

# КОЗАК МАМАЙ

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

Станіслав Бушак: дослідження  
Валерій та Ірена Сахарук: каталог

Видання друге, доповнене 2008

РОДОВІД

*Моєму вчителю, видатному досліднику і мамаєзнавцю,  
академіку Платонові Олександровичу Білецькому  
присвячена ця скромна розвідка.*

*Станіслав Бушак*

## 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 Мамая продовжує активно жити і сьогодні, вже в третньому тисячолітті, засвідчуячи 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. Зображені 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»<sup>1</sup>.

Як прикметна риса давнього українського побуту, «мамаї» зберігалися у маєтках Переяславського полковника Семена Сулими, повітового маршала 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. Повіті. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 298.
3. Скоропадський П. П. Спогади. — К. — Філадельфія, 1995. — С. 387.
4. Щерцкий К. Расписная пасека [Археологическая заметка]. — Каменец-Подольский, 1912. — С. 26; Щерцкий К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К.: Типогр. С. В. Кульженко, 1913, № 6. — С. 47–86; Щерцкий 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) // Світ. 1913, № 10–12. — С. 258;

### 1. КОЗАК МАМАЙ, СЕРЕД. XIX СТ.

Скрипня  
Куземенне, 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»).<sup>2</sup>

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“».<sup>3</sup>

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 ХХ століття не лише у вигляді станкової картини, а й як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів.<sup>4</sup>

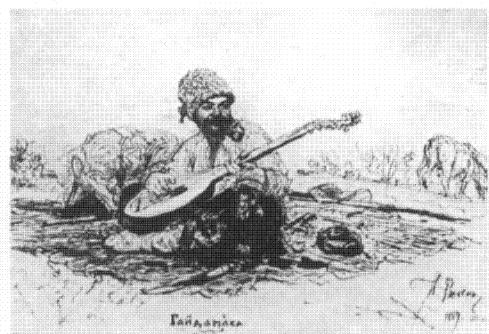
А Данило Щербаківський у 1913 році писав: «Народ і досі любить цю картину, і кохається в ній і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій „Мамая“, під час недотепних, але в більшості інтересних, які будять в думках пам'ять про колишнє „минуле“».<sup>5</sup>

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 зasadничі 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 р.  
Туш, перо.



3. **ГАЙДАМАКА.**  
ІЛЛЯ РЕПІН.  
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 чакло, ки чакирко гезакшо,  
раняше бо спасах по брати  
призесше може угадашъ  
бдни сестръ ихъ Д. овата  
и кѣ Насогицѣ наскога свисти  
Заривицюшъ батыкъ нсгвите  
б. дисходимъ яхъя назыше  
б. Чазобы насе позво чюю  
октимарей об зате тою  
кленъ жирятъ агимъко нацидбесевы  
анялъ позлычев тончи Занисы  
ти ще жикъбъ Несас  
и азъкъ прете Знае  
за прет добре усаши  
б. знаменитостъ киербъ Дешубглас  
Стоитъ икъ бинъ сунъ  
и кѣ Недиромъ, сдоли шукис  
аконе икъди Кеслесрикъся  
яхъ, икъди, идиска маруся  
ты соди утиевъ коли хотешъ житви  
цртъ Сибирскъ хий ихъ крутии

ихъ и мѣсто бѣзъ ше вице Риа  
Василий  
хий десятнѣй отъ хладишъ Риа  
нейшихъ

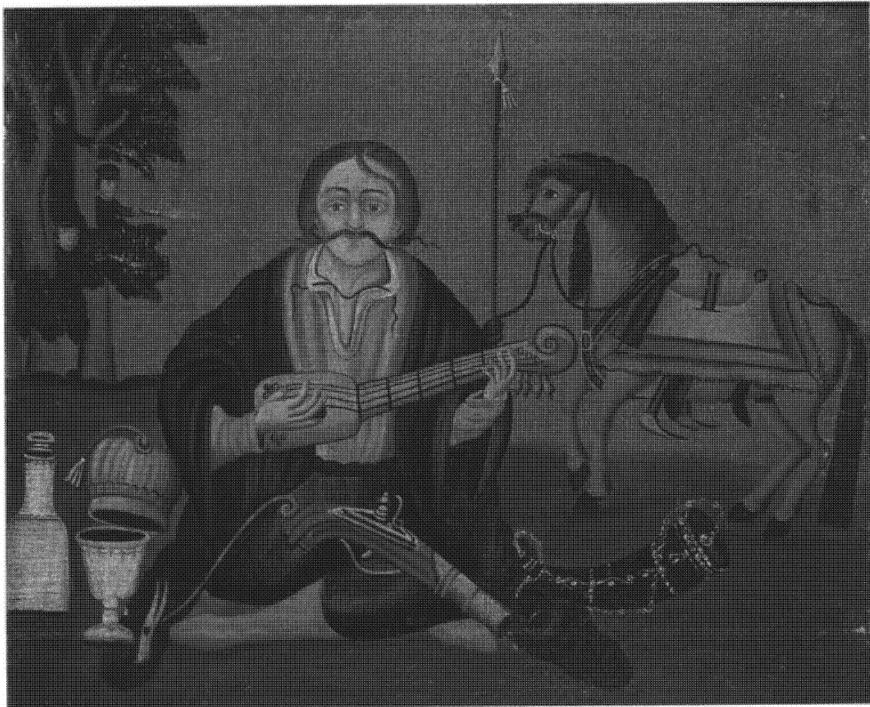
Материалъ изъ архива РИА СССР № 90-194  
Документъ о выдаче земельныхъ участковъ  
Чернобыльской и смежныхъ селъ Молочного

За ч  
Одес  
Поза  
Як буде ско  
надуман  
або въ про  
Мишкомъ ч  
Ото мене иши  
якбъ недосту  
то такъ якъ  
порожни шти  
Оис ѿрсъ Коза  
къди гляке тѣ  
а жыда пребес  
алое серде



Мини ки. Парт бене мъ Сидни и ханс  
е то руско и маинистъ то дике често  
менетъ често често

Якъ бъде 1906 Нематъ пресес та  
Соколъ 9 листъ Сюзълъ Чистълъ Рънълъ  
Еси къде дикътъ бълъ Сидни Сидни по дебар



##### 5. Козак Мамай.

Копія з картини ПЕТРА РИБКИ, XIX ст. (ФРАГМЕНТ)

Походження невідоме

Полотно, олія, 71 x 73,5

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 Яворницький<sup>6</sup>.

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 «Істории русского искусства» (за ред. І. Е. Грабаря), у томі, 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»<sup>7</sup>.

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 вцілому.

##### 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; Кулиш 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.: Типолитография 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; Эварнищий Д. И. (Яворницький Д. І.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелейева, 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 Білецький<sup>8</sup>.

Дотепер з'являються нові публікації про ці твори, які продовжують цікавити і мистецтвознавців, і філологів, і музикантів, і мистців, і етнологів<sup>9</sup>.

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 напряму в мистецтвознавстві — «мамаєзнавства»<sup>10</sup>.

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-турецькі" ногами з надто спокійним загальним настроєм, якось мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелі. Паралелі такі можна привести чимало, особливо з арабського, перського, турецького мистецтва»<sup>11</sup>.

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

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

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 класично-го Ренесансу, котрі відносяться до вершинних здобутків світового мистецтва<sup>14</sup>.

8. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Л.: Вид-во Львів. Ун-ту, 1960. — С. 32; Белецкий П. О. Украинские народные картины «Казаки-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. — X., 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.: Типогр. 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; Найден О. С. Ще раз про «Козака Мамая» // Народне мистецтво. 2002, №1. — С. 28–29; Найден 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: поклик часу. Okреме 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»<sup>15</sup>.

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 кобзі<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>.

Яків Затенацький дотримувався поміркованіших поглядів: розвинувши ідеї Д. Щербаківського, він пропонує ще кілька композиційних паралелей образу козака Мамая 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 майстрів, 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»<sup>18</sup>.

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 першій варіант «козака Мамая» був скопійований з якогось давньомонгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві»<sup>19</sup>.

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.»<sup>20</sup>.

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 синонімом давниною»<sup>21</sup>.

Вважаючи центральноазійське походження композиції найімовірнішим, Білецький водночас не виключав упливу 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»<sup>22</sup>.

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» (іл. 12, стор. 19).

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 чаши в руках кам'яних «мамаїв»»<sup>23</sup>.

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-Мамай» // 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 ЛЮТНІ.  
Невідомий автор.  
ІРАК. X ст.  
Малювання на білій тарелі, глазурування

← 8. МУЗИКАНТИ НА БАНКЕТІ 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»<sup>24</sup>.

Погляди Платона Білецького поділялися й розвивалися багатьма дослідниками, зокрема у публікаціях його учениці Тетяни Марченко-Пошивайло. У вступі до публікації «Козаків-мамаїв», 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...»<sup>25</sup>.

Розвиваючи ідеї вчителя, Тетяна Марченко детально дослідила символіку та семантику «Козаків-мамаїв», ретельно аналізуючи всі композиційні елементи картин (одяг, взуття, збрю, 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 музеїх та приватних збірках, а також деякі втрачені. На думку дослідниці, «образ козака на народних картинах — то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність»<sup>26</sup>.

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 «відображенено найбільш характерні риси українського менталітету», а сама «українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає до історичних обрядово-міфологічних глибин, має витоки у давньому родовому переказі»<sup>27</sup>.

На думку Найдена, в постаті козака Мамая закодовано в образній формі архетип «воїна-сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна-сакрального предка, воїна-козака»<sup>28</sup>.

Визначаючи унікальність картин «Козак Мамай» та деяких інших, він зазначає, що їхні образи слугують «своєрідними національними атрибутиами-символами», маючи своїми витоками «фольклорно-колективні, традиційні» фактори культури, а не індивідуально-авторські, притаманні сучасному мистецькому примітиву, що «не має коріння в культурах минулого»<sup>29</sup>.

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. [ФРАГМЕНТ]

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 валняку.

25. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. — К. — Опішне: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 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.

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»<sup>30</sup>.

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 Мамаїв» з професійним мистецтвом (що ставить питання про стилістику цих творів). Ці аспекти є значимими в прочитанні «мамаїв» як визначного мистецько-художнього явища української культури.

## «МАМАЇ» 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 зображені 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–запорожця 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...»)<sup>31</sup>.

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

битви 1380 р. Деякі дослідники пишуть про Мамая як про хана, хоча насправді він був темником (намісником хана), який контролював територію Золотої Орди в Криму та Причорномор'ї. Його вивищенню сприяла політична криза, коли в другій половині XIV ст. в Орді йшла запекла боротьба за владу<sup>32</sup>.

Михайло Грушевський пише про Мамая як про еміра: «Зі смертю Бірди-бека (1359) Орда прийшла до певного розстрою й анархії... Серед вічних перемін ханів на татарськім престолі й ріжних 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 кождий окремо. Потім, в сімдесятіх роках сі розвалені часті стягнув був на якийсь час до купи сильною рукою кримський емір Мамай, але в 60-х роках анархія пановала»<sup>33</sup>.

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 Мамая опинилася значна частина степових земель у межиріччі Дніпра та Дону. З 1363 р. літописці починають чітко розрізняти Орду «Мамаєва царя» Абдуллаха від «Муратової Орди» поволжького 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 Мамая 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 спирається 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<sup>34</sup>.

