійські, буддійського походження. На його думку, композиційну схему «мамаїв» занесли на Україну ще в середині XIII ст. буддисти уйгури, які в складі монгольських орд Чінгісхана вдерлися на землі Київської Русі.

П. Білецький наводить паралелі не лише з іранським та монгольським, а й з більш раннім скіфським мистецтвом, зокрема зазначає близькість як композиційної схеми, так і окремих її деталей, із золотою поясною бляхою із «Сибірського скарбу» Петра I. Водночас він зазначає: «Подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант «козака Мамаю» був

скопійований з якогось давньомонгольського зображення. Ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві» [15, с. 15–16]. Попри те, що найдавніші «мамаї» датуються початком XVIII ст., він глибоко переконаний, що ця композиційна схема склалася задовго до цього: «Образів більш-менш аналогічних композиції типу «козак мамай», як бачимо, чимало у східному мистецтві різних часів і народів — від давніх алтайців до іранців сасанідської доби і, нарешті, буддійської іконографії. Умови життя степового люду і різноманітні поштовхи сприяли виробленню сталої композиційної схеми української картини. Виникла ця композиція, на нашу думку, ще до 17 ст.» [15, с. 20].

Учений затримує увагу читача на цьому принциповому моменті свого бачення проблеми виникнення «мамаїв»: «Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття «козак» було вже сивою давниною» [15, с. 31].

Говорячи про праобрази, які передували «Козакам Мамаям», учений наголошує, що «ці праобрази, в свою чергу, пов'язані ще з давнішими творами доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції ідуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми картини» [15, с. 32].

Вважаючи східне (центрально-азійське) походження пракомпозиції найімовірнішим, П. Білецький водночас не виключав впливу місцевих чинників на її формування, підтримуючи позицію Я. Затенацького: «Насправді позу бандуриста можна ж таки було спостерігати і в житті, а не лише у творах мистецтва» [15, с. 12]. Він же вперше звернув увагу на те, що написи на картинах є своєрідними пародіями на епітафіони, що часто прикрашали поховальні портрети представників козацької верхівки. Для прикладу дослідник наводить епітафійон І. Домонтовича, датований XVII ст. [15, с. 9].

П. Білецький уперше загострив увагу на менш поширеному варіанті «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях у дивному малозрозумілому жесті [15, с. 10]. На думку дослідника, саме ця деталь



переконливо доводить запозичення композиції українських картин від скульптурних і живописних зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака (що нібито «воші б'є») насправді повторює ритуальний жест буддійських святих «дх'яні-мудру» [15, с. 21].

П. Білецький також знаходить паралелі і з монументальною скульптурою тюркомовних кочовиків українських степів – половців, так званими «кам'яними бабами», серед яких часто трапляються образи саме не жінок, а чоловіків. «Кам'яна чаша, яку вони тримають в руках, трактована в плоскому рельєфі; стерта від дії часу, вона могла здатися схожою на край сорочки, що затиснутий у руках для того ж, для чого складав пальці «Козак – душа правдивая». На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам'яних «мамаїв» [15, с. 21].

Таким чином, Платон Білецький вважав походження композицій «Козак-бандурист» і «Козак – душа правдивая» цілком автономним і незалежним одне від одного. Водночас учений укотре наголошує на їхній давнині: «Цілком можливо, що обидва композиційні типи... не тільки існували в XVII ст., але й відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми. І як би не змінювались деталі і не додавалися написи, тут і там у більшості пам'яток, що збереглися від пізнішого часу, виринають якісь риси дуже давніх прототипів» [16, с. 21].

Після дослідження П. Білецького про «мамаїв» ці твори згадують у всіх роботах, що стосуються мистецтва козацької доби та народного мистецтва [17;21;29;164 та ін.].

Серед помітних досліджень на цю тему в подальшому можна назвати монографію П. Жолтовського «Український живопис XVII–XVIII ст.» (1978) [73], у якій «мамаям» присвячено багато місця. Як уже згадувалося, учений повністю відкидає погляди Д. Щербаківського, К. Широцького та П. Білецького про можливість запозичення композиційної схеми «мамаїв» зі Сходу. Він погоджується, що цей образ є дуже давнім, що він пройшов

«довгий і складний шлях розвитку», але виводить його з тих місцевих умов, у яких формувалося і діяло українське козацтво: «При всій узагальненості... образ козака-бандуриста був дуже близьким до життя, до тогочасної дійсності» [73, с. 290].

Жолтовський виокремлює три головні етапи в розвитку цієї народної картини.

Перший (перша половина XVIII ст.) – «складання іконографічної основи цього образу, почерпнутої з дійсності того часу. В основі найдавніших зображень козака-бандуриста лежать живі й безпосередні образи представників низового товариства».

Другий (третя чверть XVIII ст.) – «в картину входить гайдамацька тема».

Третій (кінець XVIII – XIX ст.) – «остаточно складається і в композиції, і в художньому образі ліричний варіант «Козака-бандуриста» в оточенні багатого речового стафажу» [73, с. 298].

Важливими аргументами П. Жолтовського були знайдені ним три невідомі раніше графічні композиції типу «Козак Мамай» серед підготовчих малюнків студентів-бурсаків Києво-Лаврської іконописної майстерні та встановлення імені та прізвища одного із них (Грицька Маляренка).

У подальших дослідженнях новаторські відкриття належать знову ж таки П. Білецькому, який глибоко вивчав специфіку українського народного образотворчого мистецтва і, зокрема, улюблених ним «козаків-мамаїв». Він звернув увагу на те, що народне мистецтво наскрізь символічне: зокрема, в народних картинах, образно-композиційна схема яких повторюється народними майстрами, немає нічого випадкового, бо в них кожна деталь є певним символом, своєрідним пластичним аналогом поетичної метафори народних пісень, дум, прислів'їв, приказок та оповідань.

Щодо впливу багатющого словесного та образотворчого фольклору на професійну творчість Білецький зазначав: «Українські художники-професіонали як несвідомо, так і свідомо сприймали символічне мислення і стилістику народних сільських малярів» [23, с. 34].

Величезний вплив давнього українського мистецтва, зокрема й народного, виявив П. Білецький, досліджуючи творчість іншого українського митця – Георгія Нарбута. Говорячи про вплив «мамаїв» на його індивідуальну художню манеру, вчений зазначає: «Формальну, суто мистецьку красу (цього образу. – С. Б.) в загостреному тлумаченні відтворив Георгій Нарбут (обгортка часопису «Мистецтво», обкладинка збірки віршів Володимира Нарбута «Алілуя»). Художній сенс і принаду наших народних картин він збагнув раніше за вчених-мистецтвознавців» [23, с. 35].

Художні особливості стилю Г. Нарбута були вироблені на основі здобутків живопису козацької доби, які він виявив при дослідженні старовинних портретів (до них належать також і «мамаї»). П. Білецький так формулює ці пластичні риси: «При всій різноманітності українських портретних творів XVIII ст. їх загальною тенденцією є прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя. З натури чи за уявленням створюються портрети, вони обмірковано будуються за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму» [17, с. 194]. Далі учений деталізує свої спостереження: «Лінійний ритм, майстерне володіння чарами якого було надбанням давніх іконописців, допомагає і тут створювати враження рівноваги і гармонії. Не важко помітити, що рух головних ліній композиції спрямований по колу... Застосування кола як основи композиційної схеми було улюбленим засобом українських майстрів XVII–XVIII ст.» [17, с. 278].

Найдавніші з відомих нам нині «мамаїв» датуються початком XVIII ст., коли ще реальні козаки та козаччина як потужне історичне явище були важливими і активними чинниками загальноєвропейського цивілізаційного процесу, живою і прогресивною силою у боротьбі українського народу за соціальну справедливість і національну незалежність. На нинішній час давніших подібних творів достовірно не виявлено, але це не означає, що їх не було. Війни, пожежі, просто руйнівна сила часу знищувала (як знищує і

дотепер) твори мистецтва, виконані в значно міцніших матеріалах, ніж дерево та полотно, на яких переважно зображували «мамаїв».

П. Білецький, погоджуючись із думкою Д. Щербаківського та К. Щироцького, вважає, що композиційна схема «мамаїв» склалася значно раніше – ще до XVII ст., на доказ цього в праці «“Козак Мамай”» – українська народна картина» (1960) навівши фотографію твору «Козак-бандурист» із Харківського художнього музею, датованого 1642 р. [15, рис.1]. У наступних роках учений дійшов висновку, що картину виконано значно пізніше – на межі XVIII–XIX століть. Про це П. Білецький говорив у приватній розмові авторові дисертаційного дослідження, на це ж вказує і детальний аналіз художньо-композиційних особливостей зазначеного твору. Нині деякі харківські дослідники вважають, що вказана робота є лише копією з твору, написаного 1642 року.

К. Костенко вважає (у 1919 р.), що картини типу «Козак Мамай» були вже у XVII ст.: «Цей образ, традиційний протягом приблизно двох століть, на жаль, не досліджений з боку його живописної історії. Неясним залишається, наприклад, походження типу Мамає. Можна лише припустити, що зразком стали східні мініатюри та лубки, що потрапили до нас на Південь із Азії. Таких «мамаїв» є у нас досить багато. Ми вибрали із них два твори із числа найбільш цікавих. Перший датується 1667 роком» [90, с. 28].

Перевірити твердження цього дослідника нині неможливо: твір не дійшов до нашого часу, а репродукція з нього, надрукована в журналі «Творчість», має дуже низьку якість відтворення.

Окремі погляди П. Білецького розвинула його учениця Т. Марченко-Пошивайло. У вступі до дослідження «Козаки-мамаї» (1991 р.), що оприлюднило її дипломну роботу, захищену 1985 р. у Київському художньому інституті, Білецький зазначив: «Це був збиральний образ, в якому уособлювалося все козацтво, так би мовити — «пам'ятник невідомому козакові». Всі інші складові частини композиції теж мають символічний характер: дуб – сила козацька, його зброя – постійна готовність до боротьби з

ворогами рідного народу, кінь – воля козацька, бандура – пісня народу українського, ба, навіть його душа...» [102, с. 6–7].

Розвиваючи погляди вчителя, Т. Марченко-Пошивайло детально проаналізувала символіку та семантику «козаків-мамаїв», ретельно дослідивши питання стосовно всіх композиційних елементів картин (на прикладі одягу, взуття, зброї, музичних інструментів, предметів особистого вжитку, складових пейзажного середовища), навівши переконливі паралелі з українського словесного фольклору (пісні, думи, перекази та ін.). Надзвичайно цінним у її роботі є систематизація даних про ці твори: Т. Марченко створила перший каталог «мамаїв», у якому вміщено чорно-білі фотографії 74 творів, що зберігаються в різних музейних і приватних збірках, а частково й втрачені, навела опис неоприлюднених творів за публікаціями в старих (переважно дореволюційних періодичних виданнях). На думку дослідниці, «...образ козака на наших картинах – то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність» [102, с. 13].

Цю тезу Т. Марченко-Пошивайло висловлює в інших своїх публікаціях, розвиваючи, уточнюючи та поглиблюючи її [103, с. 14-17; 104, с. 34–36; 105, с. 982–989; 106, с. 267–284].

Своєрідною є невелика стаття Раїси Лиши «Сторож Всесвіту» (1996 р.), яка, розвиваючи погляди археолога Юрія Шилова, що досліджував індоарійську цивілізацію Аратти поміж Дунаєм та Дніпром (IV–III тисячоліття до Різдва Христового), трактує козака Мамая як українського наступника індоарійського Гандхарви – людини, яка добровільно приносила себе в жертву заради відновлення гармонії поміж Землею та Космосом, реальністю та потойбіччям, живими людьми та предками, «рятуючи цим земний світ від хаосу й западання в небуття» [97, с. 41].

Р. Лиша тлумачить символіку «мамаїв», ґрунтуючись на індоарійській міфології, що зафіксована у «Ведах», де, зокрема, кінь є «символом сонця, руху життя і приналежності до світу небесного»; стріли, лук та спис – «символами спрямованості людини в небо», а дуб, біля якого малюють

Мамай, втілює «світове дерево, що зв'язує потойбічний і небесний світи, а також є джерелом безсмертя» і т. ін. [97, с. 41]. Сам же Мамай уявляється водночас «як стріла і вісь Всесвіту», як предтеча Спасителя, той, хто знає закони Всесвіту і Буття, причетний до Вічності та Безсмертя.

Цікаві ідеї висловив у докторській дисертації (1997 р.), присвяченій фольклорним та етноісторичним аспектам походження та функції образів українських народних картин, Олександр Найден. Засновуючись на концепції про існування величної системи української праміфології, він стверджує, що в народному живописі «відображено найбільш характерні риси українського менталітету» [109, с. 2], а сама «українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово-міфологічних глибин, має витоки у давньому родовому переказі» [109, с. 5]. На його думку, в образі козака Мамай заковано архетип «воїна-сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна-сакрального предка, воїна-козака» [109, с. 6]. Наголошуючи на унікальності картин типу «Козак Мамай» та деяких інших, аналогів яким немає в мистецтві багатьох країн Європи та Америки, учений зазначає, що їхні образи слугують «своєрідними національними атрибутами-символами», маючи своїми витокami «фольклорно-колективні, традиційні» фактори культури, а не індивідуально-авторські, притаманні сучасному мистецькому примітиву, що «не має коріння в культурах минулого» [109, с. 16].

Дослідниця Мілена Чорна, опираючись на семіотичну теорію Юрія Лотмана про картину як текст, зауважує у творі «Козак Мамай» «деякі з особливостей козацької магічно-містичної практики», виходячи з концепції про Запорозьку Січ як про своєрідний лицарсько-чернечий орден, у якому посвячені козаки-характерники володіли особливими знаннями та магічними силами [147, с. 20–29; 148].

Археолог Юрій Шилов у статті про виставку скульптора Володимира Наконечного (листопад 2006 р., Київ), на якій продемонстровано низку робіт, у яких митець осмислив і по-своєму інтерпретував образ козака з бандурою,

стверджує, що арійським прототипом «козака Мамаю» є «Материнський косак» (від коси – «оселедця») – ось що означала ця назва за часів порубіжжя – і матріархату, і патріархату. «Козак Мамай, душа праведна» – підписували українці канонічне зображення дохристиянського, тому й без нашійного хреста, зображення цього героя «народних ікон». Найперша з них, якій приблизно 45 століть, міститься біля центрального вівтаря славнозвісної Кам'яної могили (на Запоріжжі). До народного канону – світове дерево, до якого прив'язано коня, а поряд людина – найближча «Композиція Х». Інші ж нагадують Шиву й найбільше Будду [153, с. 193–194].

Таким чином, в останній період окреслилася тенденція до трактування «мамаїв» як творів, у яких зашифровано архаїчні пласти праукраїнської культури. На нашу думку, треба бути обережним у кінцевих висновках, які повинні базуватися на основі ретельного вивчення фактажу, а не на припущеннях, хай навіть ефектних, але не підкріплених серйозними доказами.

Однією з найцікавіших в цьому сенсі є стаття Ірини Зінків (2007 р.), яка пов'язує виникнення образу та імені Мамай з давньоарійською ірано-скіфською культурою та міфологією [78, с. 7–13]. На її думку, цей образ виник принаймні в середині першого тисячоліття до нашої ери (доказом цього є образи на золотих парних пластинах із так званої Сибірської колекції (скарбу) Петра I, що нині знаходиться в Ермітажі. Він утілював образ першопредка, вождя або царя-воїна, охоронця свого народу та медіатора (зв'язкового) з вищими світами.

В іншій статті 2014 р. Ірина Зінків розглядає сюжет і призначення творів типу «Козак Мамай» на підставі своїх попередніх висновків про шамансько-посередницькі функції центрального персонажа цих народних картин, які мають генетичні витоки свого походження з давніх скіфо-іранських джерел [79, с. 196–217].

У публікації Ростислава Забашти (2020 р.), яка є своєрідним підсумком дослідження «козаків-мамаїв» останнього часу, дослідник виокремлює три основні типи композиції цих творів і доходить висновку про час їх появи в

образотворчому мистецтві України. На його думку, ці твори використалися як самобутнє мистецьке явище саме у XVIII ст. і аж ніяк не раніше [76, с. 42–56].

Що ж до наших досліджень, то вони зосереджуються переважно навколо зв'язків «мамаїв» із професійним мистецтвом, що ставить питання про стилістику цих творів, а також навколо поглибленого дослідження написів на картинах, що залучає до контекстного розгляду літературу доби їх творення. Виявлено нові документи, які вводять в науковий обіг інформацію про ще понад три десятки реальних козаків, які мали прізвище Мамай.

### *Висновки до розділу I*

Таким чином, завершуючи огляд джерел і попередніх досліджень у вивченні образу «козака Мамає», доходимо висновку, що цей надзвичайно популярний серед українського народу фольклорно-мистецький образ виник на основі цілком реальних подій вітчизняної історії, суттєво переосмислених у горнилі народної уяви та міфотворчості.

Підґрунтям виникнення цього легендарного образу стали події XIV–XV століття, коли в результаті християнізації нащадків тюрко-половецького роду еміра Мамає, тісно пов'язаного з панівною елітою монголо-татар, українська гілка спадкоємців цього войовничого роду, поряд з іншими політичними силами тієї доби, заклала початки виникнення козацтва як нової могутньої мілітарної сили у Східній Європі.

На основі поняття «Мамай» як синоніма слів «козак» і «гайдамака» спочатку це прізвище, а потім і прізвище набуло доволі значного поширення серед українських козаків XVII та особливо XVIII ст.

Нами виявлено 37 документально підтверджених відомостей про чоловіків, які у XVII–XVIII ст. мали прізвище «Мамай» і були українськими воїнами-козаками. Установлено, що більшість із них були запорожцями, значна частина яких брала участь у подіях гайдамацького руху – Коліївщини (1768–1769 рр.).



Констатовано, що численні топоніми, пов'язані зі словом «Мамай», зафіксовані на географічній карті України (це, зокрема, назви населених пунктів, річок, островів, вікових дерев, урочищ і ділянок підвищеного рельєфу на тлі домінантного степу), також пов'язані або з подіями історії, до яких був причетний половецький емір Мамай та його нащадки чи пізніше козаки з подібними прізвищами, або з народними легендами про життя та вчинки зазначених осіб.

Особистості реальних козаків із прізвищем Мамай, як пізніше і їхніх однойменних нащадків, здавна привертала поглиблену увагу українського народу, а їхній легендарний мистецький двійник «козак Мамай» став найпоширенішим і найулюбленішим героєм українського образотворчого мистецтва.

У результаті народної міфотворчості, де «мамаї» виступили в ролі наділених надлюдськими силами та дивовижними властивостями козаків-характерників, картини із зображенням сидячого у «східній» позі у степу під дубом воїна-бандуриста із часом стали в Україні всенародно улюбленими творами, в яких знайшов утілення образ ідеалізованого героя-борця за волю і права рідного народу.

## РОЗДІЛ 2

### КЛАСИФІКАЦІЯ КАРТИН СЮЖЕТУ «КОЗАК МАМАЙ» ЗА ЇХ КОМПОЗИЦІЙНО-ПЛАСТИЧНОЮ ПОБУДОВОЮ

#### 2.1. Композиційні різновиди народних картин сюжету «Козак Мамай»

Для виявлення еволюції композиційно-образної системи «Мамаїв» необхідно розглянути подібні картини в хронологічному порядку за часом їх створення. На жаль, більшість із цих творів недатовані, що і створює значні труднощі для дослідників. Проблема ускладнюється ще й тим, що нерідко робили недатовані копії з недатованих картин попереднього часу, а також тим, що багато із цих творів втрачено внаслідок численних історичних катаклізмів минулого. Зокрема, на самому початку війни в 1941 р. згоріла майже повністю мистецька збірка живописної та графічної частин унікальної колекції В. В. Тарновського-молодшого в Чернігівському державному історичному музеї, який нині має його ім'я. Серед цих непоправних втрат було багато унікальних портретів військових і релігійних діячів козацької доби, членів їхніх родин і шість «мамаїв» (№ 712–717) [86, с. 77–79].

Із цих шести описаних (а потім утрачених) творів у каталозі наведено чорно-білі фотографії лише двох, уявлення про інші чотири твори дають лише їхні короткі описи-анотації. Незважаючи на це та на підставі наявних нині творів (або їх фоторепродукцій), які датуються більш-менш точно, все-таки можна окреслити в загальних рисах еволюцію композиції, образної системи та стилістики картин типу «Козак Мамай» від часу їх виникнення і донині. Для виконання цього завдання необхідно було провести ретельну наукову каталогізацію всіх подібних творів, з наведенням максимально вичерпної інформації про них і з високоякісним фотографічним відтворенням їхніх мистецько-пластичних особливостей.

Започатковано роботу із упорядкування картин «Козак Мамай» у дослідженні П. Білецького «“Козак Мамай”» – українська народна картина»

(1960), де поряд із текстом вміщено 16 чорно-білих фоторепродукцій аналізованих ним творів (з них – 2 втрачені картини і 1 малюнок XVIII ст. із «Кужбушків» Києво-Лаврської іконописної майстерні) [15, рис. 8, 14, 15].

1975 року вийшов у світ високоякісний за друком комплект великоформатних кольорових листівок «Ukrainian Folk Picture: Cossack Mamaу», упорядником якого теж був Платон Білецький [19]. Репродукції творів супроводжував невеликий, але змістовний текст російською та англійською мовами, в якому вчений назвав 12 з 16 творів (75% від опублікованих в комплекті) саме «Козак Мамай», хоча серед них не було жодної картини з характерними саме для подібних творів «гайдамацьких» сцен. Навіть двофігурна композиція, яку традиційно іменують «Козака з ляхом розговор», названо у виданні «Козак Мамай».

Каталогізацію «мамаїв» продовжила дипломниця вченого Тетяна Марченко (Пошивайло). 1991 року опубліковано її дипломну роботу «Козаки-Мамаї», у якій дослідниця навела інформацію про 107 творів і описала ще 26 творів за літературними джерелами [102]. На жаль, у цій важливій роботі наведено зображення лише 74 творів; репродукції творів виконано у форматі дуже низької поліграфічної якості, що не дозволяє аналізувати деталі картин; не вміщено жодної кольорової репродукції.

У книзі «Україна – козацька держава» (2005) вміщено якісні (хоч і малоформатні) репродукції 108 творів, що належать до народних картин типу «Козак Мамай». Серед них – не лише наявні на теперішній час картини, а й утрачені з різних причин твори, які було відзнято на фотоапарат, а тому й збережено для нащадків у вигляді книжково-журнальних репродукцій, поштових листівок тощо [105, с. 982–989].

Значною мірою завдання з упорядкування корпусу «мамаїв» було виконано в процесі роботи над виданням мистецького альбому-каталогу «Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду» (2008) [29–38]. У альбомі наведено великоформатні якісні кольорові репродукції 95 «мамаїв» з різних музеїв

України та приватних збірок, що заклало міцну основу для подальшого об'єктивного наукового вивчення цих творів. Саме це видання обрано за основу при проведенні статистичних підрахунків композиційних типів «мамаїв» [35, с. 57].

У дисертаційній роботі здійснено класифікацію творів типу «Козак Мамай», в основу якої покладено особливості їх композиції, як-от поза козака та його розташування серед інших персонажів картини з урахуванням своєрідних характеристик просторового-ландшафтного середовища творів. На цих картинах сюжетна дія відбувається переважно в степу, нерідко в лісі, а інколи в специфічному архітектурно-житловому середовищі. Фізіономічні характеристики героїв також дуже різноманітні, вони відрізняються між собою і типом обличчя, і емоційним настроєм, і віком козаків. Домінують козаки молодого віку, багато – середнього, хоча трапляються і старі. Кожен твір відрізняється від інших, схожих на нього картин певними художніми особливостями (сюжетно-композиційними деталями, малюнком, живописом, рівнем професійної майстерності, написами та ін.).

У дисертаційному дослідженні розподілено всі картини «Козак Мамай» на дві групи:

1) твори простої композиції (зображено самотнього козака-бандуриста, який сидить у «східній позі»);

2) твори складної композиції (коли поряд із головним героєм зображено інших персонажів – козаків, панів, жінок, шинкарів та ін.).

Серед творів першої групи виокремлено дві підгрупи:

1а) козак тримає в руках бандуру;

1б) козак тримає пальці рук в незрозумілому жесті, або ж, як свідчить поширений напис на картинах, – «воші б'є».

Серед творів складної композиції з другої групи в окрему підгрупу виокремлено твори гайдамацької тематики, де поряд із козаком-бандуристом зображено інших козаків, які чинять суд над своїми недругами [35, с. 127].

Констатовано, що більшість робіт припадає на прості композиції (74%

від усіх творів XVIII–XIX століть), водночас серед них домінує та, де козак сидить, граючи на бандурі, – 62%, в той час як на картини, де козак «воші б'є», припадає 12%.

На складні композиції, де, окрім козака, зображено й інших персонажів, припадає 26% від усіх творів, тобто – їх втричі менше, ніж простих.

Таким чином, композиційним ядром «мамаїв» є твори, на яких зображено самотнього козака, що сидить на землі та грає на бандурі. Цей варіант є не лише найпоширенішим, а й найдосконалішим (із композиційно-формального погляду). Саме за ним закріпилися назви «Козак-бандурист» і «Запорожець».

Набагато рідше трапляється інший варіант простої композиції, на якій самотній козак «воші б'є» або займається чимось подібним (приблизно 12%). Цей тип композицій часто називають «Козак – душа правдивая» за початком дуже поширеного на подібних творах короткого чотирирядкового вірша: «Козак – душа правдивая, / сорочки не має, / як не п'є, то воші б'є, / а все ж не гуляє».

Вважається, що саме ці дві прості композиції є найдавнішими серед «мамаїв», в той час як картини складної композиції – більш пізніми, в яких простежується зв'язок з фольклором і народним театром.

Серед картин складної композиції особливе місце посідають твори, на яких за фігурою козака-бандуриста намальовано повішеного чоловіка (таких творів 11, або ж 13% від загальної кількості) [35, с. 127].

Особливостями композицій, на яких козак з бандурою розташований на передньому плані, а на задньому його товариші допитують схопленого корчмаря, є написи, які передають зміст розмови між персонажами картини. Написані слова йдуть від одного персонажа до іншого у вигляді своєрідних текстових стьожок, що дозволяє достеменно зрозуміти перебіг змальованих невідомими художниками подій.

Так, на доволі великій (70 x 105 см) картині з НХМУ (Ж-804), [35, с. 244] схоплений шинкар звертається до козака-бандуриста, що зображений у кілька

разів більшим за інших персонажів, зі словами: «Змилуйся, пане Мамаю». Ця картина XIX ст. походить із містечка Боровиця Чигиринського району на Черкащині і вирізняється досить високою живописною майстерністю невідомого майстра.

В іншій подібній картині XIX ст. з цього ж музею (Ж-809), що також походить із Чигиринського району на Черкащині, над головою козака-бандуриста вміщено напис «Мамай славної козак» [35, с. 243].

Сподвижники отамана Мамає (шість гайдамаків) тим часом займаються своїми справами: один з них варить на багатті в казані їжу, двоє курять люльки і п'ють горілку, яку ще один їхній побратим цідить із відібраної у шинкаря бочки на колесах, а ще один розливає напій по чарках з пляшки.

