

КОЗАК МАМАЙ

феномен одного образу та спроба прочитання
його культурного «ідентифікаційного» коду

Станіслав Бушак: дослідження

Валерій та Ірена Сахарук: каталог

Ростислав Забашта: наукова редакція

РОДОВІД
ОРАНТА

с3



ЗМІСТ

Вступ	8
З історії дослідження	12
«Мамаї» в історичних дослідженнях і топонімічних назвах	18
«Козаки–мамаї» та духовні традиції українського кобзарства	29
Зв'язок «мамаїв» із вертепними виставами	33
Композиційні варіації «мамаїв» та деякі історичні паралелі	42
Зв'язок «мамаїв» з іконописом, козацьким портретом та народним малярством	48
Про авторство «мамаїв»	57
Ще раз про написи на «мамаях»	64
Каталог	121
Повний перлік ілюстрацій	298

ВСТУП

До золотого фонду культурних скарбів українського народу належить знаменита картина «Козак Мамай», яка магнетизує своєю формальною завершеністю і концептуальною загадковістю вже не одне покоління дослідників, мистців, збирачів та шанувальників старовини. Образ козака Мамаю продовжує активно жити і сьогодні, вже в третьому тисячолітті, засвідчуючи культурну самобутність українців у добу глобалізації.

Цього сюжету не знає мистецтво сусідніх нам слов'янських народів, однак в Україні «Козак Мамай» був і залишається надзвичайно популярним твором, ставши своєрідною візитною карткою українського давнього мистецтва.

Ще у XIX ст. ці картини були поширені серед найрізноманітніших верств суспільства майже на всій території українського етнічного розселення. Особливо ж на тих землях, що знали запорожців і були частиною Гетьманщини. Ці картини можна було зустріти і в селянських хатах, і в розкішних панських та дворянських садибах. Зображували цей сюжет не лише на картинах, а й на гравюрах–дереворитах, деталях житла та побуту.

Трапляється він і на срібних та олив'яних козацьких чарочках із відповідними традиційними написами. Ще у XVIII ст. цей образ відтворювали на дереворитах — «листках, які дешевим друком розходилися скрізь по Україні»¹.

Як прикметна риса давнього українського побуту, «мамаї» зберігалися у маєтках переяславського полковника Семена Сулими, повітового маршалка П. І. Булюбуша, останнього гетьмана України Павла Скоропадського. Про них писали Борис Лазаревський (повість «Три тополі»), Анатолій Свидницький (роман «Люборацькі»), Олександр Ільченко (роман «Козацькому роду нема переводу») та ін. Колекціонував ці твори перший ректор Київського університету Михайло Максимович та інші визначні колекціонери: Василь Тарновський, Григорій Галаган, Олександр Поль, Павло Потоцький, Дмитро Яворницький, Микола Біляшівський, Іван Гончар та ін.

Не оминув увагою «мамаїв» і Тарас Шевченко, зокрема в офорті «Дари в Чигирині 1649 року», передаючи інтер'єр резиденції Богдана Хмельницького, він зобразив на стіні картину «Козак Мамай». У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», описуючи помешкання

1. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. Т. 36. — К.: Наукова Думка, 1982. — С. 273.
2. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у шести томах. Т. 4. Повісті. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 298.
3. Скоропадський П. П. Спогади. — К. — Філадельфія, 1995. — С. 387.
4. Щероцкий К. Расписная пасека [Археологическая заметка]. — Каменец-Подольский, 1912. — С. 26; Щероцкий К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К.: Типогр. С. В. Кульженко, 1913, № 6. — С. 47–86; Щероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — К., 1914. — С. 34.
5. Данило Щербаківський. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 258;

1. **Скриня, серед. XIX ст.**
Кузьменне, Охтирський р-н, Сумська обл.
Дерево, метал, малювання олійними фарбами
Музей народної архітектури та побуту НАН України



пан-отця Сави, Шевченко зазначає, що в його світлиці висіло дві картини — портрет гетьмана Богдана Хмельницького та «Козак Мамай» («старинного, но нехитрого письма»)².

Останній гетьман України Павло Скоропадський, згадуючи свої дитячі роки, проведені в селі Тростянець (нині Ічнянський район на Чернігівщині), писав: «В домі всюди висіли старі портрети гетьманів та різноманітних політичних і культурних діячів України, було кілька старовинних зображень “Мамая”»³.

У їхніх сусідів Тарновських, що володіли Качанівкою, та Галаганів у Сокиринцях також зберігалися ці твори — кілька у кожній збірці.

Така популярність «мамаїв», особливо на землях колишньої Гетьманщини, Запорожжя, а також на правобережній Київщині та Черкащині, в тому числі серед поселенців Кубані, Дону, Сибіру і Далекого Сходу, вражала дослідників цих творів.

Зокрема історик мистецтва Кость Широцький наводить приклади широкої розповсюдженості цієї композиції на початку XX століття не лише у вигляді станкової картини, а й як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів⁴.

А Данило Щербаківський у 1913 році писав: «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”»⁵.

Втім не лише народні, а й професійні художники протягом XIX—XX ст. малювали козака з бандурою. Серед них можна назвати, зокрема Тараса Шевченка, Іллю Рєпіна, Сергія Васильківського, Георгія Нарбута, Давида Бурлюка, Валентина Задорожного, Феодосія Гуменюка, Олександра Бородая та багатьох інших. І нині можна побачити цей образ на плакатах, керамічних виробах, в оформленні книжок та громадських приміщень у виконанні сучасних народних та професійних мистців.

Це, на мою думку, безперечно вказує на те, що в «мамаях» закодована дуже важлива для української душі інформація, котра передається з покоління в покоління, визначаючи засадничі риси нашого національного характеру. Які ідеї втілилися в образі невідомого Мамая, спробуємо розглянути в цьому дослідженні.



2. Дари в Чигирині 1649 року.
ТАРАС ШЕВЧЕНКО.
1844.
Туш, перо.



3. ГАЙДАКА.
Ілля Рєпін.
1899 р. Папір, туш.

4. КОЗАК МАМАЙ, 1821 р. (фрагмент) → →
БРАШИВАНОВ
Папір, наклеєний на полотно, олія, 64 x 85,5
Одеський історико-краєзнавчий музей (И-78)

зуб. с. 59



5. Козак Мамай. Копія з картини Петра Рибки, XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 71 x 37
Національний художній музей України

З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ «КОЗАКА МАМАЯ»

Вже від другої половини XIX ст., неможливо знайти жодного серйозного узагальнюючого дослідження з історії культури України, яке б не згадувало «мамаїв». Їх досліджували, переважно з історичного та етнографічного огляду, видатні вчені, серед яких Аполлон Скальковський, Пантелеймон Куліш, Яків Новицький, Микола Петров, Володимир Антонович, Іван Франко, Микола Аркас, Михайло Грушевський, Гнат Хоткевич, Дмитро Яворницький⁶.

Однак, ще наприкінці XIX ст. в деяких мистецьких колах естетична оцінка подібних картин була невисокою: художні смаки тодішньої публіки визначали переважно засади реалістичного та академічного мистецтва. Скажімо, в «Истории русского искусства» (за ред. І. Е. Грабаря), у тому, присвяченому мистецтву XVII — XVIII ст., вміщено статтю російського дослідника Є. Кузьміна, де про «мамаїв» сказано, що «належать вони до числа творів вкрай наївних і брутальних»⁷.

Ця поверхова і необ'єктивна характеристика народних картин (так само й українського портретного живопису XVII — XVIII ст.) базувалася, з одного боку, на тодішній орієнтації художнього середовища на зовсім інші мистецькі зразки, а з іншого, визначалася недостатнім вивченням народного мистецтва в цілому.

6. Антонович В. Б. Три національні типи народні // Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори. — К.: Либідь, 1995. — С. 90–101; Аркас М. М. Історія України-Русі // Факс. вид. — К.: Вища школа, 1990. — 456 с.; А. С. Мамай. Изображение запорожца [К рисункам] // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 486–492; Грушевський М. С. Ілюстрована історія України // Факс. вид. 1913 р. — К.: МП «Райдуга» — Кооп. «Золоті ворота», 1992. — С. 524; Куліш П. Записки о Южной Руси. — СПб., 1856, Т. 1. — 324 с.; Новицкий Я. П. К истории запорожской живописи // Екатеринославские губернские ведомости. 1888, № 39. — С. 3–4; Петров Н. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при киевской духовной академии. — К.: Типо-литография С. В. Кульженко, 1915, В. IV–V. — С. 62; Скальковский А. Порубежники (Канва для романов). Мамай. — М.: Городская типография. — СПб., 1850, В. IV. — С. 171; Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. Т. 36. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 170–375; Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. — Х.: Держ. вид-во України, 1930. — С. 288; Зварницький Д. І. (Яворницький Д. І.) Запорожжє в остатках старини и преданиях народа. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1888, Ч. 1, 2. — 447 с. [Факс. перевидання: К.: Веселка, 1995].

7. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII века // История русского искусства. — Т. VI. Живопись. — 458 с.

Як мистецькі твори «мамаїв» вивчали українські дослідники Кость Костенко, Павло Клименко, Степан Таранушенко, Яків Затенацький, Федір Уманцев, Григорій Логвин; але найбільший внесок у їх вивчення зробили мистецтвознавці Кость Широцький, Данило Щербаківський, Павло Жолтовський та Платон Білецький⁸.

Дотепер з'являються нові публікації про ці твори, які продовжують цікавити і мистецтвознавців, і філологів, і музикантів, і мистців, і етнологів⁹.

Особливе місце в цьому вагомому переліку дослідників належить Платону Білецькому, робота якого «Козак Мамай» — українська народна картина» (1960), захищена як кандидатська дисертація, стала основою окремого напрямку в мистецтвознавстві — «мамаєзнавства»¹⁰.

Проте наукове вивчення мамаїв почалося фактично зі статті Данила Щербаківського в журналі «Сяйво» (1913). Він знайшов паралелі поміж позою сидячого козака з бандурою на українських картинах з багатьма зразками перського мистецтва: малюнках на порцелянових тарілках XII — XIII ст. та скляному посуді XIV ст., творах майстра Абдаллака (XV ст.), мініатюрах і тканинах, на яких сидячі музиканти грають на струнних інструментах. На його думку, композиційна основа української картини є прямим запозиченням з близькосхідно-мусульманського, найімовірніше, іранського мистецтва. Він не сумнівався, що «іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході. Спокійна, лінива постать козака-бандуриста з підібраними "по-турецьки" ногами з надто спокійним загальним настроєм, якимось мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелі. Паралелі такі можна привести чимало, особливо з арабського, перського, турецького мистецтва»¹¹.

Разом з тим, Щербаківський стверджував, що український сюжет картини «Козак Мамай» «зкомпонований не пізніше XVII століття»¹².

Подібні думки висловлював Кость Широцький, котрий розглядав цю народну картину в інтер'єрі традиційної давньої української хати: «фігуру Мамаю дуже хотілося б зблизити з сидячою по-східному фігурою персіянина на старих східних килимах та кераміці XIII — XV ст.»¹³.

Водночас Широцький писав про можливі впливи на формування цих картин європейського живопису, зокрема голландського живопису XVI — XVII ст.

Під час громадянської війни у Харкові виходив журнал «Творчество», де з'явилася стаття про «мамаїв» відомого художника і дослідника образотворчого мистецтва К. Костенка. Він писав про високі мистецькі якості «мамаїв», порівнюючи колорит цих творів з шедеврами венеціанської школи живопису доби класичного Ренесансу, котрі відносяться до вершинних здобутків світового мистецтва¹⁴.

8. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — С. 32; Білецький П. О. Украинские народные картины «Козаки-Мамаи». Комплект из 16 репродукций, текст. — Ленинград: Аврора, 1975; Білецький П. О. Образ, улюблений народом // Хроніка 2000. — 1997. В. 19–20. — С. 83–87; Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамаї» // Родовід. 1997, Число 16. — С. 28–35; Данило Щербаківський. Козак Мамай [народна картина] // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 251–258; Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1978. — 328 с.; Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» [«Козак Мамай»] // Народна творчість та етнографія. 1958, № 2. — С. 91–97; Клименко П. Козак-запорожець // Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 7–8. — К., 1926. — С. 460–468; Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» [к иллюстрациям] // Творчество. — Х., 1919. № 4. — С. 28–29; Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII вв. — М.: Искусство, 1963. — 292 с.; Таранушенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. — Х., 1922; Уманцев Ф. С. Народна картина // Історія українського мистецтва в шести томах. — К.: Голов. ред. УРЕ, 1969. — Т. IV. — Кн. 1. — С. 245–256; Щероцький К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К.: Типограф. С. В. Кульженко. 1913, № 6. — С. 47–86.

9. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. — К. — Опішне: Нац. Музей-заповідник укр. гончарства в Опішному, 1991. — С. 80; Найдено О. С. Ще раз про «Козака Мамаю» // Народне мистецтво. 2002, № 1. — С. 28–29; Найдено О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997. — 54 с.; Ткач Микола. Соборність духовного і матеріального світу // Образотворче мистецтво. 2002, № 2. — С. 18–19; Чорна Мілена. Таємниці української народної картини «Козак-Мамай» // Образотворче мистецтво. 2002, № 1. — С. 88–89; Шилов Юрій. Душа праведна // Січеслав. 2007, № 1(11). — С. 193–194; Лиша Раїса. Сторож Всесвіту // Ти — творець. Українське народне мистецтво: покликання часу. Окреме число журналу «Образотворче мистецтво». 1996, № 1. — С. 40–41.

10. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — С. 32.

11. Данило Щербаківський. Козак Мамай [народна картина] // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 253.

12. Там само, С. 252.

13. Щероцький К. Живописное убранство украинского дома. С. 34.

14. Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» [к иллюстрациям] // Творчество. 1919, № 4. — С. 28–29.

У радянський період вивчення «мамаїв» ніхто не заохочував. Як писав академік Білецький: «Невідомо чому вони до порівняно недавнього часу вважалися проявом українського буржуазного націоналізму і ховалися у музейних фондах»¹⁵.

Проте цілковито замовчати знамениту картину було неможливо. Тому час від часу з'являлися публікації окремих дослідників (П. Клименка, Г. Хоткевича, Я. Затенацького, П. Жолтовського, І. Гончара та інших), в яких висвітлювалися різні підходи до вивчення «козаків мамаїв», накопичувався цінний теоретичний та фактографічний матеріал. Так, у праці «Музичні інструменти українського народу» Гнат Хоткевич аналізує значну кількість «мамаїв» для з'ясування еволюції форм традиційних українських бандур та кобз¹⁶.

Павло Жолтовський у монографії «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVII — XVIII ст.» — критикує К. Широцького за його теорію про східні запозичення глибоко оригінальної української композиції «Козак-бандурист», звинувачуючи його в поширенні «космополітичних міграційних положень»¹⁷.

Яків Затенацький дотримувався поміркованіших поглядів: розвинувши ідеї Д. Щербаківського, він пропонує ще кілька композиційних паралелей образу козака Мамає з творами іранського мистецтва. Але, на відміну від свого попередника, він вважав, що «поява аналогічної композиції в старому українському образотворчому мистецтві, зокрема в творчості козацьких малярів, була, мабуть, викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими місцевими умовами, в яких жило степове козацтво. Сама ж традиційна схема композиції, можливо, послужила поштовхом до створення аналогічної, проте цілком самобутньої композиції в українському народному живопису»¹⁸.

Такими були основні ідеї дослідників, коли вивчення цих знаменитих творів розпочав Платон Білецький. Розвиваючи погляди попередників про «східні» впливи на формування композиційної схеми «козаків-мамаїв», Платон Білецький висунув гіпотезу не про ірано-мусульманські культурні імпульси (як у Д. Щербаківського, К. Широцького та Я. Затенацького), а про центральноазійські, буддійського походження. На його думку, композиційну схему «мамаїв» занесли в Україну ще в середині XIII ст. уйгури, які в складі монгольських орд Чингіз-хана вдерлися на землі Київської Русі. Пізніше самі монголи прийняли, як державну релігію, буддизм у вигляді ламаїзму. Монгольські воїни возили з собою шкіряні мішечки, прив'язані до сідла, а в них — скульптурні та паперові зображення буддійських божеств у характерній «східній» позі.

Окрім цього, Платон Олександрович наводить паралелі не лише з іранським та монгольським мистецтвом, а й з більш раннім —



скіфським. Він, зокрема, зауважив подібність композиційної схеми та окремих деталей української картини із золотою поясною бляхою з так званого «Сибірського скарбу». На його думку, «подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант «козака Мамає» був скопійований з якогось давньомонгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві»¹⁹.

Попри те, що найдавніші з відомих нам «мамаїв» датуються початком XVIII ст., він також вважав, що ця композиційна схема склалася значно раніше — ще до XVII ст.: «Виникла ця композиція, на нашу думку, ще до XVII ст.»²⁰.

Вчений ще раз звертає увагу читача на цей принциповий момент свого бачення проблеми виникнення «мамаїв»: «Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття «козак» було вже сивою давниною»²¹.

Вважаючи центральноазійське походження композиції найімовірнішим, 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»²².

Таку саму думку дослідник висловлював у своїх пізніших працях, стверджуючи, що композицію сидячої під деревом постаті козака-бандуриста не було потреби запозичувати, оскільки вона прийшла з самого життя, а традиція лише зміцнила (вкорінила) ці життєві образи.

Білецький був першим, хто загострив увагу на менш поширеному варіанті «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях у дивному, малозрозумілому жесті. Такий варіант композиції він назвав «Козак — душа правдивая» на відміну від більш поширеного сюжету «Козак-бандурист». На його думку, саме ця деталь переконливо доводить запозичення композиції «Козак — душа правдивая» від зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака (що ніби «воші б'є») насправді повторює ритуальний жест буддійських святих «дх'яні-мудру».

Водночас, Білецький знаходить паралелі композиції картини з монументальною скульптурою тюркомовних кочовиків українських степів — половців, так званими «камінними бабами», серед яких часто трапляються зображення саме чоловіків. «На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам'яних «мамаїв»»²³.

Таким чином, Білецький вважає походження композицій «Козак-бандурист» та «Козак — душа правдивая» цілком автономним і незалежним одна від одної. Водночас, він вкотре підкреслює їхню давнину: «Цілком можливо, що обидва композиційні типи <...> не тільки існували в XVII ст., але й відбивали на цей час давно складені,



9. ГЕРБ ГЕТЬМАНА КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО.
Невідомий автор. XVIII ст.

15. Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамаї» // Родовід. 1997, Число 16. — С. 30.

16. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. — Х.: Держ. вид-во України, 1930. — 288 с.

17. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — С. 63.

18. Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай») // Народна творчість та етнографія. 1958, № 2. — С. 95.

← 6. ЦАР НА ТРОНІ
Середня Азія. VI–VII ст.
Невідомий майстер.
Карбування на срібній тарелі.

← 7. ГРАВЕЦЬ НА ЛЮТИ.
Невідомий автор.
Ірак. X ст.
Малювання на білій тарелі, глазурування

← 8. МУЗИКАНТИ НА БАНКЕТИ ПРАВИТЕЛЯ.
Невідомий майстер.
Іран. VII ст.
Карбування на срібній,
з позолотою, тарелі.

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»²⁴.

Погляди Платона Білецького поділялися й розвивалися багатьма дослідниками, зокрема у публікаціях його учениці Тетяни Марченко–Пошивайло. У вступі до публікації «Козаки–мамаї», що стала оприлюдненням її дипломної роботи, керівник диплому Білецький написав: «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...»²⁵.

Розвиваючи ідеї вчителя, Тетяна Марченко детально дослідила символіку та семантику «Козаків–мамаїв», ретельно аналізуючи всі композиційні елементи картин (одяг, взуття, зброю, музичні інструменти, предмети особистого вжитку, складові пейзажного оточення). Вона наводить переконливі паралелі між картинами та українським словесним фольклором — піснями, думами, переказами. Надзвичайно цінною рисою цієї праці є систематизація відомостей про ці зображення: Тетяна Марченко упорядкувала перший каталог «мамаїв» — вказавши 74 картини, що зберігаються в різних музейних та приватних збірках, а також деякі втрачені. На думку дослідниці, «образ козака на народних картинах — то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність»²⁶.

Цікаві ідеї у своїй докторській дисертації, присвяченій фольклорним та етно–історичним аспектам походження та функціям образів українських народних картин висловив Олександр Найден. Виходячи з концепції про існування величної системи української праміфології, він стверджує, що в народному живописі «відображено найбільш характерні риси українського менталітету», а сама «українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово–міфологічних глибин, має витоки у давньому родовому переказі»²⁷.

На думку Найдена, в постаті козака Мамає закодовано в образній формі архетип «воїна–сонячного божества, воїна–героя, богатиря, воїна–ватажка, воїна–сакрального предка, воїна–козака»²⁸.

Визначаючи унікальність картин «Козак Мамай» та деяких інших, він 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»²⁹.

19. Білецький П.О. «Козак Мамай» — українська народна картина, С. 15–16.

20. Там само, С. 20.

21. Там само, С. 31.

22. Там само, С. 12.

23. Там само, С. 21.

24. Там само, С. 21.

← 10. **КОЗАК МАМАЙ, XVIII ст.**

Походження невідоме

Полотно, олія, 100 x 88,5

Чернігівський обласний художній музей



11. **Чоловічі статуї** (з південно–західної частини острова Хортиця, нині — м. Запоріжжя).

Невідомий автор

XII — перша половина XIII ст.

Різьблення по вапняку.

25. Марченко Т. М. Козаки-Мамай. — К. — Опішне: Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, 1991. — С. 6–7.
26. Там само, С. 13.
27. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997. — С. 2, 5.
28. Там само, С. 6.
29. Там само, С. 16.
30. Чорна Мілена. Символіка української народної картини «Козак-Мамай» // Артанія. 2002. — С. 20–29.
31. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. — К., 1898. — С. 77–79.

Сучасна дослідниця Мілена Чорна, використовуючи семіотичну теорію Ю. Лотмана про картину як текст та виходячи з концепції про Запорозьку Січ як про своєрідний лицарсько-чернечий орден, в якому посвячені козаки-характерники володіли особливими знаннями та магічними силами, знаходить у творі «Козак Мамай» «деякі з особливостей козацької магічно-містичної практики»³⁰.

Останнім часом помітною є тенденція тлумачення «мамаїв» як творів, у яких зашифровані архаїчні пласти праукраїнської культури. Цей підхід може виявитися дуже плідним, хоча треба бути обережним у висновках, які повинні базуватися на основі ретельного вивчення фактичного матеріалу, а не на основі ефектних припущень.

Для розуміння феномену «Козака Мамая» і його існування в українському культурному контексті понад три століття важливими є малоз'ясовані зв'язки «легендарного козака Мамая» з реальними історичними особами, а також близькість його образу з духовними традиціями українського вертепу та кобзарства. У своєму дослідженні я також проаналізую написи на картинах та спробую порівняти «Козаків Мамай» з професійним мистецтвом (що ставить питання про стилістику цих творів). Ці аспекти є значимими в прочитанні «мамаїв» як визначного мистецько-художнього явища української культури.

«МАМАЙ» В ІСТОРИЧНИХ МАТЕРІАЛАХ І ТОПОНІМІЧНИХ НАЗВАХ

У кожного, хто починає досліджувати «мамаїв», виникає цілком закономірне питання: як же могло трапитися, що ці знамениті твори, на яких зображено українського козака (та зустрічаються типово українські прізвища, зокрема й знаменитих героїв нашої історії), стали називати узагальнено «Козак Мамай», тобто — чужомовним іменем східного походження?

Ця назва закріпилася за зображенням сидячого козака-запорозця на народних картинах не відразу, але вже у 1898 р. всі шість картин (хоч вони й належать принаймні до трьох композиційних типів) зі збірки знаменитого українського колекціонера-мецената В. В. Тарновського названо саме «Мамаями». При цьому, лише на одному творі 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...»)³¹.