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



12. Аміда-Ньорай.  
Камакура, Японія.  
1252 р.  
Бронза

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 Мамая 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 Мамая 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 Мамай тісно переплелося з поняттям «козак»<sup>35</sup>.

Таким чином, нащадки знаменитого полководця Мамая, 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. Помітно 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, племінні 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»<sup>36</sup>.

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

35. Чмир Валерій. Козак Мамай. Чому Мамай? // 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

13. **Козак Мамай, 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 Мамая 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 Мамая, 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...»<sup>37</sup>.

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»<sup>38</sup>.

В «Історії запорізьких козаків» вчений згадує Мамай–Сурку як давнє татарське городище, назване «колись, за хана Мамая», 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, річечку, що тече з татарського степу й утворює озеро при впадінні у Дніпро»<sup>39</sup>.

Поблизу названої річки розташована Мамаєва гора, за якою, завдяки сучасним розкопкам запорізьких археологів, закріилася назва «середньовічний могильник Мамай Сурка»<sup>40</sup>.

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 Мамая), де карбувалися монети контролюваних ним ханів: «На Кучугурському городищі досліджено залишки чисельних споруд, деякі з них вражают 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 запорозьких козаків, зазначив острів на Кінській Воді (р. Конка), "на якому знаходитьться 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 столиця и в оном городе имелось 700 мечетей". Існування давнього міста

37. Яворницький Д. І. (Эварницкий 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 україністів. — Х., 1996, Ч. I. — С. 40–41.

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

в Дніпровських плавнях підтверджують і етнографічні джерела зібрани 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»<sup>41</sup>.

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 км<sup>2</sup>. Відстань від гирла основної річки до місця впадіння р. Мамайки в Інгул — 327 км.<sup>42</sup>

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 Бugo-Гардинської паланки.

У середині XVIII століття Мамаїв острів перебував в епіцентрі гайдамацького руху. За свідченням дослідника Запорожжя 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 предковічні 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»<sup>43</sup>.

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, Пантелеїмон Куліш у листі до О. Бодянського від 16 липня 1848 р. пише про гайдамаку Мамая: «Ляхи зовуть його в своїх книжках Козаком Мамаєм».<sup>44</sup>

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 жах», а «пам'ять про Мамая зберігається у своєрідній картині, тисячі копій якої ви побачите по всій Україні»<sup>45</sup>. 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 Мамай<sup>46</sup>.

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 Соколиком<sup>47</sup>.

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

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, тридцятілтнього запорожця Івана Сахненка, «отаман їх Мамай із рушниці застрелив драгуна, а драгуни Мамая і Андрія, запорозького козака, закололи, а ми всі розбіглися поодинці, і пішли в Чорний ліс»<sup>49</sup>.

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

**43.** Скальковський А. Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. — Дніпропетровськ: 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.

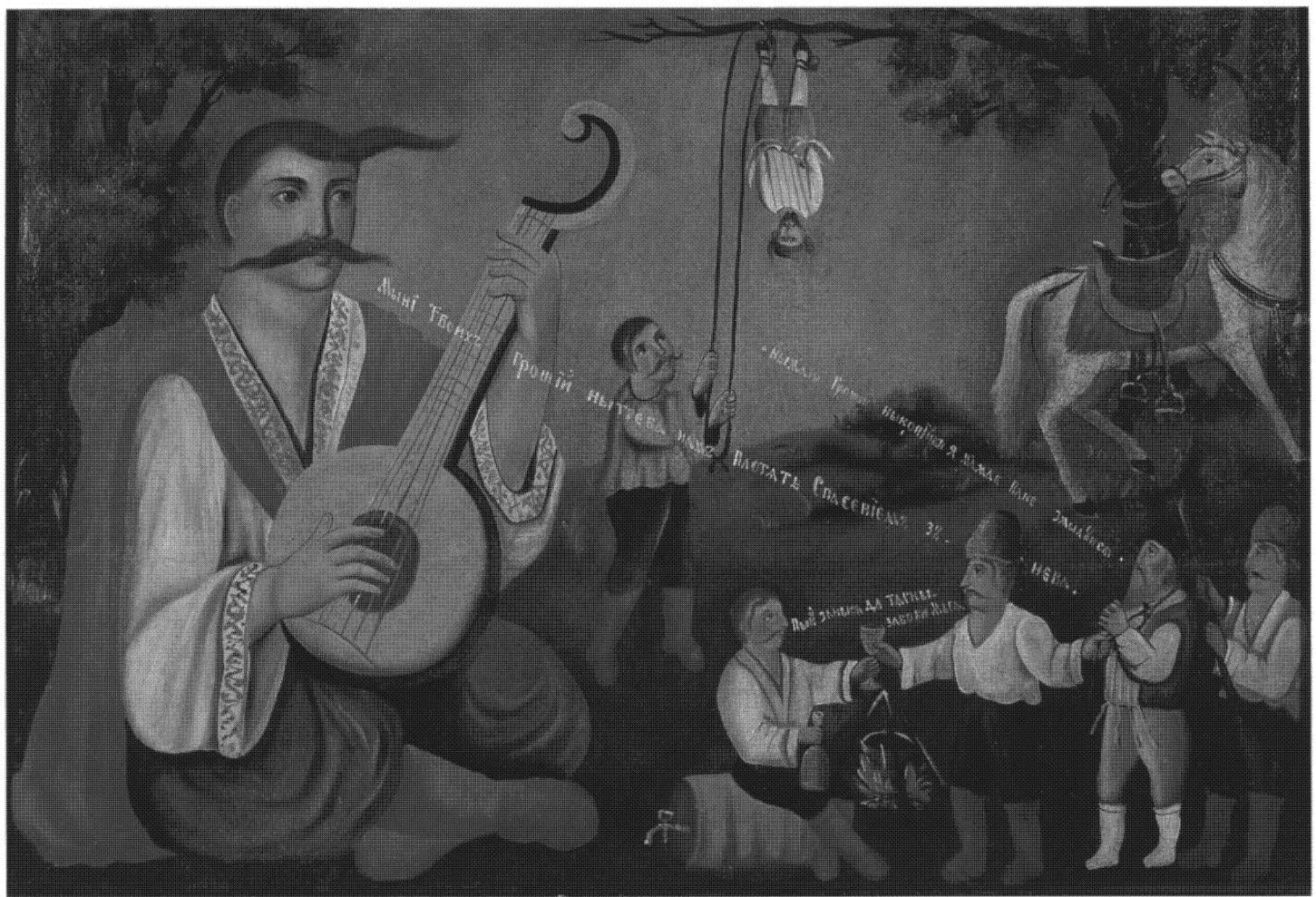
**48.** Там само, С. 297, 340, 354.

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



уточнюює 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. Відятту голову цього гайдамаки виставили на мосту в Торгівці для остраку 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<sup>50</sup>.

14. Козак Мамай, XIX ст. (ФРАГМЕНТ)  
Походження невідоме  
Полотно, олія, 66 x 122  
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 «розвбійника Мамая» та «Мамаїв дуб» на гілках якого він вішав своїх ворогів. У пояснівально-му тексті свого рукописного альбому (1854 р.) він зафіксував народні перекази про нього: «Серед народу поширенна також розповідь про розвбійника 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, нічичирк 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 розвбійника

15. **Козак Мамай, XIX ст.**  
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.  
Полотно, олія, 70 x 105  
Національний художній музей України

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»<sup>51</sup>.

Подібні записи залишив і П. Куліш: «В старосвітських міщанських і козацьких світицах 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 притаманним йому мистецтвом пояснювати козацьку історію, відмічає у своїй книзі «Наїзди гайдамаків» (c.153), що на дереві повішена фігура козака і що вона демонструє, яка доля очікує в Польщі кожного гайдамацького ватажка»<sup>52</sup>.

Пізніше він зазначає: «Може видав, — де вже не видати? — деїнде по Вкраїні 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 козарялу із таким підписом, що кращий і просторіший від усіх інших; та й саме малювання вже дуже старе, що аж полупалось»<sup>53</sup>.

Записав подібні розповіді у Суботові біля Чигирина і відомий збирач народної творчості та письменник Борис Грінченко, причому в них ім'я Мамая пов'язане з самим Богданом Хмельницьким («Про Хмельницьких. Про Мамая»): «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»<sup>54</sup>.

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 Посполитої<sup>55</sup>.

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»<sup>56</sup>.

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

Подібне тлумачення цього слова зафіксував також Микола Сумцов<sup>58</sup>.

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»<sup>59</sup>.

50. А. С. Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам) // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 486—492.
51. Де ля Фліз. Альбоми. / Серія «Етнографично-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. Грінченко Б. Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. — Чернігов, 1901. — С. 287—288.
55. Грушевський М. С. Історія України-Руси. Козацькі часи — до р. 1625, Т. VII. — С. 365.
56. Познанський Б. Две старинные украинские песни // Киевская старина. — 1885, Т. 13. — С. 228.
57. Словарик української мови. Зібрали редакція журналу «Кievская Старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. В 4-х томах. Т. 2. // Факс. перевид. 1908 року. — К., 1958. — С. 403.

- 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.

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», «розбішака», «воловюга», «відчайдуха».

Чому немає жодної пісні чи думи про козака Мамая? 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 Заліжняк», «Семен Палій», «Нечай», «Кошовий Харко», «Сава Чалий»; 2) Інші менш відомі імена: приміром, «Іван Васильович Кутовий», «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 Тисмина). Нині це є частиною Миколаївської, Кіровоградської та Черкаської областей. З добою Козаччини пов'язані назви Мамаєвого острова на Південному Бузі (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 Мамая, розташоване прямо в межах Холодного Яру. Там само, поблизу Чигирині 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 Мамая, 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 Мамая 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»<sup>60</sup>.

## «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 (псалмами 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, пролитою 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 по померлих праісторичної давності. Дуже трудні для виконання і недоступні через те широким масам співаків. Утворювалися самими учасниками оспіваних подій, за зразками спершу пісенними, а далі літературними. Співалися під акомпанімент "бандури", щипкового

інструменту з 12–23 струнами. Побудовані на спеціальній українській скалі, повні орієнタルних мелізматичних прикрас, які надають їм великої імпресивності». Він також називає їх «співаною історією українського народу», «вивором козаччини 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»<sup>61</sup>.

Окрім дум, кобзарі виконували історичні, героїчні та козацькі пісні. Наведемо одну з них (у запису Д. І. Яворницького), зміст якої разюче нагадує картину «козак—бандурист»:

«А в темному лузі явір зелененський,  
Під явором коник вороненський,  
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?»<sup>62</sup>.

Куліш відзначав незвичайне пошанування бандури серед козацької спільноти: «Бандура зробилася на Україні загальнозваживаним 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 згадуватися по нещодавним бандуристам не—сліпцям і не—злідарям, що існували ще на нашій пам'яті: вони були саме тими людьми з народу, яких виразно називали козаками»<sup>63</sup>.

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

До цього 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»<sup>65</sup>.

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. [Эварницкий 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 щиро 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 <sup>66</sup>.