Ще одним варіантом описаної нами «гайдамацької» композиції є картина початку XIX ст. з НХМУ (Ж-815), де над головою головного героя розміщено напис «Козакъ Мамай» [35, с. 248]. За рівнем малюнку та живописною майстерністю ця картина виконана на високому мистецькому рівні.

На подібному творі початку XIX ст. з НХМУ (Ж-805) жодних написів, окрім «Козакъ Мамай» біля голови козака-бандуриста, немає. Біля центральної постаті цього гайдамаки намальовано чотирьох його приятелів та одного шинкаря [35, с. 255].

Подібний сюжет (і такий напис) спостерігаємо й на картині XIX ст. з цього ж музею (Ж-986), яка майже буквально повторює композицію трохи більшого за розмірами вищезгаданого полотна під № (Ж-805). Над головою козака-бандуриста ледь помітно напівзнищений часом напис «ко(з)ак м...» [35, с. 250]. Ще на одному творі XIX ст. з вищеназваного музею (Ж-802) в центрі картини намальовано сидячого під дубом молодого воїна з кобзою, про якого напис над головою свідчить, що це «Козак Мамай». Ліворуч від нього бойовий кінь, а праворуч зображено п'ятьох гайдамаків і двох шинкарів. Одного з них підвішено за ноги, а другого козаки відпускають на волю (один із козаків підштовхує шинкаря у плече в напрямку до лісу) [35, с. 253].

У цій картині відчувається рука більш вправного майстра, хоча вона не надто відрізняється за рівнем майстерності від інших подібних творів (Ж-805 та Ж-986), яких однозначно можна віднести до мистецтва народного наїву [35, с. 250, 255].

Картини, на яких зображено сцени розправи та повішені постаті, пов'язано з драматичними подіями другої половини XVIII ст. на Правобережній Україні, відомими під назвою Коліївщина. Нині подібних творів відомо нам 11, за нашими підрахунками, у книзі Т. Марченко вони становлять 8,3 % від загальної кількості творів типу «Козак Мамай». На них місце подій перенесено зі степу до лісу, де на широкій галявині гайдамаки зупинилися на відпочинок. Характерною особливістю цих творів є відсутність багатьох традиційних деталей композиції (зброї, посуду), зате часто зображується приготування їжі, полювання на дичину, козацькі забави та ін. Ці характерні деталі переконливо дозволяють пов'язувати зображені на подібних творах події з Холодним Яром – великим реліктовим лісовим масивом на правобережній Черкащині. Цю думку підтверджує і те, що згадувана вище картина «Мамай славної козакъ» (Ж-809) походить із Чигиринського району Черкаської області, а твір «Козак Мамай» (Ж-804) – з села Боровиця Чигиринського району [35; с. 243 та 244].

Це стосується ще двох інших творів із такою назвою – «Козак Мамай» – з НХМУ (№ Ж-986), які походять із Чигиринського району та № Ж-802 – з села Тинки Чигиринського району). Ще одна картина (Ж-805) надзвичайно подібна і за композицією, і за деталями до цих двох останніх творів (Ж-986 та Ж-802) і також має напис біля голови козака-бандуриста – «Козак Мамай» [35, с. 250, 253 та 255].

Саме із цими творами пов'язане й прізвище козака «Мамай», яке мав реальний ватажок (вірніше – кілька ватажків) гайдамаків, про що описано в розділі 1.

На творі з НМІУ (№ М – 1319) біля постаті сидячого козака-бандуриста міститься напис «Мамай гайдамака» [35; с. 157]. Картина датується XVIII

століттям і є доволі індивідуалізованим портретом головного героя. Назва «Мамай» із часом поширилася на всі народні картини із зображенням козака з бандурою в руках (або без бандури, як у варіанті «воші б'є») у характерній сидячій позі зі схрещеними ногами, зокрема, й на ті, де не зображено сцен насильства.

Трапляються поодинокі твори складної композиції, на яких поряд із козаком-бандуристом перебувають не лише козаки, а й жінки (чи одна жінка), російський офіцер, єврей-шинкар, польський поміщик. Ці твори фактично не мають повторів і є найскладнішими для інтерпретації. Зокрема, на картині «Козак Мамай» з «ДНІМ» (№ КП – 57176/Х-271) позаду козака-бандуриста зображено двох козаків, що готують на вогні їжу, а за ними – двох повішених мертвих чоловіків, про національну належність яких сказати неможливо абсолютно нічого [35, с. 127]. Можливо, тут зображено противників козаків, як це було у випадку зі знатним козаком Савою Чалим, героєм відомої історичної пісні та створеної пізніше за її мотивами драми «Сава Чалий» (1899) Івана Карпенка-Карого. На картині першої половини ХІХ ст. з ОІКМ (№ І-3) за спиною козака-бандуриста на гілці дуба висить овальний «герб» з написом «С. Ч», який інтерпретують саме як «Сава Чалий» [35, с. 192]. Але долю реального козака Сави Чалого, покараного гайдамаками за співпрацю з поляками, аж ніяк не відображено ні в цій картині з ОІКМ, ні в уже згаданому вище творі «Козак Мамай» з ДНІМ (№ КП – 57176/Х-2711) [35, с. 127].

У картині ОІКМ намальовано в традиційній позі козака-бандуриста, в руках якого замість бандури шестиструнна гітара. Що ж до портретної схожості цього козака із Савою Чалим, то про це нічого не можна зауважити, оскільки жодного достовірного зображення цього козацького сотника (а потім – полковника пропольських козацьких формувань) не збереглося. Не дають відповіді на це питання і написи на загадковій картині з м. Дніпра. Біля козака-куховара розташовано наступний текст: «Хоч я у степу веселюся / одним кулішем похмелюся», а біля шапки бандуриста напис – «Шапка моя сибірка / по всій по тобі дірка. / Коли б ото ляха піймати /Щоб мені шапку полатати»



[35, с. 127]. Більш розлогий текст, розташований під картиною, теж нічого не пояснює про цих двох повішених персонажів. Наводимо його повністю: «Гей бандуро моя золотая, коли б до тебе дівчина молодая. Скакала б і плясала до лиха, шо не один вражий син отцурався солі міха. Бо // як заграю, то всяк поскаче, в на упослід не один вражий син заплаче. Козак душа правдивая, сорочки не має, коли не п'є так воши // б'є, то в бандуру грає. Хоч дивись не дивись, та ба не вгадаєш Відкіль я і як звали – нічичирк не знаєш» [35, с. 127]. Із цього доволі традиційного тексту, фрагменти якого трапляються на багатьох інших творах, нічого конструктивного для пояснення сюжету картини, на наше переконання, взяти неможливо.

Щодо часу створення «мамаїв»: на сьогодні нам невідомі твори, які б можна було б датувати XVII століттям. Можливо, вони й були, як про це зазначає П. Білецький, але на теперішній час про це можна говорити лише гіпотетично [15, с. 21]. Картину «Козак-бандурист» із ХХМ, датовану 1642 р. (№ 779–ЖРУ), не можна вважати створеною саме тоді, тому що вона явно перегукується з «мамаями» гайдамацької серії другої половини XVIII ст. [15, рис. 1; 35, с. 124].

У Житомирському обласному краєзнавчому музеї зберігається картина «Козак Запорозький», на якій зображено сидячого у степу під дубом воїна (з шаблею на колінах, але без музичного інструмента), у якого жест пальців лівої руки нагадує композицію «козак воші б'є» (№ КП - 31635 / Ж/Г-112). Дослідники датують її початком XIX ст., вказуючи, що твір нібито є копією з оригіналу 1690 р. (як про це свідчить напис внизу картини) [35, с. 175]. Проте це гіпотетичне твердження потребує ретельної перевірки.

Особливу цінність для нас мають найдавніші «козаки мамаї», які дозволяють простежити трактування образу козака-бандуриста на початку його виникнення. Це твори, які датуються початком та першою половиною XVIII ст., зокрема зображення, написане на глиняній плитці, що зберігається в НХМУ [35, с. 137].

Серединою XVIII ст. датуються три малюнки з «Кужбушків» Києво-

Лаврської іконописної майстерні [74, с. 292–293; 35, с. 58]. Про них П. Жолтовський зазначає, що вони «датовані часом між 30-ми та початком 50-х років того ж століття» [73, с. 291].

Зауважимо, що всі зображені на них чоловіки мають виражені індивідуальні риси, по суті – це портрети реальних людей, ймовірно, змальованих з натури живих козаків: «Не відчувається ще, як це буде пізніше, якогось усталеного, улюбленого типу. Спільною є лише поза людини, що сидить, підібгавши під себе ноги, з бандурою в руках. Але й тут є відхилення: одного з козаків-бандуристів у лаврських «кужбушках» зображено на повний зріст в позі танцюриста» [73, с. 291].

До речі, саме цей козак є шульгою (лівшею): він тримає гриф бандури правою рукою, а струни перебирає лівою (так само, як і бандурист, зображений на глиняній плитці) [73, с. 295]. У пізніших творах більшість «мамаїв» перебирає струни на бандурі правою рукою. На цих двох зображеннях козак грає при зброї: у того, що стоїть, біля пояса прив'язана шабля і за спиною висить рушниця, а у сидячого – за спиною хрест навхрест розміщено рушницю та спис. У подальшому козака малюють переважно з бандурою в руках, а зброя знаходиться поруч нього – на землі або на гілках дерева. Усі ці ранні козаки безіменні, тоді як згодом вони дуже часто мають ім'я та прізвище (як-от «Грицько Запорожець», «Бардадим», «Шарпило» та ін.). Усі їх намальовано на умовному тлі, тоді як в пізніших роботах козака зображують на фоні типового українського степового чи лісового ландшафту під дубом. На ранніх «мамаях» не зображено коня, тоді як в подальшому він неодмінно стоїть позаду козака. Так само фактично відсутні на ранніх творах особисті речі козака (сумка, шапка, посуд, набір зброї, герб), тоді як на пізніших роботах вони вималювані доволі детально. Винятком є лише малюнок стоячого бандуриста: біля його ніг зображено баклагу, миску, кухоль і ріжок, але цей твір не можна віднести до «мамаїв» через відсутність у ньому композиційного канону (коли козак грає на бандурі сидячи в «східній» позі). На одному з малюнків у «кужбушках» зображено напівроздягненого козака, у

якого на голе тіло одягнено червону хутряну безрукавку [35, с. 58]. Подібного скромного одягу не спостерігаємо в жодній із наступних пізніших робіт, де козаки одягнені нерідко дуже заможно або принаймні в теплий верхній одяг.

До цих найдавніших творів належить також «Мамай», що зберігався до Другої світової війни в колекції Чернігівського художнього музею, а до того перебував у збірці В. В. Тарновського в Качанівці і був репродукований у каталозі його збірки (1898) та повторно в журналі «Киевская Старина» (1898, № 3). З огляду на надзвичайну цінність цього втраченого твору його вмістив і П. Білецький в дослідженні 1960 р. (в додатку ілюстрацій) [15, рис. 8].

На відміну від вищеназваних творів, що належать до типу «Козак-бандурист», цей твір має іншу композиційну схему, яку П. Білецький назвав «Козак – душа правдивая». На ній козак не грає на бандурі, а нібито чавить воші (саме так пояснює жест його дивно складених пальців рук напис на картинах). У картині зі збірки В. Тарновського на умовному тлі зображено козака в короткому кожусі, при зброї (на лівому боці – шабля, за спиною висять бандура і лук (з одного боку) і спис і рушниця (з другого)). І бандура, і лук, і рушниця лише виглядають своїми верхів'ями з-за спини козака. Умовне тло картини поділено на три вертикальні частини: зліва та справа знаходиться віршований напис, а прямо над головою козака, на темному фоні – стилізований герб із зображенням коня. Козак курить люльку, його погляд опущено донизу, а пальці рук стиснуто в характерному жесті. П. Білецький датує цю роботу початком ХІХ ст., тому що в текстовому написі на ній ідеться про французів доби Наполеона [15, рис. 8].

Отже, П. Білецький вважає композиції «Козак-бандурист» і «Козак – душа правдивая» цілком автономними і незалежними одна від одної, наголошуючи на їхній давнині: «Цілком можливо, що обидва композиційні типи... не тільки існували в ХVІІ ст., але й відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми» [15, с. 21]. Отже, найдавніші з відомих нам творів типу «Козак – душа правдивая», передусім зі згаданої збірки В. Тарновського та з Чернігівського

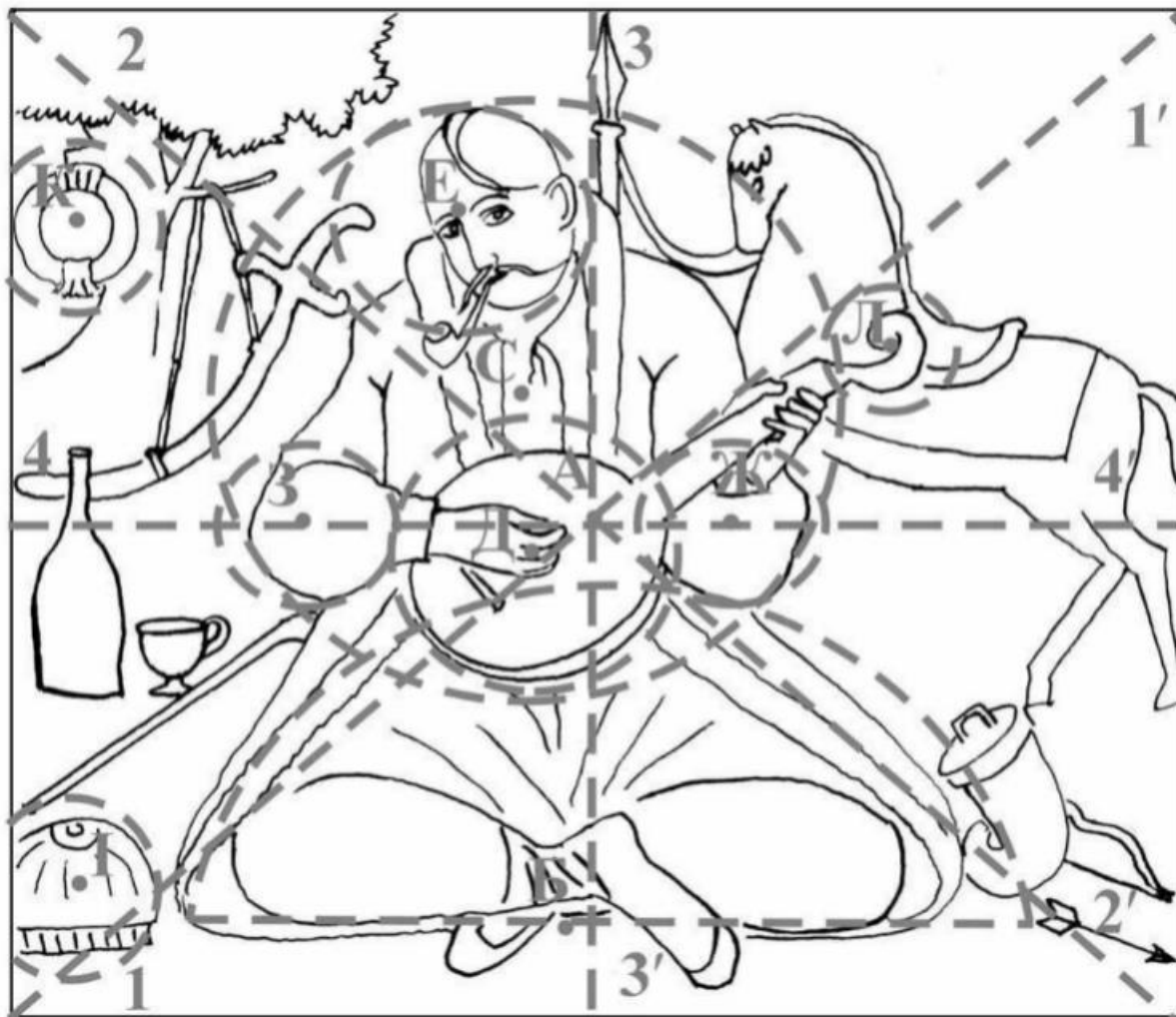
обласного художнього музею (Ж–25, що була в колекції Григорія Галагана), датуються початком XIX ст. (можливо, їх мистецькі попередники було створено наприкінці XVIII ст.), тобто, згідно з наявними даними, вони є пізнішими за композиції «Козак-бандурист».

Але водночас композиційні аналоги живописних картин типу «Козак – душа правдивая» відомі нам у нечисленних скульптурних творах більш давнього походження. Насамперед необхідно згадати про позолочене руків'я бронзового дзеркала із сарматського поховання Соколова Могила на Миколаївщині (I ст. н. е.) та про керамічне зображення сидячого запорожця (без бандури) з колекції О. Поля, опубліковане Д. Яворницьким 1888 р. [159].

## **2.2. Головні композиційно-пластичні особливості картин «Козак Мамай» (на прикладі твору «Козак-бандурист» із Національного художнього музею України)**

Для проведення аналізу композиційних особливостей обрано один з найкращих подібних творів цього ряду – картину «Козак-бандурист», що знаходиться у НХМУ (№ Ж–811) [35, с. 214, рис. 49].

Вона належить до найпоширенішого типу композицій – простих, є доволі типовою за художніми особливостями, але водночас – однією з довершених за пластичною досконалістю композиції, сповненої поліфонічним коловим ритмом.



(№ Ж–811).

Саме ця досконалість форми є найкращим доказом того, що до створення композиційного канону «мамаїв» причетні численні безіменні майстри, що мали професійну підготовку, засновану на глибокому засвоєнні традицій. Сама ж традиція базувалася на переданні з покоління в покоління пластичного канону, який через ретельний добір деталей та їх композиційне розташування (зокрема, завдяки пластичному ритму ліній та форм) досконало передавав суть певного сюжету чи образу.

Описувана нами картина виконана невідомим художником, датується початком XIX ст. але, мабуть, є копією з давнішої роботи XVIII ст. Точне місце написання твору та його первісного знаходження невідоме, але, найімовірніше, пов'язане з територією українського Лівобережжя – колишньої

Гетьманщини (документи, які супроводжували картину, втрачено в період окупації Києва фашистами в 1941–1943 роках).

На картині зображено молодого козака анфас, який сидить у степу на землі, схрестивши ноги по-східному (йогівська поза «напівлотос»). Козак одягнений у шаровари, сорочку, розстебнуту на грудях, багатий жупан, оторочений хутром, на ногах – онучі, перев'язані мотузками й заправлені у шкіряні постолі. В руках у нього бандура, ліва рука підтримує гриф, а права – перебирає струни інструмента. У зубах козака – люлька-бурулька. Обличчя – спокійне, замріяне, погляд спрямовано на глядача, тонке пасмо волосся («оселедець») заправлене за ліве вухо, тонкий правий вус звисає донизу, а лівий – закручено догори.

Ліворуч від козака на траві лежить ріжок-порохівниця, лук та стріла, а праворуч – шапка. За спиною (ліворуч) стоїть осідланий та накритий попоною кінь, прив'язаний до списа, встромленого вертикально в землю, а праворуч лежать – рушниця, пляшка і чашка з ручкою. За козаком, у глибині (праворуч) росте дерево (дуб), на гілках якого повішено шаблю в піхвах з багато оздобленим руків'ям, сумку, а також герб у позолоченій овальній рамі, на якому зображено коня. На горизонті видніється чи то ліс, чи то невеликі пагорби, а на небі (в лівій частині картини) клубочаться пишні, освітлені сонцем хмари.

Якщо не зважати на герб, маємо майже документально зафіксовану сцену відпочинку козака в степу в затінку самотнього дерева. Однак в цій начебто простій композиції є багато художніх особливостей, зумовлених як специфікою самого жанру народної картини, так і художньої мови епохи. Зокрема, об'єкти показано з порушенням їхніх реальних розмірів, зміщено перспективні плани, що змушує говорити не про реалістичне, а про умовно-символічне трактування художнього простору твору.

Так, наприклад, дерево зображено непропорційно малим супроти повішених на ньому предметів, особливо шаблі, рушниця занадто мала супроти пляшки та чашки, порохівниця, навпаки, – завелика й т. ін. Своєрідно

вирішується просторова побудова картини: козак сидить під дубом і, водночас, дуже далеко від нього, шабля висить на гілці дуба, проте сягає спини козака; всі предмети ніби знаходяться на передньому плані, де їх можна детально роздивлятися в усіх подробицях.

Таким чином, на картині маємо уявний простір, у якому відсутня як система перспективних скорочень, так і реальна система ієрархічної розмірності предметів один стосовно одного. Кожний предмет намальовано так, щоб його можна було зразу впізнати навіть по контуру, винятком є лише рушниця і лук, зображені в складних і маловиразних ракурсах. Уміння малювати кожний предмет окремо і невміння (чи небажання) зображувати їх разом, із порушенням системи реальних пропорцій, є однією з характерних особливостей як народних картин, так і творів релігійного мистецтва, де розміри предмета на площині визначаються насамперед його значенням у системі образних цінностей художника. Варто згадати твори давньоєгипетського мистецтва, на яких фараонів зображували в кілька разів більшими за їх переможених ворогів. Так само на іконах художнє значення того чи іншого об'єкта визначається кількістю місця, відведеного йому на площині картини.

В аналізованому творі на першому місці перебуває козак, на другому – кінь, на третьому – зображено шаблю, на четвертому – пляшку тощо. Така концепція образного простору твору цілком відповідає системі художніх уявлень народу. Якщо головний герой картини – козак, то саме йому належить відвести головне місце на картині; найбільшою цінністю козака є його вірний побратим-кінь, потім – зброя, далі – особисті речі (посуд, одяг) і т. ін.

Вражає композиційна досконалість картини, яка, на нашу думку, явно не могла бути створена зусиллями якогось одного, а тим більше самодіяльно-народного митця. Підтвердженням цього є майже однакова за композицією (навіть у деталях) і надзвичайно близька за манерою живописного письма до аналізованого нами твору подібна картина (№ ІІ-79), що знаходиться в ОІКМ і яку вважають копією першої половини ХІХ ст. з оригіналу ХVІІІ ст. [35, с.

194, рис. 37]. Надзвичайно близьким до двох згаданих картин є твір кінця XVIII ст. «Козак Мамай» із НМТШ [35, с. 140, рис. 10].

На всіх трьох зазначених картинах голова і корпус коня вороної масті, а хвіст та грива тварини сріблясто-білого кольору. Розміри цих доволі великих творів надзвичайно подібні: приблизно метр по вертикалі та трохи менше – по горизонталі. Близькі за пластикою і живописною манерою твори розрізняються поміж собою лише деталями композиційної побудови, що дає підстави для припущення, що їхнім автором міг бути один митець.

На підтвердження цієї думки можна також навести однакове живописне рішення при розв'язанні колористики картин. Зокрема, сумка, шапка, покривало на спині коня та шаровари і взуття на цих картинах написано переважно на базі відтінків активного червоного кольору, а вишитий жупан, бандура та герб виконано в охристо-теплій гамі. На двох картинах (із НХМУ та ОІКМ) шаровари воїна написано в холодній гамі темно-синіх кольорів, що разом із темнуватими відтінками землі створює акцент на пірамідальній формі сидячої фігури козака.

Якщо в трьох дуже подібних творах (з ОІКМ (№ І–79, рис. 37, с. 194) із НХМУ (№ Ж–811, 35, с. 214) і Чернігівського обласного художнього музею імені Г. Галагана (Ж–25), [35, с. 187] силуетний корпус коня, що стоїть за спиною воїна, розміщено праворуч від козака, то на картині з НМТШ (№ Ж 438, рис. 10, с. 140) голова тварини майже впирається в стовбур дуба, на гілках якого висять шабля, сумка та герб козака, що створює відчуття просторової тісняви в композиції [35, с. 140, рис. 10; с.187, рис. 32; с. 194, рис. 37; с. 241, рис. 49]. Не виключено, що спільною основою-першообразом усіх аналізованих вище картин був якийсь відомий більш ранній твір XVIII ст.

Проаналізуємо особливості композиції народної картини, створивши композиційну схему одного з найкращих творів у низці «мамаїв», що зберігається в НХМУ. Простір картини (№ Ж–811) вписано в майже правильний квадрат, у якому найбільш заповненою є нижня частина твору (нижче лінії горизонту). Геометричний центр композиції (точка А)



знаходиться на вертикальній лінії (3 – 3<sup>1</sup>), яка поділяє картину на дві рівні частини і збігається з лінією списа. Фігура сидячого козака майже ідеально вписується в периметр кількох кіл різного діаметру: нижня частина – у півколо із центром «Б», верхня частина – в коло із центром «С», голова та люлька – в коло із центром «Е». Корпус бандури вписується в коло із центром «Д», який знаходиться найближче до геометричного центра «А». Звернімо увагу на те, що центри «Б», «С», «Д», «Е» знаходяться ліворуч від лінії вертикального поділу картини (3–3<sup>1</sup>), дедалі більше зміщуючись від неї по мірі руху погляду глядача від низу картини – вгору, до образного центра твору – обличчя козака. Таким чином, створюється внутрішній рух форм композиції та пов'язаних із ними ритмів, який посилюється нахилом голови козака та нахилом деки бандури.

Коло – головний ритмічний лейтмотив картини, який додає в композицію прихований, сам на себе замкнутий рух, який відлунює у колових ритмах дрібніших форм: рукавів (центри «З» і «Ж»), шапки («І»), герба («К») і грифа бандури («Л»). Цілий ряд плавних ліній (згин шаблі, шия коня, контур порохівниці, силует крони дерева, хвиляста лінія хмар) підтримує колову ритмічну основу композиції, за рахунок чого картина сповнюється нечутною, але відчутною музикою форм. Цей композиційний прийом надзвичайно наочно вирішує пластичними засобами головну тему картини – гру козака на бандурі. Плавність ліній і монументальність головних форм твору суголосні ритму та пластиці українських дум, які виконувалися саме на цих інструментах.

Пластичне розв'язання композиції на основі лінійно-ритмічних колових елементів є характерною прикметою кращих зразків давнього іконопису: згадаймо хоча б геніальну «Трійцю» Андрія Рубльова як найвідоміший зразок подібної творчості.

Надзвичайно багато спільного можна знайти поміж «Козаком-бандуристом» та іконами типу «Св. Георгій Переможець». Об'єднує ці твори не лише спільність образів улюблених воїнів різних історичних епох, а і

схожість пластики зазначених робіт при зображенні однакових композиційних елементів (спис як зброя воїна; наявність коня; ритмічна побудова композиції на основі використання колових форм та ін.). Високий рівень композиційної «відшліфованості» «Козака-бандуриста», органічне поєднання в ньому декоративного та психологічного начал вказують на те, що картину створено на базі глибокого засвоєння пластики іконопису, тобто художником чи художниками, якщо говорити про вироблення канону, які писали ікони.