Хто ж він цей легендарний «Мамай», і чому про нього не збереглося жодної козацької думи чи історичної пісні? І чи взагалі існував такий реальний історичний персонаж, чи це — суто легендарний образ?

Коли згадують це ім'я, передусім на думку спадає Золотоординський полководець Мамай, розбитий під час Куликовської

32. Егоров В. Л. Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв. — М.: Наука, 1985. — 246 с.
33. Грушевський Михайло. Історія України-Руси. XIV–XVI віки — відносини політичні. — К.: Наукова думка, 1993, Т. IV. — С. 81.
34. Козубовський Георгій. Мамасева Орда в історії України // Історія. Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. — Х., 1996, Ч. I. — С. 39–40.

битви 1380 р. Деякі дослідники пишуть про Мамаю як про хана, хоча насправді він був темником (намісником хана), який контролював територію Золотої Орди в Криму та Причорномор'ї. Його вивіщення сприяла політична криза, коли в другій половині XIV ст. в Орді йшла запекла боротьба за владу³².

Михайло Грушевський пише про Мамаю як про еміра: «Зі смертю Бірди-бека (1359) Орда прийшла до певного розстрою й анархії... Серед вічних перемін ханів на татарському престолі й різних управителів, що під їх іменем пробували правити Ордою, центральна влада у Татар зійшла на фікцію, й Орда розбилася на кілька осібних частин. Було кілька монгольських емірів, оповідає сучасний арабський письменник, що поділили між собою області Сарая (Орди); між ними не було згоди й вони правили своїми землями кожний окремо. Потім, в сімдесятих роках сі розвалені часті стягнув був на якийсь час до купи сильною рукою кримський емір Мамай, але в 60-х роках анархія панувала»³³.

Дослідник Георгій Козубовський зауважує: «Мамай, один з найстарших емірів, зять хана Бердібека, був улусним князем в Криму ще за єдиної Золотоординської держави. Після смерті хана Бердібека, Мамай активно включився в боротьбу за владу. Вже 1361 р. під контролем Мамаю опинилася значна частина степових земель у межиріччі Дніпра та Дону. З 1363 р. літописці починають чітко розрізняти Орду «Мамаєва царя» Абдуллаха від «Муратової Орди» поволзького хана Мюріда. Не будучи за народженням чингизідом, Мамай реалізував свою владу через підставних ханів Абдуллаха (1361–1370) та Мухаммед-Буляка (1370–1380).

Дослідники припускають існування певної домовленості між Ольгердом та Мамаєм на початку 60-х років XIV ст., завдяки чому Ольгерду вдалося закріпитися в Південній Русі-Україні, а Мамаю скористатися можливістю для утвердження своєї влади у степу...

Кілька разів Мамай здійснював військові походи на Волгу, намагаючись закріпитися в золотоординських центрах Поволжя. Але під реальною владою Мамаю перебували степові райони міжріччя Дона і Дніпра. Територія Мамаєвої Орди приблизно збігалася із землями колишньої Чорної та Білої Куманії. Напевно, на нащадків половецького степу і спирався Мамай у своїй діяльності. Поліетнічна держава Мамаєва Орда включала в себе представників різних етнічних груп та релігій. Серед археологічних та антропологічних матеріалів XIII–XIV ст. з цієї території дослідники виділяють болгарські, слов'янські, тюркські та інші елементи»³⁴.

Нащадок темника Мамаю — Мансур, після поразки батька на Куликовому полі та невдовзі після його смерті, змушений був рятуватися на території своїх союзників у Литві (кордоном поміж землями Мамаю та Литовського князівства на той час була ріка Ворскла).



12. Будда Вайроган (фрагмент)
ДЗНАБАЗАР
XVII ст.
Бронза, позолота

Старший син Мансура в 1390 р. охрестився, отримавши право-славне ім'я Олексій (його хрестив київський митрополит Кипріан). У свою чергу, син Олексія – Іван – одружився з княжною Настасією Данилівною Острозькою.

Один з нащадків темника Мамає став засновником боярського роду Глинських, з якого вийшов майбутній російський цар Іван IV Грозний. Це відбулося пізніше, коли поміж ханом Тохтамишем, якого позбавили влади його конкуренти (хан Темір-Кутлуг і Едигей), та литовським князем Вітовтом було укладено політичний союз.

Після нищівної поразки від татарського війська Темір-Кутлуга і Едигея в битві 12 серпня 1399 року біля Ворскли, великий литовський князь Вітовт врятувався від полону лише в супроводі кількох наближених, серед яких був і правнук Мамає Іван. Саме йому і завдячував життям князь Вітовт.

За цю послугу він та його нащадки отримали титул князів Глинських, ставши однією з найвпливовіших аристократичних родин тодішньої України, яка була складовою Великого князівства Литовського. Наприкінці XV століття князь Богдан Федорович Глинський був Черкаським старостою і одним з перших брав участь в організації козацьких формувань. У 1493 р., командуючи козацькими загонами, він приступом взяв турецьку фортецю Очаків, що прославило його по цілій Європі. На думку деяких дослідників, саме тоді прізвище Мамає тісно переплелось з поняттям «козак»³⁵.

Таким чином, нащадки знаменитого полководця Мамає, який у другій половині XIV ст. був повелителем безмежних територій степового Надчорномор'я та Криму, переселилися до Великого князівства Литовського. Нагадаємо, що українські землі були поділені поміж Польщею та Литвою, причому до складу останньої входила Київщина, Чернігово-Сіверщина, значна частина Поділля і Волині, а також частина білоруських земель.

Ще у XIX столітті нащадків цих степовиків називали то монголами, то татарами, а характерною їхньою ознакою стала присутність у прізвищах суфіксів –ук та –чук. Помітною є їхня участь в етногенезі сучасного українського населення. Нащадки половців живуть нині у Волинській (33,6% прізвищ від загальної кількості з вказаними суфіксами), Рівненській (38,5%), Хмельницькій (21,5%), Житомирській (33,5%), Івано-Франківській (19,5%), Брестській (50%) та інших областях. Як зазначає дослідник С. Павленко, «схоже, що їхня (половців) міграція, плеємні традиції вплинули на подальше утворення місцевих прізвищ з додатком тюркського закінчення (Поліщук, Іванюк, Павлюк тощо). У половців прізвища з доважком на –ук, –юк, –ак, –як — домінуючі»³⁶.

Серед нинішніх прізвищ, що несуть пам'ять про половецький компонент в українській історії (Авдюк, Батюк, Мацюк, Пінчук,

35. Чмир Валерій. Козак Мамає. Чому Мамає? // Науковий світ. 1999, №7. — С. 10–11.

36. Павленко Сергій. Родове коріння волинських Танюків (Тонюків) за етимологією прізвища // Філологічні студії. Луцьк, 2002, № 4. — С. 108

Очаків

13. Козак Мамає, перша пол. XIX ст. (фрагмент)
Походження невідоме
Полотно, олія, 87 x 63
Національний музей Тараса Шевченка

Самчук, Танюк та ін.), дослідник називає і прізвище Мамай, яке нині трапляється не лише на Волині, а й в інших регіонах України.

Широко представлена згадка про Мамаю в топонімах України.

Дмитро Яворницький у своєму першому узагальнюючому творі «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» пише: «Речка Мамай–Сурка, впадающая в Днепр с левой стороны... имеет течение всего лишь десять верст и названа во имя хана Мамаю, который построил здесь город своего имени на десять верст ниже покоренного им города Белозерки. Ниже речки Мамай–Сурки следует уступ Грузское, а за ним остров Хмельницкий...»³⁷.

У цьому самому творі Яворницький наводить народну легенду про князя Потьомкіна, який «зібрав військо і пішов воювати запорожців. Прийшов: сам зупинився у Мамай–Сурці, а військо в Красний Кут відправив»³⁸.

В «Історії запорізьких козаків» вчений згадує Мамай–Сурку як давнє татарське городище, назване «колись, за хана Мамаю», розташоване неподалік від лівобережної притоки Дніпра — невеличкої річки Білозірки: «Того ж дня ми проїхали Мамай–Сурку, давнє городище, тобто вали, що оточували давнє укріплення на татарському боці, далі повз Білозірку, річку, що тече з татарського степу й утворює озеро при впадінні у Дніпро»³⁹.

Поблизу названої річки розташована Мамаєва гора, за якою, завдяки сучасним розкопкам запорізьких археологів, закріпилася назва «середньовічний могильник Мамай Сурка»⁴⁰.

Цей могильник (його ще називають Кучугурським городищем) являє собою природне підвищення на березі Каховського моря поблизу села Велика Знам'янка Кам'янсько–Дніпровського району Запорізької області. Георгій Козубовський зазначає, що деякі дослідники ототожнюють з Кучугурським городищем Орду (ставку Мамаю), де карбувалися монети контрольованих ним ханів: «На Кучугурському городищі досліджено залишки чисельних споруд, деякі з них вражають своїми розмірами, інтерпретуються як мечеть з мінаретом, палацовий комплекс (ханський двір?) та інше. На городищі зібрано велику кількість археологічного матеріалу, який має свої аналогії в археологічних комплексах Поволжя, Криму, Подністров'я XIII — XIV ст.

Про існування великого міста в Дніпровських плавнях у районі Великих Кучугур свідчать і писемні джерела. Так, в 1594 р. Е. Лясота, посол германського імператора до запорізьких козаків, зазначив острів на Кінській Воді (р. Конка), «на якому знаходиться стародавнє городище Курцемаль». Згадується це городище і в «Книге Большому Чертежу» під назвою «Мамаїв Сарай». Існування давнього міста в Дніпровських плавнях на р. Конці відзначив С. Мишецький, називаючи його Самис, де була «прежних татарских владений столица и в оном городе имелось 700 мечетей». Існування давнього міста

37. Яворницький Д. І. (Зварницький Д. И.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1888, Ч. 1, 2. — С. 333.

38. Там само, С. 330.

39. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків у 3 томах. — Л.: Світ, 1991, Т. 2. — С. 78.

40. Ельников М. В. Охранные работы на могильнике Мамай Сурка // Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р. — К, 2001. — С. 260; Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка [по материалам исследований 1989–1992 гг.] // Запорожье. 2001. — 276 С.

41. Козубовський Георгій. Мамаєва Орда в історії України // Історія. Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. — Х., 1996, Ч. I. — С. 40–41.

42. Швец Г. І., Дрозд Н. І., Левченко С. П. Каталог річок України. — К.: Вид-во АН УРСР, 1957. — С. 68

в Дніпровських плавнях підтверджують і етнографічні джерела зібрані в XIX ст. Я. П. Новицьким.

Важливим джерелом для реконструкції політичних та соціально-економічних процесів в Мамаєвій Орді, хронології існування міста в Дніпровських плавнях слугують монети, знайдені на Кучугурському городищі. ...Всі основні групи мідних монет відносяться до карбування «мамаєвих ханів». ... Подібні монети широко відомі у значних кількостях і в інших регіонах Мамаєвої Орди, в Азаку, Криму. В Поволжі — представлені одиничними екземплярами»⁴¹.

Окрім того, неподалік від цих місць, але вже з правого боку Дніпра є ріка Мамайка. За даними «Каталога річок України» (1957), ріка Мамайка є лівою притокою ріки Інгул, що впадає в гирло (лиман) Південного Бугу. Вона має довжину 13 км та площу басейну розміром 54,6 км². Відстань від гирла основної річки до місця впадіння р. Мамайки в Інгул — 327 км.⁴²

В географічно-адміністративному вимірі ріка Мамайка протікає територією Кіровоградської області; там само розташована залізнична станція Мамаїв Яр. На Південному Бузі, в районі села Мігія, південніше міста Первомайська є мальовничий скелястий Мамаїв острів (поряд з ним — острів Залізняка). Нині ці острови перебувають у складі історико-природного заповідника Гранітно-степове Побужжя.

В добу Козаччини ці місця входили до земель Війська Запорозького і в другій половині XVIII століття були центром гайдамацького руху. Зокрема, північніше ріки Мамайки знаходиться знаменитий Холодний Яр; неподалік Мамаєвого острова, нижче села Мігія (за течією Південного Бугу), був центр однієї з найвпливовіших на Січі Буго-Гардинської паланки.

У середині XVIII століття Мамаїв острів перебував в епіцентрі гайдамацького руху. За свідченням дослідника Запорозжя Аполлона Скальковського: «В 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. А ці предкові ліси, які досі зберегли свою велич, були на самому кордоні запорозького козацтва, у північній частині нинішнього Олександрійського повіту Херсонської губернії і майже змішуються з лісами та ярами Чигиринського повіту Київської губернії. Мігея була всього за 30 верств 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, була в нинішньому селі Богданівці Ананьєвського повіту Херсонської губернії і захищала найголовніші риболовецькі промисли Запорожжя»⁴³.

Поряд з відзначеними топонімами, ми фіксуємо цілу низку реальних козаків, що носили ім'я Мамай у добу Козаччини. Певний час образ козака-бандуриста на народних картинах трактувався як своєрідний портрет реального козака Мамая, про якого писали кілька істориків. Зокрема, Пантелеймон Куліш у листі до О. Бодянського від 16 липня 1848 р. пише про гайдамаку Мамая: «Ляхи зовуть його в своїх книжках Козаком Мамаєм».⁴⁴

Аполлон Скальковський кілька разів згадує про гайдамаку Мамая, ім'я якого трапляється на деяких картинах. Ще в 1820-х роках він знаходить документи, які використовує для написання роману про Мамая («Порубежники»). З його слів, ватага цього гайдамаки в минулому «наводила в Україні особливий жаж», а «пам'ять про Мамая зберігається у своєрідній картині, тисячі копій якої ви побачите по всій Україні»⁴⁵. На його думку, на цих картинах зображувався конкретний гайдамака Мамай, що жив у середині XVIII ст. Згадує він також і про велетенський дуб Мамая, коріння та стовбур якого неодноразово пошкоджували шукачі козацьких скарбів.

Прізвище Мамай було досить поширеним у давній Україні. Так, вже в «Реєстрі усього Війська Запорозького після Зборівського договору...» від 1649 р. серед козаків Максимівської сотні Чигиринського полку згадується Василь Мамай⁴⁶.

Майже сто років потому в корпусі документів Архіву Коша Нової Запорозької Січі згадується козак Кущівського куреня Марко Мамай, повішений поляками 1738 р. у містечку Смілі разом зі своїм побратимом Марком Соколиком⁴⁷.

Трохи пізніше згадується козак Сергіївського куреня Павло Мамай, схоплений поляками на Гарді (пороги на р. Південний Буг) та повішений ними в 1747 р.⁴⁸

В «Архиве Юго-Западной России» опубліковано цікаві матеріали ще про двох реальних Мамаїв — учасників гайдамацького руху. Обидва діяли на території сучасної Черкащини і Кіровоградщини (в документах згадуються такі топоніми як Цибулів, Мошни, Боровиця, Чута, Чорний ліс). Як свідчать протоколи допитів заарештованих гайдамаків, ця ватага настільки прославилася своїми справами, що для її ліквідації було послано цілий загін кінних драгунів. За зізнанням члена цієї ватаги, тридцятилітнього запорожця Івана Сахненка, «отаман їх Мамай із рушниці застрелив драгуна, а драгуни Мамая і Андрія, запорозького козака, закололи, а ми всі розбіглися поодиноці, і пішли в Чорний ліс»⁴⁹.

Цим самим подіям присвячена розвідка дослідника, який сховавав своє ім'я та прізвище під криптонімом «А.С.», котра значно

43. Скальковский А. История Новой Сечи или последнего Коша Запорожского. — Днепропетровск: Січ, 1994. — С. 420.

44. А. С. Мамай. Изображение запорожца. [К рисункам] // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 490.

45. Скальковский А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVII столетии. — Одесса: Городская типография, 1845. — С. 153. Скальковский А. Порубежники [Канва для романов]. Мамай. М.: Городская типография. — СПб., 1850, В. IV. — С. 171.

46. 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. — К.: МСП «Козаки», 1994. — С. 64.

47. Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів. — К.: Наукова думка, 1998, Т. 1. — С. 276, 347.

48. Там само, С. 297, 340, 354.

49. Архив Юго-Западной России. — К., 1876, Ч. III, Т. 3. — С. 609.

Василь
Марко
Мамай
Павло



уточнює сухі архівні документи. У 1750 р. запорожець Мамай зруйнував містечко Мошни та усі маєтності князя Любомирського, в тому числі здійснив напад і на Смілянський замок. Російські війська під керівництвом київського генерал-губернатора Михайла Леонтьєва, після тривалої погоні по степах, таки зловили козака. Відтяти голову цього гайдамаки виставили на мосту в Торгівці для остраху іншим. Якийсь Андрій Харченко зняв з голови замордованого шапку, одягнув її на себе й продовжив справу свого попередника. Через кілька років (у 1758) його також схопили і стратили на палі, але в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамая, який воскресає знову і знову для боротьби з ворогами ⁵⁰.

14. Козак Мамай, XIX ст. (фрагмент)

Чигиринський р-н, Черкаська обл.

Полотно, олія, 41 x 100

Національний художній музей України



Француз де ля Фліз, який у середині XIX ст. обійшов багато українських сіл, залишивши унікальні етнографічні замальовки, в двох своїх акварелях відтворив образ «розбійника Мамає» та «Мамаїв дуб» на гілках якого він вішав своїх ворогів. У пояснювальному тексті свого рукописного альбому (1854 р.) він зафіксував народні перекази про нього: «Серед народу поширена також розповідь про розбійника на ім'я Мамай, зображення якого зустрічається у багатьох хатах. Він сидить під дубом, грає на бандурі (вид гітари), віддалік на дереві висить чоловік, а внизу написані такі слова: Хоч на мене дивишся, та не угадаєш / Як зовуть і відкіль родом / І як прозивають, нічирок не знаєш, / Кому трапилось кому у степах бувати, / То той може моє прізвище вгадати. / Жид з біди за рідного батька почитає, / А ляхва дурна милостивим добродієм називає, / А ти, як хочеш, то так мене називай, / Аби лиш не крамарем.

В Чигиринському повіті біля села Черкас мене водили до величезного, вже давно всохлого дуба. Його називають дубом розбійника

15. Козак Мамай, XIX ст.
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 70 x 155
Національний художній музей України

Sub c. 69

Мамая. Колись у затінку цього дуба він влаштовував своє пристановище, а на гіллі цього дерева вішав поляків і жидів, які потрапляли йому до рук, та й його самого на ньому пізніше повісили»⁵¹.

Подібні записи залишив і П. Куліш: «В старосвітських міщанських і козацьких світлицях можна до сих пір зустріти зображення запорожця у всій красі його. Він сидить, склавши нахрест ноги і грає на бандурі; поруч його, в лісі, пасеться кінь, а вдалині на дереві висить ногами доверху єврей, а інколи і поляк. Пан Скальковський, з при-
таманням йому мистецтвом пояснювати козацьку історію, відмічає у своїй книзі «Наїзди гайдамаків» (с.153), що на дереві повішена фігура козака і що вона демонструє, яка доля очікує в Польщі кожного гайда-
мацького ватажка»⁵².

Пізніше він зазначає: «Може видав, — де вже не видати? — деінде по Україні голеного запорожця, намальованого, що сидячи, підібгавши ноги, грає на кобзі, ще й промовляє. А що промовляє, те внизу й підписано. Ляхи звуть його в своїх книжках Мамаєм. Єсть коло Суботова і дуб Мамаїв... От же я колись був у Мошнах і знайшов там козарлюгу із таким підписом, що кращий і просторіший від усіх інших; та й саме малювання вже дуже старе, що аж полупалось»⁵³.

Записав подібні розповіді у Суботові біля Чигирини і відомий збирач народної творчості та письменник Борис Грінченко, причому в них ім'я Мамає пов'язане з самим Богданом Хмельницьким («Про Хмельницьких. Про Мамає»): «А се вже чи не після Хмельницького було, як приїхав у Суботов 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»⁵⁴.

Таким чином, в історичних джерелах і дослідженнях зафіксовано принаймні п'ять реальних козаків, що носили ім'я Мамай. Окрім того, М. Грушевський згадує Івана Мамаєвича — осавула Війська Його Королівської Милості Запорозького, який у складі групи козацької старшини підписав у 1617 р. декларацію до Сейму Речі Посполитої⁵⁵.

Поза тим, слово «мамай» могло вживатися не в персональному, а в загальному значенні. Дослідник Б. Познанський навів свідчення, що «мамаями» в народі називають «всяку кочівну людність в степу»⁵⁶.

В знаменитому словнику Бориса Грінченка слово «мамай» пояснюється наступним чином: «Мамай, мамая — камінна статуя в степу»⁵⁷.

Подібне тлумачення цього слова зафіксував також Микола Сумцов⁵⁸.

Платон Білецький, роздумуючи над цим питанням, зауважує: «не виключена можливість, що Мамай — це узагальнена назва гайдамаки взагалі. На підтвердження можна навести вираз «піти на мамая» (цебто навмання) і те, що картини з написом «Козак Мамай» включають сцени гайдамацької розправи»⁵⁹.

50. А. С. Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам) // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 486–492.

51. Де ля Фліз. Альбоми. / Серія «Етнографічно-фольклорна». — К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, 1996, Т. 1. — С. 94–95, 167–168.

52. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб., 1856, Т. 1. — С. 191.

53. Кулиш П. // Киевская старина. 1898, № 2. — С. 29.

54. Гринченко Б. Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. — Чернигов, 1901. — С. 287–288.

55. Грушевський М. С. Історія України-Руси. Козацькі часи — до р. 1625, Т. VII. — С. 365.

56. Познанский Б. Две старинные украинские песни // Киевская старина. — 1885, Т. 13. — С. 228.

57. Словарь української мови. Зібрала редакція журналу «Кієвська Старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. В 4-х томах. Т. 2. // Факс. перевид. 1908 року. — К., 1958. — С. 403.

Мамаєв
1617

58. Сумцов М. Ф. Современная малорусская этнография // Киевская старина. 1892, № 10. — С. 38.
59. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. С. 7.
60. Скальковський А. О. Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. — Дніпропетровськ: Січ, 1994. — С. 425.

що коментують його
особу

+ "Кримський
запорозець"

Таким чином, слово «мамай» подекуди було іменем конкретної людини, а водночас воно вживалося в двох загальних значеннях: 1) всяка кочівна людність у степу; 2) камінна статуя в степу (або, як звикли говорити, «камінна баба»). З часом це слово стало вживатися як синонім слів: «козак», «запорожець», «гайдамака», «розбишака», «волоцюга», «відчайдуха».

Чому немає жодної пісні чи думи про козака Мамаю? На мою думку, в народній свідомості слово «мамай» мало не індивідуальне, а загальне значення, стосуючись фактично кожного реального козака, що мав своє конкретне ім'я та прізвище.

На картинах, які зображують козака-бандуриста, трапляються різні підписи: 1) Прізвища відомих козацьких ватажків — «Максим Залізняк», «Семен Палій», «Нечай», «Кошовий Харко», «Сава Чалий»; 2) Інші менш відомі імена: приміром, «Іван Васильович Кутувий», «Гордій Велегура», «Козак Бардадим», «Козак Шарпило, древній запорожець», «Козак Боняк», «Іван брат», «Хома» тощо; 3) Ще частіше козак взагалі безіменний — «Запорожець», «Запорожський кошовий», «Гарний козак на натуру...», «Сидить козак в кобзу грає...», «Козак — душа правдивая...», «Козак-сіромаха...» і навіть «Мужик-сіромаха». Відомо всього кілька картин, на яких козака названо іменем «Мамай», всі вони є досить пізніми і стосуються періоду Гайдамаччини — «Козак Мамай», «Мамай — сильний козак», «Мамай із Жалкого».