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—виграває, голосно жалібно співає», називаючи її найніжнішими словами: «Гей, кобзо моя, дружино моя, вірная, бандура моя мальованая! Де ж мені тебе діти?...». Те, що ця пронизлива сцена не була художнім перебільшенням, свідчить П. Куціш, 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 слізозами та причитаннями, схожими на причитання по мертвому: «Ти ж була моєю втіхою, ти ж розважала мене у всякій пригоді. Багато людей велиможних, 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 карбовані рублі тебе в чужі руки оддавати, та й повік вішний, може тебе не видати!» <sup>67</sup>.

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 р.  
Автолітографія.

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

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

Художник Лев Жемчужніков 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»<sup>70</sup>.

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 доброчинність», 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!»<sup>71</sup>.

На думку Андрія Шута, серед усіх пісень лише думи були дорогоцінним 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»<sup>72</sup>.

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»<sup>73</sup>.

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 каплицю, Богу помолюся.  
Ой Богові помолюся, святым поклонюся:  
Зледащів 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"»<sup>74</sup>.

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

- 67. П. Кулиш, вказана праця, С. 199.
- 68. Ємець Василь, вказана праця, С. 60.
- 69. П. Кулиш, вказана праця, С. 8.
- 70. Ємець Василь, вказана праця, С. 54.
- 71. П. Кулиш, вказана праця, С. 12, 43, 45.
- 72. П. Кулиш, 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 Сластон. 1928 р.  
Папір, олівець.



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

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

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»<sup>76</sup>.

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 мамаїв, також символічні, оскільки часто разюче контрастують із зображеннями.

Як і кілька століть тому, сьогодні помітний зв'язок: та частина українців, яка захоплена ї 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.

## 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 дійства<sup>77</sup>.

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.<sup>78</sup>

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-

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

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

жити та бути єї тільки підлітком або студентом і уміти ім'я нівде не відкривати або зовуть якіх підлітків на місто їхніх. Але їх є ще і згадані в піснях чисто літературними. Але я нараджу, що якщо пісні відомі або відомі засобами масової інформації, то вони вже не пісні, а є лише піснеподібні музичні фрагменти. Але я нараджу, що якщо пісні відомі або відомі засобами масової інформації, то вони вже не пісні, а є лише піснеподібні музичні фрагменти. Але я нараджу, що якщо пісні відомі або відомі засобами масової інформації, то вони вже не пісні, а є лише піснеподібні музичні фрагменти.

Надійна бу тут якісна пісня місяць, Гай Гай дівчина місяць, буде за смикає. Тихо ділить бороти и рука немаєла. А тільки не єшо смикає істраж. Польським і нігтів брати якіх дено північної, браудаси місце нігтів. Пісня туркінська пісня дахъ надъкою, брати нігтів амжити іхпосмічна, кістка рта туте цинська, надійда у місце пісня мусикате серпаки, та це

Фрагмент вертепного дійства, опублікований Григорієм Галаганом\*

Появі Запорожця на сцені передує розмова поміж поляком та його дружиною:

Полька до мужа:  
«Пшепрашам пана Яна! Идзь зе мно, бо цебе гайдамака забіє».

Поляк заносчиво отвічаєт:  
«Цо ты, не єдукова на кобіто мувиш?  
Як Бога кохам, єден тшидзести гайдамак 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 ізміни!

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 возглас Южной Руси, проносившийся по ней от края до края всякий раз после того, как народ кровию и страданиям. хоть на время отстаивал от захватчиков запада свою русскую народность и восточное благочестие...  
Заслышиав звуки песни запорожца, поляки быстро убегают и на сцену являється Запорожец. Он гораздо выше всіх остальних фігур вертепа, одет в широкі красні шаровари і синюю куртку, обшиту галуном. В

правой руке у него булава, с выбритой головы висит чуприна. Вошедши на сцену, он поворачивается в другую сторону, куда бежал поляк, и произносит 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  
Мое 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, обмануваєш себе — 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 стелу вмирati,  
Да тільки жаль,  
Що нікому буде поховати.

имає Того Святі Хто ложь вигадати Гільки Одна Дечина угадала що  
да Добро і Погане. Гей бандура Моя золотая Кайїв Довбеш  
шна Малада Скіжеви Плясба да лиха Шоне, як від гризю Цургася  
Миха, болка заграє Гіни пісні та купріянова Кася й з Того біссян

Татарин цурається,  
А лях не приступить,  
Хіба яка звіряка  
За ногу в байраки поцупить,  
І, справді, пристарівши,  
На Русь піти мушу,  
Бо там одпоминають  
Попи мою душу.  
Тільки ж мені і нечується  
На лаві вмирати,  
Бо ще ж мене тягне охота  
З ляхами гуляти.  
А хай мині що—небудь  
Прикинуть для смерти,  
То ще жиду, або ляху,  
Мушу носа втерти.  
Хоч уже мало ізледащів,  
Однак чують плечі:  
Здається поборовся б  
Іще з ляхом гречі,  
Іще б прогнав шоронку  
За Віслу хоч трохи —  
Гинули б ляхи  
Як от жару блохи!  
Трохи ляхва угадала,  
Що лошака даровала.  
Случалось мині і не раз  
В стелу варить пиво:  
Пив турчин,  
Пив і лях на диво;  
Багацько лежить  
І тепер з похмілля  
Мертвих голов і кісток  
Од того весілья.  
Надія в мене певна —  
Мушкет сіромаха,  
Да ще не заржавила  
І шабля моя сваха.  
Хоча вона і не раз  
Паюхою вмилася,

Таки й тепер  
Як би розізлилась,  
То не один католик  
Лобом двинним (?) стане,  
Коли ж втікати схватитися,  
То на спису застряне.  
Да як і лук натягну,  
Брязну тетивою,  
То мусить с поля втікати  
Хан Кримський з Ордою.  
Гей, нуте—ж ви, степи,  
Горіть пожарами!  
Бо вже час кожухи мінятъ  
На жупани з ляхами.  
Де ярмарок добрий, —  
Удача покаже,  
Да в барыші жид з ляхом  
Не один поляже.  
Пек їм! як наможуться,  
То мусиш уступити  
За шкатулку червоних  
Золотом литих  
Кожух шкарупинний.  
Скинем їм до ката,  
Аби як одцураться  
Упрямого свата,  
Да вже біжим до Січі  
Могоричу пити!  
Цур їм! бодай їх!  
Як привики ляхи  
Нас дурити...  
Козак Іван Виногура, —  
У єго добра натура, —  
В Польщі ляхів оббирає,  
А в корчмі пропиває.  
В степах бобри та лисиці,  
А в шинку дівки да молодиці,  
Козак, душа правдивая,  
Сорочки немає;  
Коли не п'є, так воши б'є,  
Таки не гуляє.

Гей, бандура моя золотая!  
Коли—б до тебе жінка молодая,  
Скакала—б і плясала—б до лиха,  
Що не один би чумак,  
Одцурався б солі й міха,  
Бо як заграю,  
То не один поскаче,  
А, підождавши, од того весілья  
Та ще й заплаче»

Фрагмент вертепного дійства, записаного і опублікованого Миколою Маркевичем \*\*

«ЯВЛЕНИЕ ДЕСЯТОЕ. ЗАПОРОЖЕЦЪ.  
Входить въ красныхъ шараварахъ, въ полной одежды, съ люлькою и съ булавою, за спиной бандура.  
ЗАПОРОЖЕЦЪ, къ зрителямъ.  
Гай, гай, панове! що то якъ я молодъ бувъ!  
То—то у мене була сила:  
... бьючи и рука не мліла.  
А тепер від... и блоха сильніш здається,—  
Плечи й руки болять, уже сила рвется!  
Ой ви літа, літа, поганая справа,  
В морду хоть зацупиши, вже на та розправа.  
Ой бандура моя золотая,  
Коли б до тебе шинкарка молодая.  
Танцював би з єю до смаку, до сміха,  
Одцурався—б з єю навіки од лиха.  
Бо, бачь як заграю, не один поскаче.  
Да къ тому весілью може хто й заплаче!..  
Я козак, горілку пью, люльку я вживаю,  
Є шинкарка в мене, а жінки не маю.  
А вас панове, святками поздоровляю».

\* Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка // Киевская старина. 1882, октябрь. — С. 21—27.

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



АПОЛОСКОЕ МЯХОМЪ АРОВОРЪ ЕИ ЕИ АНДРІА ОЯ ОЛОТАЯ ГАНВЪ ОТВЕ  
ИКЪ АРДЮ ОНЕДА НИЗ ОСКАНН ПДОЖДЛВШЕ СТОГО ГСЕДБЯ ВОЛНИЗ АПЛАГИ ОЗАКЪ ЩША РАВДІ  
ІГРАДЕША КІЗ ОВІУІ НІГІНІРКЪ НІПОЗІЛІШЗ ОЯКЪ ОДЗ СЕ ОЗВОЛЮ МЯКЪ АЗОВЕШЪ РАМАДЕЛ  
ІФ ЗНАЧІ ІВЛКО А БІЗІНА ГАДДА ОЛІШАКА ЕНІ ОБРАГО ОДДРОВАЛА ОІ СІ КІЗ ЮМІ  
СТСА ЛЕСН КОСТИ КІЗ ЕНІ О ПОНВЕСІ СТОГО АЦА НАОВРА НІШІ АША "ОДА" КОД  
ХОМО СЛ.Е ОХІ ЛІЦІ АЛЕХІНІРІШІ СІ ЧЕМ КА ВІЛІНІА ВСІРІЛІ  
Я ЕЩЕ МІННІ

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»<sup>79</sup>.

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

«По галагановському списку вертепа, дума запорожца начинається 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 им'я не одне, а єсть іх 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]  
ГРАДІЖСЬК [нині Градицьк, Глобинський 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 нічичирк 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 обоих известных списках вертепа, Маркевичевском и Галагановском, то надобно полагать, что они вошли в состав вертепной драмы при установлении основного текста второй части вертепа»<sup>80</sup>.

Вертепні дійства, численні записи яких були зроблені пізніше, засвідчили присутність в них популярного образу козака–запорожця по всій Україні, навіть у закарпатській частині Гуцульщини<sup>81</sup>.

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 люди<sup>82</sup>.

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 зазнали вище, народна картина «Козак Мамай» була і залишається явищем супо 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 Мамая, портрети якого в Україні XVII — XVIII ст. зустрічалися сотнями. Підпис під цими портретами і є найчастіше скороченням, іноді з деякими відмінностями, вертепного монолога Запорожця... Ймовірно, що вертеп запозичив цей монолог із якогось поширеного підпису до одного з портретів Мамая»<sup>83</sup>.

Підтримуючи вцілому 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 бароко<sup>84</sup>.

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»<sup>85</sup>.

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»<sup>86</sup>.

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 бурлеско-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», «бакалаюри», «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»<sup>87</sup>.

Полемізуючи з Франком, сучасний дослідник Юрій Барабаш застерігав від спрощеного сприйняття такого складного явища, як культура мандрівних студентів та дяків-бакалаюрів. 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 мистецства»<sup>88</sup>.

Свій виразний погляд на це явище подає і видатний культуролог М. Бахтін у статті «Рабле и Гоголь», включений 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", розносili усну рекреативну літературу фацецій, анекдотів, дрібних мовних травестій, пародійної граматики тощо по всій Україні. Шкільні рекреації з їхніми специфічними звичаями

86. Словарль 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 paschalalis*" (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»<sup>89</sup>.

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 бурлеско-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 бурлеско-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, здібув «спасеніє душі» та визволив з пекла душі багатьох побратимів.