Живописне вирішення твору «Козак-бандурист» суголосне композиційному: загальний колорит картини стриманий і базується на варіаціях кількох головних кольорів. Це надає творові монументальності й декоративності водночас; фарби згармонійовані на основі жовто-охристих (жупан, бандура,) зеленувато-коричневих (земля, дерево) відтінків. Шаровари написано синьою фарбою; коня, пляшку, шаблю, порохівницю та хутряну оторочку жупану – варіаціями чорної. Червону фарбу використано для зображення шапки, сумки та шкіряних постолів козака. Із часом картина сильно потемніла, фарби на ній пожухли, так що окремі її елементи стало непросто побачити (як-от лук чи зображення коня на гербі). На цьому приглушено-тьмяному фоні особливо вирізняється обличчя козака, яке є смисловим центром картини і водночас її найосвітлішим елементом.

Вражає майстерність, із якою це обличчя написано: тонкий прямий ніс, маленький рот, розумні очі, маленьке акуратне вухо, тонкі брови, вуса та оселедець – усе це створює радше ліричний, аніж героїчний образ козака. Цей народний тип парубоцької краси різко контрастує з холодно-відстороненими, а нерідко й пихатими, бундючно-непрístupними обличчями представників польської шляхти на «сарматських» портретах і, до певної міри, на аристократично-парадних «парсунних» портретах власної козацької старшини. Об'єднує цей твір зі зразками парсунних портретів і використання улюбленої українськими майстрами схеми побудови композиції на основі застосування колового ритму та органічне поєднання в ньому психологічного та декоративного начал.

Майстерно написані невідомим художником, поряд з обличчям, і кисті рук воїна (особливо права, що перебирає струни бандури, і є, як і обличчя, найосвітленишим елементом картини, створюючи з ним своєрідний світловий центр твору). Обличчя козака, безперечно, є узагальненим і типізованим, схожим на обличчя інших «мамаїв» із багатьох українських музеїв. Схоже на те, що праобразом була якась давніша картина, що не збереглася до нашого часу і яку наступні художники більш чи менш вдало копіювали, обираючи за основу.

Професійна майстерність невідомого художника є доволі високою, судячи з того, як він написав обличчя та руки козака, золоте гаптування жупана та як витримано загальний колорит картини. Водночас безпорадним видається вирішення світлотіньових ефектів зображення, зокрема – тіней від шапки, порохівниці та всієї фігури козака. У картині встановлено своєрідний компроміс художніх рішень між професійним володінням кольорами та народною декоративною умовністю в їх використанні, умінні передати портретні риси обличчя героя твору та безпорадністю (чи даниною іконописній традиції) у відтворенні анатомічних пропорцій будови тіла людини та коня, а також у спробі поєднати перспективну глибину простору картини з принципом образної ієрархії предметів.

Найімовірніше, автором цього твору міг бути якийсь професійний художник, що засвоїв техніку академічного об'ємного перспективного живопису (про це свідчить уміння писати обличчя та руки), який копіював на чиесь замовлення зразок старого живопису (приміром середини XVIII ст.), не збагнувши до кінця його декоративно-умовної, близької до іконопису специфіки (на це вказує абсолютно зайве зображення ланцюжка на порохівниці, а також невдале розташування лука та рушниць, для яких художник не знайшов придатного місця та масштабу. Незважаючи на це, в основі твору є чудово збалансована з погляду композиції фігура центральної постаті, яку оточують органічно з нею пов'язані супровідні сюжетні елементи.

У картині привертає увагу герб, який був атрибутом панівної суспільної

верстви, до якої згодом долучилися представники козацької старшини. Про умовність цього атрибута свідчить не лише відсутність на ньому геральдичної символіки (там у зменшеному вигляді зображено коня, що знаходиться за спиною козака), а й напис «гербъ», уміщений на верхній частині позолоченої рами. Зрозуміло, що подібних гербів не могло бути в реальності і що цей, так би мовити, «гербъ» є суто умовним, вигаданим фантазією автора твору. Особливо дивним є наявність шляхетської відзнаки в козака, зображені одяг і взуття якого вражають контрастом між розкішним, вишитим золотим гаптуванням жупаном і звичайними постолами, обмотаними онучами та перев'язаними мотузками.

Цей контраст тим більше дивний, тому що для козаків міцне взуття, яке захищало ноги в постійних переходах і битвах, мало не менш важливе значення, аніж зброя чи добрий кінь. Кожний козак прагнув мати чоботи, які загалом були широко розповсюджені в той період в Україні (про це, зокрема, свідчать розкопки доктора історичних наук Ігоря Свешнікова на полі Берестецької битви). І дійсно, більшість відомих нам «мамаїв» взуто саме в чоботи, а не в постоли.

Безперечно, на картині зображено узагальнений образ представника широких козацьких низів, у якому сконцентовано народне уявлення про чоловічу красу, козацьку силу та вдачу. Те, що картина писалася в період, коли епоха козаччини вже відходила в минуле та незворотно ставала легендою, наклало на неї свій відбиток. Відчувається, що невідомий художник не мав можливості писати з натури давньої зброї, тому так невиразно і схематично зобразив рушницю та лук, умовно написав руків'я шаблі та герб. Проте детально виписано срібну чашку з ручкою, дуже складної, багато оздобленої форми. Відтворення найтонших деталей цієї вишуканої аристократичної посудини та світлотіньових ефектів на її поверхні вказує на те, що художник писав її з натури. Віршований підпис під картиною, зміст якого і доповнює, і уточнює, а інколи і відхиляється від сюжету зображення, дає підстави для висновку про його певну самостійність. Текст є доволі великим, у ньому

розвинуто кілька тем – героїчну, трагічну та сміхову. Окремі фрагменти підпису перегукуються з текстами народних пісень та бурсацьких і вертепних п'єс-інтермедій та віршів [139]. Написи органічно доповнюють картину, створюючи єдине художнє ціле – повнокровний образ народного героя, в якому втілено історичну епоху козаччини, що врятувала український народ від фізичного винищення та національно-культурної асиміляції.

Поліфонічний настрій картини, де героїко-епічне начало тісно переплітається з лірико-драматичним, донині хвилює серця глядачів, доносячи до них буремний подих нашої давньої історії. «Мамаї» започаткували цілий напрям не лише в українському, а й російському та польському мистецтві, а саме: поглиблене висвітлення козацької тематики. Водночас ці картини залишилися феноменом саме української культури, так як лише вони мають тісний генетичний зв'язок, окрім живопису, також із літературою та театром, не говорячи вже про історію українських земель.

Щоб пояснити феноменальну популярність «мамаїв» серед усіх, без перебільшення, верств українського суспільства, треба усвідомити особливості їхньої поетики, суголосної глибинним психологічним та етнокультурним стереотипам світосприйняття нашого народу у XVIII–XIX ст., коли остаточно склався та далі копіювався пластичний і вербальний канон цих творів. Для вирішення цього завдання необхідно проаналізувати естетичні погляди представників козацького стану, в середовищі якого не лише набув найбільшого поширення, а й викристалізувався та остаточно сформувався образ козака-бандуриста.

### **2.3. Зв'язок «мамаїв» із парсунними портретами діячів козацької доби та сарматськими портретами представників польської шляхти**

Проаналізуємо головні естетичні чинники, які мали визначальний вплив на формування образної системи «Козаків Мамаїв». На нашу думку, їх три:

- 1) народне мистецтво;

- 2) православна культура;
- 3) світське професійне мистецтво.

Про два перші вже згадувалося вище, тому зупинимося зараз докладніше на останньому з них, не забуваючи, що всі ці чинники проявлялися не поодиноці, а у складній нерозривній взаємодії один з одним.

Поглиблене вивчення «мамаїв» дозволило зробити один важливий висновок, не помічений попередніми дослідниками, а саме — виявити надзвичайно тісний зв'язок поміж «мамаями» та сарматським портретом, а також поглибити паралелі між народною картиною та парсуною, зауважені свого часу ще П. Білецьким.

Розгляду цих питань присвячено низку публікацій, найголовнішими з яких є дослідження П. Білецького та П. Жолтовського про те, що «мамаї» являють собою галерею безіменних козацьких портретів, в яких, однак, втілено типові етнічні типи облич українських чоловіків. Подібні типи спостерігаємо не лише в «мамаях», а й у характерних портретах представників козацької старшини, так званих парсунах. Українські «парсуни» (назва походить від слова «персона», тобто – індивід, особа) мали тісний генетичний і пластичний зв'язок із польсько-литовським так званим сарматським портретом, у зв'язку із цим варто детальніше зупинитися на естетичних особливостях зазначеного явища східноєвропейської культури.

Маючи спільне мистецько-пластичне коріння, польський сарматський портрет і українська «парсуна» водночас відрізнялися між собою суттєвими моментами в естетичному трактуванні образів персонажів на картинах. Значною мірою ці відмінності також визначалися релігійно-культурними традиціями (залежали від релігійно-культурних традицій поляків (католиків) і українців (православних), що змушує звернути пильну увагу на взаємозумовленість художньо-естетичних і релігійно-культурних чинників цих двох народів. Релігія, як основа культурної традиції, багато в чому визначала напрямок розвитку мистецьких процесів тієї епохи, зокрема не лише в церковному, а й у світському мистецтві.

Козацтво заявило про себе не лише як про могутню військово-політичну, а і як про релігійно-культурну силу ще за часів гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного (після участі козаків у поході на Москву 1618 р. та Хотинської битви 1621 р.). Саме завдяки Сагайдачному було відроджено православну ієрархію 1620 р. Тоді ж до Київського Богоявленського братства вступило все Військо Запорозьке на чолі зі славетним гетьманом, що остаточно закріпило за Києвом неофіційний титул православної столиці.

Братства і церква підтримували історичну пам'ять народу через систему шкільної освіти та книгодрукування. Зрештою і розвиток образотворчих мистецтв традиційно був пов'язаний із церковним культом через монументальні розписи храмів, ікони та іконостаси, сюжети релігійних картин та скульптур і т. ін.

Через проповіді та продаж для широких верств народу ікон домашнього вжитку, які писалися, – і цензурувалися! – при монастирях і великих храмах, через книги, більшість з яких видавалася знову ж таки за участю та під контролем церкви, відбувалося інтенсивне формування серед народних мас світоглядних, етичних та естетичних уподобань. Надзвичайно важливим є те, що з часів Сагайдачного православна церква почала формувати та поширювати серед української спільноти образ козака як христового воїна, оборонця церкви та народу, героя сучасності, подібного до святих воїнів давніх часів – Георгія Переможця та Дмитрія Солунського. Саме того часу, чи не вперше, образ козака в образотворчому мистецтві з'явився в графічних ілюстраціях до книги Касіяна Саковича «Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного» 1622 р., а пізніше також і на іконах.

Боротьба українського народу проходила під релігійними гаслами як священна боротьба «за віру», і образотворче мистецтво з обох боків стало ареною запеклої ідеологічної боротьби поміж християнами східного та західного обряду.

Відлуння історичних ідеологічних розбіжностей зауважують дослідники навіть у релігійному, консервативно-канонічному мистецтві. Про це писали

П.О. Білецький, П. М. Жолтовський, Л. С. Міляєва, В. А. Овсійчук та інші, аналізуючи монументальні розписи храмів, іконостаси та окремі твори того періоду. Зокрема, відбувалася актуалізація старих іконографічних тем, наповнення їх новим, суголосним історичним подіям змістом. Прикладом може бути поширення в період національно-визвольної війни культу архангела Михаїла, особливо шанованого серед козацтва як утілення грізного, незламного воїна, борця з пекельними силами (до того ж він був традиційним покровителем міста Києва – духовної столиці українського православ'я).

Стосовно «мамаїв», то тут подібної зашифрованої релігійної символіки, звичайно, не було: героєм твору явно є козак, але по-справжньому зрозуміти глибину цього образу можна лише при врахуванні всієї історичної складності польсько-українських стосунків того періоду, зокрема й усієї діалектики культурного взаємообміну цих народів, який був надзвичайно інтенсивним попри релігійне протистояння.

Водночас зауважимо, що українців та поляків не лише роз'єднувало, а і об'єднувало чимало чинників, найголовнішим із яких була постійна загроза з боку ісламського світу, а саме – могутньої Османської імперії та її сателіта – Кримського ханства. Козаки не лише із Сагайдачним на початку XVII ст., а й під керівництвом короля Яна Собеського наприкінці століття, разом із поляками воювали з турками під Кафою, Хотином, Віднем. Незважаючи на козацькі повстання, на Правобережній Україні, яка, за Андрусівським договором 1667 р., відійшла до Польщі, аж до кінця владарювання Яна Собеського (1674–169 рр.) на королівській службі утримувалося козацьке військо, а постать короля – видатного полководця, переможця турків, була настільки популярною, що його зображували навіть на уніатських іконах («Здвиження хреста» із села Ситихова на Львівщині). До речі, він був українцем по матері, яка походила зі старовинного роду Даниловичів, що володіли Олеським замком.

У контексті надзвичайно активного тогочасного культурного українсько-польського взаємообміну варто згадати одну з найхарактерніших



ознак польського шляхетства – так звані сарматські портрети (зображення представників панівної верстви, виконані в характерному стилі, міцно пов'язаному з комплексом специфічних рис аристократичної ідеології та культури, відомим під назвою сарматизм. Цей стиль склався у Польщі наприкінці XVI ст., розвиваючися та інтенсивно поширюючися (зокрема й на Україну) протягом усього XVII та першої половини XVIII ст.

Простежується тісний зв'язок «мамаїв» не лише з польсько-українським сарматським портретом, а і з портретами діячів козацької доби – так званою парсуною. Парсунний портрет поряд із окремими спільними рисами із сарматським портретом має і свої, відмінні від нього особливості.

П. Білецький неодноразово вказував на стилістичну близькість кращих «мамаїв» із шедеврами українського портретного живопису XVII–XVIII ст., ознаками якого є: «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму» [17, с. 194].

У «мамаях» також спостерігаємо колоподібний лінійний ритм, що створює враження повільного, замкненого руху, рівноваги та гармонії, а «костюми козаків на народних картинах... історично правдиві і відтворені з такою ж увагою до візерунків, як і в портретах. Лінійно-кольорова композиція картин не менш вишукана та музикальна, ніж у кращих портретах XVIII ст.». Спільність і в тому, що на «мамаях» часто трапляються написи «точнісінько, як на епітафіяльних портретах», але: «найбільша схожість між зображенням невідомого козака та старовинними українськими портретами не в написі, а в характері обличчя і в стилі» [17, с. 267].

П. Білецький виокремив три групи облич «мамаїв», які дають «узагальнення характерних національних типів» – бульбоносого, горбоносого та прямоносого-круглолидого (взірцями є портрети Г. Галагана, С. Сулими та О. Безбородька). У цьому спостереженні вченого важливим є те, що етнічний типаж невідомого козака-бандуриста віднаходив утілення в портретах представників козацької старшини, які утворили політико-адміністративну, а

згодом і культурну еліту української козацької держави. Відмінності поміж сарматським портретом та парсуною є наслідком історико-культурних (зокрема й релігійних) відмінностей між польською та українською культурами, між тим субстратом, на якому вони виростили і до якого потім постійно апелювали під час свого протистояння.

Однією із суттєвих відмінностей є те, що парсуна значно тісніше пов'язана з православно-візантійською іконописною традицією, окремі риси якої також простежуються у сарматському портреті, проте в останньому значно помітніші впливи західноєвропейського світського портретного мистецтва.

Водночас українська барокова ікона, залишаючись іконою по суті (тобто – предметом релігійного культу), акумулювала в собі значні елементи світського живопису (передусім – портрети конкретних осіб, деталі тогочасного побуту та пейзажі, яких не знав давній візантійський іконопис). Класичними зразками подібних ікон є «Покрова Богородиці» (копія XIX ст. з твору 1706–1708 рр.) з Переяслава, де серед натовпу вірних у храмі зображено гетьмана Івана Мазепу та переяславського полковника Івана Мировича. В іншій іконі «Покрова Богородиці» (1741) із с. Сулимівки намальовано переяславського полковника Семена Сулиму [17, с. 51].

На зазначених творах козацьких діячів зображено віддалік, серед натовпу віруючих, в той час як в іконі «Розп'яття» (кінець XVII ст.) із Пирятина біля хреста з розп'ятим Ісусом, поруч із Богородицею та апостолом Іваном, на повен зріст сам-один стоїть лубенський полковник Леонтій Свічка (усі твори зберігаються в НХМУ). Зауважимо, що на цій іконі козака зображено однакового зросту з Христом і Богородицею (на давніх іконах другорядних персонажів, як правило, змальовано значно меншими за Спасителя та Богородицю). Обличчя Леонтія Свічки – гостроносе, з оселедцем та звисаючими донизу вусами, є надзвичайно характерним і аналог його цілком можна знайти на кількох картинах із зображенням козака Мамає.

Козацькі парсунні портрети писалися або на весь зріст, або були погрудними. Серед найвідоміших із них (на весь зріст) – парний портрет гетьманів Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського (копія першої половини XIX ст. зі стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII ст., ЛІМ), гетьмана Івана Самойловича (кінець XVII ст., стінопис Густинського монастиря біля м. Прилук), генерального обозного Василя Каспаровича Дуніна-Борковського (1701–1703), стародубського полковника Михайла Миклашевського (копія другої половини XVIII ст. з оригіналу початку XVIII ст., НХМ), київського полковника Юхима Дарагана (копія XIX ст. з оригіналу XVIII ст., Чернігівський обласний художній музей), братів Якова та Івана Шиянів (1784, ОІКМ).

Такі портрети були епітафіальними та ктиторськими, тобто – призначалися для експонування в храмах, які портретовані або будували, або вкладали в них свої щедрі дари. З одного боку, ці твори прославляли перед прихожанами храмових щедродавців, а з іншого – показували їх предстоячими на тому світі перед лицем вічності. У них поєднувалася загальна монументальність образу з однозначною психологічною характеристикою та символічністю предметних реалій картини. На багатьох картинах вміщено написи, які коментують особу, зображену на полотні (чи на стіні храму), дають лаконічну, але вичерпну інформацію про неї. Настрій цих творів – урочистий, вираз облич портретованих – зосереджений, небуденний, відсторонений від швидкоплинних емоцій. Прикметно, що в головних уборах зображено лише гетьманів (Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського з гетьманськими булавами в руках, Львівський історичний музей), і то не завжди (Івана Самойловича намальовано під час молитви з непокритою головою: поряд на столі лежать його шапка та символ влади – булава). Що ж стосується портретів представників козацької старшини – полковників Миклашевського і Дарагана та генерального обозного Дуніна-Борковського, не говорячи вже про менш титулованих братів Шиянів, не відзначених ні чинами, ні нагородами, то вони стоять з непокритими головами. Наголошується на традиції вшанування

верховної влади (і передусім влади Небесної) зняттям головного убору при вході до храму та при зустрічі високого посадовця. Щодо гетьманів, то вони були першими особами в Україні, а тому не вони, а перед ними всі скидали шапки, і лише у храмі перед Богом вони також оголяли свою голову [18, с. 54–55, 154].

Порівнюючи ці твори з «мамаями», зазначимо низку важливих моментів. Козаки-бандуристи зображені переважно голомозими, хоча перебувають, як правило, серед безлюдного степу або на лісовій галявині. Це викликає підсвідомі асоціації з їхньою внутрішньою налаштованістю на молитву, з концентрованою заглибленістю у таємні глибини власної душі. Подібний медитативний стан спостерігаємо на портреті гетьмана І. Самойловича з Густинського монастиря. Ще виразніше цей настрій передано на його ж погрудному портреті з «Літопису Самійла Величка» (посилується за рахунок опущених очей і складених долонь гетьмана), близьким за настроєм є і портрет Б. Хмельницького (також із «Літопису...»). В обох мініатюрних портретах, де гетьманів зображено з непокритою головою, символ влади – булава – не піднесена, мов на параді, догори, а опущена донизу (у Б. Хмельницького) або ж лежить окремо на столі (у І. Самойловича). Ці характерні деталі напряду переграються з «мамаями», на яких шапка лежить поруч козака, як і символи його військового стану (зброя).

Прикметно, що, окрім шапки, також і чотки є характерною деталлю ктиторських портретів – Івана Домонтовича (копія 1765 р. з втраченого оригіналу 1683 р.) і Сави Туптала (так званий московський). У «мамаях» не спостерігаємо зображень чоток, але в композиціях типу «воші б'є» жест рук козака загадково-незрозумілий, що при просвітлено-зосередженому виразі його обличчя дозволяє цілком припустити їхню присутність, пізніше переосмислену народними художниками в руслі супровідного вірша.

У козацькому середовищі портрет на повний зріст не здобув домінантного становища, поширенішим виявився погрудний портрет. Значною мірою він є більш демократичним (адже в погрудному портреті

акцент робиться на обличчі портретованого, а не на супровідних аксесуарах – одязі, взутті, інтер'єрі приміщення) і психологічним (завдяки укрупненню рис обличчя). До того ж для портрета на повний зріст, на відміну від погрудного, необхідне велике приміщення і відповідні умови зберігання.

П. Білецький зазначав: щоб епітафію було легко читати, «напис повинен був знаходитися на рівні очей глядача. Разом з тим, обличчя, герб та інші важливі деталі зображення не мали залишатися в полі його уваги. Але, підійшовши до портрета в повний зріст впритул, щоб прочитати напис, глядач передусім бачив малосуттєві деталі – ноги, бахрому скатертини, підлогу. У зв'язку з цим, поряд із портретами ктиторів на весь зріст часто стали писати напівфігурні з епітафіями, накресленими на білій смузі в нижній частині картини» [15, с. 72].

Таким чином, напівфігурний погрудний портрет, як і зображення козака-бандуриста, що сидить у східній позі, давали змогу оптимальним чином розмістити в композиції картини написи, зберігаючи при цьому максимальну увагу до обличчя героя твору.

Сьогодні посміхнулося козакові бойове щастя, а завтра, можливо, покотиться його голова, зрубана ворогом, під копита коня, або ж пов'яжуть йому білі руки та поведуть на турецькі галери на муки та наругу. Все це може статися завтра, а сьогодні ще можна і вина випити, і люлечку закурити, і на кобзі пограти, і заспівавши думу, від якої щемить серце. Рядки славнозвісної народної «Думи про смерть козака-бандуриста», які не входять до корпусу традиційних написів на картинах типу «Козак-бандурист», але так органічно перегукуються з ними, додають потужно-драматичний (навіть екзистенційно-трагічний) емоційний фон сприйняття цих зовні епічно-елегійних, навіть безтурботно-жартівливих (за іншими написами) творів:

«Гей, кобзо моя,  
Дружино вірная,  
Бандуро моя мальованая!  
Де ж мені тебе діти:

Чи у чистому степу спалити,  
 І попілець по вітру пустити,  
 А чи на могилі положити?  
 Будуть буйні вітри по степу пролітати,  
 Струни твої зачіпати,  
 Тихесенько, жалібнесенько грати-вигравати...» [60, с. 146].

Таким чином, адекватне сприйняття народних картин типу «Козак Мамай» не обмежується лише особливостями їх суто художньої мови (малюнком, живописом, композицією, сюжетом), а й вимагає синтетичного розгляду їх сприйняття на тлі широкого соціального та літературного контекстів української історії. Значення написів на цих картинах є надзвичайно вагомим, особливо при врахуванні ролі феномену кобзарства в інтегральному розвитку української національної музичної культури та письменства.

#### **2.4. Імовірний зв'язок композиції «мамаїв» з мистецтвом народів Сходу та з кочівниками українських степів**

Уже йшлося вище про паралелі канонічної композиції «мамаїв» із мистецтвом народів Сходу, зокрема, як нині існуючих – персів, арабів, турків, монголів, уйгурів, калмиків, так і тих, які зникли з історичної арени, розчинившись серед інших етносів, – скіфів, сарматів і половців.

Водночас можна знайти паралелі композиції українських народних картин не лише з мистецтвом мусульманських народів, а й з мистецтвом Індії, Тибету, Китаю, Японії та інших народів Далекосхідного регіону, особливо з бронзовими скульптурами та картинами, що належать до кола буддійської релігії. Саме в такій (або близькій) сидячій позі, як у Мамає, зображували (і зображують) Будду, Бодхісатву та інших божеств буддійського, а також і індуїстського пантеонів.

Це стосується, наприклад, численних скульптурних творів видатного монгольського скульптора та релігійного діяча XVII ст. лами Дзанабадзара (він же відомий під іменем Ундур-гегена, як переродженець святого Джебдзундамби) і є автором скульптурних зображень буддійських божеств.

Зауважимо, що у «східній» позі Будди (а також і позі «козака Мамає») інші монгольські художники зображували також на папері, полотні та на шовку не лише своїх божеств, а й героїв (наприклад – Абатай-хана) [144, с. 183].

Деякі авторитетні вчені, зокрема український індолог Степан Наливайко, вже давно звернули увагу на тісні мовно-культурні контакти України та Індії, що мають вияв у значній близькості української мови та санскриту, в спільності багатьох імен, прізвищ, географічних назв (особливо річок, в однаковості сюжетів багатьох народних казок, легенд і міфів [110].

Український історик Ярослав Дашкевич ще 2011 р. звернув увагу на творчість буддистів-калмиків, які були созниками українських козаків під час визвольної війни XVII–XVIII ст. [52, с. 204–208]. Можливо, що саме вони, а не буддисти-уйгури XIII ст., про яких згадував П. Білецький, надали мистецький імпульс для формування канонічного ядра композиції народної картини «Козак Мамай»

Не заперечуючи ймовірності можливих східних впливів на українське мистецтво, вважаємо, що композиційний канон зображень «Козака Мамає» усе-таки має місцеве (тобто українське) походження. Про місцеве походження композиційного канону «мамаїв» також зафіксовано немало свідчень.

Так, серед експонатів археологічних розкопок сарматського поховання «Соколова Могила» (I ст. н. е.) на півдні України (на Миколаївщині) привертає увагу невелике скульптурне зображення, яке багато в чому нагадує героя народної картини. Це – позолочена срібна ручка бронзового дзеркала (срібло з позолотою), яка зображує круглолицього вусатого чоловіка, який сидить у «східній позі», тримаючи в руках чашу, що разюче нагадує композицію «Козак– душа правдивая» [89]. У книзі Дмитра Яворницького «Запорожье в

остатках старини...» (1888) наведено скульптурне зображення запорожця, який сидить зі схрещеними ногами в уже неодноразово згадуваній «східній» позі. Підпис під малюнком свідчить: «Запорожець зі статуетки, зібрання О. М. Поля» [159, с. 69]. Зазначені твори дають підстави для гіпотетичного припущення, що народні картини могли бути похідними від скульптурних зображень козака, поширених у минулому, але які погано збереглися, тому що були виконані в німецьких матеріалах – дереві та глині.

У цьому контексті виникають паралелі при порівнянні «мамаїв» із середньовічною монументальною скульптурою тюркомовних племен півдня України – так званими кам'яними бабами [81, с. 5; 160, с.184–194].

Дослідниця Л. Гераськова проаналізувала весь доступний їй корпус цих археологічних об'єктів і дійшла висновку, що вони розподіляються на три групи, які відрізняються не лише особливостями мистецького виконання, а й хронологічними рамками та різними етапами етнічної історії цієї території. За її висновками, найбільш архаїчні «баби» є близькими аналогами скульптури тюркомовних кочовиків азійських степів (але не половців, а найімовірніше – печенігів). Інша група скульптур є перехідною від архаїчної до половецької групи і виконана, можливо, торками – «одним з тюркомовних народів, близьким до половців, що зазнав на собі сильного їх впливу» [46, с. 99].