На мою думку, це ще раз підтверджує, що з часом слово «мамай» стало узагальнюючим, одним із значень поняття «гайдамака». Невипадково наведені дані про п'ятьох реальних козаків, які носили це ім'я, стосуються доби Гайдамаччини і локалізовані територією, де цей рух був особливо інтенсивним (від Південного Бугу до Тясьмина). Нині це є частиною Миколаївської, Кіровоградської та Черкаської областей. З добою Козаччини пов'язані назви Мамаєвого острова на Південному Бугу (Миколаївська область), річки Мамайки — притоки Інгула та урочища Мамаїв Яр (на Кіровоградщині). Неподалік від Холодного Яру, що був у центрі Гайдамаччини, розташоване містечко Торговиця (на річці Синюсі, поблизу міста Новоархангельська — на межі Кіровоградщини та Черкащини), де в 1850 році був страчений гайдамака Мамай. Місто Сміла, в якому 1738 року поляки повісили козака Кущівського куреня Марка Мамаю, розташоване прямо в межах Холодного Яру. Там само, поблизу Чигирини і Суботова знаходився і Мамаїв дуб, замальований де ля Флізом, про якого згадували також П. Куліш та Б. Грінченко, а в добу Богдана Хмельницького жив козак Чигиринського полку Василь Мамай.

Відомості про козака Сергіївського куреня Павла Мамаю, схопленого поляками на Гарді та повішеного 1747 р., знову ж таки стосуються Миколаївщини, а саме Південного Бугу з його Мамаєвим островом та

Мігійськими скелями і урвищами, де в середині XVIII ст. десятиліттями переховувалися гайдамаки.

Таким чином, не викликає сумніву, що на формування образу козака Мамай на народних картинах вплинули також реальні події Козаччини та Гайдамаччини. Водночас ці історичні події трансформувалися за законами народної творчості, як малярської, так і словесної (на картинах «Козак Мамай» постійно зустрічаються віршовані написи, іноді досить значні за обсягом).

Попри втрату автономії, політичної системи урядування, Козаччина не зникла з пам'яті народу, а зберігалася в ній ретельно і з любов'ю. Одним із символів, що нагадував про минулі часи, була картина «Козак Мамай». Цим пояснюється її популярність як серед простого люду, так і серед нащадків козацької старшини, що отримали російське дворянство. Аполлон Скальковський, офіцер російської армії, у своїй «Історії Нової Січі» написав: «Серед руського народу західної України гайдамаки вважалися та й досі вважаються героями степів»⁶⁰.

«КОЗАКИ–МАМАЇ» ТА ДУХОВНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА

Прикметною рисою багатьох «мамаїв» є бандура в руках козака або поряд з ним. Картини із зображенням козака–бандуриста, неминуче викликають асоціативний зв'язок з кобзарями — сліпими «гомерами України», носіями епічної пісенно–музичної спадщини нашого народу. Репертуар кобзарів був дуже широкий: палітра його настроїв сягала від високої героїчної патетики та жалібних траурних інтонацій — до веселих танцювальних мелодій та наспівів. Виконували вони історичні, сатиричні та жартівливі пісні, а також твори релігійно–моралістичні (псалми та канти). 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, пролитотою за свій народ, за щастя рідної землі.

Видатний український композитор та хоровий диригент Олександр Кошиць, відзначаючи художню специфіку дум та оригінальність їхньої форми, так писав про них: «Дума — це мелодійний речитатив, де слово панує над музикою. Музичне коріння їх криється у голосінні померлих праісторичної давності. Дуже трудні для виконання і недоступні через те широким масам співаків. Утворювалися самими учасниками оспіваних подій, за зразками спершу пісненими, а далі літературними. Співалися під акомпаніємент "бандури", щипкового

інструменту з 12–23 струнами. Побудовані на спеціальній українській скалі, повні орієнтальних мелізматичних прикрас, які надають їм великої імпресивності». Він також називає їх «співаною історією українського народу», «витвором козащини та літописом її героїчного чину». «Фактично це є співана історія українського народу... змальована рисами, від яких душа завмирає з жалю і болю, мелодіями повними найрізноманітніших емоцій, від найглибшого суму до найбучнішої радості, і в таких же різноманітних ритмах, — від спокійного речетативу–оповідання, до найгостріших акцентів кінного бігу, або швидкого маршу»⁶¹.

Окрім дум, кобзарі виконували історичні, героїчні та козацькі пісні. Наведемо одну з них (у запису Д. І. Яворницького), зміст якої разуче 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?»⁶².

Куліш відзначав незвичайне пошанування бандури серед козацької спільноти: «Бандура зробилася на Україні загальновживаним інструментом у всіх, хто сам себе називав козаком, або кого інші так називали. Щоб у козацький час і в козацькому товаристві називати себе козаком, чи від інших отримати таку назву, для цього потрібно було мати всі характерні риси козацького характеру, в тому числі й майстерне вираження козацьких почуттів. Про це ми можемо здогадуватися по нещодавнім бандуристам не–сліпцям і не–злидарям, що існували ще на нашій пам'яті: вони були саме тими людьми з народу, яких виразно називали козаками»⁶³.

Видатний український письменник та бандурист Гнат Хоткевич ставить риторичне запитання: «Але чи справді наші музиканти завжди були сліпцями?» — і сам дає на нього відповідь: «Ні. Навіть цілком навпаки. До сліпецьких рук бандура попала вже пізніше, підчас упадку інтенсивного народного життя»⁶⁴.

До нього приєднується й думка Пантелеймона Куліша, який в середині XIX ст. записав чимало дум від кобзарів Чернігівщини, Полтавщини, Харківщини: «В старовину бандура була інструментом не лише хвацьких молодців, але і знатних людей у козацькому товаристві»⁶⁵.

Знаємо, що на бандурі гарно грали відомі козацькі провідники Семен Палій, Іван Мазепа, Антін Головатий, а також вихідці з козаць-

61. Кошиць О. Про українську пісню й музику // Репр. видання. — К.: Муз. Україна, 1993. — С. 18–21.

62. Яворницький Д. І. [Зварницький Д. И.] Запорожье в остатках старины и преданиях народа. С. 331.

63. П. Кулиш. Записки о Южной Руси. С. 188–189.

64. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. С. 119.

65. П. Кулиш, вказана праця. С. 189.

66. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. — Л.: Ін-т народознавства НАН України. — 1998, Кн. 2. — С. 37.

кого середовища — граф Олексій Розумовський, філософ Григорій Сковорода та багато інших.

Зокрема гетьман Іван Мазепа був автором знаменитої думи «Всі покою широ прагнуть, а не в єден гуж всі тягнуть» та пісні «Про чайку-небогу». Ці твори закликали до єдності та змушували задуматися над долею українського народу.

Мав прекрасний голос та чудово грав на бандурі чоловік імператриці Єлизавети Петрівни граф Олексій Розумовський (в юності — син козака Розума, родом з с. Лемеші на Чернігівщині). Кошовий отаман Чорноморського козацького війська Антін Головатий також співав у супроводі бандури власні пісні «Ой, Боже, наш Боже, Боже милостивий» та «Ей, годі нам журитися, пора перестати».

Донині популярною є пісня «Їхав козак за Дунай», створена харківським козаком Семеном Климовським на початку XVIII ст. Вона була перекладена кількома європейськими мовами, а її мелодію неодноразово обробляв композитор Людвіг ван Бетховен, використовуючи в своїх творах ⁶⁶.

Бандура була настільки невід'ємною 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, котрий приводить унікальне свідчення про те, як один запорожець, продаючи від крайньої скрути кобзарю Ригоренку свою бандуру, що була його нерозлучною супутницею до і після руйнування Січі російськими військами, розставався з нею зі слезами 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 отдавати, та й повік вішний, може тебе не видати!» ⁶⁷.

Бандура використовувалася переважно «для вираження глибоких душевних зрушень», оскільки характер дум налаштовував присутніх на урочисто-сумний, а то й драматичний лад. Це підтверджується ще однією узагальненою назвою дум як «плачів».

Причиною цього була не лише тематика дум, що нагадувала про величезні людські втрати, яких зазнала Україна в давнину від безперервних воєн, а й особлива манера виконання цих епічних творів. Історик кобзарства Василь Ємець, згадуючи про гру кобзаря Михайла Кравченка, пише: «На жаль, мені довелося слухати його тоді, коли він



16. ПОРТРЕТ КОЗАКА СЕМЕНА КЛИМОВСЬКОГО.
М. БАШИЛОВ. 1843. АВТОЛІТОГРАФІЯ.

майже не мав голосу, але та чулість, з якою він співав і оте характерне для кобзарів старшої генерації «додалення жалоців», яке я більш не знаходив серед теперішніх, навіть відомих кобзарів, робило те, що його виконання було трудно слухати без сліз»⁶⁸.

Кобзар Архип Никоненко під час виконання дум кивав головою, глибоко зітхав, розчулюючись від їх змісту, «голос його тремтів все більше і більше, і нарешті ридання переривало на кілька хвилин спів та музику»⁶⁹.

Художник Лев Жемчужников розповідав, що коли Остап Вересай співав йому знаменитий кант «Про правду» («Нема в світі правди, правди не зискати! Що тепер неправда стала правдувати!»), то вони обидва плакали, один над своєю кобзою, а другий за мольбертом»⁷⁰.

Кобзарів відрізняла глибока релігійність, це підкреслював і Пантелеймон Куліш. Скажімо, кобзар Андрій Шут дивився на своє ремесло, як на справу богоугодну, вважаючи своїм головним покликанням «нагадувати людям про Бога та про добродетельність», а Архип Никоненко стверджував, що пісні приніс у світ сам Христос: «Кажуть, тоді (до приходу Ісуса — С. Б.) ні пісень, нічого не знали... Звісно, жили як звірі; то які тут пісні»⁷¹.

На думку Андрія Шута, серед усіх пісень лише думи були дорожчим свідченням старовини, які він зберігав у своїй пам'яті з величезною повагою. Ставши кобзарем, він «відкинув всі ті пісні, змістом яких були жарти, або пристрасні порухи серця, і співав лише псалми на честь Ісуса і святих та історичні пісні»⁷².

Говорячи про особливості українського національного 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»⁷³.

Цілком поділяючи цю думку, наведемо фрагмент старовинної пісні про козацького полковника Семена Палія, засланого Петром I в Сибір:

«Ой чуро мій чуро, мій вірний Стоусю!
Ой ходімо у капліцю, Богу помолюся.
Ой Богові помолюся, святим поклонюся:
Зледаців же я, понурий, стареньким здаюся,
Стареньким здаюся, молитися мушу!
Хай милує Милостивий мою грішну душу!
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 виграває: "Лихо жити в світі"»⁷⁴.

За влучим виразом Куліша бандура передусім була «органом для вираження глибоких душевних рухів, а не веселий інструмент для танців, хоча веселість, або ж комізм в Малоросійському характері

67. П. Куліш, вказана праця, С. 199.

68. Ємець Василь, вказана праця, С. 60.

69. П. Куліш, вказана праця, С. 8.

70. Ємець Василь, вказана праця, С. 54.

71. П. Куліш, вказана праця, С. 12, 43, 45.

72. П. Куліш, вказана праця, С. 45.

73. Там само, С. 191.

74. Там само, С. 190.

75. Там само, С. 192.

76. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. С. 13.



17. Кобзар Федір Данилович Кушнерик.
Опанас Сластюн. 1928. Папір, олівець.



18. Кобзар Федір Холодний.
Порфирій Мартинович. Друга половина XIX ст.
Папір, олівець.

наш Гоголь

завжди йдуть поруч із сумом (як це показав і наш Гоголь), і бандурист з журби може вдарити танцювальну, немовби бажаючи закружляти у вихорі танцю і призабути на певний час свій сум»⁷⁵.

Можливо, і в цьому є підказка, чому обличчя козака Мамая є таким відсторонено-зосередженим. Як вірно підмітив П. Білецький, «які б не були підписи під картинами, у самому образі більше ліризму, іноді навіть елегійного суму, ніж пафосу боротьби»⁷⁶.

Мені також видається, що зображення козака-бандуриста неминуче викликають асоціації, співзвучні урочистому, епічно-величному звучанню дум. В певному сенсі, ці зображення можна навіть розглядати як своєрідний образотворчий символ: козак співає думи і переповідає нам історію. Підписи, що є частиною багатьох ^{кст до} ~~мамаїв~~, також символічні, оскільки часто разюче контрастують із зображеннями.

Як і кілька століть тому, ~~сьогодні~~ помітний зв'язок: та частина українців, ~~яка захоплена~~ й цікавиться своєю історією, шанує кобзарів, думи й історичні пісні, вона добре знає образ Мамая. Як і кілька століть тому, образ козака Мамая в різних мистецьких проявах часто зустрічається в інтер'єрах багатьох українців.

помешкань

ЗВ'ЯЗОК «МАМАЇВ» З ВЕРТЕПНИМИ ВИСТАВАМИ

Відомо кілька давніх варіантів вертепних вистав, записаних в Україні: Сокиринський, Славутинський, Батуринський, Хорольський, Куп'янський та низка закарпатських і західноукраїнських редакцій.

Найбільш відомими і повними є два варіанти вертепних вистав, оприлюднені Г. Галаганом та М. Маркевичем.

Найрозлогіший і, мабуть, найстаріший запис української вертепної вистави здійснено Григорієм Галаганом, відомим в Україні громадським діячем, власником маєтку у Сокиринцях, що неподалік від Прилук, куди ще в 70-х роках XVIII ст. потрапили ноти і текст вертепного дійства⁷⁷.

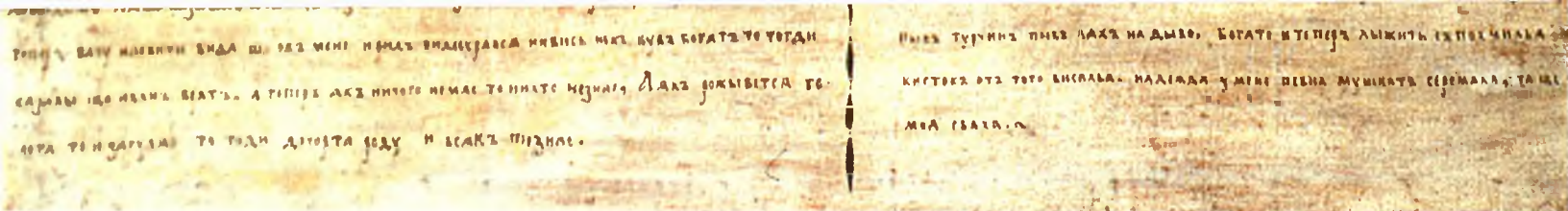
Іншим, також усталеним ще з другої половини XVIII ст. варіантом, є текст, записаний на Чернігівщині (або на Полтавщині) Миколою Маркевичем у 40-х роках XIX ст.⁷⁸

Наведемо фрагменти з цих вертепних вистав, де йдеться про Запорожця, який промовляє до глядачів віршами, близькими до тих, що надписані на деяких народних картинах «Козак Мамай» (стор. 33-34).

Видатний дослідник української старовини М. Петров у статті «Старинный Южно-Русский театр» наводить чимало написів на карти-

77. Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка // Киевская старина. 1882, октябрь. — С. 9–38.

78. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. // Факс. Перевидання 1840 року. — К.: Добровольное общ-во любителей книги УССР, 1991. — 27–64 с.



Фрагмент вертепно-
го дійства, опублікований
Григорієм Галаганом*

Появі Запорожця на сцені передусе
розмова
поміж поляком та його дружиною:
Полька до мужа:
«Пшепрашам пана Яна! Идзь зе мно,
бо цебе гайдамака забіє».
Поляк заносчиво відповідає:
«Цо ты, не едукована кобіто мувиш?
Як Бога кохам, єден тшидзести гайда-
мак забіє».
Только что поляк произнес свои
хвастливые слова, как раздается за
сценой песня запорожца:
Та не буде лучше, Та не буде краще,
Як у нас, та на Україні!
Що не має жида, Що немає ляха, Не
буде зміни!

Трудно было—бы ожидать от маленько-
го, скромного театра марионеток такой
знаменательной и характерной черты.
Чрезвычайно уместны звуки этого
величавого и глубокого народного
напева короткой исторической песни,
похожей скорее на всенародный воз-
глас Южной Руси, проносившийся по
ней от края до края всякий раз после
того, как народ кровию и страданиям.
хоть на время отстаивал от захватчи-
ков запада свою русскую народность
и восточное благочестие...
Заслышав звуки песни запорожца,
поляки быстро убегают и на сцену
является Запорожец. Он гораздо
выше всех остальных фигур вертепа,
одет в широкие красные шаровары
и синюю куртку, обшитую галуном. В

правой руке у него булава, с выбритой
головы висит чуприна. Вошедши на
сцену, он поворачивается в другую
сторону, куда бежал поляк, и произ-
носит следующий, драгоценный по
историческим чертам монолог:

На, на! Махнув,
Мов панський хортяга,
Або старенний пес!..
Що то за народ
Із їх пресмілий,
Що сам і в огонь не вскочить! —
Хіба його силою впреш!
Хоть дивись на мене,
Та ба не вгадаєш,
Відкіль родом
І як зовуть —
Ні чичирк не знаєш!
Коли трапилось кому
У степах бувати,
То той може прізвище
Моє угадати...
А в мене ім'я не одно,
А єсть їх до ката:
Так зовуть,
Як набіжиш
На якого свата:
Жид, з біди,
За рідного батька почитає,
Милостивим добродієм
Ляхва називає,
А ти, як хоч назови,
На все позволяю,
Аби лиш не назвав крамарем,
За те то полаю.
Тепер, бачу, на світі біда, —
Що мене одцурався рід,
Не бійсь, як був богат,
То казали: Іван-брат;
А тепер, як нічого не маю,

То ніхто й не знає.
А як розживеться голота
Да й загуляє,
Тогді до чорта раду
І всякий пізнає.
Відкіль родом
Я на світі,
Всяк із вас
Може знати приміти.
Жінок в Січі немає,
Всяк теє знає.
Хіба скажеш:
З Рима родом,
Або з пугача
Дід мій плодом?
Но в тім собі милиш (ошибаєшся,
обманываешь себя — Г. П. Галаган)
Інаково лівиш (?)
У нас сугаків тільки сліди,
Дикії коні нам сусіди,
Да дніпрове стрем'я, —
Ото наше плем'я!
Правда, як кінь в степній волі,
То так козак не без долі:
Куди хоче, туди скаче,
За козаком ніхто не заплаче, —
Гай, гай! Як я молод бував,
Що то в мене була за сила!
Було, ляхів борючи, і рука не млілі.
А тепер і вош сильніша
Від ляхів здаєцца,
Плечі і нігті болять,
Як день попоб'єшся.
Так то бачу, що уже
Не добра літ наших година:
Скоро цвіте і в'яне,
Як у полі билина.
Хоча ж мені і не страшно
На степу вмирати,
Да тільки жаль,
Що нікому буде поховати.

** Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. // Факс. Перевидання 1840 року. — К.: Добровольное общ-во любителей книги УССР, 1991. — 51 с.

нах, які майже дослівно збігаються зі словами Запорожця у вертепних виставах.

Микола Петров, аналізуючи два головні варіанти вертепного дійства, оприлюднені Г. Галаганом та М. Маркевичем, пише: «Во второй части существующие два списка его представляют... некоторые значительные различия. Особенный интерес представляет в списке Г. П. Галагана явление 12-е, в котором выводится на сцену Запорожец с его козацкими песнями и думами, проливающими некоторый свет и на историю самого вертепа. Правда, этот Запорожец выводится и у Маркевича и поет ту же самую песню, но от думы в списке Маркевича остались только бессвязные отрывки, тогда как в списке Г. П. Галагана она сохранилась в целом виде»⁷⁹.

Враховуючи надзвичайну наукову цінність цих записів, дозволю собі розлогу цитату з публікації М. Петрова, доступну нині небагатьом дослідникам «мамаїв»:

«По галагановскому списку вертепа, дума запорожца начинается следующими словами:

"Хоть дивись на мене, та ба не вгадаєш,
Відкіль родом і як зовуть нічичирк не знаєш.
Коли трапилось кому у степах бувати,
То той може прізвище моє вгадати.
А в мене ім'я не одно, а єсть їх до ката, —
Так зовуть, як набіжиш на якого свата:
Жид з біди за рідного батька почитає,
Милостивим добродієм ляхва називає.
А ти як хоч назови, — на все позволяю,
Аби лиш крамарем не назвав, за те-то полаю".

По словам А. М. Лазаревского, в его собрании древностей есть изображение запорожца, принадлежавшее некогда полковнику Полуботку, казненному Петром I в 1722 году. И под этим изображением подписаны приведенные начальные слова думы запорожца.

Те же слова, с незначительными изменениями помещены на акварельном снимке с другого изображения XVIII в., сделанном г. Де-ла-Флизом с оригинала в 1850-х годах.

Хоть на мене дивишся, та не угадаєш
Як зовуть і відкіль родом, і як прозивають — нічичирк не знаєш.
Коли трапилось кому у степах бувати,
То той может моє прозвище угадати.
Жид з біди за рідного батька почитає,
А ляхва дурно милостивим добродієм називає.
А ти як хочеш, то так мене назови...
Аби лиш не крамаром...

Наконец, в распоряжении редакции "Киевской старины" находится еще подобное изображение безымянного запорожца половины

79. Петров Н. Старинный Южно-Русский театр // Киев. старина. 1882, Том IV, ноябрь-декабрь. — С. 470.

19. **Козака з ляхом розговор, поч. XIX ст.** (фрагмент)
Градiжськ, Кременчуцький р-н, Полтавська обл.
Полотно, олія, 67 x 95
Національний художній музей України

XVIII века. Внизу и по сторонам этого изображения выписаны четыре отрывка из вертепной думы запорожца, именно из начала, середины и конца этой думы. Вот этот отрывок:

1. Хоть дивись, то одначе не вгадаєш, –
Відки я родом, правда нічирк не знаєш.
Називай мене гайдамакою, розбойником, п'яницею...
2. Що то як я був молод, що во мні була за сила!
Як ляхів боров, то і рука не трусила.
А тепер і вош од мене сильніша здаєця.
3. Козак душа справедлива, сорочки не має.
Коли не п'є, то воши б'є, то таки не гуляє.
Того ляхи, не менше попи і ченці, набралися жаху.
4. Гей, бандура моя золотая!
Коли б до тебе молодиця молодая!
Скакала б, співала. До сього лиха
Не один би чумак очурався грошей міха.
Бо як заграю, то не один і поскаче,

А подождавше с того веселля, то не один і заплаче.

Таким образом, песня и дума запорожца в 12-м явлении вертепа по происхождению своему относятся к глубокой старине, может быть к началу XVII века или, по крайней мере, к эпохе Богдана Хмельницкого и обе пользовались известностью в XVII веке. Когда они вошли в состав вертепной драмы, неизвестно с точностью, но так как и песня, и дума, в целом виде или в отрывках, помещаются в обох известных списках вертепа, Маркевичевском и Галагановском, то надобно полагать, что они вошли в состав вертепной драмы при установлении основного текста второй части вертепа»⁸⁰.

Вертепні дієства, численні записи яких були зроблені пізніше, засвідчили присутність в них популярного образу козака–запорожця по всій Україні, навіть у закарпатській частині Гуцульщини⁸¹.

Уривки з вертепних вистав досить швидко перейшли у народну пам'ять і, доповнюючись новими елементами, ця напівфольклорна гра поширилася по всій Україні. Її записували ще навіть у 1928 р. та й пізніше. Знаменно, що ще у середині XVIII ст. вихідці з України занесли вертеп аж у Сибір, не говорячи вже про сусідні регіони — Дон, Кубань, Білорусію. Цікаво, що в деяких вертепних виставах поєднується гра людей та ляльок, а то й грають лише самі люди⁸².