За духом та образною системою твір «Пекельний Марко» перегукується зі згаданими вище вертепними дійствами та з написами 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 «малярами», — 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.

Барокові 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 Довгалевського, з яким пов’язують першу появу образу запорожця на українській сцені: адже саме він у XVIII ст. культивував барокові 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 «мамаїв» є варіаціями на тему єдиної композиції, в основі якої постать сидячого зі скрещеними 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 стелу, ці події відбуваються, як правило, в лісі.

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

Найдавніші зі збережених на сьогодні «мамаїв» 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. **Козак Мамай**, поч. ХХ ст. [ФРАГМЕНТ]  
Полікарп Захаренко (1876–1934)  
Остап’є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.  
Полотно, олія, 95 x 79  
МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ НАН УКРАЇНИ



С на мене так ні вгадаиш відкіл родом я, і як звут ні чичирк ни скажиши, а у мене ім'я ні одно єст их до кат а, жидного батька почитає. Милостивим довгодіен лях називає, коли трапилос у степі бувати то той і прозвище мое может угадати, ти же адала як коня дровала. Як хоч мене назви ави ни крамарем зате то поламо. А я згоря в парчевої кожух убралася, а чого ж мені жур вороний шабля моя сваха ще ні заржавила. Эх як був я молодий та як бувся я з ляхами тои рука ни мліла а тепер и воша одрі чунах відчурався солн міха. Якунру я то чий ж попи отпоминают мою душу а тіло мое вхлатнится серед степу, хіба звір упіт. Ото тіки міні й торя стало що в плясци горилки трошки стало. Гей Бандура моя золотая як би до тебе жінка молода мисада аж до ліні. А тепер тоді степи знати прощаю время бучу віку мистиру докиради похи прямі віно. Було універ

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 користанні джерельні матеріали, можна зробити наступні спостереження щодо пластично-образної еволюції картин «Козак Мамай»:

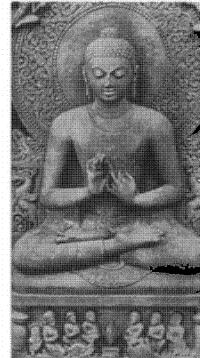
- а) в першій половині XVIII ст. композиція картини перебувала в процесі становлення, склався композиційний канон (постать сидячого у «східній» позі козака), але просторове оточення фігури головного героя та речова атрибутика біля нього ще не усталілися;
- б) жоден з козаків на творах першої половини XVIII ст. не має власного імені, попри те, що на всіх найдавніших картинах зображені яскраві індивідуальні образи, фактично портрети реальних осіб;
- в) вже на найранніших «мамаях» трапляються написи, але вони дуже лаконічні, і їхній обсяг не співімірний 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 майяри, 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. працею багатьох безіменних майстрів, 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  
Межа XVII–XVIII ст.  
Монголія.  
Бронза.



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

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, почертнутої 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»<sup>90</sup>.

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, Тібету, 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 індійського) пантеонів.

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

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)<sup>92</sup>.

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 походження «Соколова Могила» (І ст. н. е.) на Миколаївщині привертає

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

<sup>91</sup>. Цултэм Ням-Осорын. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. —

М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 82–83.

<sup>92</sup>. 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»<sup>93</sup>.

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

Дослідниця Л. Гераськова проаналізувавши весь доступний її 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 тюркомових кочовиків азійських степів (не половців, а найімовірніше печенігів). Інша група скульптур є переходною від архаїчної групи до половецької і виконана ймовірно торками — «одним з тюркомових народів, близьким до половців, що зазнав на собі сильного їх впливу»<sup>94</sup>.

Половецькі твори є найпластичнішими і зображені стоячі та сидячі чоловічі й жіночі постаті. Таким чином, архаїчні скульптурні зображення відповідають дополовецькому періоду (VIII — X ст.), а найцикавіші 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 азіатській скульптурі. Оскільки половці є вихідцями з казахських степів і споріднені з тюркомовними племенами VI — X ст., природно шукати витоки половецької скульптури у статуях тюркомовних народів попереднього періоду»<sup>95</sup>.

Велика колекція половецької скульптури XI—XII століть зберігається в музеїній збірці Національного заповідника «Хортиця». Серед цих творів є і чоловічі (вони домінують), і жіночі статуї, витесані з граніту, пісковику, вапняку та черепашнику. Зображені переважно у стоячій, напівсидячій та сидячій позах. В скульптурах ми бачимо ті самі композиційні елементи, які традиційно зображені 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, штаны, чоботи<sup>96</sup>.

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

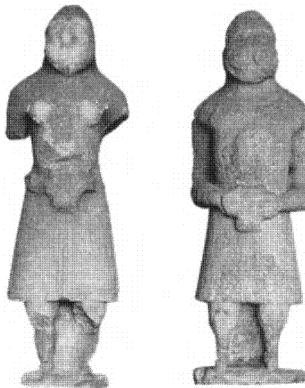


23. ДЗЕРКАЛО ІЗ САРМАТСЬКОГО ПОХОВАННЯ  
НЕВІДОМІЙ МАЙСТЕР.  
І ст. н. е.  
Соколова Могила на Миколаївщині.  
Бронза, позолота.

<sup>93</sup>. Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. — К.: Наукова Думка, 1986. — 152 с.  
<sup>94</sup>. Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 99.  
<sup>95</sup>. Там само, С. 100.  
<sup>96</sup>. Борисенко О. Е. Половецька скульптура. Каталог музеїйної збірки Національного заповідника «Хортиця» — К., 2003. — 32 с.

обличчя, самозаглиблені 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 пісковику.

**25. Чоловіча статуя**  
Юрківка Оріхівського району Запорізької області.  
XII — перша половина XIII ст. Різьблення по вапняку.



**26. АБАТАЙ-ХАН. (ФРАГМЕНТ).**  
Невідомий художник.  
Монголія. Імовірно XVIII ст.  
Полотно, мінеральні фарби.

## ЗВ'ЯЗОК «МАМАЇВ» З ІКОНОПИСОМ ТА КОЗАЦЬКИМ ПОРТРЕТОМ

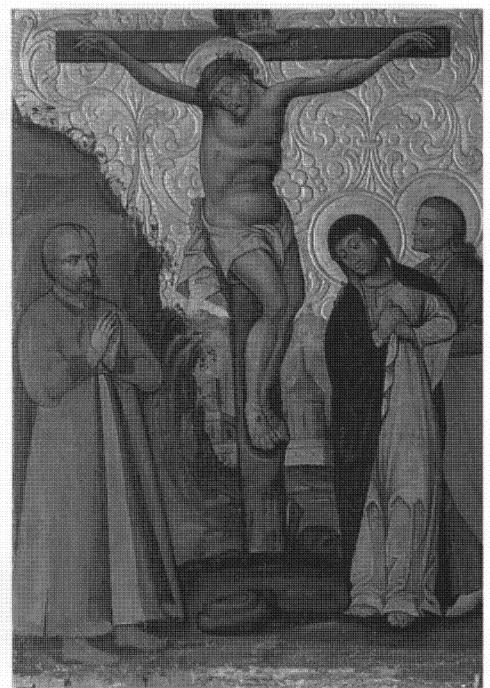
Варто звернути увагу на очевидний зв'язок «мамаїв» з релігійним мистецтвом православної традиції, для якої канон є фундаментальним поняттям. Насамперед ідеться про іконопис, який розвивається в межах усталених пластичних образів. Для «мамаїв», як ми вже про це неодноразово говорили, також притаманний 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) <sup>97</sup>.

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 Пирятина 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 ктитором 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 зображені 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 рр.. (ФРАГМЕНТ)  
Невідомий художник.  
Пирятина.  
Дерево, левкас, олія.

28. Козак–бандурист, поч. XIX ст.  
Походження невідоме.  
Катеринодар (нині Краснодар, РФ).  
Полотно, олія, 70 x 51  
Національний художній музей України

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



2018.276



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

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

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 зрист, 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.

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 монастиря <sup>98</sup>.

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 жертвоводателів та фундаторів православної церкви). Те, що автори цих творів невідомі (в переважній більшості праці не підписані) є дуже приметним — 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» <sup>99</sup>.

Особливою популярністю серед поширеніших 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 «Байди».

Поколінний образ Байди вписано в овал — характерний барковий формат багатьох портретів доби Козаччини. Обличчя князя зображене 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.

<sup>98</sup>. Яворницький Д. І. (Эварницкий Д. И.). Запорожье в остатках старины и преданиях народа. // Факс. перевидання 1888 року: К.: Веселка, 1995, Ч. 1, 2. — С. 111.

<sup>99</sup>. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенская церковь села Великі Сорочинці Полтавської області // Сборник «Западноевропейский барок и византийский свет». Научни скупови Српске академије 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 Пирятину.

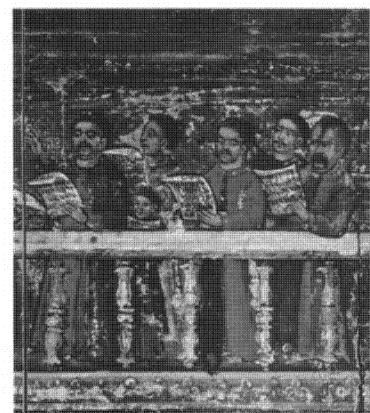
Близьким за пластичною схемою до портрета Вишневецького є образ Богдана Хмельницького, виконаний невідомим художником як мініатюра–ілюстрація «Літопису» Самійла Величка 1720–х років.

На відміну від більшості парсунних портретів, де гетьмана мають у дорогій парадній шапці, прикрашений 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 багатою рослинністю раму–картуш — характерну прикмету барокої 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, одяgom 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 вцілому канон барокових козацьких парсун, портрети братів Шиянів вражают вільним володінням вже іншою художньою мовою, характерною вцілому 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 Рєпіна під час його подорожі в Україну, коли він збирав матеріали для свого знаменитого полотна «Запорожці 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 на його голові, він представник вищого духовенства — єпископ 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, вцілому світський сюжет, розміщено в книзі, яку використовували для церковних відправ найвищі духовні ієрархи українського православ'я (чернігівський архиєпископ Лазар Баранович був місцевістителем 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 вцілому) глибоко вкорінivся 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 р.

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.

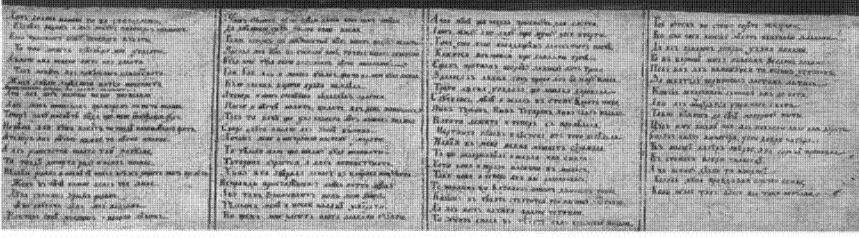
Кінець XVII ст.

ДЕРЕВО, ТЕМПЕРА.

← 34. Освячення козацької корогви (фрагмент).

Невідомий художник. Мініатюра з рукописного «Служебника» Лазаря Барановича 1665 р.

ПАПІР, АКВАРЕЛЬ.