Половецькі твори є найбільш модельованими в мистецькому сенсі й зображують постаті чоловіків і жінок, які стоять чи сидять. На думку дослідниці, архаїчні скульптурні зображення відповідають дополовецькому періоду (VIII–X століття), а найцікавіші з пластичного погляду – половецькому (XI–XIII ст.). Л. Гераськова стверджує: «Половецька скульптура різко відрізняється від скульптури попередніх тюркомовних народів за кількісними показниками, монументальністю, високою культурою різьблення, повнотою і докладністю зображення і не знаходить собі аналогій у всій азіатській скульптурі. Оскільки половці є вихідцями з казахських степів і споріднені з тюркомовними племенами VI–X ст., природно шукати витoki половецької скульптури у статуях тюркомовних народів попереднього періоду» [46, с. 100].



Таким чином, витоки композиційного канону «мамаїв» пов'язано з територією Азії. Але водночас Л. Гераськова стверджує, що половецька скульптура не має прямого генетичного зв'язку з більш ранніми азійськими статуями і є надзвичайно своєрідним явищем, яке не має аналогій у всій азіатській скульптурі.

Великі колекції половецької скульптури XI–XII століть знаходяться в музейній збірці Національного заповідника «Хортиця» в Запоріжжі та «ДНІМ». Серед цих творів є як чоловічі (вони домінують), так і жіночі статуї, витесані з граніту, пісковика, вапняку та черепашнику. Люди на них зображено в стоячій, напівсидячій та сидячій позах. У скульптурах зауважуємо композиційні елементи, традиційні для «мамаїв» – шабля, лук, сагайдак, посуд різної конфігурації, музичні інструменти, а з одягу та взуття – головні убори (схожі на шапку), вишиті геометричним візерунком сорочки, пояси, штани, чоботи [25].

Принагідно згадаємо, що в давній Україні словом «мамай» називали «кам'яні статуї в степу» (словник Б. Грінченка, том 2, 1908 р.), або ж, іншими словами, – «кам'яних баб». Водночас чоловічі обличчя цих скульптур нерідко нагадують образи козаків на народних картинах: подібна заокругленість форм, самозаглиблена відстороненість погляду, а також вуса на обличчі (ми не знаємо жодного «мамая» з бородою чи цілком безбородого, але всі вони – молоді чи старші – неодмінно мають вуса) [130].

Таким чином, не виключено, що на формування української народної картини «Козак Мамай» могла мати вплив і монументальна скульптура тюркомовних народів українських степів – «кам'яні баби» (особливо половецькі зображення чоловіків-воїнів).

Наведені факти про близькість «мамаїв» із творами скіфсько-сарматського та половецького мистецтва, якщо не заперечують цілковито, то принаймні ставлять під сумнів гіпотезу далекосхідного чи центральноазійського походження композиції «мамаїв», яка нібито прийшла в Україну в уже готовому, відшліфованому століттями вигляді. Проте

нерозв'язаним залишається питання: коли і яким чином відбулася трансформація буддійських божеств у їхньому уйгурсько-монгольсько-калмицькому варіанті (чи тюрксько-половецьких «кам'яних баб») в українських «козаків мамаїв», адже поміж ними, окрім схожості пози та спільності низки деталей, існує також і чимало відмінностей. Відповідь на це питання мають дати подальші дослідження вчених і нові археологічні відкриття.

### *Висновки до розділу 2*

У композиційному аспекті серед творів типу «Козак Мамай» вирізняють дві групи: твори, де намальовано самотнього козака, який сидить на землі у так званій східній позі (або ж – по-турецькому, чи по-козацькому), тобто – з підібганими під себе ногами і грає на музичному струнному щипковому інструменті. Найдавніші твори зображують воїна на умовному тлі з мінімальною кількістю супровідних деталей.

Серед картин простої композиції окрему підгрупу становлять твори, на яких козак тримає пальці рук в незрозумілому жесті, або ж, як свідчить поширений напис на картинах, – «воші б'є».

Композиція картин типу «Козак Мамай» пройшла тривалу історичну еволюцію, про витоки якої й донині тривають палкі наукові дискусії численних дослідників. Пошук подібності композиції сучасних картин типу «Козак Мамай» з творами давнього мистецтва ґрунтується переважно на скульптурних аналогах образу Мамає (вірніше – «Пра-Мамає»), виконаних у минулому в міцних і стійких до дії часу матеріалах – металі, камені, кераміці.

На формування класичної композиції сюжету «Козака Мамає» значний вплив мало мистецтво давніх кочових народів степової частини України, як індо-іранських (скіфів та сарматів), так і тюркських (насамперед половців).

Із часом усталилося просторове середовище, у якому перебуває козак. Ним стає типовий український пейзаж; воїна починають зображувати в степу під дубом або на лісовій галявині, часто біля води (річки чи озера). Поряд із

козаком з'являється кінь, зброя (лук, стріли, рушниця, пістоль, порохівниця), посуд (казан, пляшка, чарка чи кухоль) та особисті речі (шапка, сумка).

Долучення до сюжету картини зображень інших людей нерідко додає важливі нюанси у сприйнятті образу козака. Біля воїна з'являються то молоді жінки, то заможний пан, то шинкар, то солдат.

Значно збільшуються і обсяги текстових написів на картинах, що розширює сприйняття образу намальованого козака.

Окрему значущу групу становлять картини, пов'язані з грізними подіями Коліївщини, кульмінацією яких були бої за Умань у 1768 р. На цих, як правило, багатофігурних творах зображено складні українсько-єврейсько-польські міжетнічні стосунки того часу з відповідними написами. Саме на цих картинах (їх лише приблизно десята частина від усіх «козаків мамаїв» XVIII–XIX ст.) трапляється напис прізвища головного персонажа подібних творів – «Мамай». Згодом картини з «гайдамацькими» сюжетами фактично зникають з ужитку: їх не пишуть і не копіюють наступні майстри. Водночас з кінця XIX ст. назва «Козак Мамай» поступово поширюється на всі твори із зображенням сидячого козака з бандурою чи кобзою.

**РОЗДІЛ 3**

**НАПИСИ НА КАРТИНАХ «КОЗАК МАМАЙ», ЇХНІЙ ЗВ'ЯЗОК**

**З УКРАЇНСЬКИМ ФОЛЬКЛОРОМ І ЛІТЕРАТУРОЮ**

**XVIII–XIX СТОЛІТЬ І ПЛАСТИЧНИМ ОБРАЗОМ**

**КОЗАКА-БАНДУРИСТА**

**3.1. Місце й роль написів у структурі живописних творів «Козак Мамай» та головні риси образу козака згідно з написами на картинах**

Особливістю «мамаїв» є широке використання в них текстових вставок, які суттєво доповнюють сприйняття пластичного образу козака-бандуриста, сюжету картини, теми та ідейного задуму цих численних і доволі різноманітних творів образотворчого мистецтва. Єдність слова та зображення не є чимось унікальним для давнього українського мистецтва, навпаки, ця єдність має тривалу історичну традицію, що сягає періоду Київської Русі, коли «слово лежало в основі багатьох творів мистецтва, було його своєрідним «протографом» і «архетипом». Для давньоруського художника «словесний портрет був... не менш важливим, ніж образотворчий канон», і ця пластична традиція охоплювала не лише церковне мистецтво, а і світське, про що свідчать хоча б ілюстрації до рукописних книг [99, с. 23].

У період Бароко, коли світські тенденції в мистецтві посилювалися, в контакт з образотворчим мистецтвом вступає не лише слово писемне, передусім церковне, а і слово усне, фольклорне. У багатьох випадках неможливо встановити, «чи слово передує зображенню, чи зображення слову»: насамперед це стосується творів народного та церковного живопису, які ніби прагнули заговорити до глядача [99, с. 24].

Подібне явище напряму стосується аналізованих у дисертації творів, на яких трапляються зображення сувоїв із текстами, зверненими до глядачів. Слово, зафіксоване таким чином, здобуває особливий статус: воно перестає бути ефемерним, швидкоплинно-зникаючим, а стає зримим, матеріалізованим,

вагомим.

«Слово в зображенні ніби зупиняє час», – слушно зазначає Дмитро Ліхачов, – будши зображеним, «слово само немовби зупиняється і зупиняє зображення», надаючи йому особливого, позачасового, сакралізованого характеру, а «уявлення про персонаж стає невіддільним від тих слів, які були ним промовлені» [99, с. 27].

Образ козака є ледь чи не найпопулярнішим позитивним образом українського фольклору та писемної літератури аналізованої нами доби: він знайшов відображення у величезному масиві прислів'їв і приказок, пісень і дум, казок і народних оповідань. Образ козака на народних картинах є збірним, узагальненим, тому інтерпретувати образ козака Мамаю на основі всього, фактично неосяжного, масиву фольклору фактично неможливо ще й тому, що в цьому випадку виникає загроза підміни образу козака Мамаю образом козака взагалі. Автоматично звужує поле наших досліджень пошук лише типологічно подібних художніх форм та явищ у літературі та словесному фольклорі досліджуваного періоду.

Особливо це стосується дум, насамперед тому, що саме з думами пов'язано базовий репертуар бандуристів: адже Мамай на народних картинах – козак-бандурист, кобзар, носій епічних традицій української пісенної культури. Це важливо ще й тому, що саме епічна поетика дум слугувала своєрідним порівняльно-контрастним фоном для бурлескно-травестійної поезії, сліди якої також зафіксовано в написах на картинах.

Написи на «мамаях» композиційно розташовано різним способом, відрізняються вони також за обсягом і змістом. У найпростіших випадках текст розміщується прямо на тлі картини, біля голови персонажа і є його іменем або прізвищем: це може бути як ім'я чи прізвище головного героя твору – козака, так і зображених із ним осіб. Наприклад, на картині «Козак Мамай» з НХМУ (Ж–803) написи з'являються над головою двох молодих дівчат, що стоять праворуч і ліворуч від козака, – «Маруся» та «Химка» [35, с. 226] . У цьому випадку величина літер набагато менша, ніж у картинах із прізвищем

головного персонажа, де напис зразу ж впадає у вічі, та й за колоритом вони майже зливаються з фоном, особливо ім'я «Химка», яке читається з великими труднощами. Хто ці дівчата, можна лише гадати: не пояснює цієї загадки й розлогий віршований підпис під картиною: можливо, що це героїні історії, яка трапилася з автором твору особисто.

У картині з ОІКМ (№ І-3) над головою козака висить, причеплений за гілку дуба, овалної форми герб. У його центрі розміщено монограму у вигляді золотих літер «С. Ч» у квадраті з намальованих стріл [35, с. 192]. На думку дослідників, напис скорочено позначає ім'я та прізвище героя твору – Сава Чалий. У описаному випадку напис має композиційне оформлення і пов'язаний із предметом (гербом), що належить до образного поля твору.

Що ж стосується не імен, а великих масивів тексту, то на картинах вони розташовуються трьома способами:

- 1) як діалоги поміж діючими персонажами (зображені у вигляді стьожок, що йдуть із вуст одного персонажа в напрямку іншого);
- 2) у формі текстових вставок, укомпонованих у пластичне поле картини;
- 3) як текстовий масив, винесений за межі картини.

Також трапляються твори, де застосовано комбіноване поєднання текстових вставок.

Багатофігурна композиція «Мамай із Жалкого», що раніше була у збірці Петра Панча, а зараз перебуває у фондах ЦДАМЛМ УКРАЇНИ (№ КВ- 6190/Ж-176), має лише короткий напис прізвища воїна (внизу картини, біля його ніг) [35, с. 293]. Вона характерна тим, що пов'язує ім'я персонажа з подіями Коліївщини, а також є доказом твердження, що ім'я Мамай трапляється лише на картинах зі сценами гайдамацької доби і жодного разу не зафіксовано на картинах із самотнім козаком-бандуристом.

Другим способом розташування тексту є його розміщення в межах композиції твору, дуже часто безпосередньо на живописній поверхні картини, переважно на тлі неба або пейзажу, які із заднього плану ніби просвічують крізь літери.

Є твори, на яких текст написано на сувоях – стилізованих згортках паперу, намальованих фронтально для зручності прочитання слів. У деяких творах текст розміщено на одному сувої, розташованому над головою козака чи позаду нього або збоку. Відома робота, де текст розташовано на чотирьох сувоях: перший із них розміщено у верхній частині картини на тлі неба, а три інші лежать перед козаком на землі. Зміст тексту продовжується від одного блоку до іншого.

Найпоширеніший спосіб розташування тексту – третій, коли його виносять за межі композиції, як правило – до низу картини. Там він розташовується на світлому фоні вздовж усієї ширини твору або ж розділяється вертикальними блоками на ряд фрагментів (від двох до шести), що продовжують один одного. Написи можуть або коментувати зображення на картині від імені автора, або бути зверненням героя твору (козака) до глядачів.

У першому випадку, коли написи коментують зображення, вони, як правило, лаконічні. Типовим зразком є дуже поширений вірш, що трапляється або окремо, або у складі більших масивів тексту і який, на нашу думку, є ключовим для сприйняття образу козака на картині:

«Козак – душа правдивая,  
Сорочки не має.  
Коли не п'є, то воші б'є,  
А все ж не гуляє».

Цей текст часто вміщено на картинах, де козак, відклавши бандуру, тримає руку на грудях у характерному, але малозрозумілому жесті – чи то тримаючи кисет з тютюном, чи хустину, чи справді давлячи вошей у складках сорочки. У картинах типу «Козак – душа правдивая» домінує елегійний, ліричний настрій, про що свідчать нахилена до землі голова козака або опущені донизу очі, вираз глибокої зосередженості та духовної напруги на обличчі. Це враження аж ніяк не узгоджується із заняттям, яке назване в написі. У цьому незбігу пластичного та словесного образів П. Білецький

убачав переробку народною свідомістю незрозумілого мотиву чужої культури (ритуальний жест буддійських божеств – так звану дх'яні-мудру), його пластичну адаптацію (та інтерпретацію) у характерних для української традиції формах.

Треба зазначити, що цей текст уміщено іноді й на картинах типу «Козак-бандурист», що можна інтерпретувати двома способами:

- 1) напис не має чіткого зв'язку з певним типом композиції,
- 2) напис колись мав зв'язок із композицією типу «козак воші б'є», але із часом цей зв'язок було втрачено.

Сам підпис часто не відповідає зображенню ще й тому, що запевняє ніби «козак... сорочки не має», в той час як герой твору, крім сорочки, нерідко має ще й кожуха, жупана чи кунтуша. Козак зовсім не справляє враження якогось злидаря, навпаки, він зодягнений у коштовний, гаптований золотом жупан, розкішну шапку, має добру зброю та посуд. Безперечно, що подібний підпис виник окремо від картини, найімовірніше – пізніше, а вже потім поєднався із зображенням.

Незважаючи на явно гумористичний характер, цей вірш є глибоко символічним, а його зміст – прихованим від поверхового погляду.

Звернімо увагу на те, що козака названо саме «правдивим», а не «войовничим», «хоробрим», «нездоланим», «могутнім», «мужнім» і т. ін., що, здавалося, більше має характеризувати суть воїна. Отже, козак трактується не лише як захисник батьківських осель і рідної землі, а передусім як оборонець Правди, втіленням якої є сам Господь-Бог. Апостол Павло іменує Христа «Царем правди», та й сам Христос однозначно говорить про це: «Я є путь, і істина, і життя...» (Ін.14, 6 [14, с. 1209 ]).

Правдивість є запорукою праведності, яка рятує душу людини для життя вічного: «Блаженні гнані за правду, бо їхнє є Царство Небесне» (Мф. 5, 10 [14, с. 1085]), «Хто творить правду, як і Він праведний» (1 Ін. 3, 7 [14, с. 1274]), «Взивали [праведні], і Господь почув їх і від усіх скорбот визволив їх» (Пс., 33, 18 [14, с. 588]), «Смерть же грішників, люта і ті, що ненавидять праведного,



загнуть.» (Пс., 33, 22 [14, с. 588]).

Таким чином, зображення «Козак – душа правдивая», виступаючи в ролі захисника Божої Правди-Істини, уподібнюється до святого воїна, культ яких має велику популярність у православ'ї. Найвідомішим із них є Юрій (Георгій) Змієборець (у давнину – реальна історична особа, римський воїн, замучений за свої християнські переконання), якого зображували на коні у поєдинку з драконом, що уособлює сили зла. Воїнами були святі Дмитро Солунський, Федір Стратилат, князі Борис та Гліб, Володимир Хреститель, Михаїл Чернігівський, Федір Острозький, навіть Петро Могила (у молодості – офіцер армії Речі Посполитої) та ін.

Як небесного воїна зображують і архангела Михаїла (з вогняним мечем і щитом у руках), охоронця Києва – духовної столиці українського християнства. Та й сам Христос так говорить про себе: «Не думайте, що Я прийшов принести мир на землю; не мир прийшов Я принести, а меч» (Мф. 10, 34 [14, с. 1085]). З «Апокаліпсиса» стає зрозумілим, що під мечем Царь царів і Господь володарів розуміє слово правди: «З уст же Його виходить гострий меч, щоб ним уражати народи» (Одкр.: Апок. 15, 16, 19 [14, с. 1384]). Таким чином, виявляється, що справжньою зброєю козака Мамає є слово Христової Істини, яке він проповідує піснею та молитвою: ось чому на картинах шабля та рушниця лежать поруч козака (як допоміжна зброя), а в руках він тримає бандуру як зброю духовну. Водночас образ козака, кінь якого, прив'язаний до списа, стоїть поруч із господарем, перегукується з давніми іконописними вершниками (передусім Юрієм Змієборцем), та й самого Вірного і Істинного в «Апокаліпсисі» зображено на білому коні на чолі небесного воїнства (Одкр.: Апок. 19, 11–14 [14, с. 1384]). Отже, козака Мамає трактують як утілення нового захисника Христового вчення, одного з воїнів у війську Спасителя. У цьому немає нічого дивного, враховуючи ту виняткову роль, яку зіграло козацтво в обороні православ'я в Україні. Із вищесказаного стає зрозумілим, що картини із зображенням козака сприймалися в народі як своєрідні обереги, канонізовані та освячені самою народною традицією, що

пізніше відбулося також і з образом Т. Шевченка. Саме цим значною мірою пояснюється феноменальна популярність «мамаїв» серед усіх верств українського народу.

Другий рядок вірша, в якому йдеться, що козак «сорочки не має», описує зовсім не злиденність героя. Достеменно відомо, що нерідко козаки з демонстративним презирством ставилися до грошей та матеріальних благ, цінуючи насамперед духовні вартості воїна – військову мужність, бойове побратимство та незламність переконань. Д. Яворницький наводить свідчення очевидця козаччини, який стверджував: «У запорозької черні здобування багатства ніяк не поважалося: визначаючи потреби свої лише в одних військових та промислових знаряддях, не знали вони розкоші ні в одязі, ні в прикрасах, ані в самій їжі, яку господар мав завжди одну і майже завжди однакову», і доповнює його своїми висновками – «На простоту і скромність у житті запорожці дивилися як на одну з найважливіших і найнеобхідніших причин їх непереможності в боротьбі з ворогами...» [161, с. 186].

Козаки знали, що військова доблесть не залежить від того, у що одягнений воїн. У думі «Козак Голота» запорожець, саме прізвище якого промовисто характеризує його вбрання, виходить переможцем із запеклого двобою з грізним і багатим супротивником. Водночас злиденний на вигляд запорожець мав «ясеньку зброю» та «коня вороного», тобто був чудово озброєний і споряджений для бойових дій, не боячись «ні огня, ні меча, ні третього болота». В іншій думі «Козак-нетяга Ганжа-Андибер», обідраний зовні козак, що завітав до корчми, де гуляли дуки-багачі, виявився гетьманом Запорозьким, який мав при собі чимало золота та загін особистої охорони.

Стосовно одягу та вбрання, більшість козаків також жили за заповітами Христа: «Шукайте ж спершу Царства Божого і правди Його, і все це додасться вам (Мф. 6 : 33 [14, с. 1088]).

Вплив християнської апологетики на світогляд козацтва аж ніяк не слід применшувати, а тим більше ігнорувати. Козацтво, заявивши про себе, як про збройного захисника православ'я, постійно, на всіх рівнях, обстоювало

інтереси православної Церкви.

На думку козаків, окрім бойового вишколу, військове щастя визначали також: щирість віри, чистота помислів і побожність життя. Вважалося, що видатним воїнам допомагають небесні сили, під захистом яких вони перебувають.

Значна частина запорожців на старість приймала чернецтво, здебільшого в тих монастирях, які утримувалися коштом Запорозького війська. Образ Семена Палія, що став на старість ченцем, вивів Т. Шевченко у вірші «Чернець».

У Мотронинському Троїцькому монастирі тривалий час знаходився портрет Максима Залізняка, одного з ватажків Коліївщини, зображеного в чернечому одязі, з чотками у лівій руці та зі свяченим ножом у правій (на ножі – напис «Ось вам»). Цей твір (нині – у збірці Сумського художнього музею) цікавий нам фактом народної канонізації відомого запорожця, який насправді був послушником згадуваного монастиря перед початком повстання, яке він пізніше очолив [73, с. 306–308].

В останніх двох рядках чотиривірша («Як не п'є, то воші б'є, / а все ж не гуляє») міститься потужний сміховий заряд, який полягає в тому, що знищення надокучливих комах та весела гулянка прирівнюється до виснажливої праці (козак «не гуляє», тобто тяжко працює). У них дістала вираження сміхова культура козацтва, що базувалася на іронії та самоіронії як могутній зброї боротьби з гординею, пихою, угодовством та іншими людськими недоліками. Сміх оздоровлював демократичну атмосферу козацького середовища, сприяв критичному та самокритичному поглядові на себе та на навколишній світ, виховував доброзичливість стосунків, гостроту слова й думки. Як згадував старий запорожець Микита Корж: «Наші запорожці були народ веселий, сказано – вольний: любили і жарти, і сміхи» або: «У нас в Січі такий був звичай: дратують чоловіка, поки сам з себе не стане кепкувати, от тоді вже розумний!» [11, с. 235–236].

Із наведеними рядками перегукується інший напис, теж один з

найдавніших, що супроводжує малюнок козака-бандуриста з «кужбушків» Києво-Лаврської іконописної майстерні:

«Гей козаки-запорожці, погуляймо трохи,  
А ще ляхам потрусимо нераз блохи» [74, с. 122, 256].

У цьому зовні жартівливому заклику проступають серйозні, навіть грізні ноти: «потрусити ляхам блохи» треба розуміти як метафору, суть якої – погромити ворога. Могутні тогочасні вороги українського народу, з якими вело непримиренну боротьбу козацтво, порівнюються з дрібними вошами та блохами, грізними хіба що своєю численністю та надокучливою настирністю. Ця вбивча іронія чудово виявляє специфіку українського гумору, коли про смішне оповідається в цілком серйозному тоні й навпаки – за зовні смішним приховується серйозний зміст.

### **3.2. Зв'язок написів на картинах із бурлескно-травестійною літературою козацької доби, вертепними виставами та сміховою культурою Бароко**

У різдвяних ораціях «спудеїв»-бурсаків величальна урочистість великого свята нерідко поєднувалася із цілком земними, навіть приземленими мотивами:

Христос воскрес, щаслива година!  
Благословенная ковбаса і солонина! [139, с. 351].

Таким чином, можна говорити про типологічні паралелі сміхової культури козацтва (віршовані написи на «мамаях») і «спудеїв»-бурсаків (їхня бурлескно-травестійна поезія).

Що ж стосується козака Мамає, то він підсміюється сам із себе, не хизуючись ні своєю силою, ні зброєю, ні перемогами, а радше сумуючи від недосконалості цього світу, в якому право на мирне життя треба завойовувати ціною нескінченної боротьби та кривавих жертв. Його поведінка відповідає саме православним уявленням про святість, адже «...бо всякий, хто підноситься, принижений буде, а хто понижує себе, піднесеться» » (Лк. 18, 14

[14, с. 1176]). Найвищим зразком наслідування для козаків був сам Христос, який ходив у простому одязі, спав на землі, мив ноги учням і при цьому був Господом і Спасителем. Він же, окрім всього, сказав учням глибоко містичні слова: «Я є істинна виноградна лоза, а Отець Мій – виноградар» (Ін. 15, 1 [14, с. 1210]). На одній з картин (знаходиться в Чернігівському художньому музеї, № Ж–24), перед козаком лежить виноградне гроно, як символ євхаристичного вина й крові Христа, що дає вірним дорогу в Життя Вічне [35, с. 133].

Старий запорожець Микита Корж так розповідав письменникові О. Стороженку про козацьку вдачу: «Звичаї запорожців були дуже чудні й замірості, бо народ був збіса і спритний, а хоч деякі з них і удавали з себе дурнів, так виходило ж по приказці: «Зверху дурень, а на споді розумний!» Були вони загартовані у всякій нужді і біді, так ніяке лихо їх не лякало. Гострі були і на вигадку, любили і жарти, і сміхи, любили добре й погулять, весело жили на світі, сміючись і вмирали!» [11, с. 265].

Таким чином, вірш «Козак – душа правдивая...» має серйозний зміст, і легкий гумор аж ніяк не принижує урочистого та епічного настрою на картинах цього типу. Навпаки, за принципом контрасту, він увиразнює монументальність центральної постаті, роблячи сприйняття образу козака більш багатоплановим та реальним, наближаючи його до глядача та вдихаючи в нього проблеми реального життя. Значний християнський підтекст напису породжує думку, ніби козак тримає у долонях чотки, що допомагають йому увійти у стан глибокої зосередженості, переконливо відтвореної в усій фігурі запорожця та виразі його обличчя.

З іншого боку, наведений нами чотиривірш, як і подібні до нього, значно більші тексти, можна розглядати як безперечну пародію на панегіричні написи, що трапляються в аристократичних портретах. І пародіюється не лише зміст, а й форма.

Для прикладу: на сарматських портретах написи містять передусім інформацію про портретованого. Так, на портреті Стефана Баторія роботи Войцеха Стефановського напис лаконічний і стриманий: «Стефан Король

польський вибраний у 1576 році». На портретах інших шляхтичів, менш знатного походження і тому менш відомих, написи більш пишномовні, інколи навіть не надто скромні, наприклад: «Роман Сангушко Воевода Брацлавський, великий воїн («wielki wojennik»)» [133, с. 114].

Нерідко розгорнуті написи у формі пишномовних панегіриків наводили генеалогічну довідку про портретованого, коментуючи його соціальний статус, епізоди біографії, геральдику (у такому випадку текст і зображення дублювали одне одного). Траплялися на портретах і цитати з античних авторів, зокрема з Горація, а також з інших відомих поетів.

За формою це були тексти (нерідко віршовані), написані латиною, польською та тогочасною літературною українською мовою, сповненою архаїзмів і церковнослов'янїзмів. Звертання до «хлопської» мови, тим більше в її простонародному, розмовному варіанті, вже само по собі сприймалося як пародія на мову «панську», тобто літературно-писемну, додатково відтіняючи в «мамаях» той зміст, який за своїм характером, емоційним та інформаційним наповненням являв різкий контраст із пишномовними, урочистими, «вченими» текстами польських («сарматських») та українських (шляхетсько-козацьких) портретів.