Образ козака, занесений з України в Білорусію, увійшов до сюжету багатьох варіантів місцевих вертепних дійств, а також народних драм (їх грали переодягнені актори, часто в масках), записаних на Могилівщині, Вітебщині, Мінщині, Берестейщині. Місцева назва вертепів — «батлейка».

В різновидах білоруської «батлейки» образ козака розробляється в значно спрощенішому, а нерідко і в примітивно–плакатному вигляді,

80. Петров Н., вказана праця, С. 438–481.

81. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. — К.: Наукова думка, 1992. — С.140

82. Федас Й. Український вертеп [у дослідженнях XIX–XX ст.]. — К.: Наукова думка, 1987. — С. 114.

ніж в українських фольклорних театральних дійствах та літературі. Фактично в ньому повністю зникає серйозне, трагіко-епічне начало, його місце натомість заступає майже виключно приземлено-комічне. Це й зрозуміло, адже на місцевому (білоруському) ґрунті, який мав свою самобутню історичну долю, неминуче відбувалися переробки літературних сюжетів тих творів, котрі приходили сюди з інших теренів (у даному випадку — з України).

Незважаючи на те, що образ Козака — героя вертепних дійств та народних вистав — був поширений фактично по всій Білорусі (а також і на Смоленщині), водночас, на цих теренах він абсолютно не знайшов свого втілення в образотворчому мистецтві. Як ми вже зазначали вище, народна картина «Козак Мамай» була і залишається явищем суто українським, не характерним для білоруської та російської культур.

Український дослідник 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 Мамаю, 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 Мамаю»⁸³.

Підтримуючи в цілому цю думку, але й, водночас, дискутуючи з дослідником, можна припустити протилежне, а саме, що до вертепу ці вірші запозичені з народних вуст, тобто з народної поезії. У кожному разі, для нас дуже важливим є той факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах точно пов'язані з XVIII ст., а можливо й з більш раннім XVII ст. — тобто з періодом так званого козацького бароко⁸⁴.

Продовжуючи тему літератури XVIII ст., процитую одного з провідних його знавців О. Мишанича: «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 низового бароко, яке бурхливо розквітло в сатирично-гумористичних і бурлескно-травестійних жанрах, у шкільній та вертепних інтермедіях, у поетичних оповіданнях типу "Отця Негребецького", "Кирика", автобіографічної повісті Іллі Турчановського»⁸⁵.

Зв'язок написів на «мамаях» з низовим бароко не викликає сумнівів, бо вони прямо-таки переповнені сатирико-гумористичними настроями та бурлескно-травестійними елементами. За академічним словником: «Бурлеск — вид комічної народної поезії та драматургії, характерною особливістю якого є спеціальна невідповідність поміж

83. Давній український гумор та сатира. — К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1959. — С. 17.

84. Українська культура. Лекції за редакцією Д. Антоновича. — К.: Либідь, 1993. — С. 248.

85. Українська література XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 8.

темою твору та її мовним втіленням», а «Травестія» — різновид гумористичної поезії, близької до пародії»⁸⁶.

Бурлескність більшості «мамаїв» не викликає сумніву, бо мистецький ефект (або ж — естетична особливість) цієї картини якраз і базується на протиставленні живописного образу «Козака Мамая» (вцілому — серйозного, задумливого, а нерідко і смутного) з його словесним жартівливо-сміховим двійником, котрий виникає після прочитання написів на полотні.

На середину та другу половину XVIII ст. припадає розквіт бурлескно-травестійної поезії в українській літературі. В цей період створено величезну кількість віршів-травестій: їх авторами були здебільшого студенти-бурсаки, що мандрували Україною в пошуках роботи. Вони згадуються в літературних джерелах того часу як «школяри», «спудеї», «нищі студенти», «бакаляри», «миркачі», «канцеляристи», «недоуки», «вандровані пахолки», «пиворізи», «мандрівні дяки».

Яскраву, але явно однобічну характеристику цьому феноменові української культури дав у свій час Іван Франко: «Се тип, що витворився при Київській Академії не раніше другої половини XVII в., а в XVIII віці зробився характерним признаком Подніпровської України — елемент кочовий та цинічний, носитель усяких веселих та сороміцьких оповідань та пісень, скорий на вигадки і жарти, захланий на їду, а особливо на випивку. Се були невдачники академії, що осилили початкові науки, але не зуміли довести їх до кінця і добитися якоїсь посади і пішли у світ, хапаючись за що можна, за дяківство, за малярство, оправу книжок, часто голодуючи та ніколи не покидаючи свого гумору. Їм завдячуємо певно, значну частину тих гумористичних віршів про празники християнської церкви»⁸⁷.

Полемізуючи з Франком, сучасний дослідник Юрій Барабаш застерігав від спрощеного сприйняття такого складного явища, як культура мандрівних студентів та дяків-бакалярів. Адже вони були складовою частиною тодішнього освітнього руху, який «органічно об'єднавши дві стихії, книжну і народну, в якісно новий ідейно-естетичний сплав, залишив неповторний і яскравий слід в історії української літератури та мистецтва»⁸⁸.

Свій виразний погляд на це явище подає і видатний культуролог М. Бахтін у статті «Рабле и Гоголь», включеній як додаток до книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья»: «Традиції гротескного реалізму в Україні були дуже сильними та живучими. Розсадниками їх були переважно духовні школи, бурси та академії (у Києві був свій "пагорб святої Женев'єви" з аналогічними традиціями). Мандрівні школярі (бурсаки) та нижчі клірики, "мандрівні дяки", розносили усну рекреативну літературу фацецій, анекдотів, дрібних мовних травестій, пародійної граматики тощо по всій Україні. Шкільні рекреації з їхніми специфічними звичаями

86. Словарь русского языка. М., 1981, Т. 1, 4.

87. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. — К.: Наукова думка, 1982, Т. 36. — С. 170–375.

88. Барабаш Ю. Григорий Сковорода и традиции «мандров» // Вопросы литературы. 1988, № 3. — С. 88–95.

89. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 528.

і правами вольності відіграли на Україні свою суттєву роль в розвитку культури. Традиції гротескного реалізму були ще живучими в українських учбових закладах (не лише духовних) в часи Гоголя і навіть пізніше... Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений народно-святковому сміхові, що звучав у "Вечорах", і водночас цей український бурсацький сміх був віддаленим київським відголоском західного "risus paschalis" (пасхального сміху). Тому елементи народно-святкового українського фольклору та елементи бурсацько-гротескного реалізму так органічно і злагоджено поєднуються у "Вії" і "Тарасі Бульбі", подібно до того, як аналогічні елементи трьома століттями раніше органічно поєднуються в романі Рабле»⁸⁹.

Доповнюючи наведену думку, дозволю собі зауважити, що ці елементи органічно сполучаються також і в «мамаях». Причому, надзвичайно важливим є те, що своє класичне завершення ці картини, як з точки зору їх пластики, так і з боку поетичного супроводу, знайшли в період українського (або ж козацького) бароко, що охопив другу половину XVII та майже все XVIII ст.

Окрім того, що вертеп поширювався по Україні бурсаками-студентами тодішніх духовних шкіл, бурс, колегій та академій, саме вони переважно культивували у своєму середовищі бурлескно-травестійну поезію. Беручи сюжети з народного середовища, бурсаки обробляли їх у формі наповнених гумором поезій, які після цього знову поверталися у народ, зазнаючи доповнень та видозмін, тобто — нових суттєвих переробок. Одним з кращих творів подібного жанру є анонімне бурлескно-травестійне віршоване оповідання-поема «Пекельний Марко», записане 1835 р. від 76-річного чорноморського козака Василя Губи. Його героєм є козак-сірома Марко, який, незважаючи на те, що був великим грішником, здобув «спасеніє душі» та визволив з пекла душі багатьох побратимів.

За духом та образною системою твір «Пекельний Марко» перегукується зі згаданими вище вертепними діями та з написаними на «мамаях». Зокрема, Марко п'є горілку, любить дівчат, але при цьому зберігає духовну чистоту і таки змушує повелителя темних сил Люципера відпустити з пекла на волю не лише його самого, а й своїх друзів-козаків.

Поема «Пекельний Марко» показує, якого високого художнього рівня досягла тогочасна сміхова народна культура, хоча не викликає сумніву, що ці два культуротворчі потоки постійно перетиналися один з одним, доповнюючи та збагачуючи себе цим взаємообміном.

Трапляються згадки про те, що бурсаки, окрім всього іншого, також писали картини та ікони (були «малюрами», — за наведеним вище твердженням Івана Франка).

На моє переконання, згаданих думок вистачає, аби утвердитися у висновку, що найважливіше значення для формування образу козака

в українському мистецтві та літературі мали два великі образотворчі потоки української культури: стихія народнопоетичної (і малярської) творчості та сміхова бурлескно-травестійна традиція студентсько-бурсацького середовища доби Козаччини.

Бароківі риси присутні на «мамаях» незаперечно, особливо на датованих XVIII століттям; та й навіть на тих, що писалися пізніше, в столітті XIX (бо вони повторювали та копіювали вже знайдені раніше зразки). Вертеп також був породженням української барокової культури, до котрої належить і творчість Митрофана Довгалецького, з яким пов'язують першу появу образу запорожця на українській сцені: адже саме він у XVIII ст. культивував бароківі традиції у стінах Києво-Могилянської Академії.

Це безпосередньо стосується образу Козака на народних картинах, який смішить глядачів висловлюваннями-написами, що йдуть від його імені. Але, водночас, він змушує їх замислитися над серйозними (а то й світоглядними) проблемами, що стосуються цих самих глядачів — нащадків козацького роду.

КОМПОЗИЦІЙНІ ВАРІАЦІЇ «МАМАЇВ» ТА ДЕЯКІ ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Більшість відомих нам «мамаяв» є варіаціями на тему єдиної композиції, в основі якої постать сидячого зі схрещеними ногами козака, що грає на бандурі, або, відклавши її, тримає пальці рук в не цілком зрозумілому, але характерному жесті. Меншу частину творів складають картини, де поряд з сидячим козаком зображені інші персонажі (дівчата, пан-лях, єврей-шинкар та ін.). Серед них окрему групу картин складають твори, пов'язані з подіями Гайдамаччини (або ж Коліївщини). На них подані так звані «сцени розправи» гайдамак зі своїми противниками — суд, який вершить Мамай; на деревах повішені (часто — вниз головою) чоловічі постаті. Замість степу, ці події відбуваються, як правило, в лісі.

Однак, у всіх цих випадках, композиційне ядро твору — фігура козака з бандурою у «східній позі» — залишається незмінним. Тобто — саме ця самотня фігура козака-бандуриста і є тим базовим варіантом народної картини «Козак Мамай».

Найдавніші зі збережених на сьогодні «мамаяв» датуються початком XVIII ст. Раніших творів на нинішній час не виявлено, але це не означає, що їх не було. Війни, пожежі та руйнівна сила часу знищували (та продовжують знищувати й дотепер) твори мистецтва, виконані

20. **Полікарп Захаренко (1876–1934)**
Козак Мамай, поч. XX ст.
Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.
Полотно, олія, 102 x 73
Музей народної архітектури та побуту НАН України

в значно міцніших матеріалах, ніж дерево та полотно, на яких переважно зображували «мамаїв».

Нагадаймо, що П. Білецький, підтримуючи думку Д. Щербаківського та К. Широцького, вважав, що композиційна схема «мамаїв» склалася значно раніше — ще до XVII ст. На доказ цього, в праці «Козак Мамай — українська народна картина» він наводить фотографію твору «Козак-бандурист» з Харківського художнього музею, датованого 1642 р. Але згодом учений дійшов висновку про її пізніше виконання — на межі XVIII — XIX століть. Це також підтверджує детальний аналіз художньо-композиційних особливостей цього твору. Харківські дослідники вважають, що вказана робота є лише копією з твору, написаного в 1642 році.

Проаналізувавши наявні в нашому користуванні джерельні матеріали, можна зробити наступні спостереження щодо пластично-образної еволюції картин «Козак Мамай»:

а) в першій половині XVIII ст. композиція картини перебувала в процесі становлення, склався композиційний канон (постать сидячого у «східній» позі козака), але просторове оточення фігури головного героя та речова атрибутика біля нього ще не усталилися;

б) жоден з козаків на творах першої половини XVIII ст. не має власного імені, попри те, що на всіх найдавніших картинах зображено яскраві індивідуальні образи, фактично портрети реальних осіб;

в) вже на найраніших «мамаях» трапляються написи, але вони дуже лаконічні, і їхній обсяг не співмірний з текстами на картинах кінця XVIII — початку XIX ст., що за обсягом нерідко наближаються до розмірів невеликої поеми;

г) до створення найдавніших «мамаїв» були залучені професійні маляри, свідченням чого є, хоча б, «кужбушки» Києво-Печерської Лаврської майстерні (датовані серединою XVIII ст.), де працювали професійні художники, які готували майбутніх іконописців, котрі писали також і світські твори.

Отже, у першій половині XVIII ст. образ козака як художнє узагальнення героїчних подій цілої історичної епохи національно-визвольних змагань ще не знайшов свого чіткого пластичного оформлення, зокрема іконографічно і текстово. Це відбулося в пізніший період — протягом другої половини XVIII ст. працю багатьох безіменних малярів, які виробили та остаточно відшліфували класичний композиційний канон цієї картини. Але ця праця, вірогідно, була здійснена не лише самодіяльними, а й професійними українськими майстрами, зокрема, іконописцями. На це вказують високі художні якості деяких «мамаїв», які можна назвати народними картинами лише з певними застереженнями.

Такі висновки перегукуються з думками видатного мистецтвознавця Павла Жолтовського, який присвятив «мамаям» багато місця



21. **Будда Ваджрасатва.**
Дзанабадзар (1635–1723).
Монголія. Бронза. Межа XVII–XVIII ст.

22. **Будда в медитації.**
Невідомий скульптор. V ст. н. е. Індія, Сарнатх.
Різьблення по пісковику.

у своїй монографії «Український живопис XVII — XVIII ст.». Як ми вже згадували, він відкидає погляди Щербаківського, Широцького, Білецького про можливість запозичення композиційної схеми «мамаїв» зі Сходу. Жолтовський згоден, що цей образ є дуже давнім і що він пройшов «довгий і складний шлях розвитку», але виводить його з тих місцевих умов, в яких формувалося і діяло українське козацтво: «Образ козака–бандуриста був дуже близьким до життя, до тогочасної дійсності». Дослідник виділяє 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»⁹⁰.

Усе ж, у питанні походження композиційної основи «мамаїв» переконливішими допоки є аргументи П. Білецького та інших дослідників, що вбачали певну близькість українських «мамаїв» із давнішими східними зразками подібних творів. Про паралелі канонічної композиції «мамаїв» з мистецтвом народів Сходу ми вже згадували вище. Серед них називалися як існуючі нині народи — араби, турки, монголи, уйгури, калмики, так і ті, що зникли з історичної арени, розчинившись серед інших етносів — скіфи, сармати та половці. Водночас, можна знайти паралелі композиції українських народних картин із мистецтвом Індії, Тибету, Китаю та інших країн Далекосхідного регіону, особливо з бронзовими скульптурами та картинами, що належать до кола буддійської релігії. Саме в такій (або близькій) сидячій позі, як у Мамая, зображували (і зображують) Будду, бодхісатв та інших божеств буддійського (а також індуїстського) пантеонів.

Те ж стосується, наприклад, творів видатного монгольського скульптора та релігійного діяча XVII ст. лами Дзанабадзара (він відомий під іменем Ундур–гегена, як перевтілення святого Джебдзундамби) — божеств Амогасідха, Акшобх'я, Ратнасамбава, Амітаба, Вайрочана та ін.⁹¹

У такій самій позі («східній», позі Будди, а також і Мамая) монгольські художники зображували на папері, полотні та шовку не лише своїх божеств, а й героїв (наприклад — Абатай–хана)⁹².

Для нас цікавими є твори, що походять безпосередньо з нинішньої території України. Вони є вагомими свідченнями того, що композиційний канон «мамаїв» існував тут з давніших часів. Так, серед експонатів археологічних розкопок сарматського поховання «Соколова Могила» (I ст. н. е.) на Миколаївщині привертає

90. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1978. — С. 290, 298.

91. Цултэм Ням-Осорын. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 82–83.

92. Там само — рис. 48

увагу невелике скульптурне зображення, яке багато в чому нагадує нашого героя. Це — срібна ручка бронзового дзеркала (срібло з позолотою), котра зображує вусатого чоловіка з круглим обличчям, який сидить у «східній позі», тримаючи в руках чашу, що разюче нагадує композицію «Козак — душа правдивая»⁹³.

Цікаві паралелі виникають при порівнянні композицій «мамаїв» з середньовічною монументальною скульптурою тюркомовних племен півдня України — так званими «камінними бабами».

Дослідниця Л. Гераськова проаналізувавши весь доступний їй масив археологічних об'єктів, дійшла висновку, що вони розподіляються на три групи, котрі 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 скульптур тюркомовних кочовиків азійських степів (не половців, а найімовірніше печенігів). Інша група скульптур є перехідною від архаїчної групи до половецької і виконана ймовірно торками — «одним з тюркомовних народів, близьким до половців, що зазнав на собі сильного їх впливу»⁹⁴.

Половецькі твори є найпластичнішими і зображують стоячі та сидячі чоловічі й жіночі постаті. Таким чином, архаїчні скульптурні зображення відповідають дополовецькому періоду (VIII — X ст.), а найцікавіші в пластичному вирішенні — половецькому (XI — XIII ст.). «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 азійській 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»⁹⁵.

Велика колекція половецької скульптури XI—XII століть зберігається в музейній збірці Національного заповідника «Хортиця». Серед цих творів є і чоловічі (вони домінують), і жіночі статуї, витесані з граніту, пісковика, вапняку та черепашнику. Зображені перебувають у стоячій, напівсидячій та сидячій позах. В скульптурах ми бачимо ті самі композиційні елементи, які традиційно зображують в «мамаях», а саме: шабля, лук, сагайдак, посуд різної конфігурації, музичні інструменти, а з одягу та взуття — головні убори (схожі на шапку), вишиті геометричним візерунком сорочки (?), каптани, пояси, штани, чоботи⁹⁶.

Як тут знову не згадати той факт, що в давній Україні словом «мамай» називали (за словником Бориса Грінченка) саме камінні статуї в степу. При цьому, чоловічі обличчя цих скульптур нерідко нагадують образи козаків на народних картинах: та ж сама округлість



23. Дзеркало із сарматського поховання Соколова Могила на Миколаївщині. I ст. н. е. Невідомий майстер. Бронза, позолота.

93. Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. — К.: Наукова Думка, 1986. — 152 с.

94. Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 99.

95. Там само, С. 100.

96. Борисенко О. Е. Половецька скульптура. Каталог музейної збірки Національного заповідника «Хортиця». — К., 2003. — 32 с.

обличчя, самозаглиблена відстороненість погляду, а також вуса на голеному обличчі (ми не знаємо жодного «мамая» з бородою чи повністю голеного, але всі вони — молоді чи старші — обов'язково мають вуса).

Таким чином, очевидна схожість бронзових скульптур скіфо-сарматського періоду та камінних образів (особливо зображень чоловіків-воїнів) половецького мистецтва із образами картинних «мамаїв», що наштовхує на думку про спорідненість основи образу чи, принаймні, повторюваність певних композиційних рис. До сказаного хочеться додати лише одну заувагу — ці мистецькі повтори траплялися у зовсім різні історичні епохи практично на тій самій території, яка тепер є частиною держави Україна.



24. Чоловіча статуя

Мала Токмачка Оріхівського району Запорізької області.
XII — перша половина XIII ст. Різьблення по пісковнику

25. Чоловіча статуя

Юрківка Оріхівського району Запорізької області.
XII — перша половина XIII ст. Різьблення по вапняку.



26. Абатай-хан. Фрагмент.
Невідомий художник. Монголія.
Полотно, мінеральні фарби.

ЗВ'ЯЗОК «МАМАЇВ» З ІКОНОПИСОМ ТА КОЗАЦЬКИМ ПОРТРЕТОМ

Варто звернути увагу на очевидний зв'язок «мамаїв» з релігійним мистецтвом православної традиції, для якої канон є фундаментальним поняттям. Насамперед ідеться про іконопис, який розвивається в межах усталених пластичних образів. Для «мамаїв», як ми вже про це неодноразово говорили, також притаманний композиційний канон, хоча ці твори належать не до релігійного, а до світського мистецтва.

Поряд з релігійним, традиційне народне мистецтво також тяжіє до формування свого канону архетипних образів (зокрема, це показав у своїх дослідженнях Олександр Найден)⁹⁷.

У козацьку добу професійні художники (та й самодіяльні теж) писали твори релігійної тематики (насамперед ікони), а також зверталися до світських сюжетів (передусім портрети і популярні в народі тематичні картини, як-от «козак Мамай»). Сама пластика «мамаїв», статичність та декоративність композиції, а також каліграфія написів, що притаманні й іконописному малярству, не можуть бути випадковістю. Об'єднує «мамаїв» з іконами і наявність композиційного канону, котрий, як відомо, є результатом тривалого розвитку певної пластичної традиції і притаманний передусім релігійному мистецтву.

Прикметно, що образи козаків ми зустрічаємо на багатьох іконах доби Козаччини. Зокрема портрет Лубенського полковника Леонтія Назаровича Свічки введено в композицію ікони «Розп'яття» (1690–ті роки), яка містилася в одному з храмів сотенного містечка Пирятин Лубенського полку. Полковник Леонтій Свічка, що командував полком від 1688 до 1698 року, зображений в повний зріст біля розп'ятого на хресті Ісуса. З іншого боку хреста невідомий художник зобразив Богородицю та апостола Іоанна. Обличчя Леонтія Свічки написано дуже реалістично: передана неповторна індивідуальність козацького ватажка, який був не лише хоробрим воїном, а й щедрим ктиторм православної церкви. Впадають у вічі характерні деталі козацької зовнішності як-от: довгі вуса, «оселедець» на голові, горбатий ніс. Ці риси та особлива внутрішня зосередженість героя твору, безперечно об'єднують згаданий твір з багатьма образами козаків на картинах «Козак Мамай».

Це зовсім не поодинокий твір, де зображено конкретних козаків. Скажімо, портрет гетьмана Богдана Хмельницького введено до композиції ікони «Покрова» з села Мотижина на Київщині (кінець XVII ст.), а портрети кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби відтворено на іконі «Покрова», що була в останній січовій Покровській церкві Нікополя (друга половина XVIII ст.).



27. Ікона «Розп'яття» з портретом Лубенського полковника Леонтія Свічки. 1690–ті роки. Невідомий художник. Пирятин. ДЕРЕВО, ЛЕВКАС, ОЛІЯ.

28. Козак–бандурист, поч. XIX ст. Невідомий художник. КАТЕРИНОДАР. Полотно, олія, 70 x 51
Національний художній музей України

97. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997.



29. Малюнок з ікони «Покрова» з портретами кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби. Невідомий художник. Оригінал — друга половина XVIII ст. Дерево, левкас, олія.

30. Ікона «Покрова» з портретом гетьмана Богдана Хмельницького. Невідомий художник. XVII ст. (фрагмент)

Як відомо, козаки вважали Богородицю покровителькою Війська Запорозького, тому й не дивно, що саме на іконах «Покрови Божої Матері» невідомі художники зображали провідних ватажків козацтва, які представляли перед небесними силами український народ та військо. На обох згаданих іконах козацькі вожді стоять перед Богородицею під час молитви — на повен зріст, з молитовним, зосередженим виразом обличчя. На січовій іконі, окрім Божої Матері, молитву Війська Запорозького вислуховують також інші шановані козаками небесні заступники — св. Микола-чудотворець та архистратиг Михайло. *Михайло*

За свідченням історика Дмитра Яворницького, в часи Богдана Хмельницького у запорозьких козаків була похідна церква, освячена

на честь архистратига Михайла, священником при якій був ієромонах київського Спасо–Межигірського монастиря⁹⁸.