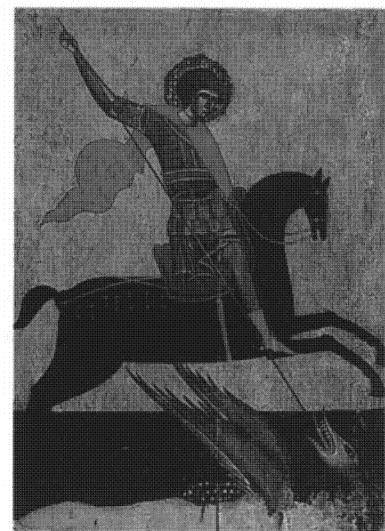


Рубльова як найвідоміший зразок подібної творчості). Багато спільнога можна знайти поміж класичними «мамаями» (наприклад, картиною «Козак–бандурист» з Національного художнього музею в Києві та іконами на кшталт «Св. Георгій Переможець» (або ж «Юрій Змієборець»).

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 увіткненого 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»<sup>100</sup>.

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

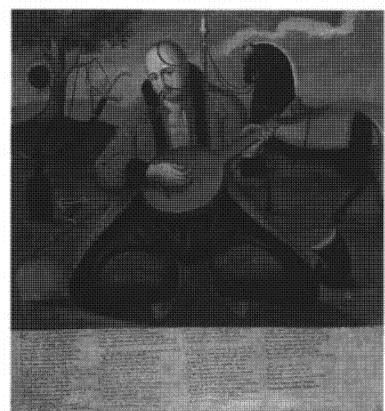


36. Ікона «Юрій Змієборець» із села Станилі поблизу Дрогобича.  
Невідомий художник.  
XIV ст. ДЕРЕВО, ТЕМПЕРА.

37. Козак Мамай, поч. XIX ст.  
Походження невідоме  
Полотно, олія, 89,5 x 85  
Чернігівський обласний художній музей

38. Козак Мамай, перша пол. XIX ст. →  
(ФРАГМЕНТ)  
Походження невідоме  
Полотно, олія, 115 x 91,5  
Одеський історико-краєзнавчий музей

100. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVII вв. — М.: Искусство, 1963. — С. 250–251.



39. Козак–бандурист, XIX ст.  
Походження невідоме  
Полотно, олія, 113 x 104  
Національний художній музей України



Приятель Тимоша Красильщикова  
и писатель Григорий Сорокин  
вспоминают о том, как в 1941 году  
они сидели в кабинете у генерала  
Андрея Белова, начальника штаба  
Гвардейской артиллерии. Там же  
сидел и генерал Федор фон Бока.  
Сорокин вспоминает, что Белов  
закурил сигару и сказал:

«Ты знаешь, я, конечно, не противник  
Богдана Красильщика, и речи не в том.  
Но есть одна проблема, которую я  
должен тебе сказать. Мне очень  
хотелось бы, чтобы ты, Григорий  
Сорокин, помог мне избавиться  
от этого человека. Я не могу  
представлять себе, как он может  
быть полезен для нашей армии».

Сорокин знал, что Белов прав. Но  
он не знал, что Белов знал о том, что  
Богдан Красильщиков был наемником  
Гитлера. И это было опасно. Поэтому  
Сорокин решил помочь Белову.  
Он написал письмо к генералу Бока  
и сказал ему:

«Я знаю, что Богдан Красильщиков  
не является членом нацистской партии.  
Он просто хотел заработать деньги.  
Но я не могу оставить его безнаказанно.  
Мне нужно, чтобы вы наказали его».

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].

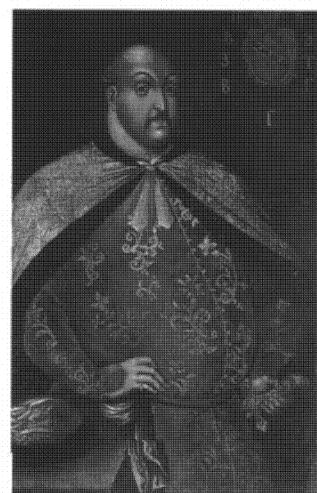
Живописне вирішення твору «Козак–бандурист» (іл. 41, стор. 57) співзвучне композиційному: загальний колорит картини стриманий, базується на варіаціях кількох головних кольорів, що надає творові монументальності та декоративності водночас; фарби з гармонійовані на основі жовто–охристих (жупан) і коричневатих (земля, бандура, дерево) відтінків. Шаровари написано синьою фарбою; коня, пляшку, шаблю, порохівницю та хутряну оторочку жупану — варіаціями чорної. Червона фарба використана для зображення шапки, сумки та шкіряних постолів козака. З плинном часу картина сильно потемніла, фарби на ній пожухли, тому окремі її елементи непросто побачити (зокрема, лук чи зображення коня на гербі). На цьому приглушенотьмінному тлі особливо увиразнюються 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

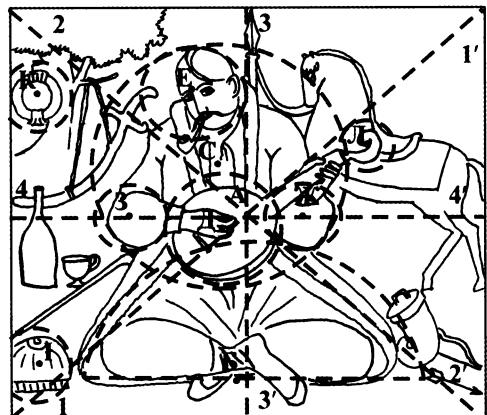


40. Знатний військовий товариш **Василь Гамалія** (ФРАГМЕНТ).  
Невідомий художник.  
Середина XVIII ст.  
Полотно, олія.

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

Об'єднуй 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, однаке, втілено характерні етнічні типи обличук українських чоловіків. Він також неодноразово звертає 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.»<sup>102</sup>



41. Побудова композиції картини «Козак–бандурист» (каталог № 49, стор. 216) на основі колового ритму пластичної форми (автор схеми 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 Пантелеїмон Куліш в своїх «Записках о Южной Руси» пише про запорожця–маляра, який ілюстрував книгу Олександра Івановича Рігельмана «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»<sup>103</sup>.

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. Кулиш П. «Записки о Южной Руси». — СПб., 1856, т. I. — 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»<sup>104</sup>.

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 зображені 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 учебних 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 Мамая.

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 рисував", "рисувал Грицько Маляренко" (а також — "Грицько", "Грицько Маляренко рисувал подольський"), так і скорочені — "ГР", "РГМ". На деяких, крім підпису, зустрічаються дати 1753, 1754 та 1755»<sup>105</sup>.

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 рисував Прaporщикъ Брашивановъ ноября 9-го числа 1821»<sup>106</sup>.

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.»<sup>107</sup>.

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 відходить, що він 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 рисовалъ козакъ Петро Федоровъ Рыбка».

В Російському Етнографічному музеї зберігається картина «Козак-бандурист» роботи Флейшера (з написом «МАКСИМЪ ЗАЛЬЖНЯКЪ»). 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.**

Брашіванов

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

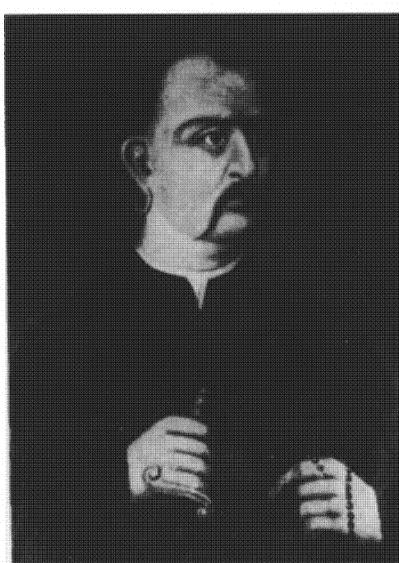
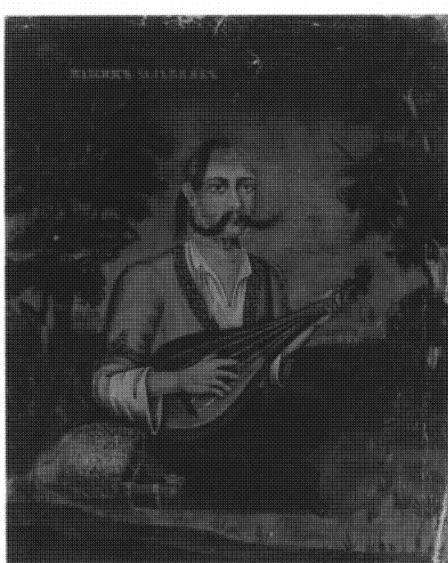
Національний художній музей України

50. **Козак Мамай. Копія з картини**

**Петра Рибки, XIX ст. [ФРАГМЕНТ]** → → →

Походження невідоме  
Полотно, олія, 71 x 73,5

Національний художній музей України



47. **Максим Залізняк.**

Флішер. 1858 р.

Новомиргород, Херсонщина  
Полотно, олія, 52 x 42  
Російський Етнографічний Музей

48. **Послушник Мотронівського**

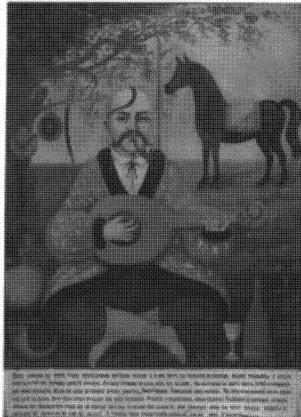
**монастиря запорожець Максим Залізняк.**

Невідомий художник.

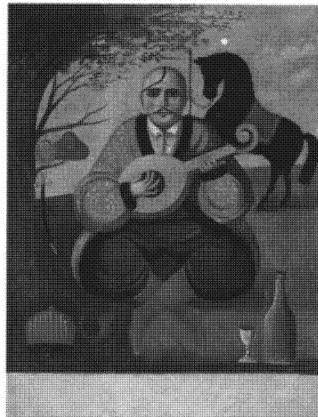
Кінець XVIII ст. Полотно, олія.