Великі масиви тексту трапляються переважно на картинах типу «Козак-бандурист», але також і в інших композиціях. Вони можуть бути більш або менш обсяговими, що залежить від кількості віршованих блоків, зміст яких, за винятком незначних варіацій, є фактично незмінним на різних картинах. Ці віршовані блоки-куплети можуть використовуватися як окремо, так і в поєднанні з іншими, розташовуючись і під картиною, і в межах поля її пластичного простору. Нерідко напис на картинах починається словами: «Хоч дивись на мене, та ба не вгадаєш, відкіль родом і як зовуть нічирк не скажеш...» Дослідники встановили, що на багатьох народних картинах подібний текст майже дослівно збігається з текстом монологу Запорожця з вертепного дійства, що ставилося мандрівними театрами переважно на свято Різдва Христового.

Вертеп являв собою різновид лялькового театру у вигляді двоповерхового будиночка з дощок заввишки до 1,5 м та 0,5 у глибину. На його верхньому поверсі з'являлися ляльки, що зображували Христа, Марію, Йосифа та архангелів, а на нижньому – всі інші персонажі – Ірод, Смерть, пастухи, воїни та ін. Серед них був і Запорожець, який розганяв чортів, залицявся до шинкарки, карав ворогів.

Вертепні дійства, численні записи яких були зроблені пізніше, засвідчили присутність в них образу козака-запорожця по всій Україні, навіть у закарпатській частині Гуцульщини [71].

Образ Запорожця з'являється вже в третій інтермедії різдвяної вистави професора піітики Києво-Могилянської академії Митрофана Довгалевського «Комическое дійствие» (перша половина XVIII ст.) [139, с. 360].

Інтермедія, або ж інтерлюдія – це невеличка комічна сценка, яку грали в проміжках між діями серйозних шкільних драм і яка мала на меті розважити глядачів. Інтермедії були зародком демократичного напрямку в літературі, адже маючи побутово-етнографічний характер, порушували соціальні, національні та релігійні проблеми свого часу. У деяких вертепних виставах поєднувалася гра людей і ляльок, а то й грали лише люди [141].

Учений-філолог Л. Махновець, коментуючи майже дослівну схожість монологу Запорожця із вертепного дійства з написом на картинах, зазначає: «Вертепний запорожець з бандурою – це сценічний варіант образу напівлегендарного козака Мамая, портрети якого в Україні XVII–XVIII ст. зустрічалися сотнями. Підпис під цими портретами і є найчастіше скороченням, іноді з деякими відмінностями, вертепного монолога запорожця... Ймовірно, що вертеп запозичив цей монолог із якогось поширеного підпису до одного з портретів Мамая». Вищесказане дає підставу досліднику зробити дуже важливий висновок: «Цей факт є ілюстрацією єдності стародавнього українського образотворчого, сценічного і словесного мистецтва» [50, с. 17].

Дискутуючи з дослідником, можна припустити і протилежне: що напис

на картинах запозичено з вертепних вистав або що вони запозичили ці вірші з народних вуст, тобто з народної поезії. Проте надзвичайно важливим є той факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах беззаперечно пов'язані з XVIII ст., а можливо, й із більш раннім XVII ст. – тобто з періодом так званого козацького бароко [139, с. 248].

Дослідник давньої української літератури О. Мишанич зазначає: «У стильовому спектрі української літератури XVIII ст. домінували барви бароко» [139, с. 7]. І далі: «Поряд з бароко і за його посередництвом в українській літературі продовжували жити традиції Середньовіччя і Відродження. Зароджуються елементи сентименталізму... і просвітительського реалізму. Останньому передують натуралістичні тенденції бароко, яке бурхливо розквітло в сатирично-гумористичних і бурлескно-травестійних жанрах, у шкільній драмі та вертепних інтермедіях» [139, с. 8].

Зв'язок текстових написів на картинах із низовим бароко не викликає сумнівів, бо вони переповнені сатирико-гумористичними настроями та бурлескно-травестійними елементами (бурлеск – вид комічної народної поезії та драматургії, характерною особливістю якого є спеціальна невідповідність поміж темою твору та її мовним утіленням; травестія – різновид гумористичної поезії, близької до пародії).

Розквіт бурлескно-травестійної поезії в українській літературі припадає на середину та другу половину XVIII ст., коли створено величезну кількість віршів-травестій: їхніми авторами були здебільшого студенти-бурсаки, що мандрували по Україні як у пошуках роботи, так і задля харчування. Вони згадуються в тогочасних літературних джерелах під назвами «школярі», «спудеї», «нищі студенти», «бакаляри», «миркачі», «канцеляристи», «недоуки», «вандровані пахолки», «пиворізи», «мандрівні дяки».

Відомий дослідник В. Микитась так їх характеризує: «Ці українські ваганти стали зачинателями демократичної літератури народною мовою, пропагандистами передових ідей світової культури, живими розповсюджувачами важливих політичних і громадських новин. Типологічно



вони пов'язані із західноєвропейськими вагантами та українськими юнаками XV–XVI століть, які мандрували за освітою в західні університети і приносили звідти не лише знання, а й найновіші ідеї Відродження, Реформації та Контрреформації, пристосовуючи їх до національного ґрунту. Вони писали різні твори, komponували збірники, що не лише задовольняли тодішні смаки, а й до певної міри відповідали громадським та моральним устоям» [107, с. 240].

Явно однобічну характеристику цьому феноменові української культури дав Іван Франко, змалювавши цих студентів-бурсаків як невдах Києво-Могилянської академії, але завжди схильних до театралізованого розіграшу та сміху, зокрема до складання гумористичних віршів на тему свят християнської церкви [142, с. 344].

Полемізуючи з Іваном Франком, Юрій Барабаш застерігав від спрощеного сприйняття такого складного явища, як культура мандрівних студентів, учителів-дяків і “бакалярів”. Адже вони були складовою частиною тогочасного освітнього руху, який, органічно об'єднавши дві стихії, книжну і народну, в якісно новий ідейно-естетичний сплав, залишив неповторний слід в історії української літератури та мистецтва [12, с. 88–95].

Беручи сюжети з народного середовища, бурсаки обробляли їх у формі сповнених гумору поезій, які згодом знову поверталися у народ, зазнаючи доповнень і скорочень – нових суттєвих переробок. Одним із кращих творів подібного жанру є бурлескно-травестійне оповідання «Пекельний Марко», записане 1835 р. від 76-річного чорноморського козака Вакули Губи. Його героєм є козак-сірома Марко, який, незважаючи на те, що був великим грішником, здобув «спасеніє душі», визволивши з пекла душі багатьох побратимів-козаків.

Якщо порівняти цей твір з героїчним епосом – думами та історичними піснями, то зауважимо неприховану дегероїзацію козака:

Був собі козак Марко, ледар завзятий,  
Батька й матір не поважав,

А все тільки пив та гуляв.  
 На вулицю до дівчат першим поспішався,  
 А у церкві посліднім зоставався,  
 Щоб мерщій можна було втікати,  
 Як піп на вихід почне благословляти.

Проте саме до Марка вві сні з'являється святий Петро з планом спасіння уярмлених у пеклі запорожців:

«У мене, – каже святий Петро, –  
 Є на тебе велика надія,  
 Що ти мені чортів присупониш  
 Та з пекла їх повигониш» [139, с. 83].

Марко успішно виконує доручення головного апостола, не лише покалічивши багато нечистої сили, а й вигнавши недобиті рештки на чолі з самим Люципером із пекла:

Та, сказавши, почав крюком махати  
 Та чортів з гілля, як груші, збивати...  
 Уже їх на гіллях зосталося трохи,  
 Розтікалися усі наче блохи.  
 А котрі по кутках поховались,  
 З переляку усі повси... [139, с. 188].  
 Тільки деякі з Люципером повтікали,  
 Що біля дверей стояли.  
 Тоді янголи стали налітати  
 Та козаків з пекла визволяти,  
 Котрі спасення у Господа зодбали  
 Тим, що покаяніє вчиняли [139, с. 192].

Зазначимо, що попри обсяг цього твору (аж 298 віршованих рядків) його знали напам'ять! Це ще раз підтверджує наше припущення, що написи на картинах, незважаючи на їхні значні розміри, могли мати цілком самостійне побутування серед народу як частина словесного фольклору, постійно

зазнаючи переробок і доповнень новими поетичними блоками та вставками.

Безперечно, що в світлі наведеної поезії інакше сприймається і напис на картині «Козак – душа правдивая».

У віршованих текстах на картинах із «мамаями» здобула яскраве вираження сміхова культура українського народу у формі вже згадуваного низового, або ж народного бароко. Його особливістю було «послідовне освоєння сюжетотворчих і стилетворчих фольклорних засобів», в результаті чого з'явилися зразки творів на межі літератури і фольклору [139, с. 15].

Прикладом такого твору є славнозвісний «Лист запорожців султану Махмеду IV». Немає жодних доказів, що цього листа було справді відіслано від імені Війська Запорозького (козаки в офіційному листуванні завжди були дуже стримані та обачні), але цей лист реально існує – в легендах і народних переказах, тобто є реальним фактом нашої культури, якому присвячено чимало наукових досліджень [114, с. 260–346].

Попри всі відмінності між згадуваними творами («Орації...», «Пекельний Марко», «Лист запорожців...») їх об'єднує сміхова культура низового бароко, прикметними особливостями якої є: бурлескно-травестійне начало, широке вживання ненормативної лексики (лайка та сороміцькі вирази), гротескний реалізм, інверсія загальноприйнятої системи суспільних цінностей та соціальної ієрархії, використання натуралістичних і фізіологічних елементів.

### **3.3. Написи на картинах як панорамна картина народного світогляду доби козаччини**

У написах на «мамаях» спостерігаємо всі або майже всі перелічені особливості сміхової народної культури. Стисло розглянемо деякі найважливіші моменти їх образної системи.

Цитовані нижче вірші подано за двома найрозлогішими опублікованими

записами, які місцями часто, майже дослівно, збігаються, повторюючи один одного. Перший вміщено у статті «Вертепна драма та її сценічна постановка» Григорія Галагана в журналі «Київська старовина» (1882 року за жовтень місяць), а другий опублікував Дмитро Яворницький у книзі «Запорожжя в залишках старовини і переказах народу» (1888 року) [43, с. 21–27; 159, с. 84–86].

Проаналізовано також запис Миколи Петрова з журналу «Київська старовина» (1882 року, том 4 – за листопад-грудень), який порівнює варіанти вертепних вистав у записах Г. Галагана та М. Маркевича [35, с. 34–35; 37–38].

Повертаючись до написів на «мамаях», нагадаємо, що нерідко вони розпочинаються такими словами:

«Хоч дивись на мене таки не вгадаєш  
Відкіль родом і як зовуть нічирк не скажеш  
Коли трапилось кому у степу бувати  
То той може прізвище моє угадати  
А в мене имя не одне а єсть їх до ката  
Так зовуть як научиш на якого свата» [35, с. 34].

П. Білецький першим звернув увагу на те, що цей текст є своєрідною пародією на урочисті старовинні надгробні написи, навівши для порівняння епітафій Домонтовича: «Хто на мой образ оком поглядаєш, а щом ъден бывал вьдати жадаєш...» [16, с. 8].

Далі жартівлива інтонація то змінюється серйозною нотою, як зазначає П. Білецький, класовим протестом проти панів та крамарів-лихварів, проти економічного поневолення простого люду («мужика-сіромахи») [16, с. 30]:

«Тепер я і сам бачу що не так у світі стало  
Що од мене й рід одцурався»

то повертається:

«А я із горя у парчовий кожух убрався

Ляхва так трохи угадала як коня мені давала».

Тут гумористичний ефект створюється за рахунок вмілого використання принципу абсурду: «парчовий», тобто дорогий, коштовний, святковий одяг (та й взагалі, чи може кожух, одяг простих селян та козацьких низів, бути «парчовим»?) раптом стає чимось таким, що суголосне горю та смутку, також згадка про «ляхву», яка «давала», тобто – дарувала коня, і це при тому, що ця ж сама «ляхва» вбачала у козаках найбільшу антипольську силу, руйнівника Речі Посполитої. Треба розуміти якраз протилежне: коня у «ляхви» козак забрав силою, а можливо, також і «парчовий кожух» на додачу. Хоча, імовірно, тут є відлуння згадки про службу козаків у складі польських військ (наприклад, за доби гетьмана Сагайдачного), або про Саву Чалого, згадка про якого міститься на гербі з літерами «С. Ч.» («Глянь же на герб знаменитий то тоді знаєш що я Сава Чалий іменитий»).

Згадка про Саву Чалого – лише одна із можливих розгадок справжнього імені козака на картині, адже в нього може бути їх кілька, про що згадує і сам герой («В мене ім'я не одне, а є їх до ката...»). З іншого боку, Сава Чалий був козацьким ренегатом: він пішов на службу до поляків, боровся з козаками, за що і був покараний смертю.

У такому контексті «герб знаменитий» може сприйматися як свідчення відриву Сави від козацтва та прилучення його до польської шляхти – тієї суспільної верстви, якій козацтво протистояло. Але Сава нічого не досягнув, зрадивши своїх побратимів: герб, намальований на картині, є бутафорським, несправжнім. За такої інтерпретації «герб знаменитий» є своєрідною пластичною пародією на справжні герби. Можна допустити і наступне: в час, коли склалися ці рядки, ім'я Сави Чалого вже нічого не говорило сучасникам, будучи просто іменем відомого козака (а чим саме він відомий, уже призабули).

«Герб же сей висит на дубі, а я з горя

Сижу долі у парчовій шубі».

Знову згадка про дорогий «парчовий» одяг, на сей раз – «парчову шубу».

Нарощується сміховий абсурд на кшталт «На городі бузина, а в Києві дядько»: нібито козак сидить і горює через те, що на дубі висить герб.

Наступні рядки перегукуються з народними піснями та думами і містять у собі нотки стриманого суму:

Як кінь у степу на волі  
Так і козак не без долі  
Куди схоче то туди й скаче  
Що за козаком ніхто не заплаче.

Козак порівнюється з диким і вільним конем, який мандрує по безмежних українських степах, як йому заманеться.

Наступні ж вірші є зразком блискучого травестійного гротеску, причому сміховий ефект різко посилюється за рахунок несподіваного застосування гумористичної метафори відразу після серйозних, навіть драматичних слів:

«Гей гей як я молод був що то в мене була за сила  
Було ляхів борючи і рука не мліла  
А тепер і вош одоліла».

Остання фраза допускає розщеплення смислового трактування:

- 1) або сили козака стали меншими, ніж у воші;
- 2) або козак зізнається у своїй безпорадності саме перед цим «ворогом».

У інших варіантах цю тему розроблено ще дотепніше:

«Тепер і вош сильніша од ляхів здаєцца  
Плечі й нігті болять як день попоб'єся».

Тобто для козака «воші» є грізнішими, ніж «ляхи»: вбивчо-саркастичне висміювання ворогів.

У подальших рядках у жартівливій формі виведено походження козаків (явна пародія на сарматську генеалогію):

«Одколь родом я на світі  
Всяк із вас хоче знати приміти  
Жон в Січі немає и всяк тоє добре знає  
Хіба скажеш з риби плодом

Люб з пугачів дід мій родом».

У період освоєння козаками Нижнього Подніпров'я та Причорномор'я Дніпро та його притоки аж кишіли від риби, – так її було багато. У цій згадці про рибу можна вбачати натяк про надзвичайну чисельність козаків в Україні. Що ж до «пугача», то він вважався в Україні священним птахом, утіленням особливої мудрості, адже бачив уночі те, що не могли побачити люди [21, с. 63]. У рядках:

«Но в том себе милиш і накриво цілиш  
У нас согаков только сліди  
Дикі коні нам сусіди  
Да дніпрове стремя  
То наше і племя»

закладено глибоку думку-метафору, що козацтво породила рідна земля, Дніпро, Дніпрові пороги («дніпрове стремя»), так само як і інших мешканців степу – «сайгаків» (степових козуль), диких коней, згадуваних вище птахів (зокрема «пугача») і риб, тобто – мешканців всіх трьох життєвих стихій української природи – Землі, Води та Повітря. Тому-то всі ці істоти є козакам не лише сусідами, а й родичами, а в козаків є щось від кожного з них: швидкість сайгаків, стрімкість і витривалість диких коней, мудрість пугача, уміння плавати мов риба і т. ін.

«Такто бачу недовга літ наших година  
Скоро цвіте і в'яне як в полі билина  
Хоч мені і не страшно в степу умирати  
Та жаль що нікому буде поховати  
Татарин одцурається а лях не приступить  
Хіба яка звіряка в байрак за ноги поцупить».

У цих серйозних, надзвичайно проникливих словах змальовано долю не лише якогось одного окремого самотнього козака, але, в символічному значенні, усього козацтва.

Що козак говорить від імені цілого народу, підтверджує наочне

узагальнення інших народів до символічних етнічних постатей: Річ Посполита означена поstattю «ляха», а Кримське ханство – «татарина». Водночас перші рядки наведеного напису перегукуються з надзвичайно поширеними біблійними (з «Книги Екклезіаста, або Проповідника») думками про скороминущість земного життя (матеріального, тимчасового), яке протиставляється життю небесному (духовному, вічному): «Що було, те і буде; і що робилося, те і буде робитися, і не має нічого нового під сонцем» (Еккл. 1, 4–9 [14, с. 665]).

Непоодинокі рядки, що вказують на глибоку, непоказушну релігійність запорожців:

«Іду на Русь умирати

Щоб наші могли мою душу споминати»,

Або:

«А справді, пристарівши на Русь піти мушу

Ачей там одпоминають попи мою душу».

Тобто козак мусить піти в монастир, замолюючи на старість свої гріхи та гріхи друзів, що полягли на полі бою. Згадка про Русь вказує на територію України (Гетьманщини). На той час російські землі козаки називали Московією, а Правобережну Україну, що входила у XVIII ст. до Речі Посполитої, – Польщею.

Таким чином, мається на увазі, найімовірніше, Києво-Межигірський Спасо-Преображенський монастир, який утримувався коштом січового товариства.

Надійна зброя є найвірнішим приятелем козака серед військової небезпеки:

«Надія в мене певна мушкет сіромаха

Та ще не заржавіла і шабля моя сваха

Хоч не раз пасокою вмилаєсь

То іще як розгострилась

То не один католик утікати стане»



В історичних джерелах та народному епосі трапляється порівняння шаблі – головної зброї козаків, не лише зі «свахою», а й із «матір'ю» (зокрема, у виразі «козацька мати»). В останніх рядках згадано про запеклість релігійного протистояння в Україні.

Поруч із такими глибокими, соціально та ідеологічно виразними віршами трапляються веселі, легковажні жарти, що викликають щиру, добродушну усмішку:

«Гей гей хлопці бурлаки  
Идять до мене нюхати табаки.  
У мене вона табака не проста  
Там єсть гвоздика і корица  
Як понюхаєш так як чемерица  
Слюза тече не перестане  
Поки очи рогом не перти стане».

Інколи напис, типовий для композиції «Козак – душа правдивая...», долучено як фрагмент великого тексту і подано або без змін (дивись вище), або з варіаціями на зразок:

«Козак душа правдивая службу добре дбає  
Як не ляхів то нужу бьє а все не гуляє».

У записі Миколи Гатцука (на форзаці книги 1861 р.) початок подібного вірша сповнено урочистими нотками пафосу (згадка про славу) [44].

Короткі жартівливі тексти вміщено як у складі великих поетичних блоків, так і окремо, із коментарем окремих частин картини:

«Шапка моя сибірка  
По всій по тобі дірка  
Де то ляха пімати  
Та шапку полатати»  
(*напис біля шапки*);

«Хоч я в степу веселюся

Одним кулешем похмелюся»  
*(напис біля вогнища, де вариться їжа);*

«Гей звари хлопче каши (із) рябка  
 Та нехай знають вражи сини чорноморця козака»  
*(напис біля слуги-джури, що пораяється коло вогню).*

Згадка про «чорноморця-козака» вказує на період кінця XVIII ст., коли під тиском політичних обставин було створено Чорноморське козацьке військо для боротьби з Туреччиною – вже після ліквідації Запорозької Січі Катериною II.

На картині «Козак Мамай» з експозиції НМІУ козаків названо більш давнім терміном – «черкаськими»:

«Гей Звари хлопче каши да нихай Знають / вражи сини ляхи Черкаскіи коза/к/и».

Про царицю Катерину, яка знищила «миле Запорожжя», згадано в підписі під «мамаєм» із Чернігівського художнього музею, де її названо «пренедобра мати»:

«Тепер годі степи знати, бо забрала пренедобра Мати.

Прийшла пора Січу покидати і миле Запорожжя забувати,  
 бо вже більше нам вже й не козакувати» [42, с. 39].

У наступних рядках фактично дається лаконічний опис картини «Козак-бандурист»: «Гарний козак на натуру//Добре грає на бандурі». У зазначеному випадку йдеться про анонімного козака, якого навіть не названо на ім'я. У наступному написі козак має чи не найпоширеніше в Україні ім'я – Іван. Поряд з цим засуджується людська дволикість (запобігливість до багатого і байдужість до бідного):

«Як був багат  
 Тоди вси казали Иван брат  
 А тепер як нічого немає  
 То нихто и не знає».

Далі згадується прізвище конкретного козака:

«Козак Гордей Велегура у него добра натура:

В степу ляхов розоряє, а в корчме пропиває...» [80, с. 440].

Цей напис наводить П. Іванов [80, с. 440], а на картині з Чернігівського художнього музею [35, № Ж–25, с. 187] в минулому зі збірки Г. П. Галагана) згадується козак зі схожим, але іншим прізвищем [42, с. 37]:

«Козак Іван Виногура у его добра натура

В Польші ляхів обирає, а в корчмі пропиває».

Любов козаків до міцних напоїв часто згадується у написах, тісно перемежуючися з історико-соціальними реаліями. На згаданій вище картині з Чернігівського музею є такі рядки:

«Та вже біжиш до Січі могоричу пити,

Цур їм, бодай їх, як позвикали ляхи нас дурити» [35, № Ж–25, с. 187].

Або ж у запису Пантелеймона Куліша (напис вміщено над ковшем):

«Въ насъ у Січі то и норовъ, хто *Отче нашъ* знає,

Якъ умився, вставши вранці, то чарки шукає.

Чи чарка то, чи ківшъ буде, не глядить переміни;

Гладко п'ють, як з лука б'ють до ночної тіни» [94, с. 316–317].

Трапляються в написах і прізвища реальних чи напівреальних історичних осіб:

«Кошовий Харко уродливій

Бандуру грає

Ниякой пичали не знає» [80, с. 443].

Козак Харко – легендарний засновник міста Харкова, виступає тут фактично в ролі «мамая», що, як і годиться, грає на бандурі. Тут же знову підкреслюється чоловіча врода козака («уродливій» відповідник виразу – «гарний козак на натуру»).

Згадується в написах і прізвище козака Бардадима:

«А я козак Бардадим

А навколо степ як дим».

Цікаво, що це прізвище є цілком реальним. У корпусі документів Коша Нової Запорозької Січі за 1761 р. двічі згадується козак Дінського куреня Семен Бардадим та його батько Пантелеймон [5, с. 511–512].

Справжньою декларацією гідності та самоповаги є наступні рядки, що їх виголошує до глядачів намальований на одній із картин Мамай:

«Не завидую нікому ни панам ни царю  
 Богу своєму святому я за все благодарю.  
 Хотя титлом і не славен, та жизнь весело веду,  
 У ділах своїх ісправен – я во вік не пропаду» [80, с. 439–443].

Отже, написи на картинах можуть бути дуже різноманітними, доповнюючи усталені поетичні блоки іншими, більш або менш значними вставками. Привертає увагу те, що гумористичні вірші сусідять із серйозними, елегійно-епічними або навіть ліричними строфами. За рахунок цього, за принципом контрасту, гумор сприймається особливо гостро, сповнюючися додаткової глибини, значущості й соковитості.

Загалом гумористичне начало домінує над сатиричним, яке подається в делікатно-завуальованому, стриманому, але не менш убивчому від цього тоні. Текст написів є надзвичайно поліфонічним: у ньому прочитуються відголоски народних пісень та дум, влучна афористика прислів'їв і приказок, а гумор та сатира постійно переплітаються із ліричними, елегійними та драматичними настроями.

Порівнявши проаналізовані тексти написів на картинах з монологом Запорожця з вертепного дійства, зауважимо, що зміст віршів із вертепів є лаконічнішим, аніж у «мамаях», де вони досягають розмірів невеликої поеми.

Це свідчить про те, що образ козака на картинах існує у величезній кількості варіантів не лише в аспекті пластичного втілення, а й в аспекті поетичного також. До його творення долучилися незліченні народні майстри, кожен з яких, беручи за основу напрацьовану попередниками класичну схему, наповнював її своїм особистим змістом, збагачуючи, як правило, твір чимсь новим і неповторним.

### **3.4. Внесок сміхової культури студентсько-бурсацького середовища та релігійно-епічних традицій українського кобзарства у створення всенародно улюбленого образу козака Мамає.**

Вирішальне значення для формування словесного образу козака мали два великі потоки української культури: епічна стихія народнопоетичної творчості та сміхова культура студентсько-бурсацького середовища.

Окрім того, що саме бурсаки-студенти тодішніх духовних шкіл, бурс, колегій та академій поширювали вертеп по Україні, вони здебільшого культивували у своєму середовищі бурлескно-травестійну поезію, зразки якої наведено вище. Трапляються згадки про те, що бурсаки також писали картини та ікони (були «малярами»), що дозволяє припустити їхнє авторство певної частини «мамаїв».

Дослідник народної культури Середньовіччя М. Бахтін зауважив, що шкільні рекреації з їх специфічними звичаями і правами на вольність зіграли в Україні свою суттєву роль в розвитку культури. Елементи народно-святкового українського фольклору та елементи бурсацько-гротескного реалізму органічно і злагоджено поєднуються у «Вії» і «Тарасі Бульбі», подібно до того, як аналогічні елементи три століття перед тим органічно поєднуються в романі Рабле» [13, с. 528].

Доповнимо висловлену думку: ці елементи органічно сполучаються також і в «мамаєх». Зокрема, надзвичайно важливим є те, що своє класичне завершення ці картини, як з погляду їх пластики, так і в аспекті поетичного супроводу, здобули в період українського (або ж козацького) бароко, що охопило другу половину XVII та майже все XVIII століття.

Бароківі риси наявні на цих картинах незаперечно, навіть на тих, що писалися пізніше, бо вони повторювали та копіювали вже знайдені раніше зразки. Вертеп також був породженням української барокової культури, до якої належить і творчість Митрофана Довгалевського, з яким пов'язують першу появу образу запорожця на українській сцені: саме він культивував у

XVIII ст. барокові традиції у стінах Києво-Могилянської академії.

Написи на «мамаях» було пов'язано з традиціями народно-сміхової культури пізнього Середньовіччя, інтегрованими українською бароковою культурою в її специфічній травестійно-бурлескній літературній формі.