Названі нами твори стоять на межі релігійного та світського мистецтва, поєднуючи в собі риси класичного іконопису (який відтворює сили небесні і канонізованих церквою святих) та ктиторського портрету (зображення жертводателів та фундаторів православної церкви). Те, що автори цих творів невідомі (в переважній більшості праці не підписані) є дуже прикметним — в ті часи художники рідко ставили своє прізвище на іконах.

На багатьох картинах із зображенням «мамаїв» проявляються риси барокової стилістики в її місцевому варіанті т. зв. «козацького бароко».

Бароко як європейське, так і українське, було якісно новим продовженням традицій середньовічної культури — наскрізь релігійної за своїм характером. За твердженням Людмили Міляєвої, «теоретичні постулати його (тобто, бароко — С. Б.) поетики не руйнували середньовічного світогляду, не замахувалися на традиційні переконання. Вони лише давали свіжі стимули художній культурі, що відроджувала, відновлювала на новому історичному етапі багато корінних релігійних істин, на яких базувалася віра, мораль та цілий ряд принципів соціального укладу феодального суспільства»⁹⁹.

Особливу популярністю серед поширених портретів користувалися образи гетьманів Богдана і Юрія Хмельницького, Івана Самойловича, Данила Апостола, Павла Полуботка та інших знаменитих історичних осіб. Ці портрети, переважно погрудні або поколінні, також писалися за усталеними нормами. Ретельно передаючи індивідуальні риси героя твору, художники тієї доби чітко дотримувалися певних композиційних правил зображення.

Класичним прикладом цього канонічного пластичного втілення є парсунний портрет князя Дмитра Вишневецького. Датований XVIII століттям, він, найімовірніше, є копією з портрету більш ранньої доби, прижиттєвого зображення знаменитого історичного діяча, що увійшов у народну пам'ять під легендарним іменем «Байда».

Поколінний образ Байди вписано в овал — характерний бароковий формат багатьох портретів доби Козаччини. Обличчя князя зображено в трьох–четвертному повороті; попри певну стилізацію воно є переконливо–індивідуальним. Впадають у вічі такі характерні деталі — ніс з горбинкою, довгі вуса та «оселедець» на голеній голові (подібні риси ми спостерігаємо на багатьох «мамаях»). Шабля на поясі та лук із стрілою в правій руці князя говорять про його належність до військового стану (усталена атрибутика картин із зображенням «козака Мамая»). Наявність на картині тексту, який коментує зображення, також вносить додаткову паралель, котра об'єднує «мамаїв» із портретом легендарного (і водночас — реального) князя — одного із засновників запорозького козацтва.



31. ПОРТРЕТ КНЯЗЯ ДМИТРА ВИШНЕВЕЦЬКОГО (БАЙДИ).
Невідомий художник. XVIII ст. Полотно, олія.

98. Яворницький Д. І. [Эварницкий Д. И.]. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. // Факс. переиздания 1888 року: К.: Веселка, 1995, Ч. 1, 2. — С. 111.

99. Миляева Л. С. Спасо-Преображенская церковь села Великие Сорочинцы Полтавской области // Сборник «Западноевропейски барок и византийски свет». Научни скупови Српске академие наука и уметности. — Београд, 1991, Кн. LIX. — С. 75.

На відміну від обличчя, постать Байди написана більш умовно — без дотримання анатомічних пропорцій; стилізовано відтворено одяг князя (особливо згини хутряного плаща); локальність кольорових плям посилює площинну декоративність образу, зображеного на умовному (також площинному) тлі. Вказані риси художнього мислення характерні також і для іконопису тієї доби; зокрема, пластичне вирішення образу Байди-Вишневецького дуже близьке до вищезгаданого портрета Леонтія Свічки на іконі «Покрова» з Пирятина.

Близьким за пластичною схемою до портрета Вишневецького є образ Богдана Хмельницького, виконаний невідомим художником як мініатюра-ілюстрація «Літопису» Самійла Величка 1720-х років.

На відміну від більшості парсунних портретів, де гетьмана малюють у дорогій парадній шапці, прикрашеній двома пір'їнами, на мініатюрі він зображений з непокритою головою, з такою самою зачіскою (чуб — «оселедець»), як у Байди (шапка лежить поряд — на столі). Надзвичайно схожими є й інші деталі — загальна постава фігури, дорогий хутряний плащ на плечах, розташування рук, умовне площинне тло (з драперіями), барокова овальна рама. Лише замість зброї художник вклав у руки гетьмана булаву — символ верховної влади, а під портретом помістив герб Хмельницького на тлі гармат, бойових знамен та військових барабанів-тулумбасів. Герб вміщено в оздоблену багатомановитою рослинністю раму-картуш — характерну прикмету барокової культури, з її любов'ю до пишних химерних орнаментів.

Подібний картуш з гарматами, знаменами та тулумбасами бачимо ми на іконах «Покрова» з портретами кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби. Ця композиційна деталь вказує не лише на консервативно-зберігаючу роль традиції в розвитку українського мистецтва доби Козаччини (між вказаними творами дистанція близько півстоліття), а й на високу самоповагу козацького товариства (особливо його провідників), яке ретельно берегло пам'ять про своє історичне коріння та свято шанувало бойову славу предків і свідчення військової честі роду. В багатьох офіційних документах козацтво називало себе не інакше як «Славне Військо Запорозьке», оспівуючи збройну славу своїх бойових друзів та побратимів у незліченних піснях, думах, легендах.

Подібні типажі (схожі рисами обличчя, одягом та зачісками до Леонтія Свічки, Дмитра Вишневецького, Богдана Хмельницького, Петра Калнишевського, Лазаря Глоби) бачимо і на багатьох інших барокових парсунах та іконах тієї доби (наприклад, на іконі «Воздвиження Чесного хреста Господнього» кінця XVII ст. з Національного музею у Львові).

Зі стоячими портретними постатями представників козацької старшини перегукуються і чудові ктиторські портрети братів Шиянів — Івана та Якова (1784 р.), що зберігалися в останній Січовій



Покровській церкві в Нікополі (де перебувала й ікона «Покрова» з портретами Петра Калнишевського та Лазаря Глоби). Згідно з написами на творах, брати спорудили власним коштом іконостас цієї унікальної церкви. На час написання портретів Запорозьку Січ вже ліквідували, козацьку старшину арештували і засудили, кошового отамана Петра Калнишевського заслали на Соловки, а імператриця Катерина II називала запорожців в офіційних документах «ворами и разбойниками». Попри це, брати побажали зобразити себе в традиційному козацькому одязі, при зброї, з оголеною головою. Зберігаючи в цілому канон барокових козацьких парсун, портрети братів Шиянів вражають вільним володінням вже іншою художньою мовою, характерною в цілому для XIX ст. — умінням побудувати об'ємну форму (в даному випадку — обличчя та руки) за допомогою світлотіні та досконалого знання анатомії людського тіла. Ці твори стоять на рівні з кращими реалістичними європейськими портретами XVIII століття, що вразило і захопило Іллю Репіна під час його подорожі в Україну, коли він збирав матеріали для свого знаменитого полотна «Запорозьці пишуть листа турецькому султану».

Бачимо характерні козацькі типажі і на мініатюрі «Освячення козацької корогви», створеній невідомим художником в «Служебнику» Лазаря Барановича 1665 р. На ній намальовано представників козацької старшини (поясні зображення), котрі з оголеними головами стоять у храмі перед статечним священнослужителем (судячи з митри чи архиєпископ) під час чину освячення козацького прапора. Оскільки у першому ряду зображено вже немолодого козака в багатому одязі з гетьманською булавою в руці, то на мініатюрі відтворено сцену освячення якогось дуже важливого прапора — ймовірно корогви Війська Запорозького, яка зберігалася в ставці самого гетьмана.

Прикметно, що цей, в цілому світський сюжет, розміщено в книзі, яку використовували для церковних відправ найвищі духовні ієрархи українського православ'я (чернігівський архиєпископ Лазар Баранович був місцєблюстителем київської митрополії, яка тоді підпорядковувалася Костянтинопольському патріархові). Ця мініатюра, як і наведені вище твори, свідчить про те, що образ українського козака (та козаків як військового стану в цілому) глибоко вкорінився в українському мистецтві XVII — XVIII століть, причому не лише у релігійному, а й у світському.

Образи козаків на парсунах та іконах явно перегукуються з багатьма «козаками мамаями» на народних картинах, нерідко й тому, що їх могли писати ті самі художники.

Побудова пластичної композиції «мамаїв» на основі лінійно-ритмічних колових елементів є також характерною прикметою кращих зразків давнього іконопису (згадаймо хоча б «Трійцю» Андрія



35. Козак Яків Шиян (фрагмент).
Невідомий художник.
1784. Полотно, олія.

← 32. Портрет Богдана Хмельницького.
Невідомий художник. Мініатюра з рукописного
«Літопису» Самійла Величка
1720 р. Папір, акварель.

← 33. Фрагмент ікони «Воздвиження Чесного Хреста
Господнього».
Невідомий художник.
Кінець XVII ст. Дерево, темпера.

← 34. Освячення козацької корогви.
Невідомий художник. Мініатюра з рукописного
«Служебника» Лазаря Барановича 1665 р.
Папір, акварель.



36. Ікона «Юрій Змієборець» із села Станили поблизу Дрогобича. Невідомий художник. XIV ст. Дерево, темпера.

37. Козак-бандурист, XIX ст.

Походження невідоме
Полотно, олія, 66 x 49

Чернівецький
Дніпропетровський історичний музей
художній
ім. Д. І. Яворницького

38. Козак Мамай, перша пол. XIX ст. →

Походження невідоме
Полотно, олія, 115 x 91,5

Одеський історико-краєзнавчий музей

Рубльова як найвідоміший зразок подібної творчості). Багато спільного можна знайти поміж класичними «мамаями» (наприклад, картиною «Козак-бандурист» з Національного художнього музею в Києві та іконами на кшталт «Св. Георгій Переможець» (або ж «Юрій Змієборець»).

Ікони із зображенням Юрія (Георгія) Змієборця, якого змальовували верхи на коні зі списом в руці, були особливо близькими до «Мамаїв», де поряд із господарем малювали козацького коня, прив'язаного до увіткнутого у землю списа. На це звертає увагу видатний український мистецтвознавець Г. Логвин: «Козак Мамай — по суті той же Георгій Змієборець. Він лише зійшов з коня, зняв із себе старі бойові атрибути і убрався в народне вбрання»¹⁰⁰.

Об'єднує ці твори не лише спільність образів улюблених в народі воїнів різних історичних епох, а й близькість пластики вказаних робіт при використанні тих самих елементів (спис, як зброя воїна; наявність коня; ритмічна побудова композиції на основі кола та ін.).

Високий ступінь композиційної «відшліфованості» «Козака-бандуриста» з Національного художнього музею в Києві, органічне



39. Козак-бандурист, XIX ст.

Походження невідоме
Полотно, олія, 113 x 104

Національний художній музей України (Ж811)

поєднання в ньому декоративного та психологічного начал, вказує на те, що цей твір створено на базі глибокого засвоєння пластики іконопису. Ця досконало-відшліфована композиція майже буквально повторена на картинах, які зберігаються в Одеському історико-краєзнавчому музеї (И-79) та в Чернігівському обласному художньому музеї (Ж-25).

З Мац.-го худ.-го музею

Живописне вирішення твору «Козак-бандурист» співзвучне композиційному: загальний колорит картини стриманий, базується на варіаціях кількох головних кольорів, що надає творові монументальності та декоративності водночас; фарби згармонійовані на основі жовто-охристих (жупан) і коричневатих (земля, бандура, дерево) відтінків. Шаровари написані синьою фарбою; коня, пляшку, шаблю, порохівницю та хутряну оторочку жупану — варіаціями чорної. Червона фарба використана для зображення шапки, сумки та шкіряних постолів козака. З плином часу картина сильно потемніла, фарби на ній пожухли, тому окремі її елементи непросто побачити (зокрема, лук чи зображення коня на гербі). На цьому приглушено-тьмяному тлі особливо увиразнюється обличчя козака, яке є смисловим центром картини і водночас — її найосвітленішим елементом.

Вражає майстерність, з якою це обличчя написано: тонкий прямий ніс, маленький рот, розумні очі, невелике акуратне вухо, тонкі брови, вуса та оселедець — все це створює радше ліричний, ніж героїчний образ козака. Цей народний тип парубоцької краси різко контрастує з холодно-відстороненим виразом обличчя шляхти на «сарматських» портретах (вони, як правило, зображені в повний зріст) та, до певної міри, аристократично-парадними «парсунами» козацької старшини.

Майстерно написані невідомим художником також кисті рук козака (особливо — права, що перебирає струни бандури, і є, разом з обличчям, найосвітленішим елементом картини, створюючи з ним своєрідний світловий центр твору). Обличчя козака, безперечно, є узагальненим, типізованим, схожим на обличчя «мамаїв» з вищезгаданих картин Чернігівського та Одеського музеїв. Схоже на те, що його прообразом була якась більш давня картина, що не збереглася до нашого часу, і яку наступні художники більш чи менш вдало копіювали, беручи за основу. Попри окремі недоліки, в основі твору лежить чудово збалансована композиційно фігура центральної постаті, яку оточують доповнюючі елементи, міцно з нею пов'язані.

Попри яскраво виражену індивідуальність, в образі козака-бандуриста втілено явно узагальнений пластичний тип, як це ми маємо, наприклад, на портреті знатного військового товариша Василя Гамалії (1750-ті рр., Національний художній музей України).

Невідомому художникові вдалося в цьому видатному творі передати неповторну індивідуальність знатного козацького достойника і перетворити цей образ на символ українського шляхтича, на обличчі

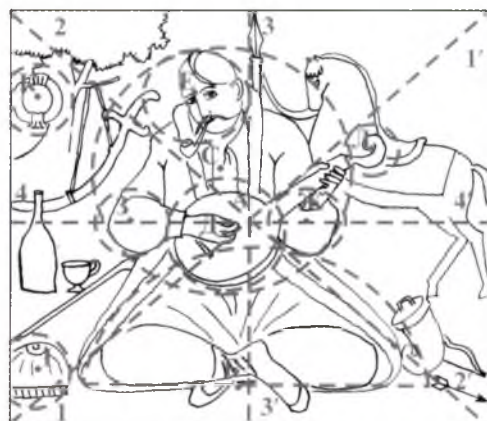


40. Знатний військовий товариш Василь Гамалія.
Невідомий художник. Середина XVIII ст. Полотно, олія.

якого закарбувалася своєрідна «шляхетська маска» — гордовито підняті брови, злегка презирливий погляд, піджаті губи»¹⁰¹.

Об'єднує портрет Василя Гамалії з образом невідомого козака на картині «Козак-бандурист» і застосування улюбленої українськими майстрами того часу схеми побудови композиції, на основі застосування колового ритму та декоративності пластичного вирішення.

Повторю думку Платона Білецького, «мамаї» є галереєю безіменних козацьких портретів, в яких, однак, втілено характерні етнічні типи обличч українських чоловіків. Він також неодноразово звертав увагу на стилістичну близькість «мамаїв» з шедеврами українського портретного живопису XVII — XVIII ст. доби козацького бароко, для яких характерним є: «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що обмірковано досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму». Білецький зауважує, «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.»¹⁰²



41. Побудова композиції картини «Козак бандурист» на основі колового ритму пластичної форми [автор С. Бушак].

Нац. худ. музей, Київ
XIX ст.
автор С. Бушак

ПРО АВТОРСТВО «МАМАЇВ»

А що, власне, відомо нам про мистців-виконавців картин «Козак Мамай», адже переважна більшість цих творів є недатованими і без авторського підпису? Свідчень мало і вони суперечливі. Усе ж, уважне дослідження дозволяє відшукати певні дані, що проливають світло на цю проблему.

Так, один із дослідників козацької доби Пантелеймон Куліш в своїх «Записках о Южной Руси» пише про запорожця-маляра, який ілюстрував книгу Олександра Івановича Ригельмана «Летописное повествование о Малой России». Ця книга, написана у 1778–1786 роках, уперше побачила світ в Москві у 1847 році, завдяки зусиллям Йосипа Бодянського. «Вспомним Запорожца, который рисовал костюмы для "Летописное повествование о Малой России" Ригельмана. Такой мастер мог сочинить изображение Запорожца-кобзаря и стихи под ним, которые сделали народною и саму картину»¹⁰³.

За свідченнями Павла Жолтовського, цим художником був Тимофій Калинський, про якого він пише наступне: «Тимофій — маляр. У 1778–1782 рр. виконав близько 30 великих акварелей із зображенням козаків, запорожців, міщан, посполитих степового та чернігівського селянства. Ці акварелі знаходились у збірках

101. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. С. 211.

102. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. С. 194, 276.

103. Куліш П. «Записки о Южной Руси». — СПб., 1856, т. 1. — С. 192.



42. Козак-бандурист. Середина XVIII ст.
Невідомий художник. Розфарбований малюнок з
«Кужбушків» Києво-Лаврської іконописної майстерні

43. Козак-бандурист. Середина XVIII ст.
Невідомий художник. Тушований малюнок з
«Кужбушків» Києво-Лаврської іконописної майстерні

44. Козак-бандурист. Середина XVIII ст.
Грицько Маляренко. Тушований малюнок з
«Кужбушків» Києво-Лаврської іконописної майстерні

“Императорского общества и древностей российских” в Москві»¹⁰⁴.

Точні роки життя Тимофія Калинського невідомі, але його упевнено можна відносити до митців другої половини (а то й середини) XVIII ст. Найімовірніше він був близьким знайомим О. І. Рігельмана, а високий мистецький рівень ілюстрацій вказує на те, що це був професійний художник. До названої серії належить, зокрема, композиція «Запорожці» (або ж «Козаки гуляють»), де зображено двох козаків, один з яких сидить у класичній позі «мамая» з бандурою, а другий танцює перед ним.

Серед авторів «мамаїв» були і мистці-професіонали. Це підтверджує той факт, що в «кужбушках» (альбомах учбових малюнків) Києво-Печерської Лаврської іконописної майстерні, де працювали професійні художники, виявлено три зображення козаків-бандуристів. Причому, один з них зображений в повний зріст, а двоє інших — в класичній («східній» зі схрещеними ногами) позі Мамаєва.

Автор одного з цих малюнків відомий, два інші не підписані. Це — Грицько Маляренко, про якого П. Жолтовський пише наступне: «Грицько Маляренко — учень малярні Києво-Печерської Лаври. В лаврському кужбушку XIX-120 / 8448 уміщено його 176 підписних малюнків тушшю. Підписи як повні — “Грицько рисовав”, “рисовал Грицько Маляренко” (а також — “Грицько”, “Грицько Маляренко рисовал подольский”), так і скорочені — “ГР”, “РГМ”. На деяких, крім підпису, зустрічаються дати 1753, 1754 та 1755»¹⁰⁵.

На одному з цих аркушів (№10) є зображення «Козака-бандуриста» (папір, тушований малюнок), що датується серединою XVIII ст. (ймовірно поміж 1753–1755 роками).

Збереглося також чотири твори початку, першої половини та середини XIX ст., прізвища авторів яких відомі. Зокрема, в експозиції Одеського історико-краєзнавчого музею зберігається картина «Козак-бандурист» (папір, наклеєний на полотно, олія; № И-78), що надійшла у 1955 р. з Одеського археологічного музею. Автор та дата виконання відомі з напису на творі: «картину рисовалъ Прапорщикъ Брашивановъ ноября 9-го числа 1821»¹⁰⁶.

104. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 135.

105. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 158; Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. — С. 145–146.

106. Озерянская И. М., Солодова В. В. Выставка «Исторический портрет XVIII – начала XX вв.» из фондов Одесского историко-краеведческого музея. / Каталог. — О., 1996. — С. 4.

107. Там само, С. 30.



45. Запорожці.
Тимофій Калинський. 1778–1782 рр. Акварель.

Жодної іншої інформації про художника Брашіванова, окрім того, що він був військовим, немає: «Роки життя невідомі. Художник-любитель першої половини XIX ст.»¹⁰⁷.

Невідома також і його національність. Художній рівень твору невисокий: це робота явно не професіонала, а радше людини, яка інколи бере пензель у руки.

У Національному художньому музеї в Києві зберігається два майже однакові за композицією та деталями твори «Козака Мамая», написані олійними фарбами на полотні, автором яких є Петро Рибка (принаймні — однієї точно). Один твір датується XIX століттям, а інший — 1855 роком.

Картина з 1855 року (№ Ж-812) до 1927 року перебувала у збірці знаменитого київського колекціонера Павла Потоцького, а в 1927–1934 роках — в Києво-Печерській Лаврі. Відносно Петра Рибки, то він, виходить, був самодіяльним художником. За відомостями К. Климової, на картині, придбаній у 1889 р. Потоцьким у козака з Переволочної, стоїть напис «1855 года іюля 21. А рисоваль козакъ Петро Федоровъ Рыбка».

В Російському Етнографічному музеї зберігається картина «Козак-бандурист» роботи Флейшера [з написом «МАКСИМЪ ЗАЛЪЖНЯКЪ»]. Цей твір (олія на полотні), що датується 1858 роком, написано безсумнівно також самодіяльним майстром. Образ козака з бандурою аж ніяк не збігається з найбільш достовірним портретом Максима Залізняка (XVIII ст.), котрий нині зберігається в Сумському художньому музеї. Флейшер написав портрет Залізняка так: посадив гайдамаку в позу Мамая та дав йому в руки музичний інструмент, що дуже віддалено нагадує кобзу.

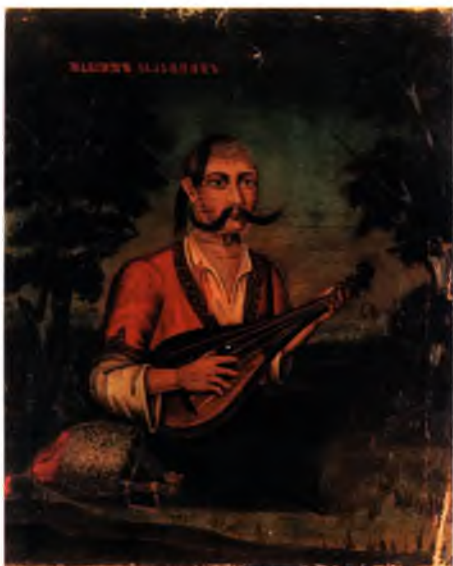
Ще один «мамай» належить пензлю французького лікаря Домініка П'єра де ля Фліза (1787–1861), який осів в Україні, поблизу Ніжина,



46. **Козак МАМАЙ, 1821 р.**
БРАШИВАНОВ
ПАПІР, НАКЛЕЄНИЙ НА ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 64 x 85,5
ОДЕСЬКИЙ ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ

49. **Козак МАМАЙ, 1855 р. (фрагмент)** → → →
ПЕТРО РИБКА
ПОХОДЖЕННЯ НЕВІДОМЕ
ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 70 x 83
НАЦІОНАЛЬНИЙ ХУДОЖНИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ

50. **Козак МАМАЙ. Копія з картини ПЕТРА РИБКИ, XIX ст. (фрагмент)** → → →
ПОХОДЖЕННЯ НЕВІДОМЕ
ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 71 x 37
НАЦІОНАЛЬНИЙ ХУДОЖНИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ



47. **Максим Залізняка.**
ФЛЕЙШЕР. 1858 р. Полотно, олія.

48. **Послушник Мотронівського монастиря запорожець МАКСИМ ЗАЛІЗНЯК.**
НЕВІДОМИЙ ХУДОЖНИК.
КІНЕЦЬ XVIII ст. Полотно, олія.



51. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко
Полтавська обл.
Полотно, олія, 99 x 71
Полтавський художній музей



52. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко
Полотно, олія, 97,2 x 74,3
УЦНК «Музей Івана Гончара»



53. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко
Полотно, олія, 106,5 x 75
Приватна збірка (Київ)



54. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко
Полотно, олія, 102 x 73
МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ
НАН УКРАЇНИ



Схарп де Мамай
Де-ля-Фліз
Разбойник
Мамай

Мамай
Разбойник
Мамай

Мамай
Разбойник
Мамай

55. Розбійник Мамай.
Де-ля-Фліз.
1854. Папір, акварель.

56. Федір Стовбуненко (1864(?) - 1933) →
Козак-бандурист, поч. XX ст.
Полотно, олія, 95 x 76
Полтавський художній музей

57. Федір Стовбуненко (1864(?) - 1933) →
Козак-бандурист на коні, 1928 р.
Остап'є, Полтавська обл.
Полотно, олія, 98 x 79,3
УЦНК «Музей Івана Гончара»

58. Федір Стовбуненко (1864(?) - 1933) →
Козак-бандурист, 1929 р.
Полотно, олія, 95 x 76
Приватна збірка

після російсько-французької війни 1812 року. Він скопіював (акварель на папері) одну з народних картин, підписавши її «Розбійник Мамай». Цікаво, що в цьому творі біля козака з бандурою зображено не лише коня, а й песика (надзвичайно рідкісна, але дуже реалістично-переконлива композиційна деталь картини).

Ось фактично і всі давні «мамаї», що зберігають усталений канон класичної композиції, і автори яких нам відомі. Серед шести відомих нам авторів «мамаїв», два були українськими козаками (Петро Рибка та Тимофій Калинський), два — найімовірніше неукраїнцями (Брашіванов та Флейшер), один — французом (де ля Фліз), а один — українець Грицько Маляренко, професійним іконописцем. Два інші «мамаї» з «кужбушків», автори яких невідомі, свідчать про те, що не лише Г. Маляренко міг писати образ «Козака Мамає» (та світські твори), а і його колеги-професіонали.

Таким чином, навіть на основі цих відомостей можна зробити висновок, що картини «Козак Мамай» писали як професійні, так і непрофесійні художники.

Пізніше до образу «козака мамає» зверталися Т. Шевченко, Л. Жемчужников, І. Рєпін та інші професіонали, а також численні народні майстри, відтворюючи, залежно від своєї майстерності, образ козака-бандуриста, сформований століттями української національної історії. Попри збереження пластичного канону, стилістика мамаїв другої половини XIX ст. значно змінилася, позаяк писали їх професійні художники, які здобували фах в академічних школах, з характерними для неї рисами анатомічної передачі форми за допомогою світлотіні та використанням лінійної перспективи.

З іншого боку, почав розвиватися і композиційний канон «мамаїв», що яскраво видно на прикладі творів народного художника з Полтавщини Федора Стовбуненка (1864–1933). Він є автором картин, де козак сидить на баскому коні, граючи на бандурі під час руху. Ясно, що це зовсім інша, ніж класична, композиція.

Водночас, інший маляр з Полтавщини (с. Остап'є Великобагачанського району), Полікарп Захаренко (1876–1934) — сучасник Федора Стовбуненка — в першій третині XX ст. написав чорити картини відомих нам «мамаїв», наслідуючи усталені класичні композиції, тобто залишаючи незмінним вивірений віками пластичний канон. І більшість сучасних художників (як самодіяльних, так і професійних) пише своїх «мамаїв», залишаючи непорушним композиційне ядро усталеного образу.



ЩЕ РАЗ ПРО НАПИСИ НА «МАМАЯХ»

Великий інтерес дослідників викликали текстові написи на картинах «Козак Мамай». Пантелеймон Куліш в додатках до першого тому «Записок о Южной Руси» вмістив унікальний за повнотою текст напису на картині, що зображує козака-бандуриста ¹⁰⁸.

На думку Куліша, і вірші на картині, і зображення створені однією особою.

Інший розлогий напис на картині «Козак Мамай», записаний Д. Яворницьким і опублікований у його праці «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» ¹⁰⁹.

Картина, на якій був цей напис, підписана Д. Яворницьким наступним чином: «Играющий на бандуре гайдамака, собрания Я. П. Новицкого».

1861 року побачила світ «Абетка українська чи Ключ до свічення», видана у Москві Миколою Гатцуком. Ця книжка, разом з «Граматиною» П. Куліша, «Початками» К. Шейковського та «Букварем Южнорусским» Т. Шевченка, була одним з перших українських підручників для початкових шкіл.

Прикметно, що в ній, поруч з народними піснями, думами, прислів'ями, приказками та молитвами вміщено і розлогий напис, який часто трапляється на картинах «Козак-бандурист». Текст супроводжує пояснення: «Ця пошумка почала визначатись на Українах в час, колись то бувших тяжких стус з Ляхами» ¹¹⁰.

Широке використання текстових вставок в «мамаях» суттєво доповнює сприйняття пластичного образу твору. Єдність слова та зображення не є чимось унікальним для давнього українського мистецтва, навпаки, воно траплялось досить часто і мало тривалу історичну традицію, що сягає періоду Київської Русі, коли «слово лежало в основі багатьох творів мистецтва», будучи, за висловом академіка Дмитра Ліхачова, їх своєрідним «протографом» і «архетипом». Для давньоруського художника «словесний портрет був... не менш важливим, ніж образотворчий канон» і ця пластична традиція охоплювала не лише сакральне мистецтво, а і світське, про що свідчать хоча б ілюстрації до рукописних книг.

В період бароко, коли світські тенденції в мистецтві посилилися, в контакт з образотворчим мистецтвом вступає не лише слово писемне, передусім церковне, а й слово усне, фольклорне. У багатьох випадках неможливо з'ясувати, «чи слово передує зображенню, чи зображення слову»: насамперед це стосується творів народного та церковного живопису, які ніби прагнули заговорити до глядача ¹¹¹.

Це прямо стосується «мамаїв», на яких зображено згортки з текстами, зверненими до глядачів. Слово, зафіксоване таким чином, отримує особливий статус: воно перестає бути ефемерним,

¹⁰⁸. Куліш П., вказана праця, С. 316–319.

¹⁰⁹ Яворницький Д. І. (Эварницкий Д. И.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. С. 84–86.

¹¹⁰. Гатцук Микола. Абетка українська чи Ключ до свічення. — М.: Друкарня ун-ту, 1861. — С. 40–42.



59. Малюнок з картини «Козак-бандурист», що була в колекції Якова Новицького. Невідомий художник. Оригінал — початку XIX ст. Листівка 1918 р.

Додаток 1. Текст на картині «Козак Мамай»,
записаний Пантелеймоном Кулішем
і надрукований у його книзі «Записки о Южной
Руси», Том 1, СПб, 1856, С. 316–319.

«Вірші на картині, що зображує
запорожця–кобзаря.

Над бандурою:

Струни мої, струни золотії! заграйте мні стиха,
Ачей козак нетяжище позабуде лиха!

Над ковшем:

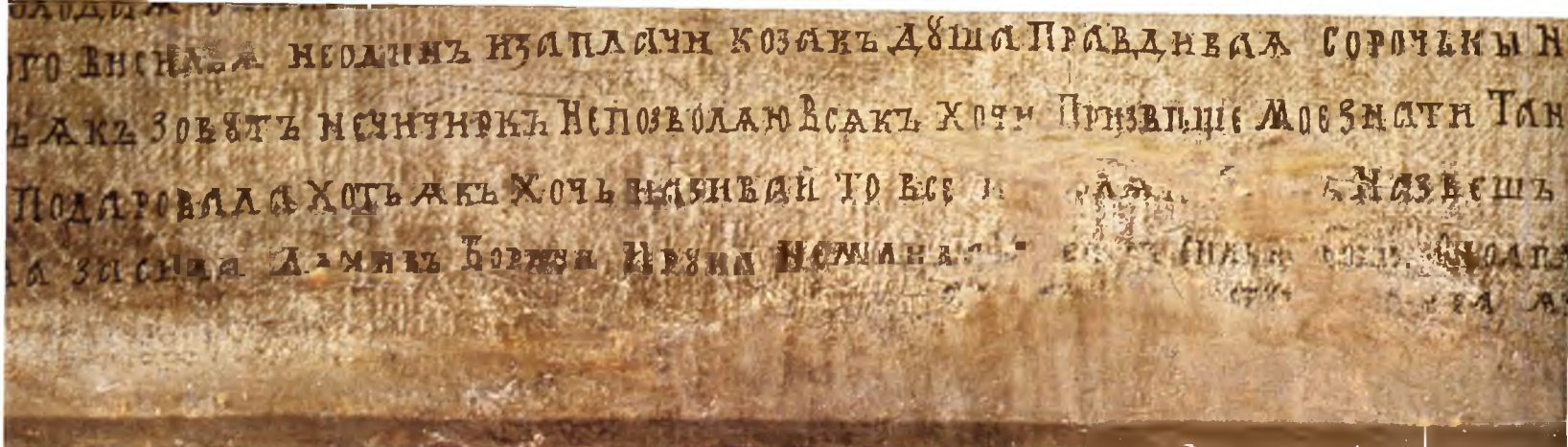
В нас у Січі то і норов, хто Оче наш знає,
Як умився, вставши вранці, то чарки шукає.
Чи чарка то, чи ківш буде, не глядить переміни;
Гладко пьють, як з лука б'ють до ночної тіні.

Внизу картини:

Дивися та гадай, та ба, не вгадаєш,
Відкіль родом і як зовуть, ні чичирк не визнаєш.
Кому трапилось хоть раз у степу гуляти,
То може той і прізвище моє угадати.
В мене ім'я не одно, а єсть їх до ката:
Так зовуть, як набіжиш на якого свата.
Жид з біди за рідного батька почитає,
Милостивим добродієм Лях називає;
А ти як хоч назови, на все позволяю,
Аби тільки не крамарем, бо за те й полаю.
Відкіль я родом взявся на світі,
Всякий з вас хоче знати приміти.
Жінок в Січі немає,
Всяк те добре знає.
Хіба скажеш — із риби родом,
Або с пугача дід мій плодом.
Но в том себе милиш
І на–киво цілиш.
У нас сугакові тільки сліди,
А дикії коні нам сусіди;
А Дніпрове стремя —
То наше племя.
Трохи Ляхва угадала,
Що лошака даровала.
Глянь на герб сей знаменитий, —
Він висить на дубу обвитий.
Правда, як кінь в степовій волі,
То так козак не без долі:

Куди схоче, туди скаче,
За козаком ніхто не заплаче.
Гай–гай! як я був молод, що в міні була за сила!
Ляхів нещадно б'ючи, рука й раз не зомліла.
А тепер і вош дужча від Ляха здаєтця:
Плечі і нігті болять, які день попоб'єсся.
Така–то, бачу, недовга літ наших година:
Скоро цвіте, скоро і в'яне, як у полі билина,
Хоча міні й не страшно на степу вмирати,
Тільки жалко, що нікому буде поховати:
Татарин цураєтця, а Ляхь не приступить,
Хиба яка звірюка за ногу у байрак поцупить.
Та вже ж пристарівшись на Русь пійти мушу,
Ачей, таки одпоминають попи мою душу.
Тільки ж міні негоже на лаві вмирати,
Бо ще мене бере охота з Ляхами гуляти.
Хоча вже трохи й зледаців, да ще чують плечи —
Кажетця, поборовся б ще з Ляхами гречи,
Ачей би що–небудь перекинули для смерті...
Або Жиду, або Ляху мушу носа втерти.
Ище б прогнав Ляхви хоругов за Віслу не трохи,
Розлетілись би вони всі, як од пожару блохи.
Лучалось міні на степу варити пиво:
Пив Турчин, пив Татарин, пив і Лях на–диво.
Багато й тепер лежить на степу с похмілля
Мертвих голів и кісток од того весілля.
Надія в мене певна — мушкет–сіромаха,
Ище не заржавіла и шабля, моя сваха.
Хоть уже не раз пасокою вмилаь,
Таки вона й тепер як–би розозлилась,
То не один кателик лобом догори стане,
Коли ж поквапитця втікати, на спису застряне.
Та як і лук натягну, брязну тятивою,
То мусить утікати хан Кримський з ордою.
Ей нуте лиш, степи, горіть пожарами,
Бо вже час кожух міняти на жупан з Ляхами.
Та як ярмарок добрий удача покаже,
То в бариші Жид з Ляхом не один поляже.
Пек їмь! як наможутця, то мусишь уступити:
За шкатулу червоних і за рондикь*, золотомь шитий,
Кожухь скрупілий скинешь їмь до ката,
Аби як сцуратися упрямого свата.
Да вже біжи чим дуж до Січи могоричу пити...
Цурь їмь бодай! як звикли нас Ляхи дурити!»

*Рондик - кінський убір (примітка П. Куліша)



Додаток 2. Напис на картині «Козак Мамай», записаний Д. Яворницьким і опублікований ним у його книзі «Запорож'є в остатках старини і преданнях народу» (СПб., 1888, С. 84–86). Сама картина наведена на рис. 5 і підписана наступним чином: «Играющий на бандуре гайдамака, собрания Я. П. Новицкого».

«Из памятников не церковного характера в Новомосковске есть интересный портрет запорожца, достояние крестьянина Ивана Чуприны, унаследованное им от его предков (см. табл. V). На полотне, имеющем в длину аршин с четвертью, в ширину ровно аршин, масляными красками изображен запорожец, в сидячем положении, по-турецки, с круглою осьмиструнною бандурою в руках, в дорогих желтого цвета с черными крапинками шатах, в широких синяго цвета шароварах, в красных сафьяновых сапогах, с короткой, дымящейся люлькой–носогрийкой в зубах, с открытой гладко выбритой головой, на которой протянута толстая чупрына из черных как смоль волос, замотанных за левое ухо, и с длинными черными усами на загорелом молодом лице. Перед запорожцем, слева, лежит круглая с барашковым сивым околышем и с красным суконным верхом с китицей шапка; справа — небольшая, темно-зеленого стекла фляжка и возле нея металлическая, довольно объемистая чарка. На том же фоне, но в отдалении, с левой стороны, изображен конь с седлом на спине, привя-

занный к ратищу, воткнутому в землю; с правой стороны поставлено огромных размеров дерево, покрывающее своими листьями и голову запорожца и всего его коня; на дерево повешаны лядунка красного сафьяна с буквою "П" и длинная кривая сабля на черном ремне. Ко всему этому внизу картины помещены стихи:

«Хоть дивись на мене, та ба не вгадаєш,
Звідкіль родом і як звать, нечичирк не визнаєш.
Кому ж трапилось хоть раз у степу бувати,
То той може і прізвище моє угадати.
В мене ймення не одно, а єсть їх до ката, —
Так зовуть, як набіжиш на якого свата:
Жид–псяюха мене з ляку за брата приймає,
Милостивим добродієм ляхва величає;
А ти як хоч називай, на все позволяю.
Аби крамарем не звав, бо за те полаю.
А якого роду я, то всяк про те знає,
Хто по світу ходе–блука та долі шукає.
У степах нас знають всі звірі і птиці,
В городах нас знають дівки і молодичі, —
Одна дівка угадала та й лошака дарувала.

Я козак — душа правдива, сорочки не маю,
Коли не п'ю, так воші б'ю, а все ж не гуляю.
Я козак–запорожець, не об чім не тужу,
Як люлька є й тютюнець, то мені й байдуже.
Гей, бандура моя золотая,
коли б до тебе жінка молодая!
Скакала б, співала аж до того лиха,
Що не один би чумак відцуравсь і грошей міха.



Бо я як заграю, то не один поскаче,
А пождавши трохи, то й не один заплаче.
Гай, гай як був же я молодим, яку мав я силу,
Ляхов борючи й жидів, і рука не мліла,
А тепер від лиха—горя і вош одоліла.
Здастця, плечі вже не ті, а ноги чужії,
Кругом мене одоліли вороги тяжкії.
Як бачу я, недобра є козацька година:
Цвіте—в'яне, наче в степу молода билина.
Хоча мені і не страшно в степу помирати,
А жаль тільки, що нікому в степу поховати:
Жид цураєтця, а лях не приступе,
Хіба яка зла звірюка у байрак поцупе.
А може, я в городах умирати мушу,
Може, хоч там одпомануть попи мою душу,
Бо на степу попи, ченьці ізвертали з шляху.
Протопопи, філозопи набирались жаху.
Але ж мені не годитця на лаві вмирати
Бо ще в мене є охота і ляхів шарпати,
Бо ще в мене є що—небудь прокинуть до смерти,
Жидам, ляхам ще мушу я і носа утерти.
Хоч я трохи і злидащів, однак чують плечі,
Здаєтця, я поборовся б з ляхами і в гречі*.
Случалось же, ще й не раз, варити те пиво,
Що пив турок і татарин, що пив лях на диво.
Багато десь і тепер лежать іс похмілля
Мертвих голов по степу із того весілля.
Надія в мене на мушкет, на ту сіромаху,
Що не ржавіє ніколи,— на шаблю, на сваху.
Бо хоч вона і не раз пасокою милась,
А вже ж таки і тепер як би розізлилась,
То не одна б голова на дві розвалилась.

Надія в мене і на спис, на гостре ратище,
Коли хочеш утесать, скач на него вище.
Як натяну ж лука я, брязну тятивою,
То від него і хан кримський мусить утікати
Та іс скрині усе добре, червіньці хапати.
Гей, ну ж, братці, запалимо у степу пожари,
Щоб кожухи поміняти на лядські жупани!
Як ярмарок добрий буде, удачу покаже,
То не один і жид, і лях в степи поляже.
А пора, браття, повертати до Січі, до стану,
Кожухи нумо скидати та геть їх до ката,
Аби добігти до корчми, до першого свата
Та могоричу більш у Січі та гроші достати».

Этот портрет — один из тех многочисленных, которые ходят с разными вариациями по Старой и Новой Малороссии, с подписанными под ними стихами, иногда короткими, иногда очень длинными. Один из таких портретов попал в Одесский музей истории и древностей; копия с него напечатана в приложении к "Истории о козаках запорожских" князя Мышецкого, изданной в Одессе в 1852 году».

*"Греч" — особливий спосіб битви на шаблях
(примітка Д. Яворницького)

сіромаха = шабля

швидкоплинно—зникаючим, а стає зримим, матеріалізованим, вагомим. «Слово в зображенні ніби зупиняє час, будучи зображеним, слово само ніби зупиняється і зупиняє зображення», надаючи йому особливого, позачасового, сакралізованого характеру, а «уявлення про персонаж стає невід’ємним від тих слів, які були ним промовлені»¹¹².

Написи на «мамаях» розташовано різним способом; вони також відрізняються за обсягом та змістом. В найпростіших випадках текст розміщується безпосередньо на картині, біля голови діючого персонажу і є його іменем, причому, це може бути ім’я головного героя твору — козака, або осіб, які його оточують. Наприклад, на картині Флейшера з Російського Музею етнографії у Санкт-Петербурзі над головою козака, ліворуч від центру, червоними літерами на темному тлі дерев та неба виведено «Максимъ Зальжнякъ». Натомість на картині «Козак Мамай» з Національного художнього музею у Києві написи з’являються над головою двох молодих дівчат, що стоять обабіч козака — «Маруся» та «Химка».

У цьому випадку, величина літер набагато менша, ніж на попередній картині, де напис одразу впадає у вічі, та й за колоритом вони майже зливаються з тлом, особливо ім’я «Химка», яке читається з великими труднощами. Хто ці дівчата, можна лише здогадуватися. Не пояснює цієї загадки і розлогий віршований підпис під картиною: можливо, що це героїні історії, яка трапилася з автором твору особисто.

На картині «Козак Мамай» з Державного історико-краєзнавчого музею в Одесі над головою козака висить, причеплений за гілку дуба, овальної форми герб. В його центрі розміщена монограма у вигляді золотих літер «С.Ч.», оточених квадратом зі стріл, виражаючи ім’я та прізвище героя твору — «Сава Чалий». У цьому випадку напис має композиційне оформлення і пов’язаний з предметом, що входить до образного поля твору.

Якщо розглядати не імена, а великі масиви тексту, то на картинах вони розташовані трьома способами: 1) як діалоги між діючими персонажами (зображені у вигляді рядків, що йдуть з вуст одного персонажу в напрямку іншого); 2) у формі текстових вставок, вкомпонованих у пластичне поле картини; 3) текстового масиву, винесеного за межі картини. Також зустрічаються твори, де використано комбіноване поєднання текстових вставок.

Яскравим зразком першого способу розташування тексту є багатофігурна композиція «Мамай із Жалкого», що була у збірці П. Панча, а зараз перебуває у фондах Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України. Цей твір характерний тим, що пов’язує ім’я героя з Гайдамаччиною, а також виступає доказом твердження Т. Марченко, що ім’я Мамай трапляється лише на картинах зі сценами гайдамацької розправи і жодного разу не зустрічається на картинах із самотнім козаком-бандуристом (нам



60. **Козак-бандурист, XIX ст. (фрагмент)**
Ногайськ (нині Приморськ, Запорізька обл.)
Полотно, олія, 91 x 70,5
Національний художній музей України



61. **Козак Мамай, перша пол. XIX ст. (фрагмент)**
Походження невідоме
Полотно, олія, 80 x 74,5
Одеський історико-краєзнавчий музей



відомо лише три твори із цим іменем — «Козакъ Мамай», «Мамай славной козакъ», «Мамай из Жалкого»). На згаданій картині є інші фрази, сказані козаками, що оточують Мамая. Картина має чимало варіантів, кількість яких, однак, як ми вже зазначали, налічує не більше 10 відсотків від загальної кількості «мамаїв», що дійшли до нашого часу.

В Національному художньому музеї в Києві зберігаються ще дві подібні картини (обидві походять з Чигиринського району Черкаської області).

На них зображено єврея-шинкаря (чи лихваря), якого привели на розправу до козацького ватажка і який благає: «Змилуйся, пане Мамаю, ні копійки грошей не маю!». На це Мамай відповідає: «Мені твоїх грошей не треба: за таких, як ти, платять спасенієм з Неба!».

Звернемо увагу, що подібний прийом використовувався і в українському іконописі козацької доби. Наприклад, на іконі «Покрова» з останньої січової церкви у Нікополі, з уст Петра Калнишевського до Богородиці на хмарах тягнеться молитва — у вигляді словесної стьожки наступного змісту: «Молим, покрій нас чесним твоїм покровом, ізбав нас от всякого зла». А над головою Божої Матері написано (у вигляді словесної арки, що повторює ритм німбу над її головою) — «Ізбавлю і покрию люди моя».

Другим способом розташування тексту на «мамаях» є його розміщення в межах композиції твору, як правило на сувоях — стилізованих згортках паперу, намальованих фронтально, для зручності прочитання. В багатьох творах текст розміщено на одному сувої, розташованому над головою козака, позаду нього, або збоку.

Відома робота, де текст розміщено на чотирьох сувоях: перший з них розташований у верхній частині картини на тлі неба, а три інших

62. **Мамай — славной козак, XIX ст.** (фрагмент)
Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 49 x 62
Національний художній музей України

63. **Козак Мамай, XIX ст.**
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 70 x 155
Національний художній музей України

111. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — С. 24.
112. Там само, С. 27.



ніби лежать перед козаками на землі. У цьому випадку, зміст тексту продовжується від одного блоку до іншого. Є твори, на яких текст нанесено прямо на тло картини, переважно на небо та пейзаж, які ніби просвічують крізь літери.

Найпоширеніший спосіб розташування тексту — третій, коли його виносять за межі композиції, як правило на низ картини. Там він розташовується на світлому тлі вздовж усієї ширини твору, або ж розбивається вертикальними блоками на ряд фрагментів (від двох до шести), що продовжують один одного. Написи можуть бути коментарем до зображення на картині, тобто йти від автора, або ж бути зверненням героя твору (козака) до глядачів.

У першому випадку вони, зазвичай, лаконічні: типовим зразком є дуже поширений підпис, що зустрічається 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».