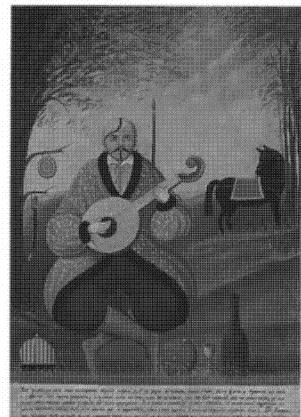




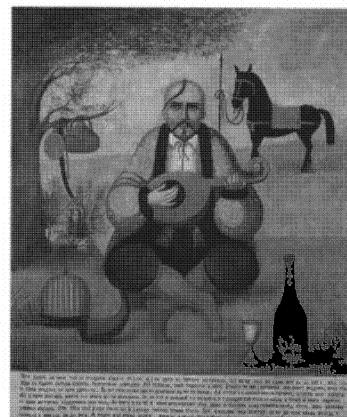
**51. Козак Мамай, поч. ХХ ст.**  
Полікарп Захаренко (1876-1934)  
Полтавська обл.  
Полотно, оля, 99 x 71  
Полтавський художній музей



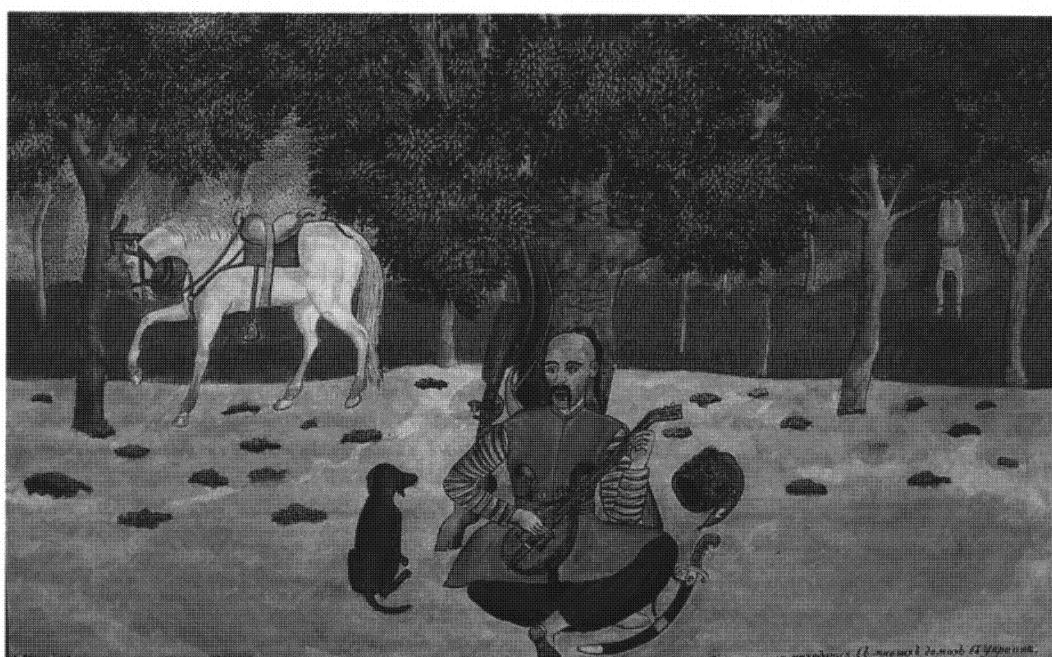
**52. Козак Мамай, поч. ХХ ст.**  
Полікарп Захаренко (1876-1934)  
Полотно, оля, 97,2 x 74,3  
УЦНК «Музей, Івана Гончара»



**53. Козак Мамай, поч. ХХ ст.**  
Полікарп Захаренко (1876-1934)  
Полотно, оля, 106,5 x 75  
Приватна збірка [Київ]



**54. Козак Мамай, поч. ХХ ст.**  
Полікарп Захаренко (1876-1934)  
Полотно, оля, 95 x 79  
Музей народної архітектури та побуту  
НАН України



Сант-де-Мамай  
Le brigand  
Ламай  
Разбойник  
Ломай

Se brigand  
Mamai  
Разбойник  
Ломай

Санкт-де-Мамай  
Le brigand  
Ламай  
Разбойник  
Ломай

Мамай від

Ламай

Санкт-де-Мамай  
Le brigand  
Ламай  
Разбойник  
Ломай

**55. Розбійник Мамай.**  
Де-ля-Фліз.  
1854.  
Папір, акварель.  
Національна бібліотека України  
ім. В. Вернадського

**56. Козак-бандурист, поч. ХХ ст.**  
Федір Стовбуценко  
(прибл. 1864 - 1933)  
Полотно, оля, 95 x 76  
Полтавський художній музей

**57. Козак-бандурист, 1928 р.**  
Федір Стовбуценко  
(прибл. 1864 - 1933)  
Остап'є, Великобагачанський Р-н,  
Полтавська обл.  
Полотно, оля, 98 x 79,3  
УЦНК «Музей Івана Гончара»

**58. Козак-бандурист, 1929 р.**  
Федір Стовбуценко  
(прибл. 1864 - 1933)  
Полотно, оля, 95 x 76  
Приватна збірка [Київ]

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 зображене не лише коня, а й песика (надзвичайно рідкісна, але дуже реалістично–переконлива композиційна деталь картини).

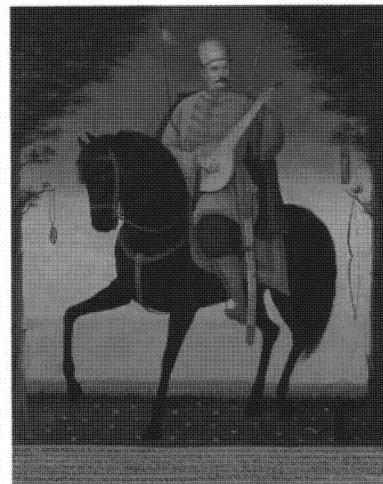
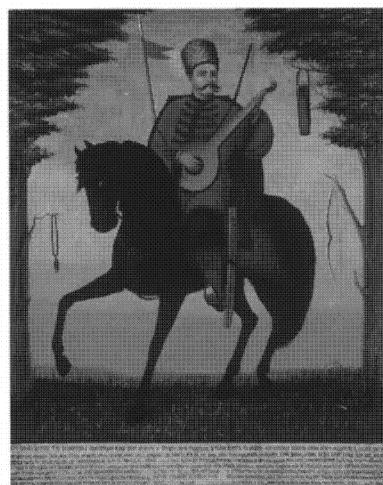
Ось фактично і всі давні «мамаї», що зберігають усталений канон класичної композиції, і автори яких нам відомі. Серед шести відомих нам авторів «мамаїв», два були українськими козаками (Петро Рибка та Тимофій Калинський), два — найімовірніше неукраїнцями (Брашіванов та Флешер), один — французом (де ля Фліз), а один — українець Грицько Маляренко, професійним іконописцем. Два інші «мамаї» з «кужушків», автори яких невідомі, свідчать про те, що не лише Г. Маляренко міг писати образ «Козака Мамая» (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 мамая» зверталися Т. Шевченко, Л. Жемчужніков, 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 розмиватися і композиційний канон «мамаїв», що яскраво видно на прикладі творів народного художника з Полтавщини Федора Стовбуценка (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 Стовбуценка — в першій третині ХХ ст. написав чорити картини відомих нам «мамаїв», наслідуючи усталені класичні композиції, тобто залишаючи незмінним вивіреній 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». Пантелеїмон Куліш в додатках до першого тому «Записок о Южной Руси» вмістив унікальний за повнотою текст напису на картині, що зображує козака-бандуриста<sup>108</sup>.

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»<sup>109</sup>.

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

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

Приметно, 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»<sup>110</sup>.

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 зображеню, чи зображення слову»: насамперед це стосується творів народного та церковного живопису, які ніби прагнули заговорити до глядача<sup>111</sup>.

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

108. Кулиш 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 свіччення. — М.: Друкарня ун-ту, 1861. — С. 40–42.



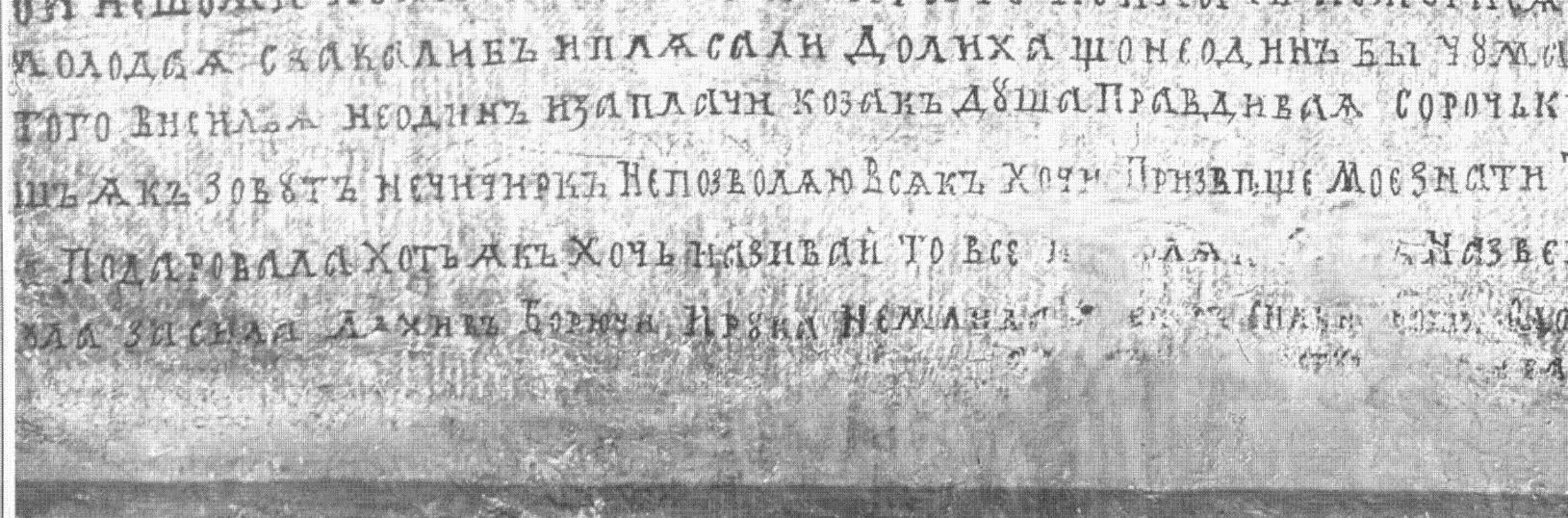
59. Малюнок з картини «Козак-бандурист», що була в колекції Якова Новицького. Невідомий художник. Оригінал — початку XIX ст. Листівка 1918 р.

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 золоті! 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 п'ять, як з лука б'ють доночної тіні.  
Внизу картини:  
Дивися та гадай, та ба, не вгадаєш,  
Відкіль родом і як зовуть, ні чичирк не взнаєш.  
Кому трапилось хоті раз у степу гуляти,  
То може той і прізвище мое угадати.  
В мене им'я не одно, а єсть їхь до ката:  
Так зовуть, як набіжиш на якого свата.  
Жид з біди за рідного батька почитає,  
Милостивим добродієм Лях називає;  
Ати як хоч назови, на все позволяю,  
Аби тілько 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-криво цілиш.  
У нас сугакові тілько сліди,  
А дикії коні нам сусіди;  
А Дніпрове стремя —  
То наше племя.  
Трохи Ляхва угадала,  
Що лошака дарovala.  
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 мині була за сила!  
Ляхів нещадно б'ючи, рука й раз не зомліла.  
А тепер і вош дужча від Ляха здаєтца:  
Плечі і нігти болять, які день попоб'єсся.  
Така—то, бачу, недовга літ наших година:  
Скоро цвіте, скоро і в'яне, як у полі билина,  
Хоча мині й не страшно на степу вмирati,  
Тілько жалко, що нікому буде похovати:  
Татарин цураєтца, а Ляхъ не приступить,  
Хиба яка звірюка за ногу у байрак поцупить.  
Та вже ж пристарівшись на Русь пійти мушу,  
Ачей, таки одпоминають попи мою душу.  
Тілько ж мині негоже на лаві вмирati,  
Бо ще мене бере охота з Ляхами гуляти.  
Хоча вже трохи й зледащів, да ще чують плечи —  
Кажетца, поборовся б ще з Ляхами Ґреchi,  
Ачей би що—небудь перекинули для смерті...  
Або Жиду, або Ляху мушу носа втерти.  
Іще б прогнав Ляхви хоругов за Віслу не трохи,  
Розлетілись би вони всі, як од пожару блохи.  
Лучалось мині на степу варити пиво:  
Пив Турчин, пивъ 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,  
Іще не заржавіла и шабля, моя сваха.  
Хоть уже не раз пасокою вмилась,  
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 тятівою,  
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 баріші Жид з Ляхом не один поляже.  
Пек їмъ! як наможутця, то мусишь уступити:  
За шкатулу червоних і за рондикъ\*, золотомъ шитий,  
Кожухъ скрупілий скинешь їмъ до ката,  
Аби як сцуратися упрямого свата.  
Да вже біжи чим дуж до Січи могоричу пити...  
Цурь їмъ 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 «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» (СПб., 1888, С. 84–86). Сама картина наведена на рис. 5 і підписана наступним чином: «Играющий на бандуре гайдамака, собрания Я. П. Новицкаго».