Зупинимося ще на одній важливій особливості поетики «мамаїв», а саме – на темі кобзарства, яке є неодмінним контекстом їх сприйняття. Прикметною рисою «мамаїв» є бандура в руках козака або біля нього. Картини із зображенням козака-бандуриста неминуче викликають асоціації з кобзарями – сліпими «гомерами України», носіями епічної пісенно-музичної спадщини народу. Репертуар кобзарів був надзвичайно широкий: палітра його настроїв сягала від високої героїчної патетики та жалібних траурних інтонацій до веселих танцювальних мелодій та наспівів. Виконували вони історичні, сатиричні й жартівливі пісні, а також твори релігійно-моралістичні (псалми та канти) [70].

Основу кобзарського репертуару становили думи, до яких самі кобзарі ставилися з особливою пошаною та пієтетом, називаючи їх «думками», «плачами», «козацькими» або «лицарськими піснями». Думи розповідали переважно про трагічні події старовини, освячені кров'ю героїв, пролитою за свободу та незалежність свого народу, за щастя рідної землі.

За твердженням фахівців, думи є продовженням лицарської поезії княжого періоду, яскравим зразком якої є «Слово о полку Ігоревім» – героїчна поема XII століття.

Видатний український композитор і хоровий диригент Олександр Кошиць називає думи «співаною історією українського народу», «витвором козаччини та літописом її героїчного чину» [92, с. 18–21].

Кобзарі виконували, окрім дум, також історичні, героїчні та козацькі пісні. Наведемо одну з них (у запису Д. І. Яворницького), зміст якої разюче нагадує картину «Козак-бандурист»:

А в темному лузі явір зелененький,  
Під явором коник вороненький,

На конику козак молоденький;  
 Спинився ж він та й став міркувати,  
 Взяв бандуру, почав вигравати.  
 Ой голосно ж бандурочка грає,  
 Струна струні стиха промовляє:  
 – Ой де ж тії козаки гуляють?  
 А де ж вони слави добувають? [159, с. 331].

П. Куліш, який в середині XIX ст. записав чимало дум від кобзарів Чернігівщини та Полтавщини, зазначав: «Бандура зробилася на Україні загальноновживаним інструментом для всіх, хто сам себе називає козаком або кого інші так називали... В старовину бандура була інструментом не лише хвацьких молодців, але і знатних людей у козацькому товаристві» [94, с. 188–189].

Бандура була настільки неодмінною частиною козацького життя, що в «Думі про смерть козака-бандуриста» вона називається «подорожня» – тобто, її брали з собою в дорогу та бойові походи. Старий козак, прощаючись із життям, «на бандурі грає-виграє, голосно жалібно співає», називаючи її найніжнішими словами: «Гей, кобзо моя, дружино моя вірная, бандуро моя мальованая! Де ж мені тебе діти? ...» Те, що ця пронизлива сцена не була художнім перебільшенням, свідчить П. Куліш, який наводить унікальне свідчення про те, як один запорожець, продаючи через крайню скруту кобзареві Ригоренку свою бандуру, що була його нерозлучною супутницею до і після розорення Січі російськими військами, розставався з нею «зі сльозами та причитаннями, схожими на причитання по мертвому: «Ти ж була моєю втіхою, ти ж розважала мене у всякій пригоді. Багато людей вельможних, багато лицарства славного і всякого народу православного слухало твоїх пісень! Де ти не бувала, якої пригоди не дознала? ... А тепер довелося мені з тобою розлучатись, за чотири карбованії рублі тебе в чужі руки оддавати, та й повік вічний може тебе не видати!» [95, с. 199].

Авторитетний знавець козацької України П. Куліш стверджував, що

серед народу кобзарі «займають перше місце за розвитком поетичних та філософських здібностей» і «відрізняються від інших людей свого стану вищим спрямуванням розуму» [95, с. 43, 65].

Кобзарів вирізняла глибока релігійність: Андрій Шут дивився на своє ремесло, як на справу богоугодну, вважаючи головним завданням «нагадувати людям про Бога та про добродійність». На його думку, серед усіх пісень лише думи були дорогоцінними свідченнями старовини, які він зберігав у своїй пам'яті з величезною повагою [95, с. 45].

Звертаючи увагу на закінчення думи «Маруся-Богуславка» – молитву бранців про визволення з турецької неволі, П. Куліш висловлює надзвичайно глибоку думку, що подібні пісні «були водночас і молитвами» [95, с. 214].

«Ой визволи, Боже, нас всіх, бідних невольників,  
 З тяжкої неволі,  
 З віри бусурменської,  
 На ясні зорі,  
 На тихі води,  
 У край веселий,  
 У мир хрещений!  
 Вислухай, Боже, у просьбах щирих,  
 У нещасних молитвах,  
 Нас, бідних невольників!» [95, с. 214].

Це, безперечно, так, тому що думи, особливо невольничої тематики, буквально переповнені молитовними зверненнями до Христа та Богородиці, яка в образі Покрови була покровителькою Війська Запорозького. Говорячи про особливості українського характеру, П. Куліш зазначає: «два способи душевного вираження, релігійний та поетичний, взяті у пісні та поставлені поряд, показують, що бандура та пісня заступали в старовину друге місце після піднесення душі до Бога в молитві» [95, с. 191].

Ось чому засланий Петром I у Сибір Семен Палій виплакував тугу за далекою Україною у піснях під бандуру після повернення з молитви у каплиці:



«Пішов пан Палій Семен Богові молиться, –  
 Не то Богові молиться, а не то журиться.  
 Прийшов пан Палій додому да й сів у наміті,  
 На бандурці виграє: «Лихо жити в світі!» [95, с. 190]

Виконуючи канти, псалми та думи, козацькі барди, яких дослідники також називали боянами, скальдами, гомерами, воістину славили Бога на бандурах. У вірші невідомого українського поета XVIII ст. сам легендарний цар Давид, якому приписується авторство «Псалтиря», порівнюється з козаком Мамаєм:

Пророк Давид  
 Там же сидить,  
 І в кобзу грає,  
 Пісню святу  
 Спасу Христу  
 З псалтирі читає! [139, с. 159].

Таким чином, зображення козака-бандуриста неминуче викликає у глядача асоціації, суголосні урочистому, епічно-величавому звучанню дум. Ці асоціації були в Україні загальними, тому що на той час кобзарів знали всі, як і всі уявляли їхній репертуар. Водночас на самих картинах немає нічого такого, щоб принижувало чи висміювало образ головного героя. Якщо і трапляються якісь комічні чи сатиричні моменти, то вони, як правило, стосуються інших персонажів (наприклад, на задньому плані козаки розпивають горілку та з'ясовують свої стосунки, тягаючи один одного за чуба) [159, с. 72].

Тим разючішим контрастом до монументально-епічного зображення козака-бандуриста є текстовий супровід, сповнений різних відтінків гумору. Певною мірою, текст на картинах є пародійним переспівом дум у традиціях сміхової культури українського низового бароко, на формування якої величезний вплив мали традиції бурсацької травестійно-бурлескної поезії.

Отже, універсальний сміховий принцип пониження високого для висміювання в ньому віджилих і змертвілих сторін постійно еволюціонуючої

реальності знайшов своє вираження в «мамаях» у використанні цілого спектра відтінків пародіювання. Прикметно, що цей принцип впроваджується на різних ієрархічних рівнях побудови твору – від пародіювання загального настрою картини (приземлення епічного начала) до окремих фрагментів тексту (пародія на епітафіони, самоприниження героя, вулична лексика замість піднесено-урочистої та ін.). Окрім того, на найвищому рівні пародіюється поетика чужої культури, тобто – аристократично-шляхетської у формі її найелітарніших зразків – парадного сарматського портрета.

Те, що пародія як головний художній метод може дати високохудожні твори, – факт незаперечний в історії світової культури. Найвиразнішою ілюстрацією цієї тези в українській літературі є «Енеїда» Івана Котляревського. Дослідник поеми О. Ставицький зазначав: «Травестія не може зовсім відірватися від сюжетної канви першотвору. По старій канві... [Котляревський] сміливо вимальовує нові узорі, по-своєму komponує матеріал, коли це зумовлено художньою доцільністю, самим духом відтворення життя, світоглядом українського народу тієї доби» [91; 139, с. 208].

Подібне можна сказати і про тих, переважно безіменних творців «мамаїв», які поширили образ козака-бандуриста із соковитими, дотепними віршами на картинах по всій Україні. Кожен з них, в міру свого таланту, уподобань і особистих симпатій, збагачував цей образ чимсь своїм, творячи «по старій канві» ще один новий твір.

Недослідженим питанням щодо написання текстів на «мамаях» є їхня каліграфія. Є зразки високопрофесійної каліграфії та грамотного правопису (тобто правильність у написанні великих літер, вживання розділових знаків та ін.), що вказує на високий освітній рівень автора подібного твору. У такому випадку ним міг бути хтось із студентів-бурсаків або дяк сільської школи чи колишній випускник престижного навчального закладу, що здобув ґрунтовну освіту і почав писати картини, а можливо, й ікони.

Водночас трапляються твори, де літери стрибають то вгору, то вниз,

рядки нерівні, зроблено чимало граматичних помилок і т. ін. Як правило, у такому випадку і художній рівень самої картини невисокий.

### *Висновки до розділу 3*

Отже, проаналізувавши текстові написи на картинах типу «Козак Мамай», можна зробити такі висновки.

На багатьох народних картинах вміщено текстові написи – як лаконічні, так і розлогі.

Найчастіше – це ім'я та прізвище (або прізвисько) зображених у творі персонажів, як-от: «Грицько Запорожець», «козак Бардадим», «Шарпило» та ін. Прізвисько «Грицько Запорожець» написано окремо над головою козака, а «Бардадим» та «Шарпило» – у складі більших масивів тексту.

Подекуди трапляються скорочені до кількох літер написи на гербах (як-от «С. Ч.» чи «П»), які деякі дослідники інтерпретують як прізвища популярних в українській історії відомих героїв (гіпотетично – Сави Чалого та Палія).

Найчастіше на подібних творах трапляється прізвище Мамай («Козак Мамай», «Мамай гайдамака», «Мамай із Жалкого»), а самі ці твори породжені драматичними подіями Коліївщини (1760-і роки). Із часом прізвище Мамай дало спільну, узагальнену назву всім картинам, що зображують козака з бандурою, який сидить на землі у так званій східній позі.

На картинах, що відтворюють сцени гайдамацького побуту, трапляються написи у вигляді словесних стрічок, за допомогою яких передано зміст розмов між персонажами твору.

Найбільші масиви тексту розміщено, як правило, в нижній частині творів і вони являють собою вірші найрізноманітнішого змісту, що характеризуються несподіваними поворотами сюжету, глибокими філософськими роздумами та «солоним» народним гумором.

У цих віршах спостерігаємо перегуки із текстами вертепних вистав, традиціями бурлескно-травестійної сміхової культури низового бароко, специфічним гумором бурсацько-«спудейського» середовища.

Завдяки неповторному поєднанню намальованого образу епічного, відсторонено-самозаглибленого воїна з написаними на картині віршами, які відтворюють його внутрішній духовний світ, цілісний образ козака постає у всій неповторній діалектичній єдності, втілюючи його виразні типові риси.

## РОЗДІЛ 4

### СТИЛІСТИКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАРТИН «КОЗАК МАМАЙ»

#### 4.1. Мистецькі особливості стилю «козаків мамай» як явища культури в епоху Бароко

Упродовж тривалого часу твори типу картин «Козак Мамай» трактувалися лише як зразки народного мистецтва, щодо яких вживали терміни «народна картина» та «народний примітив». Дослідження П. Білецького так і назване: «“Козак Мамай”» – українська народна картина» (1960) [15]. І в подальших роботах ученого вжито зазначений термін: «Народні картини «Козаки Мамай» (1997) [23]. Дослідники використовували (і використовують зараз) це визначення. Безперечно, ці твори мали феноменальне поширення серед найширших верств українського суспільства, передусім серед селянства, що становило в минулому більшість населення. Але в радянський період, під тиском офіційної концепції класового підходу до мистецтва, «мамай» штучно протиставляли портретам козацької старшини – гетьманів, полковників, знатних військових товаришів. Так, наприклад, П. Жолтовський зазначав: «Народній картині притаманні реалістичність, простота, дохідливість й переконливість образу, вона протистоїть пишній імпазантності багатьох творів церковного та портретного живопису XVII–XVIII ст.» (1978) [73, с. 290].

Подібне проголошував і П. Білецький: «Гетьманські та старшинські портрети були звичайною прикрасою поміщицького будинку, а портрети духовних осіб – в монастирях, архієрейських домах. В убранстві селянської хати та дрібношляхетського хуторочка певне місце з усіх історичних осіб завоював тільки Богдан Хмельницький, а поряд з ним – узагальнений образ «Козака Мамай» (1969) [17, с. 296].

Через два десятиліття він повторим цю думку, посилюючи та

загострюючи її (в передмові до книги своєї учениці Т. Марченко): «Якщо нащадки козацької старшини вішали на стінах своїх будинків предківські портрети, то покріпачені селяни – нащадки вільних запорожців – прикрашали свої вбогі хати зображенням козака Мамає» (1991) [102, с. 6].

Насправді такого категоричного розмежування естетичних уподобань низів і верхів українського суспільства не існувало. П. Білецький робить важливе уточнення: «Кожен, хто вважав себе запорозького роду, не порушуючи громадського спокою та закону, а разом з тим – задовольняючи свій смак, міг замовити для своєї хати портрет «козака-запорожця» (1969) [17, с. 265]. Можна навести численні приклади того, що «мамаї» прикрашали помешкання також і представників вищих верств українського народу (переяславського полковника Семена Сулими, повітового маршалка П. Булюбуша, нащадків козацької еліти Г. Галагана, В. Тарновського, П. Скоропадського. Зокрема, П. Скоропадський зазначав, що для нього «мамаї», поруч із портретами гетьманів, були своєрідними символами «славного рідного минулого» України [129, с. 388].

Вражає діапазон варіацій мистецького рівня «мамаїв». Серед них є багато картин, написаних не зовсім вправно, можливо, самодіяльними майстрами. За визначенням П. Білецького (1969), це – «ремісничі твори», до яких належать «серійні портрети гетьманів та у величезній кількості «Козаки Мамаї», що створювалися на початку ХІХ ст.» [17, с. 296]. Їх відрізняє: схематизм малюнка (особливо в зображеннях людського тіла і обличчя), декоративна яскравість кольорів, оповідальна простота композиції (коли уникають складних просторових побудов і ракурсів), невисока культура каліграфії та ін.

Водночас поміж «мамаїв» трапляються справжні живописні шедеври, про високий мистецький рівень яких із захопленням відгукувалися К. Костенко, П. Білецький, П. Жолтовський, Г. Логвин та ін. Їм притаманне «композиційно завершена фігура козака», вписана в піраміду, поетичність і урочистість, монументальність образу в поєднанні з орнаментальністю (у

трактові костюма), декоративно-площинна манера трактування художнього простору картини і, водночас, світлотіньова модуляція обличчя, узагальненість ліній рисунка (за рахунок типізації форми та строгого відбору ліній), пристрась до закруглених плавних ліній, які задають колоподібний ритм.

П. Білецький неодноразово звертав увагу на стилістичну близькість кращих «мамаїв» із шедеврами українського портретного живопису XVII–XVIII ст., засадничими рисами стилю яких є: «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що свідомо досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму», незважаючи на те, пишуться ці портрети з натури чи за уявою [22, с. 194].

Учений також зауважив, що «костюми козаків на народних картинах, за винятком творів пізнішого часу, історично правдиві і відтворені з такою ж увагою до візерунків, як і в портретах. Лінійно-кольорова композиція картин не менш вишукана та музикальна, ніж у кращих портретах XVIII ст.» [17, с. 267]. Їх також, як і портрети, характеризує «лінійний ритм... (що) допомагає і тут створити враження рівноваги і гармонії... Застосування кола як основи композиційної схеми було улюбленим засобом українських майстрів XVII–XVIII ст. Коло давало враження спокою і повільного, замкненого в межах картини руху» [17, с. 276]. Серед аналогій дослідник вирізняє і напис на білій смузі, і зображення зброї, проте найбільшою схожістю між зображенням невідомого козака та старовинними українськими портретами вважає подібність в характері обличчя і в стилі [17, с. 267].

Портрет з огляду на мистецьку складність його виконання не є характерним жанром народного живопису. Написання портрета вимагає професійної точності малюнка, яка недоступна самодіяльним художникам, через що вони зображують, як правило, не конкретних осіб, а узагальнені етнічні та соціальні типи людей. В інтерпретації народних митців людей зображують схематично, їх персоніфікація проявляється в найзагальніших

рисах, шаржовано, зазвичай із гротескним акцентуванням певних деталей, здебільшого одягу, зачісок, характерних супровідних подробиць. Зображення людини в творах народного мистецтва має не психологічне, а знаково-символічне наповнення, бо оперує не індивідуальними, а узагальнено-збірними образами. Образ розробляється переважно через характеристику постаті героя, так як у цьому випадку одяг є його головною знаковою прикметою. Обличчя (та руки) трактують найузагальненіше: або з емоційно-застиглим, мов у ляльок, або – із загострено-шаржованим виразом. Для відтворення індивідуальних рис людини використовують переважно профільне зображення (так само народні митці не вміють передавати індивідуальних особливостей пропорцій кистей рук, жестів пальців, дуже умовно малюють вуха та інші конкретно-анатомічні деталі будови тіла людини).

Щодо картин «Козак Мамай» дослідники одностайні в тому, що в них нерідко відтворено саме індивідуально-неповторні обличчя невідомих козаків, фактично їхні портрети: «Більшість подібних творів по суті близькі до жанру портрета, бо увага художника зосереджена насамперед на образі однієї людини, в даному випадку козака» [15, с. 3]. П. Жолтовський привертає увагу до того, що героями цих творів «виступають дуже різні, по суті, індивідуальні образи. Тут і молоді та літні козаки, повні і кремезні, тонкі та худорляві» [73, с. 291].

Висновок П. Білецького, що саме «народний живопис, а особливо «Козаки Мамаї» є прямим продовженням традицій козацького портрета XVII–XVIII ст.» [17, с. 268], ставить питання про їхню стилістику. Якщо «мамаї» стилістично близькі до портретів козацької доби та хронологічно збігаються з ними, то є представниками стилю, що має назву українське, або ж козацьке бароко, специфіка якого полягає у значному впливі на нього традицій православного церковного та народного мистецтва.

У зв'язку з цим, для виявлення естетичної специфіки «мамаїв» необхідно детальніше зупинитися на мистецькому контексті, в якому формувалася



образна система творів професійного та народного мистецтва XVIII–XIX ст.

Серед прикметних рис, які вирізняють ці твори від суто самодіяльного непрофесійного малярства, треба назвати канонічність композиції, що передусім стосується її серцевини – фігури сидячого козака. Саме сталість трактовки пози відрізняє «мамаїв» від інших творів козацької тематики, як народного, так і професійного походження. Відомо, що саме канон шляхом тривалого добору найбільш важливих деталей закріплює (згідно з естетичними переконаннями свого часу) єдність тематично-ідейного спрямування твору та його конкретного формально-пластичного втілення. Наявність канону вказує не лише на тривалість розвитку певної художньої традиції, а й на особливо вдалу відповідність знайденого пластично-композиційного втілення певному колективному (релігійно-міфологічному чи національно-етнічному) світоглядові.

Найближчим зразком подібного мистецтва в Україні був іконопис, який неухильно дотримувався іконографічних канонів, що виробилися впродовж тривалого часу (деякі – століттями) і мали в своїй основі цілком певні історичні чи міфологічні події, освячені релігійним авторитетом. Не лише наявність композиційного канону об'єднує «мамаїв» із творами церковного живопису. Наявні в «мамаях» й інші спільні з іконописом риси пластичної мови: посилена роль колористичного та лінійного ритму, використання кола як головного пластичного модуля побудови композиції, просвітлена відстороненість виразу обличчя козака-бандуриста, що зближує його з ликами святих, спільна стилістика художньої, тобто барокової, мови.

Оскільки «мамаї» не належать до релігійного мистецтва, проблема походження їхнього композиційного канону залишається принципово важливим питанням, яке й до сьогодні остаточно не в'яснене. Оприлюднено фактично дві більш-менш аргументовані відповіді на це питання:

1) гіпотеза запозичення композиційного канону з інших, переважно східних культур, із різними поглядами на джерела запозичення (Д. Щербаківський, К. Широцький, П. Білецький, Я. Дашкевич та ін.);

2) гіпотеза про місцеве походження композиції (із двома варіантами щодо часу виникнення):

а) в козацький і близький до нього час (П. Жолтовський, певною мірою – П. Білецький) та

б) з найдавніших праісторичних часів (О. Найден, Ю. Шилов).

Стосовно кожної із цих гіпотез існують як схвальні аргументи, так і заперечення, тому ми зацентруємо увагу не на походженні канону «мамаїв», а на становленні їхньої стилістики впродовж XVIII–XIX ст., коли створено класичні зразки зазначених картин.

Так само, як і у Європі, релігійна проблематика відігравала в цей період для України надзвичайно важливу роль. Епоха козацьких воєн, що потрясла Річ Посполиту, проходила з обох боків під релігійними гаслами, розцінюючись значною мірою як боротьба за віру.

Кінець XVII і XVIII століття – це період Бароко. У порівнянні з іншими великими загальноєвропейськими стилями (Ренесансом і класицизмом), Бароко проявилось в яскраво-національних формах, тому що його естетика допускала відхилення від усталеної норми, що і привело до величезної стилістичної своєрідності його місцевих варіантів.

Цікавою є думка Ю. Лотмана про бароко як одну з форм масової культури, тому що воно «свідомо прагнуло до фольклоризації своїх ідей та націоналізації запозичених ззовні художніх принципів» [147, с. 38; 148]. У цей період яскраво-національні художні явища виникали не лише в українській, а і в польській, чеській, угорській та інших культурах. «Для бароко – системи відкритої, надзвичайно динамічної, що вбирає в себе багато суперечливих тенденцій та напрямків, які навіть допускають як майже норму відступ від строгої нормативності, – зближення з народним, «грубим», низовим началом було природним. По суті, вже те зіставлення високого та низького, що входить до складу бароко як стилю і належить до його засадничих ознак, допускає фольклоризацію і навіть схиляє до неї» [147, с. 37]. Інтегрування місцевих традицій приводило до утворення форм, що поєднували офіційний (так би

мовити, еталонний) стиль із фольклором кожної території. Авторитетні дослідники неодноразово наголошували на специфіці українського мистецтва цього періоду, вказуючи на його бароковий характер: «Українське бароко було покликане до життя специфічними обставинами місця і часу, які відбилися в його пам'ятках. Його не можна розглядати як провінційний варіант загальноєвропейського стилю... З бароко його (тобто мистецтво. – С.Б.) зближують не стільки формальні ознаки, а насамперед пафос, патетика, загальний настрій» [17, с. 159].

На перший погляд, у «мамаях» відсутні пафос, патетика та драматизм, які є характерними прикметами цього стилю. За уважнішого дослідження всі вищезгадані ознаки виявляються, особливо із долученням текстів, які суттєво розширюють сприйняття пластичного образу. Ці тексти, маючи беззаперечні паралелі із бароковою літературою своєї епохи (особливо з її бурлескно-трагедійною гілкою), водночас зберігають зв'язок зі словесним фольклором. У них контрастно поєднано ліричні, епічні та гумористичні мотиви, що само по собі є характерною особливістю бароко. Поза тим, текст контрастує з пластичним образом, подаючи нерідко навіть у драматичному зіставленні зовнішню незворушно-медитативну елегійність Мамає з його буремною внутрішньою бурхливою емоційністю.

Таким чином, спостерігаємо у «мамаях» ознаки великого стилю, у своєрідний спосіб поєднані з народним мистецтвом. П. Білецький, констатує наявність народних елементів навіть у високопрофесійних зразках українського бароко, пояснював це тим, що вони «адресувалися широким масам народу» [18, с. 58]. Л. Міляєва зазначала наявність в українському бароко двох стилістичних рівнів – «високого» та «низового», вирізняючи їх як у літературі, так і в образотворчому мистецтві та акцентуючи, що «демократичний струмінь «низового» бароко в українському мистецтві грав суттєву роль, багато в чому визначаючи національні форми «високого» прояву стилю» [108, с. 118].

Низка дослідників розвиває методологічну концепцію про три рівні

художньої культури, за якою поміж низовою культурою (фольклором) та високою (професійно-академічною) розташована так звана третя культура. Такий підхід пояснюється розмитістю, розпливчастістю межі між професійним та низовим мистецтвом для цілої низки культурно-мистецьких явищ, до яких дослідник В. Прокоф'єв зараховує і «козацьких «Мамайв» [134, с. 7]. Мистецтво, пов'язане з третьою культурою, В. Прокоф'єв означає терміном «примітив», говорячи про нього «як про своєрідний тип культури, що функціонує одночасно і у взаємодії з двома іншими – з непрофесійним фольклором та вчено-аристократичним професіоналізмом» [134, с. 13].

Подібних поглядів дотримується і Л. Тананаєва, користуючись поняттям «барочний примітив» та розуміючи під ним «низові... фольклоризовані форми... що рясно існували тоді на межі високого мистецтва та фольклору» [134, с. 32].

Зауважимо, що й донині існують значні розбіжності поміж різними дослідниками щодо тлумачення терміна «примітив». Більшість послуговується цим терміном стосовно авторських творів і мистецьких явищ Нового та новітнього часу, художній рівень яких є невисоким, спрощеним, «примітивним з точки зору високих європейських форм того часу» [134, с. 32; 135].

Високим зразком є академічне об'ємно-просторове трактування форми за допомогою перспективних, світлотіньових та колористичних здобутків майстрів Відродження, засвоєних і творчо розвинутих визначними митцями бароко та класицизму. З цього погляду мистецтво Середньовіччя, навіть у його вершинних здобутках, підпадає під поняття примітиву, адже воно базувалося на засадах спрощення форми, площинності, декоративності, використанні умовної перспективи. Очевидно, що застосовувати термін «примітив» до самодіяльного списку православної ікони, виконаної якимось місцевим майстром, можна лише умовно: цей термін доцільно вживати стосовно лише художніх особливостей твору, але не його образно-естетичної системи.

Іншим важливим моментом цієї проблеми є стилізація професійних

художників під твори народного мистецтва або під зразки так званого міського примітиву. В цьому ряду можна назвати Давида Бурлюка (в творчості якого є його авторські «Козаки-мамаї») та багатьох інших відомих майстрів, зокрема, певною мірою, і митців школи Михайла Бойчука.

Таким чином, поняття «примітив» поширюється на два різні естетичні явища. Із першим асоціюють самодіяльних майстрів, що пишуть оригінальні за сюжетом та композицією авторські роботи невисокої (з погляду академічної форми) професійної майстерності, до другої – тих, хто втілює традиційні сюжети, дотримуючись тою чи тою мірою канонічної для цих сюжетів композиції (як-от Катерина Білокур).

Дослідники народного мистецтва О. Найдено та О. Клименко також виокремлюють дві вищеназвані групи творів як «народний» та «авторський примітив» (за О. Найденом), або ж «народний» і «самодіяльний» (за О. Клименко). Мистецтвознавці наголошують, що перший з них є продуктом колективного мислення і наділений канонічністю художнього втілення, а інший є результатом авторської творчості й не має канонічних ознак у відтворенні сюжету, в такому випадку одинично-неповторного [109, 87].