(справедлива)

Цей текст часто трапляється 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 давить воші у складках сорочки. У картинах типу «Козак — душа правдивая» домінує елегійний, ліричний настрій, що часто підкреслюється нахилою до землі головою козака, або опущеними донизу очима, додаючи обличчю глибокої зосередженості та духовної напруги.

Це враження аж ніяк не відповідає тому, що робить козак, якщо вірити написові. У цій розбіжності між пластичним та словесним образами, П. О. Білецький вбачав переробку народною свідомістю незрозумілого мотиву чужої культури (ритуальний жест буддійських божеств), його адаптацію в характерних для української традиції формах.

Треба зазначити, що цей текст може зустрічатися і 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 з композицією типу «козак воші б'є», але з часом цей зв'язок було втрачено.



Підпис часто не відповідає зображенню ще й тому, що запевняє ніби «козак... сорочки не має», а насправді герой твору, окрім сорочки, має зверху кожуха, або жупана, чи кунтуша. З тексту можна припустити, що козак не має сорочки через те, що пропив її, але, оскільки сорочка має відносно невисоку вартість, порівняно з дорожчими речами — шапкою, жупаном чи кожухом, то логічніше було б спочатку пропити ці речі. Козак зовсім не справляє враження якогось злидаря, навпаки, він зодягнений у коштовний, гаптований золотом жупан, розкішну шапку, має добру зброю та посуд і навіть герб. Безсумнівно, що подібний підпис виник окремо від картини, найімовірніше — пізніше, а вже потім поєднався із зображенням.

Попри очевидно гумористичний характер, цей вірш є сповненим глибокого підтексту, а його зміст — прихованим від поверхового сприйняття.

Не претендуючи на детальний філологічний аналіз наявних на «мамаях» текстів, усе ж таки, бодай коротко розглянемо деякі важливіші моменти їх образної системи. Відштовхуючись від написів, зафіксованих Пантелеймоном Кулішем та Дмитром Яворницьким, залучимо до розгляду й інші тести (та їх варіації), наявні у нашому користуванні.

Дуже часто напис на картинах розпочинається такими словами:

«Хоч дивись на мене таки не вгадаєш
Відкіль родом і як зовуть нічичирк 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»

Платон Білецький першим звернув увагу на те, що цей текст є своєрідною пародією на урочисті старовинні надгробні написи, приводячи, для порівняння, епітафій І. Домонтовича з XVIII ст.: «Хто на той образ поглянет, а що за человек ведати желает...»¹¹³.

Окрім цього, в наведених рядках проступає весела атмосфера святково-ритуальних ігор, що зводиться до відгадування імені або прізвища включених у гру персонажів.

Козак ніби сам підказує глядачеві розгадку, підводячи його до відповіді, але насправді — з іншого, протилежного боку:

«Жид із біди за рідного батька почитає
Милостивим добродієм ляхва називає»

113. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. С. 9.

114. Там само, С. 30

В цих рядках маємо смислову інверсію тексту, який треба розуміти в протилежному значенні (тобто — і «жид», і «лях» перебувають зовсім не в ідилічних стосунках з козаком), або іронічно (себто, якщо «жид» насправді почитає козака «за рідного батька», то він лукавить так само, як і «лях»)].

«Так як хочеш назови на все позволяю
Лиш би не крамарем бо за то й полаю»
«Тепер я і сам бачу що не так у світі стало
Що од мене й рід одцурався» –
Знову серйозна тема, змінюється на несподіваний жарт:
«А я із горя у парчовий кожух убрався
Ляхва так трохи угадала як коня мені давала»¹¹⁴.

Тут гумористичний ефект створюється за рахунок вмілого використання принципу абсурду: парчевий, тобто коштовний, святковий одяг (та й взагалі, чи може кожух, одяг простих селян та козацьких низів, бути парчевим?) раптом стає чимось таким, що співзвучне 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 відібрав (здобув) силою, а можливо також і «парчовий кожух» на додачу.

Рідним домом для козака був степ, у якому його знають «усі звіри і птиці», а по містах їх чекали незаміжні «дівки і молодіці». Нерідко молоді козаки одружувалися, створювали сім'ї і осідали на хуторах, а на Січ поверталися затяті холостяки, покликанням яких була постійна військова служба:

«А якого роду я, то всяк про те знає,
Хто по світу ходє—блука та долі шукає.
У степах нас знають усі звіри і птиці,
В городах нас знають дівки і молодіці, —
Одна дівка угадала та й лошака дарувала».

Наступні рядки є зразком блискучого травестійного гротеску, причому сміховий ефект різко посилюється за рахунок несподіваного вжитку гумористичної метафори відразу ж 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 смислової трактовки: 1) або сили козака стали меншими, ніж у воші; 2) або козак зізнається у своїй безпорадності саме перед цим «ворогом». В інших варіантах ця тема розробляється ще дотепніше:

«Тепер і вош сильніша од ляхів здаєцца

Плечі й нігті болять як день попоб'єся»

— Інший напис говорить про те, що козацький дух не старіє,

оживаючи знову й знову:

«Тільки мені нечля (тобто, не час — С.Б.) на лаві вмирати

Є ще моя охота з ляхами погуляти

Ачей міні що небудь прикинут до смерті

Лиш жидулюб ляху мушу носа втерти

Хоча ж мало зледащів однак чують плечі

Кажется поборовся і з ляхами гречи (тобто, — на герці, — С.Б.)

Іще б прогнав за Вислу хоренгов хоч трохи

Розсипалася б ляхва як од жару блохи»

Козак, виявляється, зовсім не ослаб від старості, а лише трохи

«зледащів»: у нього є ще достатньо сил, щоб прогнати полчища

(«хоренги») поляків аж за Віслу. Знову згадується надокучлива комаха

(на цей раз — «блоха» — С.Б.), причому з нею порівнюється та ж сама

«ляхва», яка «розсипається» (тобто, розбігається на всі боки — С.Б.)

від козака, мов «од жару блохи».

В наступних рядках з'являються грізні, навіть моторошні у своїй епічній незворушності нотки:

«Лучилос міні і не раз в степу варити пиво

Пив турчин пив татарин и пив лях на диво

Много лежит і тепер по степу спохмілля

Мертвих голов и косток од того весілля

Гей нуте ви степи горіт пожарами

Бо вже час кожух міняти на жупан з ляхами

Да як добрий ярмарок і удача покаже

То в бариши жид з ляхом не один поляже»

Образ кривавої учти, де смертельний бій порівнюється з веселою гулянкою, а кров з алкоголем, зустрічається ще у «Слові о полку Ігоревім». Опис бою русичів з половцями на річці Каялі, зроблений невідомим автором «Слова», дуже схожий на наведений вище текст теж невідомого автора «мамаїв»: «Ту ся брата розлучиста на брезе быстрой Каялы; ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбрии русичи: свата попоиша, а сами полегоша за землю Рускую. Ничить трава жалощами, а древо с тугою к земли преклонилося»¹¹⁵.

Гарна 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 (тобто, кривавою сукровицею — С.Б.) вмилась

То іще як розгострилась

То не один католик утікати стане

Коли ж поквалитця втікати, на спису застряне».

«хоронга»

полків

Формування спец-

військових

формувань

свата = ?

сваха = шабля

Поруч із такими соціально та ідеологічно-наповненими віршами, зустрічаються веселі, легковажні жарти, що викликають щиру, доброзичливу усмішку:

«Гей гей хлопці бурлаки
Ідіть до мене нюхати табаки
У мене вона табака не проста
Там єсть гвоздика і кориця
Як понюхаєш так як чемериця
Слюза тече не перестане
Поки очі рогом не перти стане»

Інколи трапляється, на цей раз як фрагмент великого тексту, напис, типовий для композиції «Козак — душа правдивая». Він подається або без змін (дивись вище), або ж з варіаціями:

«Козак душа правдивая службу добре дбає
Як не ляхів то нужу (тобто, воші — С.Б.) б'є, а все не гуляє»

У записі Миколи Гатцука (на форзаці книги, виданої у 1861 р.) початок подібного вірша наповнюється урочистими нотками пафосу (згадка про славу), що створює ще більш комічний ефект при його порівнянні із закінченням:

«Козак душа правдивая — славу добре дбає;
Хоч не ляхів, — то нужи б'є,
А все ж не гуляє»¹¹⁶.

Короткі жартівливі тексти зустрічаються як у складі великих поетичних блоків, так і окремо, коментуючи певні частини 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...рябка
Та нехай знають вражи сини чирноморця козака»
(напис біля слуги-джури, що порається коло вогню).

На картині «Козак Мамай» з Національного музею історії України козаків названо більш давнім терміном — «черкаськими»:

«Гей Звари хлопче каши (із) рябка да нихай Знають.. // вражи сини-ляхи Черкаскіи коза/к/и».

Про царицю Катерину, яка знищила «миле Запорожжя» говорить і підпис під «мамаєм» з Чернігівського художнього музею, де її названо засуджуваним виразом «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»¹¹⁷.

115. Слово о полку Игореве. — Л.: Худож. лит., 1976. — С. 31.

116. Гатцук Микола, вказана праця.

64. Козак — душа правдивая, XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 95 x 75,3
Національний художній музей України



У наступних рядках фактично дається лаконічний опис картини «Козак–бандурист»:

«Гарний козак на натуру
Добре грає на бандуру».

В цьому випадку йдеться про анонімного козака, якого навіть не названо по імені. В наведених нижче рядках козак носить ледь чи не найпоширеніше в Україні ім'я — Іван. Поряд з цим засуджується людська дволикість (запобігливість до багатого і байдужість до бідного):

«Як був багат
Тоді всі казали Іван брат
А тепер як нічого немає
То ніхто и не знає».

Далі згадується прізвище конкретного козака:

«Козак Гордей Велегура у него добра натура:
В степу ляхов розоряє, а в корчмі пропиває...»
Цей напис наводить П. Іванов ¹¹⁸.

А на картині з Чернігівського художнього музею (в минулому зі збірки Г. Галагана) згадується козак зі схожим, але іншим прізвищем:

«Козак Іван Виногура у его добра натура
В Польші ляхів обирає, а в корчмі пропиває» ¹¹⁹.

Любов козаків до міцних напоїв часто згадується у написах, тісно перемежовуючись з історико–соціальними реаліями тієї доби. На згаданій вище картині з Чернігівського музею зустрічаємо такі рядки:

«Та вже біжиш до Січі могоричу пити,
Цур їм, бодай їх, як повикли ляхи нас дурити».
Або ж у запису Пантелеймона Куліша (напис вміщено над ківшем):
«Въ нас у Січі то и норовъ, хто Отче нашъ знає,
Як умився, вставши вранці, то чарки шукає.
Чи чарка то, чи ківш буде, не глядить переміни;
Гладко пьють, як з лука бьють до ночної тіні» ¹²⁰.

Трапляються в написах і прізвища реальних, чи напівреальних історичних осіб, наприклад:

117. Гаврилова Світлана. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею // Родовід. 1997, Число 17. — С. 39.

118. Иванов П. Казак на картинах малорусских живописцев первой половины XVIII в. // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. — X, 1902, Т.1. — С. 440.

119. Гаврилова Світлана, вказана праця, С. 37.



«Кошовий Харко уродливий
Бандуру грає ніякой печалі не знає»¹²¹.

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 («уродливий» відповідник виразу — «гарний козак на натуру»).

Декларацією гідності та самоповаги звучать наступні рядки, що їх виголошує до глядачів намальований на одній із картин Мамай:

«Не завидую нікому ні панам, ані царю.
Богу своєму святому я за все благодарю.
Хотя титулом і не славен, та життя весело веду,
У ділах своїх ісправен — я во вік не пропаду»¹²².

Як бачимо, написи на картинах можуть бути дуже різноманітними, доповнюючи усталені поетичні блоки іншими, більш або менш значними вставками. Звертає на себе увагу, що по-справжньому смішні вірші постійно сусідять з серйозними, елегійно-епічними, або навіть ліричними строфами. За рахунок цього, за принципом контрасту, гумор сприймається особливо гостро, наповнюючись додатковою глибиною, значимістю та соковитістю.

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

Наведені написи переконливо показують, що образ козака на народних картинах розроблявся у величезній кількості варіантів не лише з боку пластичного втілення, а-і з поетичного також. До його творення долучилося чимало народних майстрів, кожен з яких, беручи за основу напрацьовану попередниками класичну схему, наповнював її своїм особистим змістом, привносячи до твору щось нове.

120. Кулиш П., вказана праця, С. 316–317.

121. Иванов П., вказана праця, С. 443.

122. Там само, С. 439–442.

BIBLIOGRAPHY

1. Antonovych, D., ed. *Ukrains'ka kul'tura. Lektsii*. Kyiv : Lybid', 1993.
2. Antonovych, V. B. "Try natsional'ni typy narodni" in *Moia spovid': vybrani istorychni ta publitsystychni tvory*. Kyiv : Lybid', 1995. pp. 90-101.
3. Arkas, M. M. *Istoriia Ukrainy-Rusi*. Kyiv : Vyscha shkola, 1990. facsim. ed.
4. *Arkhiv Iugo-Zapadnoi Rossii*. Kiev : 1876. t.3, no. 3.
5. *Arkhiv Kosha Novoi Zaporoz'koi Sichi. Korpus dokumentiv*. Kyiv : Naukova dumka, 1998.
6. Beletskii, P. O. See Bilets'kyi, P. O.
7. Bilets'kyi, P. O. "Kozak Mamai" – ukrains'ka narodna kartyna. Lviv : Vyd-vo Lvivs'koho universytetu, 1960.
8. ---. *Ukrains'kyi portretnyi zhyvopys XVII-XVIII st.* Kyiv : Mystetstvo, 1969.
9. ---. *Ukrainskie narodnye kartiny "Kazaki-Mamai"*. Komplekt iz 16 reproduksii, tekst. Leningrad : Avropa, 1975.
10. ---. "Narodna kartyna 'Kozaky-mamai'." *Rodovid* (1997): 16.
11. ---. *Ukrains'ke mystetstvo druhoi polovyny XVII-XVIII st.* Kyiv : Mystetstvo, 1981.
12. ---. "Obraz, uljublennyi narodom" in *Khronika 2000*. Kyiv, 2000.
13. Borysenko, O. IE. *Polovets'ka kul'tura. Kataloh muzeinoi zbirkky Natsional'noho zapovidnyka "Khortytsia"*. Kyiv: 2003.
14. Chmyr, V. "Kozak Mamai. Chomu Mamai?" *Naukovyi svit*. 7 (1999): 10-11.
15. Chorna, M. "Taiemnyi ukrains'koi narodnoi kartyny 'Kozak-Mamai'." *Obrazotvorche mystetstvo*. no. 1(2002): 88-89.
16. ---. "Symvolika ukrains'koi narodnoi kartyny 'Kozak-Mamai'." *Artaniia*. (2002): 20-29.
17. *Davnii ukrains'kyi humor i satyra*. Kyiv : Derzh. vyd-vo khudozhn'oi literatury, 1959.
18. de la Flise, D. P. *Al'bomy*. Kyiv : Instytut ukrains'koi arkheohrafiy ta dhereloznavstva im. M. Hrushevs'koho, 1996. v. 1. (Serii "Etnohrafichna-fol'klorna")
19. Egorov, V. L. *Istoricheskaia geografiia Zolotoi Ordy v XIII-XIV vv.* Moskva : Nauka, 1985.
20. El'nikov, M. V. "Okhranye raboty na mogil'nye Mamai Surka." *Arkheologichni vidkryttia v Ukraini 1999-2000 r.* Kyiv : 2001.
21. ---. *Srednevekovi mogil'nik Mamai-Surka (po materialam issledovaniu 1989-1992 gg. Zaporozh'e : 2001.*
22. Evarnitskii, D. I. See Iavornyts'kyi, D. I.
23. Fedas, I. *Ukrains'kyi vertep (u doslidzhenniakh XIX-XX st.)*. Kyiv : Naukova dumka, 1987.
24. Franko, I. IA. "Do istorii ukrains'koho vertepu XVII st." in *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*. v. 36. Kyiv : Naukova dumka, 1982.
25. Halahan, H. P. "Vertepnaia drama i ee stsenicheskaia postanovka." *Kievskaia starina*. oktiabr (1882): 9-38.
26. Hattuk, M. *Abetka ukrains'ka chy Kliuch do svichchennia*. Moskva : Drukarnia universytetu, 1861.
27. Havrylova, S. "Narodna kartyna v koleksii Chernihiv'skoho khudozhn'oho muzeiu." *Rodovid*. no. 17 (1997): 39.
28. Heras'kova, L. S. *Kul'tura seredn'ovichnykh kochovykyv stepiv Skhidnoi IEvropy*. Kyiv : Naukova dumka, 1991.
29. Hrinchenko, B. *Iz ust naroda. Malorusskie rasskazy, skazki i pr.* Chernigov : 1901.
30. ---. *Slovar' ukrains'koi movy*. Zibrala redaktsiia zhurnala "Kievskaia Starina." Uporiadkuvav z dodatkom vlasnoho materialu Borys Hrinchenko. v.2. Kyiv : Vyd-vo Akademii Nauk URSR, 1958. Facsim. of 1908.
31. Hrushevskiy, M. S. *Iliustrovana istoriia Ukrainy*. Kyiv : Raiduha – Zoloti Vorota, 1992. Facsim. of 1913 ed.
32. ---. *Istoriia Ukrainy-Rusy*. Kyiv : Naukova dumka, 1993.
33. Iavornyts'kyi, D. I. *Zaporozh'e v ostatkakh stariny i predaniiakh naroda*. St. Peterburg : Izd. L. F. Panteleeva, 1888. pts. 1-2. Facsim. reprint: Kyiv: Veselka, 1995.
34. ---. *Istoriia zaporiz'kykh kozakiv u 3 tomakh*. Lviv : Svit, 1991. v.2.
35. IEmets', V., Z. Kuzelia. *Kobza ta kobzari*. Berlin : Ukrains'ke slovo, 1923.
36. Ivanov, P. "Kazak na kartinakh malorusskikh zhivopistsev pervoi poloviny XVIII v." *Trudy Khar'kovskogo predvaritel'nogo komiteta po ustroistvu XII arkheologicheskogo s'ezda*. Kharkiv : 1902. v.1, p. 440.
37. *Katalog ukrainskikh drevnostei koleksii V. V. Tarnovskogo*. Kyiv : 1898.
38. Khotkevych, H. *Muzychni instrumenty ukrains'koho narodu*. Kharkiv : Derzh. Vyd-vo Ukrainy, 1930.
39. Klymenko, P. "Kozak-zaporozhets." *Zapysky istorychno-filologichnogo viddilu UAN*. Kyiv, 1926. bk. 7-8.
40. Koshyts', O. *Pro ukrains'ku pisniu i muzyku*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1993.
41. Kostenko, K. "Mamai I 'Predmest'e Zaporozhskoi Sechi' (k illiustratsiam)." *Tvorchestvo*. Kharkiv. no. 4 (1919): 28-29.
42. Kovpanenko, H. T. *Sarmatskoe pogrebenie I v. n.e. na IUzhnom Buge*. Kyiv : Naukova dumka, 1986.
43. Kozubov's'kyi, H. "Mamaieva Orda v istorii Ukrainy." *Istoriia. Tezy ta povidomlennia III Mizhnarodnoho konhresu ukrainistiv*. Kharkiv, 1996. no. 1.
44. Kulish, P. *Zapiski o IUzhnoi Rusi*. St. Peterburg, 1856. v.1.
45. ---. *Kievskaia starina*. no.2 (1898): 29.
46. Kuz'min, E. "Ukrains'kaia zhivopis' XVII veka" in *Istoriia russkogo iskusstva*. Moskva : Iskusstvo. v. 6.
47. Likhachev, D. S. *Poetika drevnerusskoi literatury*. Moskva : Nauka, 1979

48. Lohvyn, H. N. *Ukrains'koe iskusstvo X-XVIII vv.* Moskva : Iskusstvo, 1963.
49. Lysha, R. "Storozh Vsesvitu. Ty – tvorets'. Ukrains'ke narodne mystetvo: poklyk chasu." *Obrazotvorche mystetstvo*. no.1 (1996): 40-41. [special issue].
50. Mamai, A. S. "Izobrazhenie zaporozhtsa (k risunkam)." *Kievskaiia starina*, v. 60, no.3 (1898)
51. Marchenko, T. M. *Kozaky-mamai*. Kyiv-Opishne : Natsional'nyi muzei-zapovidnyk ukrains'koho honcharstva v Opish-nomu, 1991.
52. Markevych, N. *Obychai, pover'ia, kukhia i napitki malorossiian*. Kiev : Dobrovol'noe obshch-vo liubitelei knigi USSR, 1991. Facsim. of 1840.
53. Miliaeva, L. S. "Spaso-Preobrazhenskaia tserkov' sela Velikie Sorochintsy Poltavskoi gubernii." *Sbornik "Zapadnoevrop-ski barok I vizantiski svet."* Nauchni skupovi Sprske akademiie nauka I umetnosti. Beograd. v.59 (1991): 75.
54. Naiden, O. S. "Ukrains'ka narodna kartyna. Fol'klornyi ta etnoistorychnyi aspekty pokhodzhennia I funktsiy obraziv." *Avtoreferat dys.* Kyiv : 1997.
55. ---. "Shche raz pro 'Kozaka Mamaia'." *Narodne mystetstvo*. no. 1 (2002): 28-29.
56. Novitskii, I. A. P. "K istorii zaporozhskoi zhivopisi." *Ekaterinoslavskie gubernskie vedomosti*. no. 39 (1888): 3-4.
57. Nud'ha, H. A. *Ukrains'ka duma i pisnia v sviti*. L'viv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 1998.
58. Ozerianskaia, I. M., V. V. Solodova. *Vystavka "Istoricheskii portret XVIII-nachala XX vv" iz fondov Odesskogo istoriko-kraevedcheskogo muzeia*. Katalog. Odessa : 1996.
59. Pavlenko, S. "Rodove korinnia volyns'kykh Taniukiv (Toniukiv) za etymolohiieiu prizvyshcha." *Filolohichni studii*. Luts'k, no. 4 (2002): 108.
60. Petrov, N. "Starinnyi IUzhno-Russkii teatr." *Kievskaiia starina*. v.4 (1882): 470.
61. ---. *Al'bom dostoprimechatel'nostei tserkovno-arkeologicheskogo muzeia pri Kievskoi dukhovnoi akademii*. Kiev : Tipoligrafia S. V. Kul'zhenko, 1915. v. 4-5.
62. Poznanskii, B. "Dve starinnye ukrainskie pesni." *Kievskaiia starina*. 1885, v.13. p. 228.
63. *Reiestr us'oho Viis'ka Zaporoz'koho pis'lia Zborivs'koho dohovoru z korolem pol's'kym IAnom Kazymirom, skladenyi 1649 roku, zhovtnia 16 dnia I vydanyi po dostemennomu vydanniu O. M. Bodians'kym*. Kyiv : MSP "Cossacky," 1994.
64. Shcherbakivs'kyi, D. "Kozak Mamai (narodna kartyna)." *Siaivo*, no. 10-12 (1913): 258.
65. Shcherots'kii, K. *Raspisnaia paseka (Arheologicheskaiia zametka)*. Kamenets-Podol'skii, 1912. .
66. ---. "Zhivopisnoe ubranstvo ukrainskogo doma v ego proshlom i nastoiashchem" in *Iskusstvo v IUzhnoi Rossii*. Kiev : Tipogr. S. V. Kul'zhenko, 1913, no. 6, p. 47-86;
67. Shcherots'kii, K. *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy*. T. 1. *Khudozhestvennoe ubranstvo doma v proshlom i nastoiashchem*. Kiev, 1914.
68. Shevchenko, T. H. *Povne zibrannia tvoriv u shesty tomakh*. T. 4. *Povisti*. Kyiv : Vyd-vo AN URSSR, 1963.
69. Shvets', H. I., N. I. Drozd, S. P. Levchenko. *Kataloh richok Ukrainy*. Kyiv : Vyd-vo AN URSSR, 1957.
70. Shylov, IU. "Dusha pravedna." *Sicheslav*. no. 1(11) (2007):193-194.
71. Skalkovskii, A. *Naездy gaidamak na Zapadnuuiu Ukrainu v XVII stoletii*. Odessa : Gorodskaiia tipografiia, 1845.
72. ---. *Porubezhniki (kanva dlia romanov)*. Mamai. Moskva : Gorodskaiia tipografiia – St. Petersburg, 1850.
73. ---. *Istoriia Novoi Sichi abo ostann'oho Kosha Zaporoz'koho*. Dnipropetrovsk : Sich, 1994.
74. Skoropads'kyi, P. P. *Sphady*. Kyiv-Philadelphia, 1985.
75. *Slovo o polku Igoreve*. Leningrad : Khudozhnaia literature, 1976.
76. Sumtsov, M. F. "Sovremennaia malorusskaiia etnografiia." *Kievskaiia starina*. no. 10 (1892)
77. Taranushenko, S. *Pam'iatky mystetstva staroi Slobozhanshchyny*. Kharkiv : 1922.
78. Tkach, M. "Sobornist' dukhovnoho I material'noho svitu." *Obrazotvorche mystetstvo*. , no.2 (2002): 18-19.
79. TSultem Niam-Osoryn. *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremen do nachala XX veka*. Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.
80. *Ukrains'ka literatura XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1983.
81. Umantsev, F. S. "Narodna kartyna." *Istoriia ukrains'koho mystetstva v shesty tomakh*. Kyiv : Holovna redaktsiia URE, 1969. v.4, pt.1. pp. 245-256.
82. Volyn's'ka, I. V. *Teatral'ni elementy v tradytsiinii obriadovosti ukrains'kiv Karpat kintsia XIX-pochatku XX st.* Kyiv : Nauko-va dumka, 1992.
83. Zatenats'kyi, I. A. P. Patriotychni idei ukrains'koi narodnoi kartyny 'Kozak-banduryst' ("Cossack Mamai"). *Narodna tvorchist' ta etnografiia*, no. 2 (1958)
84. Zholtovs'kyi, P. M. *Vyzvol'na borot'ba ukrains'koho narodu v pam'iatkakh mystetstva XVI-XVIII st.* Kyiv : Vyd-vo Akade-mii nauk URSSR, 1958.
85. ---. *Ukrains'kyi zhyvopys XVII-XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1978.
86. ---. *Maliunky Kyievo-Pechers'koi ikonopysnoi maisterni*. Kyiv : Naukova dumka, 1982.
87. ---. *Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI-XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1983.
88. *Slovar russkogo iazika*, M; 1981, T.1-4 (Russian dictionary)
89. Barabash Yu. *Grigorii Skovoroda and the "mandrov's" traditions*. Voprosy literatury, 1988, no.3 p. 88-95

ПОВНИЙ ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

1 Портрет бандуриста

XVII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 79 x 56,8

Львівська галерея мистецтв

№ Ж-2854

Збірки: Фонд Ієроніма Садовського (Fundacja im. Hieronima Sadowskiego, № 45); Промисловий музей у Львові (Muzeum Przemysłowe we Lwowie)

2 Козак-бандурист

Початок XIX ст.