«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 желтаго 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 прятанута толстая чуприна 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 окольшем и с красным суконным верхом с китицей шапка; справа — небольшая, темно-зеленаго 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 звуть, нечичирк не взнаєш.  
Кому ж трапилось хоть раз у степу бувати,  
То той може і прізвище мое угадати.  
В мене імення 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 величас;  
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 звіри і птиці,  
В городах нас знають дівки і молодиці, —  
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 чим 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.

БАЧИ ГЕЙ ГЕЙ БАНДУРА МОЛЗОЛОТА КОЛНЬ ДОТСІН ЖІНКА  
РОЖІН ЛІНХА БОАКЪ ЗАГРАЮ ТОМСОДИНЬ ПОСКАЧИ ПОЖДАВШІ  
СЛІС ТАКЪ ВОЛІС СЛІС НЕГУЛАС ХОТДИВІСЬ НЕДІВІСЬ ТАКА НІГА  
ТЬ ВІДГАДАТИ МАЛКИ ОДНА ДЛЬЧИНА ВІДГАДАЛАЩОДОБРОГО ЛОВІ  
ТОЗАГЕ НІПМАЮ ГЕЙ ГАЙ АКЪ А МОЛОДЪ БУРДВЪ ПОТО УМЕНІ  
ІХ ВІСТИВЪ ЗЛІВАТИ ТІЛІ ЖАЛЬ ЩОНКОМЪ ВУДКІХОЛІ  
БІСІМІКЪ ПІДЛІКЪ ІНХА З ДКА

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.  
Здаєтця, 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 одпомянуть попи мою душу,  
Бо на степу попи, ченьці ізвертали з шляху.  
Протопопи, філозопи набиралися 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 прокинутъ 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 греч\*.  
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, червінці хапати.  
Гей, ну ж, братці, запалимо у степу пожари,  
Щоб кожухи поміннати на лядські жупани!  
Як ярмарок добрий буде, удачу покаже,  
То не один і жид, і лях в степи поляже.  
А пора, браття, повернати 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 Мышецкаго, изданной в Одессе в 1852 году».

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

швидкоплинно—зникаючим, а стає зримим, матеріалізованим, вагомим. «Слово в зображенні ніби зупиняє час, будучи зображенім, 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»<sup>112</sup>.

Написи на «мамаях» розташовано різним способом; вони також відрізняються за обсягом та змістом. В найпростіших випадках текст розміщується безпосередньо на картині, біля голови діючого персонажа і є його іменем, причому, це може бути ім'я головного героя твору — козака, або осіб, які його оточують. Наприклад, на картині Флешера 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 геройні історії, яка трапилася з автором твору особисто.

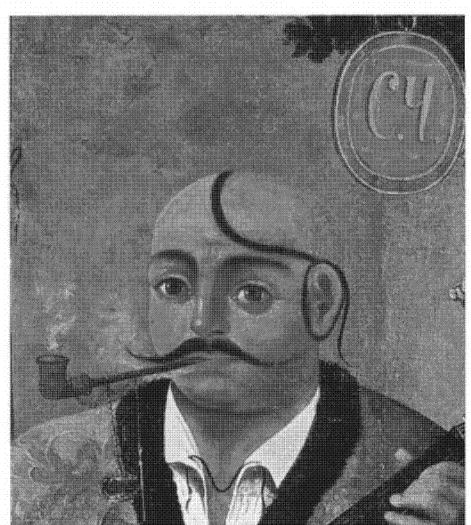
На картині «Козак Мамай» з Державного історико–краєзнавчого музею в Одесі над головою козака висить, причеплений за гілку дуба, овальної форми герб. В його центрі розміщена монограма у вигляді золотих літер «С.Ч.», оточених квадратом зі стріл, виражаючи ім'я та прізвище героя твору — «Сава Чалий». У 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.

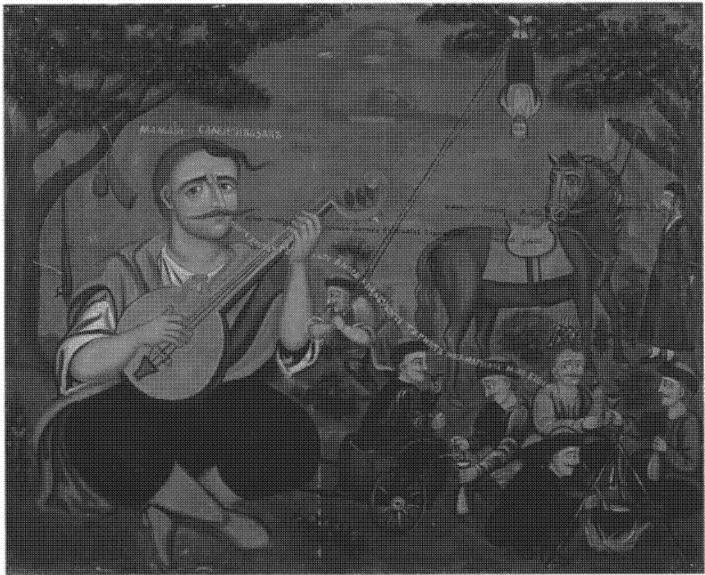
Яскравим зразком першого способу розташування тексту є багатофігурна композиція «Мамай із Жалкого», що була у збірці П. Панча, а зараз перебуває у фондах Центрального державного архіву–музею літератури та мистецтв України. Цей твір характерний тим, що пов'язує ім'я героя з Гайдамаччиною, а також виступає 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, однаке, 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 єрея-шинкаря (чи лихваря), якого привели на розправу до козацького ватажка і який благає: «Змилиуйся, пане Мамаю, ні копієчки 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 стъожки наступного змісту: «Молим, покрий 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».

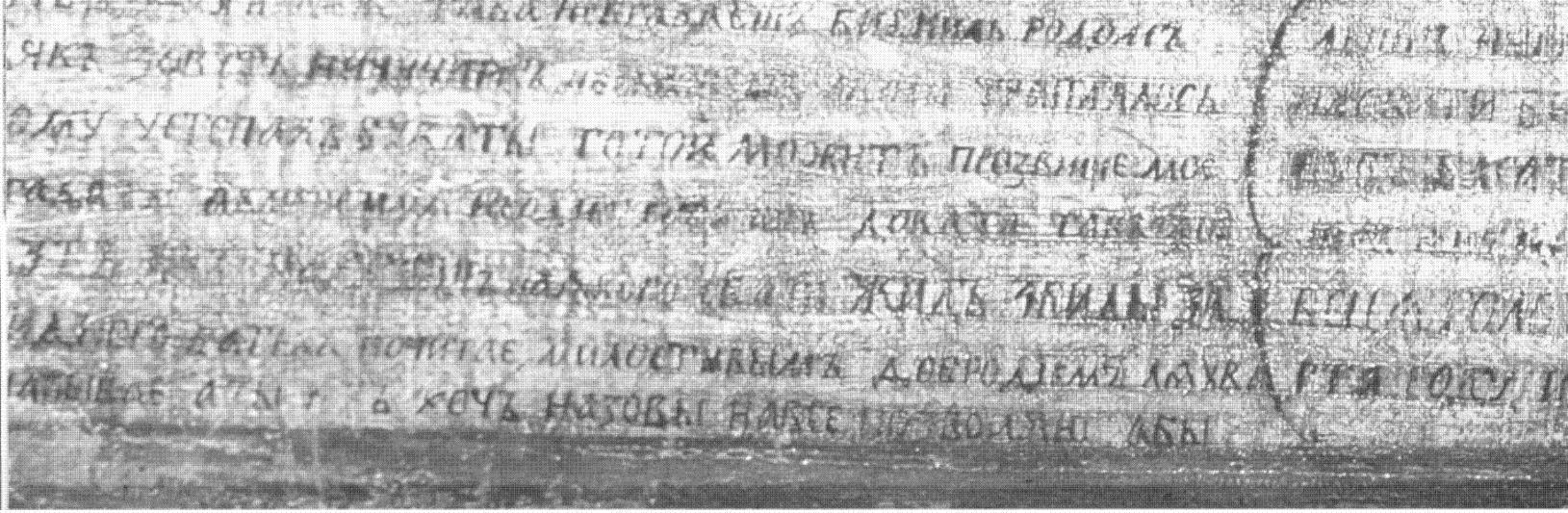
Другим способом розташування тексту на «мамаях» є його розміщення в межах композиції твору, як правило на сувоях — стилізованих згортках паперу, намальованих фронтально, для зручності прочитання. В багатьох творах текст розміщено на одному сувої, розташованому над головою козака, позаду нього, або збоку.

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

62. **Козак Мамай, XIX ст. (ФРАГМЕНТ)**  
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.  
Полотно, олія, 70 x 105  
Національний художній музей України

63. **Мамай — славной козак, XIX ст.**  
Чигиринський р-н, Черкаська обл.  
Полотно, олія, 50 x 64  
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 світловому 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.

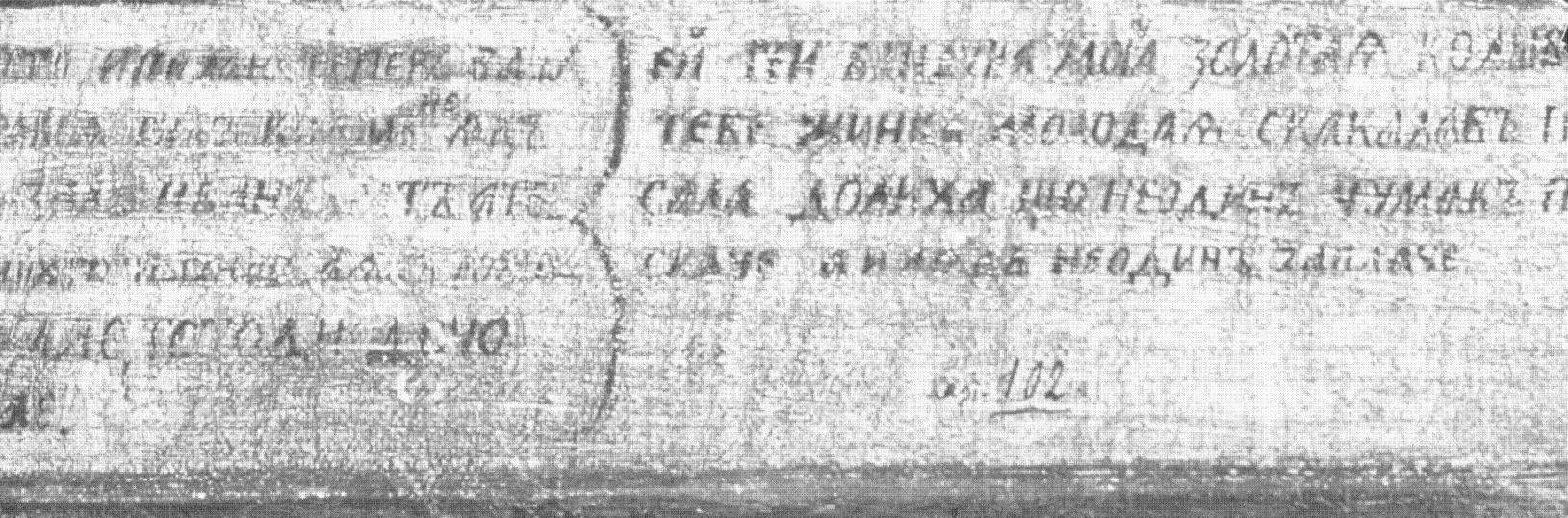
Коли не п'є, то воші б'є,

А все ж не гуляє».