Закономірно постає запитання: а чи варто використовувати термін «примітив» (хай навіть з означенням «народний») щодо творів, які сягають своїми витокami архаїчних праглибин нашої культури? Адже вплив на них професійного мистецтва є доволі поверховим і стосується лише прийомів трактування форми, стилістики, не зачіпаючи їхньої серцевини – композиційного канону та образної системи. Наголосимо ще раз, що термін «примітив» з'явився в контексті порівняння творів народного мистецтва з академічним, яке було і є нині хоч і видатним, але лише одним із етапів загальної історії світового мистецтва. Дискусії з цього питання тривають і нині (С. Бушак, Т. Марченко та ін.) [29; 38; 133; 134; 135; 159].

На підставі виконаного в дисертаційній роботі аналізу можна зробити висновок, що «мамаї» є творами полістилістичними: найпоширеніші з них належать до народної картини (або ж народного примітиву, чи наїву), а

найкращі з художнього погляду мають ознаки стилю бароко. Далеко не всіх «мамаїв», а лише найбільш мистецьки досконалих можна означити як барокові. Здебільшого це картини кінця XVIII – початку XIX століття, стиль яких П. Жолтовський називає «класичним», а образ козака «ліричним» та «епічним і героїчним» водночас [73, с. 294, 298].

Картини початку та першої половини XIX ст. або ж більш-менш вдало копіювали класичні зразки попередньої доби, або ж запроваджували новації, які поступово руйнували їхню стилістичну цілісність. Для цього явища характерним є зокрема перевантаження композиції додатковими персонажами, серед яких фігура козака губиться, втрачаючи значення смислового центру. У XIX ст., особливо у другій його половині та на початку XX ст. козака Мамаю починають малювати професійні художники (Т. Шевченко, І. Рєпін, О. Сластіон, Д. Бурлюк та ін.), але стилістика цих творів, автори яких виховувалися на засадах академічного мистецтва, є зовсім іншою і принципово відмінною від барокової.

Починаючи з Георгія Нарбута, була відкрита барокова стилістика творів, яка характеризується декоративністю та площинністю композиції, узагальненістю та гармонійністю гнучких ліній малюнку, щедрим використанням орнаменту, а також вишуканою, ритмічною плям кольору та світла.

Поруч із професіоналами обдаровані самодіяльні майстри писали численні варіанти «мамаїв» у стилі народної картини (наїву та примітиву). Тут, для прикладу, можна назвати традиційних «мамаїв» полтавського художника Полікарпа Захарченка (1876–1934) [35, с. 62].

На відміну від П. Захарченка, інший самодіяльний митець із Полтавщини Федір Стоббуненко (1864–1933) помістив козака з бандурою на коня, зробивши його вершником. Ф. Стоббуненко виконав три майже однакові варіанти картини, які зберігаються нині в ПКМВК, НЦНК «Музей Івана Гончара» та приватній збірці. Цей варіант композиції можна віднести до «мамаїв» лише умовно. В інтерпретації Ф. Стоббуненка цілковито зникла

усталена і формально-відшліфована традиційна композиція славетної народної картини, зникла незабутня комбінація ніг воїна, зник дуб, під яким козак відпочивав, накопичуючи сили перед боєм. На всіх картинах Ф. Стовбуненка зображено козака вбраним у білу смушкову шапку, в той час як невідомо жодної картини XVIII–XIX ст., де б на голові воїна був якийсь убір [35, с. 63].

#### **4.2. Особливості образу «Козака Мамай» через призму стилю бароко та його художнього методу «поєднання непоєднуваного»**

Народні картини типу «Козак Мамай» вирізняються значною кількістю композиційно-сюжетних варіацій, не виявленою до кінця генезою становлення їх концептуально-образної системи та феноменальною популярністю протягом багатьох століть (XVIII–XXI) серед найширших кіл українського народу.

На формування поетики «мамаїв» під впливом мистецького стилю бароко вказує не лише аналіз їх пластично-образної системи, а й те, що нам невідомі подібні твори, датовані раніше початку XVIII ст. – часу розквіту бароко.

Авторитетний дослідник стилістики європейської культури М. Ігнатенко висловив думку, що в мові бароко вгадується як метод мислення Ренесансу, так і середньовіччя – він однаковий для усіх трьох епох: *amimeton mimema*» [82, с. 177].

Українські народні картини типу «Козак Мамай» дають достатньо доказів, що підтверджують висновок ученого. Геніальний винахід середньовічної естетики, що бере свій початок від псевдо-Діонісія Ареопагіта, метод «ненаслідуваного наслідування», або ж «несхожої схожості», базується на опозиційному принципі художнього мислення, за якого художній образ будується на поєднанні, здавалося б, несумісних, навіть протилежних принципів.

Образ козака – захисника православ'я за всієї його належності до світської культури містить у собі виразні риси культури традиційно-церковної. Тобто маємо зразок барокового гуманізму, який «на слов'янському Сході означав не відхід культури від церкви, а лише її поступове обмирщення через «латинізацію» – через процеси, які завдяки спілкуванню із Заходом значною мірою демістифікували мистецтво та літератури східних слов'ян» [82, с. 176–177]. У зазначеному контексті під латинізацією треба розуміти зростання уваги та інтересу митців до відтворення навколишнього світу (портретні риси в образі козака, об'ємна трактовка обличчя та навколишніх предметів, звернення до образу сучасника), що, власне, має в європейській культурі ренесансне походження. «Ренесансні західноєвропейські впливи, в оригіналі різко секуляризаційні, не знаходячи на східнослов'янській основі тотожного їм політико-економічного ґрунту, ослаблювали свою ударну силу по релігійних догматах і переходили в розряд бароково-формальних. Ось чому правомірно говорити, що бароко у східних слов'ян випереджало ренесанс, поглинало його» [82, с. 176–177].

На думку М. Ігнатенка, східні слов'яни «...не мали окремо ні Бароко, ні Ренесансу – у них існував «бароковий ренесанс», що мав наступні ознаки: чуттєвість і тип мислення, які, склавшись на взаємодії греко-візантійської і місцевої національної традиції, прагнуть до вираження у латинських прозахідноєвропейських формах» [82, с. 177].

У «мамаях» риси візантійського мистецтва проявляються в наявності пластичного канону, підкресленій монументальності композиції, виокремленості центрального образу, виразних декоративних особливостях твору та символізмі кольору і зображених на картині деталей.

Серед «латинських» рис, тобто – бароково-ренесансних, зазначаємо: акцент на зображенні узагальненого представника зображуваного історичного процесу, портретні риси в образі козака, об'ємне відтворення (або спроби) як фігури Мамає (особливо обличчя та рук), так і предметів (зброї, посуду) навколо нього, а також вищезгадані риси барокового європейського



малярства.

Повертаючись до творчого методу «amimeton mimema», зауважимо, що в «мамаях» він здобув якнайповніше втілення. Образ козака є надзвичайно суперечливим (з формально-логічного погляду) і водночас надзвичайно цілісним (у своїй діалектичній єдності). Він і воїн і водночас мирна особа (бо в ньому немає нічого войовничого); він і улюблений народний герой, і завжди самотній, відсторонений від людей чоловік; він і величний, і водночас кумедний (тому що його «вош одоліла»); він і немічний (бо жаліється на старече безсилля), але має достатньо сил, щоб прогнати польські війська аж за Віслу і т. ін.

Нерідко ці суперечності проявляються на рівні протиставлення зорового та текстового образів. Наприклад: намальовано молодого козака, а напис трактує його як старого, або в тексті йдеться про іменитого козака, а на картині його зображено в якомусь бідняцькому одязі. Антиномічність образу, суміщення в ньому несумісних рис є характерними ознаками барокової стилістики, що дають підстави також для твердження про неповторний «метод бароко». Водночас, на відміну від класицистичного та реалістичного, бароковий образ «ніколи не піддається ідеалізації» [82, с. 185].

Козак смішить глядачів самим собою, що зовсім не применшує його величі. Ця деталь є надзвичайно важливою, тому що демонструє, наскільки сильною була в бароко середньовічна традиція. Риса середньовічного сміху брала початок від антиномічної діалектики Євангелія, засновуючись на словах самого Христа, сказаних ним у «Притчі про митаря і фарисея»: «...бо всякий, хто підноситься, понижений буде, а хто принижує себе піднесеться» (Лк. 18, 14 [14, с. 1176]). Таким чином, опозиція «сакральне-земне», а нерідко й «сакральне-приземлене» є надзвичайно важливою в образі козака Мамая, який є наскрізь світським, але в якому проступають риси «христового воїна». Сам Христос, як Спаситель людства та довгоочікуваний Месія – син Божий, проповідував переважно серед простих людей, ходив босим, нерідко спав на землі, носив скромний одяг, їв просту їжу.

Попри те, що козак Мамай на картині «воші б'є» та відпочиває на голій землі, на ньому нерідко можна побачити червоні чоботи, які, як відомо, були характерною ознакою царського сану, символом причетності до найвищої влади, а також посмертної святості. Так, червоні чоботи можна побачити на багатьох відомих українських іконах, що зображують святого Георгія (він належав до верхівки суспільства як за народженням, так і за військовим званням): із сіл Станілі (XIV ст.), Тур'є та Здвижень (XV ст.) та ін. [101, с. 3–26].

У наведених вище написах на деяких картинах козак переймається спасінням своєї душі («їду на Русь умирати / Щоб наші могли мою душу споминати») та висловлює свою глибоку віру, дякуючи Богові за все, послане йому в житті («Не завидую нікому, ні панам, ні царю, / Богу своєму святому я за все благодарю»), демонструючи цим самим такі християнські чесноти, як смирення, скромність та безкорисливо-шанобливу любов до Бога. З іншого боку, він п'є горілку, б'є воші, думає про жінок («Гей, бандуро моя золотая, коли б до тебе жінка молодая...»), тобто веде життя, яке аж ніяк не є сумісним з аскетично-відстороненим життям.

Отже, маємо класичне втілення методу «amimeton mimema» на основі поєднання в одному образі сумісно-несумісних опозицій: бідний – багатий, знатний – упосліджений, смиренний – непокірний, гріховний – святий і т. ін. Водночас метод «amimeton mimema» використано саме в бароковому варіанті: «якщо в середні віки він містико-релігійний, в Ренесансі – естетизований, обмирщений, то в бароко він є такий і такий водночас» [82, с. 184]. У «мамаях» реалістично-світське та містико-релігійне начала перебувають у нерозривній діалектичній органічно-суперечливій єдності.

Наявна в цьому образі й східна культура в «сумісно-несумісному» поєднанні зі слов'янсько-православною. Український герой, що має азіатське прізвище; ворог турків і татар, що носить такі, як і вони, шаровари; сидить у «східній» позі (зі схрещеними ногами) у якомусь дивному містичному самозаглибленні (медитація?); грає на інструменті східного походження; та й

саме слово «козак» має східне (тюркське) походження.

Наявність у народних картинах іронії, якої не знало середньовічне мистецтво, є важливим художнього мислення, що значною мірою визначило неповторність химерного, «серйозно-несерйозного» образу «козака Мамає». Оскільки «мамаї» належать до одного із самобутніх явищ народної культури, яке б специфічне наповнення ми не вкладали в поняття «народна», безперечно, що феномен їх всенародної популярності визначено особливостями національного менталітету українського народу.

На думку видатного українського філософа Дмитро Чижевського, на формування українського національного характеру найбільший вплив мали княжа доба – блискучий період політичної та культурної могутності Київської Русі та період козаччини. Традиції останнього періоду більш відчутні, тому що він менш віддалений від нас, до того ж епоха козаччини багато чого засвоїла від княжої доби: це був той фундамент, на якому виростала козацька культура, історіософські та політичні концепції тогочасної панівної еліти [145, с. 21].

Пишучи про формування українського національного характеру, Д. Чижевський підкреслює визначальну роль у цьому процесі саме козацького періоду, що у часі (XVII–XVIII ст.) співпав зі світоглядно-мистецьким стилем бароко: «Найвиразніші і найзначніші є впливи барокка. Впливи барокка дали на українському ґрунті розквіт пластичного мистецтва та літератури; до того ж часу належить і максимально інтенсивна боротьба на українських землях і найширший розмах політичного життя. Риси духовности барокка залишаються в українському національному типі аж досі» [145, с. 21].

Козацькі сатира та гумор посідають особливе місце в історії українського сміху завдяки своїй яскравій специфіці, пов'язаній з неповторним укладом козацького життя як окремого військового стану. Найоригінальніше проявилася ця специфіка в середовищі запорозьких козаків, ядро яких складало переважно нежонаті чоловіки, що мешкали в Січі. Цей своєрідний, єдиний в історії православ'я військово-лицарський орден виробив

надзвичайно оригінальний стиль життя, значне місце в якому посідав сміх та надзвичайно розвинуте почуття гумору.

Про це неодноразово писали представники інших народів, зокрема французький офіцер і військовий інженер-архітектор Гійом Левассер де Боплан, який у XVII ст., перебуваючи на службі у польської влади, прожив в Україні 17 років. Серед найхарактерніших рис козаків Боплан називає любов до свободи, гостинність, щедрість, загартованість, відважність, кмітливість і дотепність [80; 81, с. 26].

Козацтво не було відірваним від народу, а формувалося за рахунок вихідців з усіх верств українського суспільства, особливо селянства, а також зі шляхти, ремісників і навіть духовенства. Тому-то саме в козацькій культурі втілювалося багато самобутніх рис нашого народу.

Козацтво та пов'язана з ним культура сприймалися в Україні як предмет національної гордості та героїчна сторінка народного минулого і після того, як поєднані з ними суспільні інституції поступово відходили в минуле. Водночас це сприйняття було всенародним та масовим, адже його в цілому поділяли представники різних суспільних верств – селяни (серед них було чимало вільних селян – нащадків рядового козацтва, яким імпонував образ незалежного господаря на власній землі), православного духовенства (яке шанувало козацтво за порятунок ним православної віри під час католицької експансії поляків), найширші кола української інтелігенції, що вийшла переважно з нащадків козацької старшини (їм імпонували в козацтві лицарська шляхетність, військовий професіоналізм і висока культура Гетьманщини).

Формування саме такого – піднесеного та героїко-патріотичного сприйняття образу козацтва та його епохи почалося фактично одразу після адміністративного знищення козацтва у великій Україні та переселення нащадків запорожців на Кубань.

### **4.3. Міфологізація доби козаччини в українській суспільній думці XVIII–XIX ст. та утвердження образу «Козака Мамає» як пластичного архетипу української культури**

Саме в той час міфологізована патріотична концепція української історії опиралася на давні рукописні літописи доби Київської Русі, козацькі та монастирські літописи XVII–XVIII ст. («Самовидця», Григорія Граб'янки, Самійла Величка, «Густинський літопис» [98]), мемуарні джерела та книги іноземців (дипломата Еріха Лясоти, щоденник Якова Собезького (про Хотинську війну), інженера Гійома Левассера де Боплана [53; 54]), анонімну «Історію Русів», мемуари козацької старшини (генерального підскарбія Якова Марковича і генерального хорунжого Миколи Ханенка) та ін.

Важливе значення мали історичні праці у подальшому осмисленню феномену українського козацтва сприяли праці К. Костенко [90], П. Куліша [94; 95], В. Антоновича [1], М. Аркаса [2], М. Драгоманова [59], О. Лазаревського [96], Д. Яворницького [157–163], І. Франка [142], М. Грушевського [48; 49] та ін.

На цьому історичному тлі живописний образ козака-запорожця («козака Мамає») отримав нове значення і набув надзвичайної популярності як серед простих нащадків козацького роду, так і в середовищі українських дворян – спадкоємців козацької еліти. Діяльність музеїв в цей час здійснювалася здебільшого за рахунок пожертв родин Терещенків і Ханенків. На замовлення М. Терещенка художником С. Мазаракі для музею було виконано 30 портретів малоросійських гетьманів та полковників. Серед них були портрети П. Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Виговського, М. Ханенка, І. Мазепи, І. Скоропадського, П. Полуботка, митрополита П. Могили та інших історичних постатей.

В утвердженні узагальненого образу козака як позитивного образу та героя вітчизняної історії вагоме значення мала також і художня література, що зверталася до опису козацького минулого України.

Причину надзвичайної популярності живописного образу козака-бандуриста серед українців, на нашу думку слід шукати в тому, що «козак Мамай» є пластичним архетипом української культури. Поняття архетипу, як відомо, виробили пізньоантична та ранньохристиянська філософські традиції для пояснення взаємозв'язку вищого (божественного, або ж – духовного світу) зі світом нижчим (земним, тобто – матеріальним).

За вченням Карла Юнга, «архетипи є змістом колективного підсвідомого», знаходячи своє класичне втілення у міфах та казках. Оскільки з часом відбувається міфологізація всякого історичного явища, виникають і стають усталеними архетипи, які його уособлюють. Це явище відбулося і з мистецьким образом «козака Мамаю».

Класичним зразком пластичного архетипу є православні ікони. «Мамаї» надзвичайно тісно пов'язані з українською православною іконописною традицією (наявність пластичного канону, спільні стилістичні риси у пластичній трактовці образу, використання написів, поєднання світських та релігійних мотивів). Водночас «мамаї» мають не менш тісний зв'язок із тогочасним професійним портретним та народним мистецтвом, яке є наскрізь архетипним.

За твердженням низки відомих філософів, для національної української ментальності характерні такі засадничі риси, як антеїзм (емоційно-шанобливе ставлення до рідної землі та природи), індивідуалізм (самоповага та повага до інших) та кордоцентризм (сприйняття і оцінка явищ світу переважно через емоції та совість, тобто через серце, а не через голий прагматизм і раціоналізм).

Упродовж тривалого часу твори типу картин «Козак Мамай» трактувалися лише як зразки народного мистецтва, щодо яких вживали терміни «народна картина» та «народний примітив».

Але П. Білецький віднаходить у «мамаях» багато рис, які стилістично і пластично поєднують їх із кращими українськими парсунними портретами доби «козацького бароко» XVII–XVIII ст. [15, с. 9]. Подібні думки висловлює

і інший видатний дослідник «мамаїв» П. Жолтовський та ін. [73].

Отже, загальний корпус давніх «мамаїв» включає в себе як твори народного (низового) стилю, так і картини, в яких наявні риси професійного («високого») мистецтва (насамперед – використання перспективи в переданні тривимірності простору та анатомії в зображенні обличчя і тіла людини).

Вищезгадані риси стилістики «мамаїв» органічно вписуються в поетику стилю «бароко», яка органічно поєднує в собі різноманітні, а часто й опозиційно-протилежні художні елементи та форми.

До народних картин типу «Козак Мамай» широко застосовують також термін «бароковий примітив», під яким розуміють твори, що виникали на межі високого (професійного) мистецтва та низового фольклору. Деякі дослідники для подібних творів застосовують вислів «третя культура».

У пластичній мові «мамаїв» втілено художній метод «amimeton mimema» (ненаслідуване наслідування) – надзвичайно поширений у мистецтві Середньовіччя, в добу Ренесансу та Бароко.

Бувши серцевиною європейської художньої культури починаючи з середніх віків, цей метод у східних слов'ян (насамперед в Україні) існував незалежно від Заходу, де релігійно-церковний елемент барокової культури був підпорядкований світському.

На думку низки вчених (М. Ігнатенка, П. Білецького та ін.), специфіку дуже своєрідного східнослов'янського бароко визначило поєднання прийшлого візантійського елемента з місцевим давньоруським, у якому впливи латинського Заходу були вторинними. Українці ідентифікували себе саме з Візантією, а не з католицьким Заходом. Вони не мали окремо ні Бароко, ні Ренесансу – у них існував «бароковий ренесанс», стверджує М. Ігнатенко [82, с. 177].

Онтологічним принципом художнього мислення у використанні методу «amimeton mimema» є категорія «чуда», яке примиряє і приводить до цілісної гармонії опозиційно-протилежні і, на перший погляд, – категорично несумісні явища, як-от «Богородиця – Діва Марія», або «Цар Слави» і водночас –

«жертва предвічна Ісус Христос».

У середньовічному містичному мисленні «чудесне» – це ірреальне, але яке робиться реальним завдяки вірі в нього.

Образ «козака Мамає» якраз і побудований на численних, зовні несумісних і опозиційно-протилежних принципах. Він водночас і реальний, і нереальний (має багато прізвищ і втілень); він і багатий, і бідний («сорочки не має»); він і могутній (перед ворогами), і безсилий (перед капосними комахами) і т. ін.

На відміну від класицистичного та реалістичного, бароковий образ ніколи не піддається ідеалізації і, що важливо, нерідко герой подібних творів смішить глядачів (та читачів) безпосередньо собою.

Ліквідація Гетьманщини та Запорозької Січі привели до остаточного утвердження міфологізованого образу «Козака Мамає» як своєрідного символу цілої козацької епохи, яка повільно, але невблаганно ставала частиною історичного минулого.

Закріпленню позитивного наповнення узагальненого образу козака як патріота і захисника рідної землі в подальшому ХІХ ст. сприяла творчість Г. Сковороди, І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, а також багатьох інших українських митців та інтелектуалів.

Саме в ХІХ ст. образ «козака Мамає» став об'єктом прискіпливої уваги і вивчення, творчого мистецького копіювання та поглибленого наукового дослідження в широкому середовищі представників української патріотичної еліти – істориків, літераторів, художників, музикантів і допитливих любителів рідної старовини.

За твердженням українського філософа Д. Чижевського, «риси духовності барокка залишаються в українському національному типі аж досі». Одним із вагомих доказів цієї глибокої думки є справжній сплеск зацікавленості нинішньою українською громадськістю картинами типу «Козак Мамай» нині – в ХХІ столітті – та постійні творчі пошуки молодих митців у сфері пластично-образного вирішення їх оновленого сюжету та



композиції [145, с. 21].

Після здобуття Україною державної незалежності 1991 р. почалося справжнє відродження образу козака з бандурою, який увірвався у монументальну скульптуру, вітраж, мозаїку, гобелен, емаль, сюжетну витинанку, ручну вишивку, промислову графіку, оформлення та рекламу товарів.

Надзвичайно великий внесок у концептуальну розробку образу козака-бандуриста зробив видатний майстер Володимир Наконечний. Він створив «Мамаїану» – серію станкових бронзових скульптор, ґрунтуючись на найбільш архаїчних зразках цього образу, коріння яких, на його думку, сягає глибин арійської культури, що найбільше збереглося в мистецтві буддизму-ламаїзму Тибету та Монголії

Твори типу «Козак Мамай» стали помітним явищем вже в умовах ХХІ ст., інтенсивно розвиваючись тематично, охоплюючи нові, нехарактерні для них раніше матеріали. Подібної еволюції не відбувається із жодним відомим нам образом світового мистецтва. А це робить подальші дослідження образу «козака Мамає» цілком обґрунтованими та надзвичайно перспективними.

#### *Висновки до розділу 4*

Картини «Козак Мамай» є неповторним явищем української культури, одним із виразних проявів її національної самобутності. У них закладено базові риси народного світобачення та світовідчуття. У постаті «козака Мамає» зауважуємо мистецьке віддзеркалення значущих явищ історії українського народу, його менталітету.

Пов'язані з періодом тривалих і запеклих козацьких воєн, де важка та виснажлива боротьба точилася не лише за право жити на рідній землі, а й за право зберігати свою віру та говорити рідною мовою, ці твори втілили героїчний дух та національний характер нашого народу.

Зростанню популярності художнього образу «козака Мамає» серед українців кінця XVIII ст. сприяли антиукраїнські заходи російської влади (особливо Катерини II), яка всіляко прагнула обмежити права Гетьманщини та Запорозької Січі. Унаслідок цього образ «козака Мамає» поступово став одним із своєрідних символів української незалежності. Згодом відбулося утвердження міфологізованого образу «Козака Мамає» як своєрідного символу цілої козацької епохи.

Риси стилістики «мамаїв» органічно вписуються в поетику стилю «бароко», яка органічно поєднує в собі різнорідні, а часто й опозиційно-протилежні художні елементи та форми.

Віршовані написи на картинах «Козак Мамай» тісно пов'язані з традиційним менталітетом українського народу козацької доби, з його пісенним фольклором і народним вертепним театром. Особливу увагу в дослідженні присвячено сміховій культурі українського народу, яка значною мірою дістала вияв у цих творах.

Картини типу «Козак Мамай», пластично та концептуально оформившись наприкінці XVIII ст., продовжили своє існування в XIX ст. у вигляді як традиційної народної картини, так і творів професійних майстрів академічного та реалістичного стильових напрямків (Т. Шевченко, І. Рєпін, О. Сластіон та ін.). Риси різних авангардних пошуків помітні в «Козаках Мамає», створених митцями XX ст. – Д. Бурлюком, Г. Нарбутом, Іваном-Валентином Задорожним, О. Бородаєм, В. Наконечним, Л. Тафійчук та ін.

Звернення митців різного часу до образу «козака Мамає» підтверджує висновок про його архетипність, робить подальші дослідження образу «козака Мамає» цілком обґрунтованими та надзвичайно перспективними.

## ВИСНОВКИ

У результаті наших досліджень підтверджено, що найдавніші зі збережених українських народних картин типу «Козак Мамай» створено на межі XVII–XVIII ст. та в першій половині XVIII ст. Ці твори переважно недатовані, що ускладнює встановлення їхньої еволюції в часі. Окрім того, з них часто писали копії, поступово вдосконалюючи їхній пластичний канон, що зближує ці твори зі зразками релігійного мистецтва (особливо іконопису).

Проведений аналіз наявних літературних джерел дозволив зробити висновок, що «мамаї» потрапили в поле зору дослідників і колекціонерів уже в першій половині XIX ст. Ними зацікавилися краєзнавці, художники та історики. Серед них Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, француз П'єр Доменік Де ля Фліз, поляк Міхал Грабовський, росіяни – князь Михаїл Воронцов.

Вражає також широкий діапазон досліджень із теми. Одних пошуковців цікавило походження зображених на картинах героїв творів (козаків із прізвищами «Мамай», «Бардадим», «Заліжняк», «Велегура», «Харко» та ін.). Інші намагалися розшифрувати, яких історичних персонажів приховано за зображеними на гербах криптонімами «С. Ч.» і «С. П.».

Первісний (і базовий) композиційний варіант цих творів, що зображує самотнього козака під деревом у степу, став зразком для створення величезної кількості портретів воїнів-чоловіків у традиційній позі «мамая». Під час Коліївщини в картини стрімко ввійшла релігійна та національна проблематика, тісно пов'язана зі збройним взяттям м. Умані українськими повстанцями під керівництвом Івана Гонти та Максима Залізняка 1768 р. На тогочасних картинах вперше неодноразово зазначено прізвище намальованого козака-бандуриста – «Козак Мамай», «Мамай із Жалкого», «Мамай-гайдамака». Як правило, місце подій у цих творах перенесено зі степу на галявину лісу.

Згодом прізвище «Мамай» поширилося на всі твори із зображенням сидячого козака з бандурою. Нами виявлено, що це відбулося після виходу у світ 1898 р. «Каталогу українських старожитностей колекції В. В. Тарновського». Уперше введено до наукового обігу дані про понад 30 козаків (здебільшого із Запорозької Січі) із прізвищем «Мамай», значна частина з яких брала участь у гайдамацькому русі.