Копія з картини 1642 р.

Походження невідоме

Полотно, олія, 65 x 96

Харківський художній музей

№ 779-ЖРУ

Надійшла до музею у 1958 р.

з Міністерства культури УРСР

Збірки: приватна збірка (Київ)

3 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 72 x 85

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57176/X-271

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1966 р., КХМ

4 Козак Мамай

XVII ст.

Полотно, олія, 81 x 77,5

Харківський історичний музей

Ш – 565

5 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 100 x 88,5

Чернігівський обласний художній музей

№ Ж-24

Надійшла до музею у 1984 р.

Збірки: Історичний музей Української РСР;

Чернігівський історичний музей

ім. В. Тарновського (1952–1984 рр.)

Реставрація: 1954–1955 рр., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня; 1984–1986 рр., там само (реставратор Т. Бичко)

6 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 37 x 60

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57245/X-340

Надійшла до музею від Д. Яворницького

7 Козак Мамай

Фрагмент настінного розпису

XVIII ст.

Походження невідоме

Тиньк, олія, 40,7 x 33,6

Національний художній музей України

№ Ж-431

Збірки: Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії; Лаврський музей (надійшла на початку 1920-х рр.); «Музей України» (збірка П. Потоцького, надійшла у 1929 р.)

Реставрація: 1977 та 1985 рр., реставраційна майстерня Київського державного музею українського образотворчого мистецтва (реставратор В. Семенюк)

8 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 85 x 55

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57125/X-220

Надійшла до музею від Д. Яворницького (до 1903 р.)

Реставрація: 1949 р., Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького; 1966 р., КХМ

9 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 99 x 76

Красноградський краєзнавчий музей

ім. П. Д. Мартиновича

№ 1353

Надійшла до музею у 1956 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького (КП 51424/X-532)

10 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 90 x 83,5

Національний музей Тараса Шевченка

№ Ж-438

Надійшла до музею 1976 р.

(дар С. Таранушенка)

Реставрована

11 Козак Мамай

Кінець XVIII ст.

Походження невідоме

Дерево, мінеральні фарби, 50 x 35

Нікопольський державний

краєзнавчий музей

№ КН-1453/Х-53

До 20-х рр. XX ст. зберігалась

у приватної особи (Нікополь)

12 Бондаренко – отаман гайдмаків

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 66 x 48

Національний заповідник «Хортиця»

Ж – 13

13 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 90 x 70

Національний музей історії України

№ М-1224

Надійшла до музею у 1949 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

14 Козак Мамай

XVIII ст.

Полтавська область

Полотно, олія, 87,7 x 67,1

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-6916/Ж-613

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

Реставрована

15 Козак Мамай

Кінець XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 37 x 58

Національний музей Тараса Шевченка

№ Ж-363

Надійшла до музею у 1965 р.

За легендою належала батькам Тараса Шевченка

Збірки: Державний літературно-

меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка

Реставрація: 1966 р.

16 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 98 x 73

Національний заповідник «Хортиця»

№ КН-390/Ж-1

Надійшла до музею у 1970 р. від В. Яреська

(Дніпропетровськ)

Реставрація: 1972 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

17 Гопак

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 96 x 70

Дніпропетровський художній музей

№ Ж-567

Надійшла до музею у 1956 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

18 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 76 x 60

Національний музей у Львові

ім. А. Шептицького

№ Ж-57

Надійшла до музею у 1913 р. з депозиту

Львівського товариства «Просвіта»

19 Мамай-гайдамака

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 64 x 86

Національний музей історії України

№ М-1319

Приналежність до збірки датується

періодом після 1935 р.

Реставрація: 1953–1954 рр., Республіканські

науково-реставраційні виробничі майстерні

(реставратори В. Казаков та Ф. Демидчук)

20 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 78 x 56

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57129/Х-224

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1948 р., Дніпропетровський

історичний музей ім. Д. І. Яворницького;

1966 р., КХМ

21 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Невідомий народний художник

Полотно, олія, 100 x 81 см

Львівський історичний музей

Ж – 1514

Надійшла до ЛІМ з Історико-краєзнавчого

музею в 1950 р.

Реставрація: 1964 р. у Державній науково-

дослідній реставраційній майстерні м. Києва

22 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Полотно, олія, 100 x 80

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

Х – 275

23 Козак Мамай

Кінець XVIII – 1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 74 x 51

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57175/Х-270

Надійшла до музею від Д. Яворницького

24 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 78 x 105

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57482/Х-590

Реставрація: 1966 р., Київ

25 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Невідомий народний художник

Полотно, олія, 70 x 51 см

Львівський історичний музей

Ж – 844

Надійшла до ЛІМ з Дніпропетровського

історичного музею в 1968 р.

Реставрація: 1968 р. у Державній науково-

дослідній реставраційній майстерні м. Києва

26 Кримський Запорожець

Кінець XVIII – 1-а половина XIX ст.

Черкаська область

Полотно, олія, 78,5 x 144

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-3041/Ж-616

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

Реставрована

27 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.
Невідомий народний художник
Полотно, олія, 86 x 53 см
Львівський історичний музей
Ж – 1515
Надійшла до ЛІМ з Дніпропетровського історичного музею 1953 р.
Реставрація: 1964 р. у Державній науково-дослідній реставраційній майстерні м. Києва

28 Козак

Початок XIX ст.
Копія з картини 1690 р.
Походження невідоме
Полотно, олія, 73 x 65
Житомирський обласний краєзнавчий музей
№ Ж/Г-112
Реставрація: 1959 р.

29 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, наклеєне на картон, олія, 74 x 61,8
Національний художній музей України
№ Ж-1709
Надійшла до музею у 1979 р. від Ф. Шабала

30 Козак-бандурист

XIX ст.
Новомосковськ, Дніпропетровська область
Полотно, олія, 50,5 x 69,5
Національний художній музей України
№ Ж-808
Надійшла до музею у 1914 р. від І. Валукинського
Реставрація: 1969–1970 рр., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

31 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 87 x 63
Національний музей Тараса Шевченка
№ Ж-338
Надійшла до музею у 1964 р.
Збірки: Державний літературно-меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка
Реставрована

32 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 89,5 x 85

Чернігівський обласний художній музей
№ Ж-25
Надійшла до музею у 1984 р.
Збірки: Збірка Галаганів (Сокиринці на Чернігівщині); Сокиринський музей «Поміщицька садиба XIX ст.» (1919–1927 рр.); Прилуцький краєзнавчий музей (1927–1953 рр.); Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського (1953–1984 рр.)
Реставрація: 1955 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

33 Козак Мамай

1821 р.
Брашиванов
Папір, наклеєний на полотно, олія, 64 x 85,5
Одеський історико-краєзнавчий музей
№ И-78
Надійшла до музею у 1955 р.
Збірки: музей Одеського товариства історії і старожитностей; Одеський археологічний музей

34 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 110 x 73,4
Одеський художній музей
№ Ж-1544
Надійшла до музею у 1956 р. з НХМ

35 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 80 x 74,5
Одеський історико-краєзнавчий музей
№ И-3
Надійшла до музею у 1955 р.
Збірки: музей Одеського товариства історії і старожитностей; Одеський археологічний музей
Реставрація: 1988 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня, Одеська філія (реставратор І. Русина)

36 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 80 x 59,5
Одеський художній музей
№ Ж-195
Надійшла до музею у 1975 р.
з Міністерства культури УРСР

37 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 115 x 91,5
Одеський історико-краєзнавчий музей
№ И-79
Надійшла до музею у 1955 р.
Збірки: музей Одеського товариства історії і старожитностей; Одеський археологічний музей
Реставрація: 1959–1960 рр., Київ (реставратор П. Войтко)

38 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Дерево, олія, 94,5 x 114
Запорізький обласний художній музей
№ Ж-718
Надійшла до музею у 1983 р. від Д. Гнатюка.
Збірки: збірка Д. Гнатюка (Київ)

39 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 66 x 49
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57476/Х-584
Надійшла до музею від Д. Яворницького (до 1905 р.)
Реставрація: 1966 р., КХМ

40 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 58,5 x 73,3
Рівненський обласний краєзнавчий музей
№ Ж-1196
Придбана музеєм у 1948 р.

41 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 65 x 54
Запорізький обласний краєзнавчий музей
№ ЗКМ 1914/КВ-4154
Надійшла до музею у 1955 р.
Збірки: Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького

42 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 97 x 70

Запорізький обласний краєзнавчий музей
№ ЗКМ 1760/КВ-3963
Надійшла до музею у 1954 р.
Збірки: Краснодарський історико-краєзнавчий музей

43 Козак-бандурист

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 77,5 x 62
Національний художній музей України
№ Ж-806
Надійшла до музею у 1948 р. від В. Рослака
Реставрація: 1967 р., реставраційна майстерня Державного російського музею

44 Грицько Запорожець

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 57 x 76
Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
№ Ж-193
Надійшла до музею у 1922 р.

45 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 90 x 80
Національний музей історії України
№ М-1225
Надійшла до музею у 1949 р.
Збірки: Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького

46 Козак-бандурист

1832 р.
Лебедин, Сумська область
Полотно, олія, 109 x 87
Національний художній музей України
№ Ж-813
Надійшла до музею у 1909 р.
(дар В. Кричевського)
Реставрація: 1975 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

47 Козак Мамай

Петро Рибка
1855 р.
Полотно, олія, 70 x 83
Національний художній музей України
№ Ж-812
Збірки: Лаврський музей (Лав. 37374/10194); «Музей України» (збірка П. Потоцького)

Реставрація: 1971 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

48 Козак Мамай

XIX ст.
Копія з картини Петра Рибки
Походження невідоме
Полотно, олія, 71 x 37
Національний художній музей України
№ Ж-416

49 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 113 x 104
Національний художній музей України
№ Ж-811

50 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 73 x 75,5
Національний художній музей України
№ Ж-814
Реставрація: 1975 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

51 Козак-бандурист

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 79 x 73,5
Національний художній музей України
№ Ж-816
Надійшла до музею у 1913 р.
від І. Валукинського
Реставрація: 1975 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня

52 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 53 x 77
Національний художній музей України
№ Ж-968
Реставрація: 1990 р., реставраційна майстерня Київського державного музею українського образотворчого мистецтва

53 Козак – душа правдивая

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 95 x 75,3
Національний художній музей України
№ Ж-810

Надійшла до музею у 1918 р.
Збірки: Збірка О. Лазаревського

54 Козак-бандурист

XIX ст.
Ногайськ, Автономна республіка Крим
Полотно, олія, 91 x 70,5
Національний художній музей України
№ Ж-803
Надійшла до музею у 1925 р. від О. Сластьона

55 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 70 x 87
Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57251/Х-346
Реставрація: 1966 р., Київ

56 Максим Залізник

1858 р.
Флейшер
Новомиргород, Херсонщина
Полотно, олія 52 x 42
Російський Етнографічний Музей

57 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Олія, полотно, 75 x 53
Історико-етнографічний заповідник «Переяслав»

58 Козак-бандурист

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 53 x 78
Національний художній музей України
№ Ж-807
Надійшла до музею у 1912 р.
Реставрація: 1978 р., реставраційна майстерня Київського державного музею українського образотворчого мистецтва

59 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 49,5 x 74
Національний художній музей України
№ Ж-817
Надійшла до музею у 1945 р.
Збірки: Полтавський художній музей; Київський музей російського мистецтва

60 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Градiжськ, Кременчуцький район,
Полтавська область
Полотно, олія, 67 x 95
Національний художній музей України
№ Ж-172
Реставрація: 1930-ті рр. (реставратор
М. Касперович); 1976 р., реставраційна
майстерня Київського державного музею
українського образотворчого мистецтва
(реставратор Г. Холопцев)

61 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 62 x 93
Національний художній музей України
№ Ж-818
Надійшла до музею у 1945 р.
Збірки: Київський музей російського
мистецтва

62 Козак-бандурист

Початок XIX ст.
Катеринодар (тепер Краснодар, РФ)
Полотно, олія, 70 x 51
Національний художній музей України
№ Ж-967
Надійшла до музею у 1914 р.

63 Мамай – славної козак

XIX ст.
Чигиринський район, Черкаська область
Полотно, олія, 49 x 62
Національний художній музей України
№ Ж-809
Надійшла до музею у 1912 р. від Чигирика

64 Козак Мамай

XIX ст.
Боровиця, Чигиринський район,
Черкаська область
Полотно, олія, 70 x 155
Національний художній музей України
№ Ж-804
Надійшла до музею у 1912 р. від Чигирика
Реставрація: 1999 р., реставраційна
майстерня Національного художнього музею
України (реставратор В. Піганюк)

65 Козак Мамай

Походження невідоме
Полотно, олія, 71 x 57,5
Збірка Т. Довгого (Київ)
Реставрована

66 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 68,5 x 83
Національний художній музей України
№ Ж-815
Збірки: Лаврський музей (Лав. 33662);
«Музей України» (збірка П. Потоцького,
надійшла у 1929 р.)
Реставрація: 1982 р., реставраційна
майстерня Київського державного музею
українського образотворчого мистецтва

67 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 66 x 122
Національний художній музей України
№ Ж-805
Надійшла до музею у 1914 р.
Реставрація: 1993 р., реставраційна
майстерня Національного художнього музею
України (реставратор Н. Чамлай)

68 Козак Мамай

XIX ст.
Тиньки, Чигиринський район, Черкаська
область
Полотно, олія, 65 x 99,5
Національний художній музей України
№ Ж-802

69 Козак Мамай

XIX ст.
Чигиринський район, Черкаська область
Полотно, олія, 41 x 100
Національний художній музей України
№ Ж-986
Надійшла до музею у 1912 р. від Чигирика

70 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 94 x 72
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57481/Х-589
Надійшла до музею від Д. Яворницького
Реставрація: 1966 р., КХМ

71 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 93 x 82
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57179/Х-274

72 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 105 x 80
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57491/Х-599
Надійшла до музею від Д. Яворницького
Реставрація: 1988 р., КХМ (реставратор
П. Войтко)

73 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 84 x 70
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57483/Х-591
Надійшла до музею від Д. Яворницького
(до 1905 р.)

74 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 90 x 69
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57097/Х-192
Надійшла до музею від Д. Яворницького
(до 1905 р.)
Реставрація: 1966 р., КХМ

75 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 68 x 93
Херсонський обласний краєзнавчий музей
Х-60
Надійшла до музею у 1954 р.
Збірки: Дніпропетровський державний
історичний музей

76 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 68 x 77,5
Музей народної архітектури та побуту НАН
України
№ Ж-376
Збірки: збірка С. Маслова (Київ);
збірка П. Білецького (Київ,
придбана у родичів С. Маслова)
Реставрована

77 Скриня

Середина XIX ст.
Куземенне, Охтирський район,

Сумська область
Дерево, метал, малювання олійними фарбами
Музей народної архітектури та побуту НАН України
№ ДМ-2712
Надійшла до музею у 1975 р.
(експедиція С. Щербань та Н. Чернова)

78 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)
Початок XX ст.
Полтавська область
Полотно, олія, 97,2 x 74,3
УЦНК «Музей Івана Гончара»
№ КН-6919/Ж-614
Збірки: збірка І. Гончара (Київ)
Реставрована

79 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)
Початок XX ст.
Остап'є, Великобагачанський район,
Полтавська область
Полотно, олія, 102 x 73
Музей народної архітектури та побуту НАН України
№ Ж-1996
Надійшла до музею у 1982 р.
(експедиція С. Щербань)

80 Скриня

XIX ст.
Ніжин, Чернігівська область
Дерево, метал, малювання олійними фарбами
Музей українського народного декоративного мистецтва
№ Д-4605

81 Козак-бандурист

Полікарп Захаренко (1876–1934)
Початок XX ст.
Остап'є, Великобагачанський район,
Полтавська область
Полотно, олія, 99 x 71
Полтавський художній музей
№ Ж-532

82 Скриня

1846 р.
Полісся
Дерево, метал, малювання олійними фарбами, 97,5 x 83 x 61
Національний музей літератури України
№ РМ-33
Надійшла до музею у 1983 р.
від І. Олександрівської

83 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)
Початок XX ст.
Остап'є, Великобагачанський район,
Полтавська область
Полотно, олія, 106,5 x 75
Збірка Тараса Довгого
Збірки: збірка О. Поліщука

84 Козак Мамай

Початок XX ст.
Остап'є, Великобагачанський район,
Полтавська область
Полотно, олія.
Музей народної архітектури та побуту НАН України

85 Скриня

XVIII ст.
Липове, Глобинецький район, Полтавська область
Дерево, метал, малювання олійними фарбами
Музей українського народного декоративного мистецтва
№ Д-4436

86 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.
Остап'є, Великобагачанський район,
Полтавська область
Полотно, олія, 81 x 66
Чернігівський обласний художній музей
№ Ж-40
Надійшла до музею у 1984 р.
Збірки: належала мешканцеві Остап'є на прізвище Гречко; по його смерті надійшла до П. Навроцької; Прилуцький краєзнавчий музей (придбана у П. Навроцької на початку 1920-х рр.); Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського (1953–1984 рр.)
Реставрація: 1970 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня (реставратор Є. Кодьєва)

87 Козак-бандурист

Федір Стовбуненко (прибл. 1864–1933)
1929 р.
Полотно, олія, 95 x 76
Збірка Тараса Довгого
Збірки: Збірка Олександра Поліщука

88 Козак-бандурист

Початок XX ст.
Полікарп Захаренко (1876–1934)
Полотно, олія, 98 x 65
Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область
Збірка Василя Кулі (Київ)

89 Козак Мамай

XIX ст.
Веприк, Фастівський район, Київська область
Полотно, олія, 66,5 x 96
УЦНК «Музей Івана Гончара»
№ КН-3005/Ж-615
Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

90 Козак Мамай

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 157 x 107
Збірка Василя Кулі (Київ)

91 Козак Мамай. Двері (фрагмент).

Початок XIX ст.
Центральна Україна
Дерево, малювання олійними фарбами
Черкаський обласний краєзнавчий музей

Козак Мамай

Альбом

дизайн

Ілля Павлов, Марія Норазян

design

Illya Pavlov, Mariya Norazyan

автори

Станіслав Бушак: вступна стаття

Валерій та Ірена Сахарук: каталог

Ростислав Забашта: наукова редакція

authors

Stanislav Bushak

Valeriy and Irena Sakharuk

Rostislav Zabashta

переклад англійською мовою

Орися Трач

translation into English

Orysia Trach

редактор

Настя Голтвенко

editor

Nastia Holtvenko

редактори англomовного тексту

Тимофій Фрізен, Вільям Нолл

english-language editors

Timothy Friesen, William Noll

керівники проекту

Лідія Лихач, Павло Сачек

publishing directors

Lidia Lykhach, Pavlo Sachek

фотографи

Максим Афанасьєв, Сергій Глабчук,

Борис Дверний, Валерій Куделя,

Леонід Куликов, Олег Куцкій,

Ілля Левін, Віктор Луць, Юрій Малієнко,

Сергій Марченко, Володимир Недяк,

Валерій Хлєбцевич

photographers

Maksim Afanasiev, Serhiy Hlabchuk,

Borys Dvernyi, Valeriy Kudelya,

Leonid Kulykov, Oleh Kutskyi,

Illya Levin, Viktor Lutz, Yuriy Malienko,

Serhiy Marchenko, Volodymyr Nedyak,

Valeriy Hlebtsevich

Підписано до друку: 27.02.08

Формат: 64х104/8. Папір крейдований.

Ум. Друк. Арк.38. Облік.-вид. арк. 40 Замовлення: 0804/327

ВИДАВНИЦТВО РОДОВІД www.rodovid.net

Свідectво про внесення до Державного реєстру видавців

серія ДК № 1230 від 12.02.2003

Друк: Майстерня книги

вул. М. Кривоноса, 2Б, Київ 03037

К 59 **Козак Мамай**: Альбом / К 59 Автор вступної статті: Станіслав Бушак,
Відповідальний за випуск: Настя Голтвенко. – К.: Родовід, 2008. – 304 с.
ISBN 978-966-7845-40-7

Художній альбом «Козак Мамай»

Перша книга кількатомного видавничого проекту «Козак Мамай». Містить наукову розвідку зі спробою прочитання культурного «ідентифікаційного» коду феномену Козака Мамає, а також каталог «мамаїв» XVII – початку XIX ст. із музейних та приватних збірок, що налічує 91 зображення. Альбом двомовний: українською і англійською. Для мистецтвознавців, а також справжніх шанувальників української минувшини.

УДК 75.041.2 (084.12)

ББК 85.16



КОЗАК МАМАЙ