Аналіз наявних даних свідчить, що в першій половині XVIII ст. композиція картин типу «Козак Мамай», їхні стилістика та поетика перебували в процесі становлення. Окреслився композиційний канон (постать сидячого у «східній» позі козака), але просторове оточення (середовище довкола фігури головного героя та речовий стафаж біля нього ще не усталилися і не стали традиційними. Усі найдавніші «мамаї» належать до творів простої композиції типу «Козак-бандурист». Жоден із козаків не має власного імені, попри те, що на всіх найдавніших творах зображено індивідуалізовані образи, фактично портрети реальних осіб. У створенні найдавніших «мамаїв» брали участь професійні художники, свідченням чого є «мамаї» Києво-Лаврської іконописної майстерні, де навчали майбутніх іконописців-професіоналів.

Образ козака як узагальнення героїчних подій цілої історичної епохи ще не набув свого чіткого пластичного оформлення. Це відбулося в пізніший період – протягом другої половини XVIII ст. працею багатьох безіменних художників, які виробили та остаточно відшліфували класичний пластичний канон усенародно улюбленої картини. Але, на наше переконання, ця праця була здійснена не лише самодіяльними, а й професійними українськими майстрами, які займалися також і написанням портретів та іконописом. Про це переконливо свідчить високий художній рівень кращих «мамаїв», народними картинами які можна назвати лише з певними застереженнями.

У зв'язку з імперською політикою російської влади, яка послідовно обмежувала «права та вольності» населення українських державно-політичних утворень (Гетьманщини та Запорозької Січі), образ «козака

Мамая» здобув додатковий вимір. Він став сприйматися як своєрідний художній символ української козацької держави, як пластично-образне втілення любові українців до свободи та національної незалежності.

Твори з багатофігурними композиціями на гайдамацьку тематику на той час (XIX ст.) уже вийшли з ужитку, й нові майстри повернулися до традиційної схеми картини із зображенням самотнього козака під деревом у степу.

Вагоме значення у сприйнятті картин типу «Козак Мамай» мають текстові написи на них. Здебільшого вони віршовані, різного розміру – від кількох рядків до розмірів невеликої поеми.

Ці тексти уважно фіксували Пантелеймон Куліш, Микола Маркевич, Дмитро Яворницький, Микола Петров, Світлана Гаврилова та ін. Нами встановлено тісний зв'язок текстів на «мамаях» із традиційним мисленням українського народу, з пісенним фольклором і прислів'ями та приказками українців, а також із літературою козацької доби. Особливу увагу присвячено дослідженню зв'язку текстових написів із сміховою культурою українського народу.

Підтверджено спорідненість цих написів із текстами українських вертепних вистав XVIII–XIX ст.

З'ясовано, що твори народної та професійної культур із зображенням козака-бандуриста в характерній сидячій позі («по-східному», або ж – «патурецьки»), за якими з кінця XIX ст. закріпилася узагальнена назва «Козак Мамай», відомі з початку XVIII ст., потім вони набули масової популярності в середині та другій половині XVIII ст. і в першій половині XIX ст.

У XIX ст. їх починають вивчати історики та інші дослідники гуманітарного спрямування, збирають відомі колекціонери та меценати, пишуть свої авторські варіанти подібних творів популярні професійні художники.

Пластичний образ «козака Мамай» був популярним і серед простого люду, і серед нащадків козацької старшини, які отримали дворянські титули,

до нас дійшли безцінні зразки давніх «мамаїв», що зберігалися в колекціях Тарновських, Галаганів, Скоропадських, Потоцьких, Скаржинських та ін.

У минулому зображення «мамаїв» відомі переважно у вигляді графічних і живописних творів на папері та полотні, як фрагмент декоративно-монументальних розписів на частинах архітектурних споруд (стінах, дверях, лутках, віконницях), у вигляді розписів і різьблення на предметах домашнього вжитку традиційного побуту українських сіл і містечок (скринях, вуликах, посуді – тарелях, чарках, пляшках).

Установлено, що твори типу «Козак Мамай» протягом своєї художньої еволюції зазнали впливу різних стилів і напрямів. Найпоширенішим і незмінно популярним із них є стиль народного мистецтва (народного «наїву»), який характерний і для творів нинішнього періоду. З минулого до нас дійшли картини, виконані в стилістиці «барокового примітиву» (зокрема, твори, пов'язані з гайдамацькими подіями XVIII ст.). У XIX ст. маємо «мамаїв», виконаних у стилі академізму і реалізму (Т. Шевченко, О. Сластіон, І. Рєпін).

Доведено, що естетика «мамаїв» та особливості самого образу «козака Мамає» ґрунтуються на художньому методі «amimeton mitema» («ненаслідуване наслідування», або ж «несхожої схожості»), використаний саме в його специфічному бароковому варіанті. За його правилами, мистецький образ будується на поєднанні опозиційних, а часто і зовні нібито несумісних явищ і характеристик героя. Завдяки цьому методу в «мамаєх» закладено потужні пласти сміхової культури українського народу козацької доби.

Справжнє повернення «мамаїв» у мистецтво розпочалося в другій половині XX ст., на тлі зростання інтересу широких кіл громадськості та низки видатних професійних художників до козацької тематики, пластичним виразником якої і виступив широковідомий образ козака з бандурою.

Не втратив популярності цей образ і нині. У нових умовах XXI ст., коли відбуваються вражаючі культурні зміни в умовах глобалізації та інтеграції уніфікованих світових спільнот, нагальним є питання збереження

національної самобутності кожного народу. Тому особливу увагу звертають на себе ті духовні явища, які є неповторно-унікальними, не мають аналогів серед культур інших народів світу.

Нині, в ХХІ ст., до образу «Козака Мамає» звертається дедалі більша кількість професійних художників, але водночас він незмінно є популярним і серед народних митців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович В. Б. Вибрані історичні та публіцистичні твори. Київ : Либідь, 1995. 816 с.
2. Аркас М. М. Історія України-Русі. Київ : Вищ. шк., 1990. 456 с.
3. Артамонов В. Регіональний ландшафтний парк «Гранітно-степове Побужжя». Первомайськ : ШАМРАЙ, 2007. 12 с.
4. Архів Коша Нової Запорозької Січі: корпус документів 1734–1775. Т. 1. Київ : Наук. думка, 1998. 696 с. (Джерела з історії українського козацтва).
5. Архів Коша Нової Запорозької Січі: корпус документів 1734–1775. Т. 2. Київ : Наук. думка, 2000. 749 с. (Джерела з історії українського козацтва).
6. Архів Коша Нової Запорозької Січі: корпус документів 1734–1775. Т. 3. Київ : Наук. думка, 2003. 952 с. (Джерела з історії українського козацтва).
7. Архів Коша Нової Запорозької Січі. : корпус документів. Т. 4. Київ : Наук. думка, 2006. 887 с. (Джерела з історії українського козацтва).
8. Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів. 1734–1775. Т. 5 : Реєстр Війська Запорозького Низового 1756 року. Київ : Наук. думка, 2008. 527 с. (Джерела з історії українського козацтва).
9. Архів Коша Нової Запорозької Січі : корпус документів 1734–1775. Т. 6/7: Справи № 227–229). Т. 1: Коліївщина: 1768–1769 роки у документальній та мемуарній спадщині. Документи архіву Коша Нової Запорозької Січі / за ред. В. Смолія ; упорядю, передм. та комент. І. Синяка. Київ : НАН України, Ін-тут історії України, 2019. 494 с. (Джерела з історії українського козацтва).
10. Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов : [в 35 т.]. Ч. 3. Т. 3. Акты о гайдамаках (1700–1768). Киев, 1876. 1028 с.



11. А. С. (Андрей Стороженко). Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам). *Киевская старина*. 1898. Т. 60. № 3. С. 486–492.
12. Барабаш Ю. Григорий Сковорода и традиции «мандров». *Вопросы литературы*. 1988. № 3. С. 88–95.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит, 1990. 543 с.
14. Біблія / пер. патріарха Філарета (Денисенка М. А.) ; вид. УПЦ Київського патріархату. Київ : Преса України, 2009. 1415 с.
15. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. 32 с.
16. Білецький П. О. Українське мистецтво XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1963. 69 с.
17. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1969. 320 с.
18. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.
19. Белецкий П. А. Украинские народные картины «Казачи-Мамаи» : комплект из 16 репрод. Ленинград : Аврора, 1975.
20. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград : Искусство, 1981. 256 с.
21. Білецький П. О. Спостереження і роздуми про національну своєрідність українського мистецтва. *Народна творчість та етнографія*. 1997. № 4. С. 50–59.
22. Білецький П. О. Образ, улюблений народом. *Хроніка*. 2000. 1997. Вип. 19/20. С. 83–87.
23. Білецький П. О. Народні картини «Козачи-Мамаї». *Родовід*. 1997. № 16. С. 28–35.
24. Білецький П. О. Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка. Київ : Стило, 1998. 284 с.

25. Борисенко О. Є. Половецька скульптура : каталог музейної збірки Національного заповідника «Хортиця». Київ, 2003. 32 с.
26. Бутник-Сіверський Б. С. Українське мистецтво XVII–XVIII ст. Бесіди про мистецтво. Київ : Мистецтво, 1963. 69 с.
27. Бушак С. М. «Мамаї» та барокова культура. *Образотворче мистецтво*. 1998. № 1. С. 56–57.
28. Бушак С. М. «Козак-душа правдивая» (серйозне та смішне в образі козака Мамає). *Образотворче мистецтво*. 1998. № 2. С. 69–70.
29. Бушак С. М. Козак — душа правдивая (діалектика серйозного і смішного в образі козака Мамає). *Сіверянський літопис*. 1998. № 5. С. 103–108.
30. Бушак С. М. Проблема стилістики «Козаків-Мамаїв». *Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали ювілей. Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ : Держ. музей укр. народ. декоратив. мистецтва. 1999. С. 99–100.
31. Бушак С. М. Українські народні картини «Козаки-мамаї» в контексті сарматської культури. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні* : зб. наук. ст. Київ, 2001. Вип. 10. С. 197–203.
32. Бушак С. М. Козаки-мамаї та проблема народного примітиву. *100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва* : зб. наук. пр. Київ : АртЕк, 2002. С. 164–170.
33. Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамає» в контексті християнської культури (взаємозв'язок пластичного та текстового образів). *Південний архів* : зб. наук. пр. Серія Філологічні науки. Херсон : Херсон. держ. ун-т. 2004. Вип. 24. С. 263–268.
34. Бушак С. М. Феномен української народної картини «Козак Мамає». *Мистецтвознавство України*. Київ, 2004. Вип. 4. С. 283–292.
35. Бушак С. М. Козак Мамає. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду : альбом. Київ : Родовід, 2008. 304 с.

- 36.Бушак С. М. Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії*. 2009. Київ, 2009. Вип. 2 (11). С. 159–169.
- 37.Бушак С. М. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Тараса Шевченка. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Київ, 2016. Вип. 12. С. 6–19.
- 38.Бушак С. М. Картини типу «Козак Мамай» в ХХІ столітті. *П'яти платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). До сторіччя НАОМА : тези доп. міжнар. наук. конф.* Київ : Людмила, 2018. С. 12–13.
- 39.Бушак С., Шиман К. Іноземці — дослідники українських народних картин типу «Козак Мамай». *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні : зб. наук. ст.*, Київ, 2020. Вип. 29. С. 299–312.
- 40.Веронік Д. У пошуках універсального символу національної ідентичності: образ Козака Мамаю в українській культурній пам'яті ХХІ ст. *Культура і сучасність. Студії молодих учених*. Київ, 2016. № 4. С. 96–100.
- 41.Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1992. 140 с.
- 42.Гаврилова С. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею. *Родовід*. 1997. № 17. С. 36–42.
- 43.Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка. *Киевская старина*. 1882. Т. 4. Ноябрь, декабрь. С. 9–38. // ? = Галагановский фамильный архив. *Киев. старина*. 1883. Т. VII. Ноябрь. С. 452–469.
- 44.Гатцук М. Абетка українська чи Ключ до свічення. Москва: Друкарня університету. 1861. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S)

- 21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0004533 (дата звернення: 23.03.2023).
- 45.Гедзь Т. До питання про назву та датування створення народної картини «Козак-бандурист». *Мисленне древо*. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/GedzMamaj.html> (дата звернення: 23.03.2023).
- 46.Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. Київ : Наук. думка, 1991. 130 с.
- 47.Гринченко Б. Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. Чернигов, 1901.
- 48.Грушевський М. С. Ілюстрована історія України. Факсимільне відтворення вид. 1913 р. Київ : Райдуга ; Золоті ворота, 1992. 524 с.
- 49.Грушевський М. С. Історія України-Руси. Репр. Відтворення вид. 1909 р. Київ : Наук. думка, 1995. Т. 7 : Козацькі часи — до року 1625. 624 с.
- 50.Давній український гумор та сатира. Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1959. 496 с.
- 51.Дашкевич Я. Східні джерела іконографії «Козака Мамає». *Майстерня історика. Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни*. Львів : Піраміда, 2011. С. 204–208.
- 52.Дашкевич Я. Україна і Схід. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2016. 960 с
- 53.Де Боплан Гійом Левассер. Опис України / Гійом Левассер де Боплан. Українські козаки та їх останні гетьмани. Богдан Хмельницький / П. Меріме. Львів : Каменяр, 1990. 301 с.
- 54.Де Боплан Гійом Левассер. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн. Додаток до факсимільного руанського видання книги Г. Л. де Боплана. Київ : Наук. Думка, 1994. 255 с.

55. Де ля Фліз Доменік П'єр. Альбоми. Т. 1.. Київ : Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, 1996. 254 с. (Етнографічно-фольклорна).
56. Дзира Я. Диктант для цілого народу. *Україна*. 1990. № 3. С. 10–11 ; № 4. С. 16–17 ; № 5. С. 16–17.
57. Держко О. Козацькому роду нема переводу, або ж історія козака Мамаю. *Україна*. 1999. № 38. С. 12–13.
58. Дорошенко Д. Тихий закуток. Гетьманський монастир. *Сіверянський літопис*. 1998. № 1. С. 152–161.
59. Драгоманів М. Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях. *Розвідки Михайла Драгоманова*. Львів, 1900. Т. 2. С. 95–172.
60. Думи. Київ : Рад. письменник, 1969. 354 с.
61. Д. Щ. (Д. Щербаківський). Козак Мамай (народна картина). *Сяйво*. 1913. № 10–12. С. 251–258.
62. Енциклопедичний словник символів культури України / заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди ; Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. Вид. 5-те, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
63. Енциклопедія історії України. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 1 : (А – В). 685 с. : іл.
64. Енциклопедія історії України. Київ : Наук. думка, 2004. Т. 2 : (Г – Д). 528 с. : іл.
65. Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX сторіч. Провідник по виставці. Київ, 1929. 108 с.
66. Ельников М. В. Охранные работы на могильнике Мамай Сурка. *Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р.* Київ, 2001. С. 19–20.
67. Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1989–1992 гг.). Запорожье, 2001. 276 с.
68. Ємець В. Кобза та кобзарі. Репр. перевид. Київ : Муз. Україна, 1993. 111 с.

- 69.Жаборюк А. Український живопис доби середньовіччя. Київ ; Одеса : Вищ. шк., 1978. 199 с.
- 70.Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники : енциклопед. довід. Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с. URL: <https://archive.org/details/kobzarstvo2011/page/n119/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 24.03.2023)
- 71.Житецкий П. И. Малорусский вертеп. Предварительные замечания. *Киевская старина*. 1882. Т. 4. С. 1–8.
- 72.Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958.
- 73.Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1978. 328 с.
74. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Київ : Наук. думка, 1982. 288 с.
- 75.Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 180 с.
- 76.Забашта Р. Картини «Козак-бандурист», «Козак Мамай», «Козак – душа правди вая» у світлі нових досліджень. *Студії мистецтвознавчі*. 2020. № 1/2 (69/70). С. 42–56.
- 77.Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай»). *Народна творчість та етнографія*. 1958. № 2. С. 91–97.
- 78.Зінків І. До походження епоніму «Козак-Мамай». *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. № 4 (20). С. 7–13.
- 79.Зінків І. Про символіку народних картин «Козак-Мамай». *Проблеми етномузикології*. 2014. Вип. 9. С. 196–217.
- 80.Иванов П. Казак на картинах малорусских живописцев первой половины XVIII в. *Труды Харьковского предварительного комитета*

- по устройству XII археологического съезда*. Харьков, 1902. Т. 1. С. 439–443.
81. Івік. Кам'яні баби або мамаї. *Всесвіт*. Харків, 1929. № 40. С. 5.
82. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. Київ : Наук. думка, 1986. 286 с.
83. Ільченко О. Є. Козацькому роду нема переводу, або ж козак Мамай і чужа молодиця.. Київ : Дніпро, 1979. Т. 1 : Український химерний роман з народних уст 693 с.
84. Історія української культури : в 15 зшитках / під заг. ред. І. Крип'якевича. Факсимільне відтворення 1936 р. Київ : Обереги, 1993. 720 с.
85. Каталог річок України / склали Г .І. Швець, Н. І. Дрозд, С. П. Левченко. Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. 147 с.
86. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновського. Київ, 1898. 86 с.
87. Клименко П. Козак-запорожець. *Записки історично-філологічного відділу УАН*. Київ, 1926. № 7/8. С. 460–468.
88. Козубовський Г. Мамаєва Орда в історії України. *Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу україністів*. Харків, 1996. Ч. I : Історія. С. 39–43.
89. Компаненко Г. Т. Сарматское погребение I в. н. э. На Южном Буге. Киев : Наук. думка, 1986. 152 с.
90. Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям). *Творчество*. Харьков, 1919. № 4. С. 28–29.
91. Котляревський І. П. Енеїда. Київ : Рад. школа, 1989. 286 с.
92. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репр. вид. Київ : Муз. Україна, 1993. 48 с.
93. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII века. История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря. Москва : Изд. И. Кнебель, 1914. Т. VI. Живопись. С. 400–462.

94. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. Київ : Критика, 2005. Т. 1: 1841 – 1850. 648 с.
95. Куліш Пантелеймон. Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика. Київ : Критика, 2015. Т. 3 : Записки о Южной Руси : [у 2 кн.]. Кн. 1. 416 с.
96. Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. *Киевская старина*. 1882. Т. 2 ; № 5. С. 337–339.
97. Лиша Р. Сторож Всесвіту. Ти – творець. Українське народне мистецтво: поклик часу. *Образотворче мистецтво*. 1996. № 1. С. 40–41.
98. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки / пер. із староукр. Київ : Знання, 1992. 192 с.
99. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва : Наука, 1979. 360 с.
100. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. С. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
101. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ : Мистецтво, 1976. 27 с
102. Марченко Т. М. Козаки–Мамаї. Київ ; Опішне : Нац. музей-заповідник укр. гончарства в Опішному, 1991. 80 с.
103. Марченко Т. М. Народні картини. *Пам'ятки України*. 1991. № 4. С. 14–17.
104. Марченко-Пошивайло Т. М. Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців. *Артанія*. 1999. № 5. С. 34–36.
105. Марченко Т. Козак Мамай – духовний символ українського народу. *Україна – козацька держава*. Київ : ЕММА, 2004. С.982–989.
106. Марченко Т. Народна картина «Козак Мамай» *Історія декоративного мистецтва України*. Київ : НАН України, 2007. Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. С. 267–284.



107. Микитась В. Л. Давньоукраїнські студенти й професори. Київ : Абрис, 1994. 288 с.
108. Миляева Л. С. Киево-Могиланская академия и украинско-сербские художественные связи. *Роль Києво-Могиланської академії в культурному єднанні слов'янських народів*. Київ : Наук. думка, 1988. С. 118.
109. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. доктора мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1997. 54 с.
110. Наливайко Д. С. Козацька християнська республіка. Запорозька Січ у західно-європейських історико-літературних пам'ятках. Київ : Дніпро, 1992. 495 с.
111. Новицкий Я. П. К истории запорожской живописи. *Екатеринославские губернские ведомости*. 1888. № 39. С. 3–4.
112. Новицкий Я. П. Запорожские и Гайдамацкие клады. Малорусские народные предания, поверия и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1873–1906 гг. Александровск : Тип. Б. Я. Штерн, 1908. 76 с.
113. Новицкий Я. П. Народная память о Запорожье. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине в 1875–1905 гг. Екатеринослав : Тип. Губернского земства, 1911. 118 с.
114. Нудьга Г. А. На літературних шляхах: дослідження, пошуки, знахідки. Київ : Дніпро, 1990. 349 с.
115. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1997. Кн. 1. 424 с.
116. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1998. Кн. 2. 512 с.
117. Орел С. Звідки родом козак Мамай? *Слово Просвіти*. 2006. № 4 (329). С.16.

118. Павленко С. Родове коріння волинських Танюків (Тонюків) за етимологією прізвища. *Філологічні студії*. Луцьк, 2002. № 4. С. 108.
119. Палієнко М. «Кієвская старина»: хронологічний покажчик змісту журналу (1882–1906). Київ : Темпора, 2005. 302 с.
120. Павловський І. *Древняя и Новая Русь*. Москва. 1879. № 10. с. 22.
121. Познанський Б. Две старинные украинские песни. *Киевская старина*. 1885. Т. 13. С. 228.
122. Рахно К. Картини типу «Козак Мамай» у зібранні старожитностей Л. М. Скаржинської. *Археологічний літопис Лівобережної України*. 2002. № 1. С. 18–20.
123. Рахно К. До семантики імені козака-бандуриста в українському народному малярстві. *Синергія виконавця і слухача в кобзарсько-лірницькій традиції* : зб. наук. пр. наук.-практ. конф., 6 черв. 2020 р., Харків–Київ / упоряд. К. П. Черемський. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара» ; Вид. Олександр Савчук, 2020. С. 164–172.
124. Редин Е. К. Каталог выставки XII археологического съезда в Харькове. *Отдел церковных древностей*. Харьков, 1902. С. 67–78.
125. Реєстр усього Війська Запорозького після Зборівського договору з королем польським Яном Казиміром, складений 1649 року, жовтня 16 дня й виданий по достеменному виданню О. М. Бодянським. Київ : Козаки, 1994. 197 с.
126. Скальковський А. О. Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. Дніпропетровськ : Січ, 1994. 678 с.
127. Скальковский А. А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVII столетии. Одесса, 1845. 230 с.
128. Скальковский А. А. Порубежники. (Канва для романов). Мамай: повесть 1758–1760 годов. Вып. 3, 4. Одесса : Тип. Л. Нитче, 1850. 207 с.
129. Скоропадський П. П. Спогади. Київ ; Філадельфія : Ін-т укр. історіографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1995. 496 с.

130. Словарь української мови: зібрала редакція журналу «Кієвська Старина» : в 4 т. / упоряд. з дод. власного матеріалу Борис Грінченко. Факсим. перевид. 1908 р. Київ, 1958. Том 2 : 3 – Н. 573 с.
131. Сулимовский архив (семейные бумаги Сулим, Скоруп и Войцеховичей). XVII – XVIII в. Киев : Тип. К. Н. Милевского, 1884. 316 с.
132. Сумцов М. Ф. Современная малорусская этнография. *Киевская старина*. 1892. № 10. С. 38.
133. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва : Наука, 1979. 304 с.
134. Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко XVII–XVIII ст. Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени / под ред. В. Н. Прокофьева. Москва : Наука, 1983. 205 с.
135. Тананаева Л. И. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва, 1983. 206 С.
136. Таранушенко С. А. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. Харків, 1922.
137. Таранушенко С. А. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст. Харків, 1928.
138. Ткач М. Соборність духовного і матеріального світу. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 2. С. 18–19.
139. Українська література XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 694 с.
140. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...): колективне дослідження за матеріалами других Гончарівських читань / відп. ред. і автор передм. М. Селівачов. Київ : Музей Івана Гончара ; Родовід, 1996. 328 с.
141. Федас Й. Ю. Український вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.). Київ : Наук. думка, 1987. 114 с.

142. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. Література та мистецтво. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 36 : Літературно-критичні праці (1905–1906)*. Київ : Наук. думка, 1982. С. 170–375.
143. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 288 с.
144. Цултэм Ням-Осорын. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. Москва : Изобр. искусство, 1982. 232 с.
145. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Орій, 1992. 230 с.
146. Чмир В. Козак Мамай. Чому Мамай? *Науковий світ*. 1999. №7. С. 10–11.
147. Чорна М. Символіка української народної картини «Козак-Мамай». *Артанія*. 2002. С. 20–29.
148. Чорна М. Сакральні простір і час в українській народній картині «Козак-Мамай». *Вінницький обласний центр народної творчості*. URL: [https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak\\_mamaу](https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak_mamaу) (дата звернення: 27.03.2023).
149. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ : НАН України, 2012. Том 2 : (Г – З). 760 с.
150. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 6 т. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 4 : Повісті. 298 с.
151. Щербаківський В. Українське мистецтво: вибрані неопубліковані праці. Київ : Либідь, 1995. 288 с.
152. Щербаківський Д. Козак Мамай (народна картина). *Сяйво*. 1913. № 10–12. С. 251–258.
153. Шилов Ю. Душа праведна. *Січеслав*. 2007. № 1(11). С. 193–194.
154. Широцкий К. Расписная пасека (Археологическая заметка). Каменец-Подольский, 1912. 26 с.

155. Широцкий К. О Живописном убранстве украинского дома в его прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России*. 1913. № 6. С. 47–86.
156. Широцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев, 1914. Ч.1. 141 с.
157. Эварницкий (Яворницкий) Д. И. Жизнь запорожских козаков. *Киевская старина*. 1883. Т. 7. № 11.
158. Эварницкий (Яворницкий) Д. И. Топографический очерк Запорожья. *Киевская старина*. 1884. Т. 8. № 5. С. 54.
159. Эварницкий (Яворницкий) Д. И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа : [в 2 ч.]. Ч. 1. СПб : [Изд. Л. Ф. Пантелеева], 1888. 294 с.
160. Эварницкий Д. И. (Яворницкий Д. И.). Каменные бабы. *Исторический вестник*. СПб, 1890. Т. 61. С. 184–194.
161. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків : у 3 т. Т. 1. Львів : Світ, 1990. 320 с.
162. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків : у 3 т. Т. 2. Львів : Світ, 1991. 388 с.
163. Яворницький Д. І. В. В.Тарновський. *Хроніка 2000*. 1996. Вип. 16. С. 139–172.
164. Яковенко Н. М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст.: (Волинь і Центральна Україна). Київ : Наук. думка, 1993. 416 с.
165. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Вид. 3-тє, перероб. та розширене. Київ : Критика, 2006. 584 с.
166. Schulze-Gaevernitz G. von. *Volkswirtschaftliche Studien aus Rusland*. Leipzig, 1899. S.441–442.
167. Zaxthauzen A. von. *Studien uber die inneren Zustande, das Volksleben, insbesondere die landlichen Einrichtungen Ruslands*. Bd. 2. Hannover, 1847.

**Список використаних архівних джерел**

168. Зосимович А. П. Каталог собрания археологических и исторических древностей Екатерины Николаевны Скаржинской / под ред. В. Б. Антоновича. Полтава, 1892. *Полтавський обласний державний архів*. Ф. 222 : 1891–1892. Оп.1. Спр. 2–72. Рукопись.