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 нахиленою до землі головою козака, або опущеними донизу очима, додаючи обличчу 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 зображення 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 злодаря, навпаки, він зодянений у коштовний, галтований 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 Пантелеїмоном Кулішем та Дмитром Яворницьким, залучимо до розгляду й інші тести (та їх варіації), наявні у нашому користанні.

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 мое угадати  
А в мене имя не одне а есть їх до ката  
Так зовутъ як научиши на якого свата»

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

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»

В цих рядках маємо симболову 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»<sup>114</sup>.

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 молодиці». Нерідко молоді козаки одружувалися, створювали сім'ї і осідали на хутрах, а на Січ поверталися затяті холостяки, покликанням яких була постійна військова служба:

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

Наступні рядки є зразком близкучого 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 симболової 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 детальніше:

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

114. Там само, С. 30

то заліз та київські альбоми  
такі вони все це писали хотів  
такий вісім заліз мене жити  
на та головника хотів мор підійти чесні  
такий вісім заліз мене жити  
на та дивина і підійти чесні

изаплате, козакъ зъша працыванъ сорока  
жевів якъ мене зъшилъ нічні трука ніпизнаешъ  
вилькошъ якъ гасицти рогомъ всіхъ хотів  
бувавъ що, то зъшилъ зъшила ляхівъ борюшъ рука немішай

«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:

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

Є ще моя охота з ляхами погуляти

Ачей мині що небудь прикинут до смерті

Лиш жиду люб ляху мушу носа втерти

Хоча ж мало зледащів однак чують плечі

Кажеться 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 прогнati 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 мині 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 Русскую. Ничить трава жалощами, а древо с туюю к землі преклонилось»<sup>115</sup>.

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 поквапитця втікати, на спису застряне».

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

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

Інколи 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»<sup>116</sup>.

Короткі жартівлivi тексти зустрічаються як у складі великих поетичних блоків, так і окремо, коментуючи певні частини картини:

«Шапка моя сибирка  
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 чирноморца 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 Черкаскі коза/к/и».

Про царицю Катерину, яка знищила «миле Запорожжя» говорить і підпис під «мамаєм» з Чернігівського художнього музею, де її названо засуджуючим виразом «пренебобра мати»:

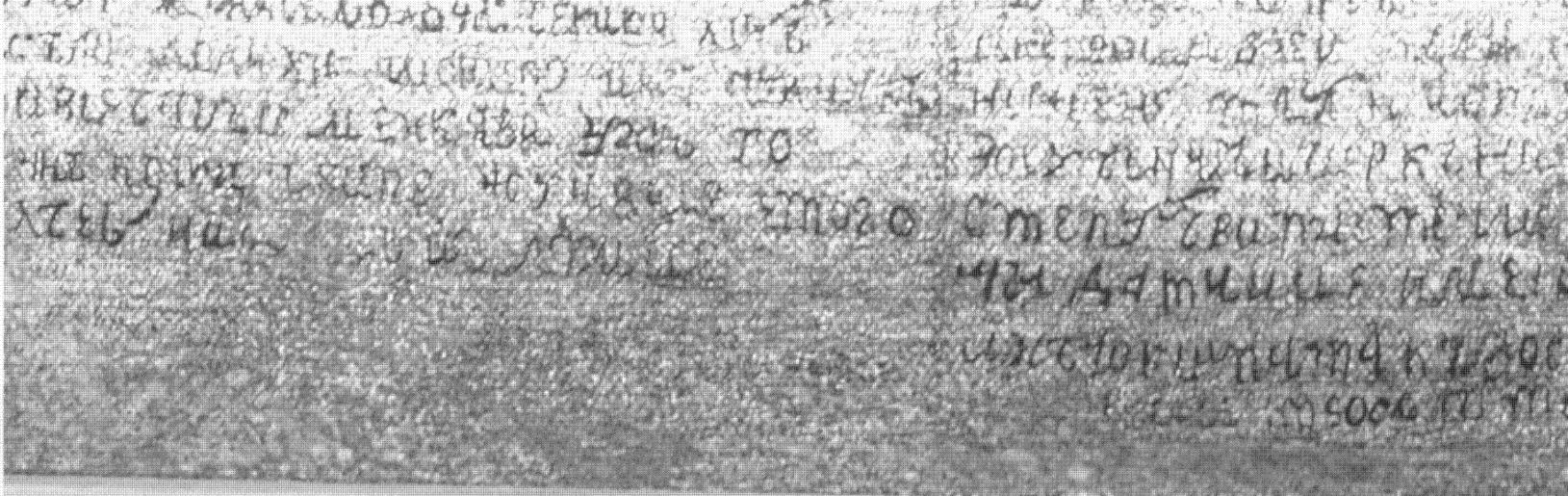
«Тепер годі степи знати, бо забрала пренебобра Мати.  
Прийшла пора Січу покидати і миле Запорожжя забувати,  
бо вже більше нам вже й не козакувати»<sup>117</sup>.

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

116. Гатцук Микола, вказана праця.

64. **Козак — душа ПРАВДИВАЯ, XIX ст.**  
(ФРАГМЕНТ)  
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 <sup>118</sup>.

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

«Козак Іван Виногура у єго добра натура  
В Польші ляхів обирає, а в корчмі пропиває» <sup>119</sup>.

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:

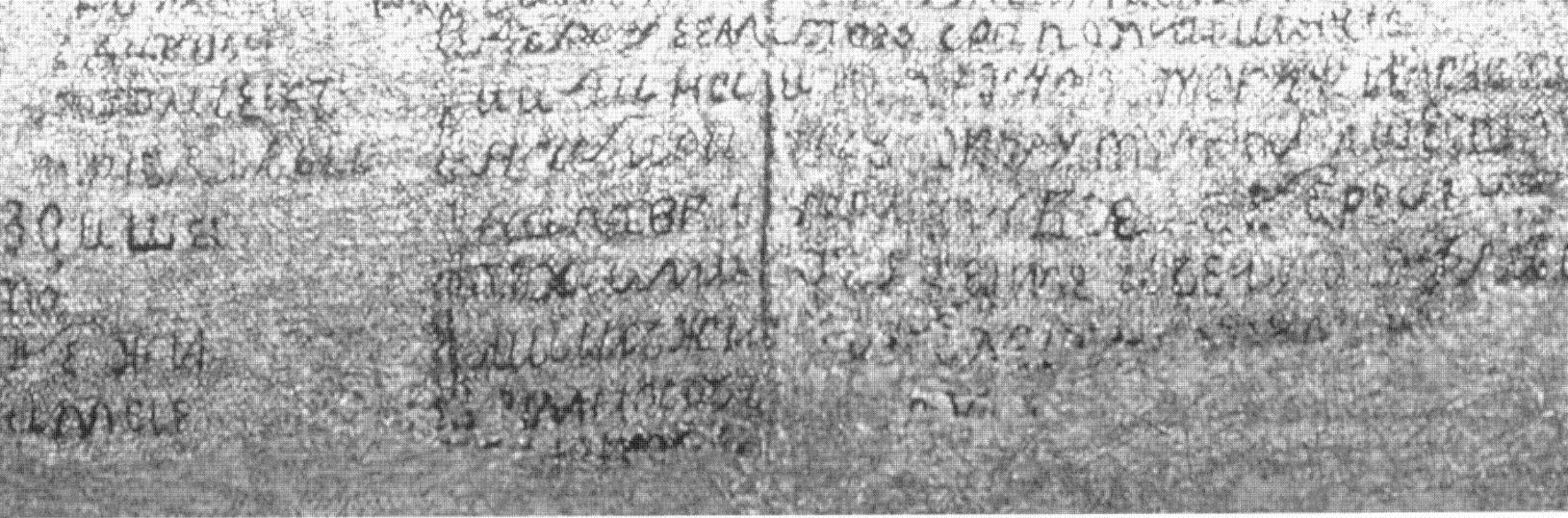
«Та вже біжиш до Січі могоричу пити,  
Цур їм, бодай їх, як повикли ляхи нас дурити».  
Або ж у запису Пантелеймона Куліша (напис вміщено над ківшем):  
«Въ нас у Січі то и норовъ, хто Отче нашъ знає,  
Як умився, вставши вранці, то чарки шукає.  
Чи чарка то, чи ківш буде, не глядить переміни;  
Гладко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

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. — Х., 1902, Т.1. — С. 440.

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



«Кошовий Харко уродливій  
Бандуру грає ніякай печалі не знає»<sup>121</sup>.

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 («уродливії» 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 ні кому ні панам, ані царю.  
Богу своєму святому я за все благодарю.  
Хотя титлом і не славен, та жінськ весело веду,  
У ділах своїх ісправен — я во вік не пропаду»<sup>122</sup>.

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.

Вцілому, 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 розробляється у величезній кількості варіантів не лише з боку пластичного втілення, а- і з поетичного також. До його творення долутилося 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. Іванов П., вказана праця, С. 443.

122. Там само, С. 439–442.



# 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 мальстром	48
Про авторство «мамаїв»	57
Ще раз про написи на «мамаях»	64
Каталог	121
Повний перлік ілюстрацій	298

**Козак Мамай**

Альбом

дизайн

Ілля Павлов, Марія Норазян

автори

Станіслав Бушак: вступна стаття

Валерій та Ірена Сахарук: каталог

переклад англійською мовою

Орися Трач

редактори

Ростислав Забашта

Настя Голтвенко

редактори англомовного тексту

Тимофій Фрізен, Вільям Нолл

керівник проекту

Лідія Лихач

фотографи

Максим Афанасьев, Сергій Глабчук,

Борис Дверний, Валерій Куделя,

Леонід Куликов, Олег Кузкій,

Ілля Левін, Віктор Луць, Юрій Малієнко,

Сергій Марченко, Володимир Недяк,

Валерій Хлєбцевич

кольорокорекція

Олексій Богословський

Підписано до друку: 14.10.08

Формат: 64x104/8. Папір крейдований

Ум. Друк. Арк. 38 Облік.-вид. арк. 40

ВИДАВНИЦТВО РОДОВІД [www.rodovid.net](http://www.rodovid.net)

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців

серія ДК № 1230 від 12.02.2003

Друк: ООО «Новий друк»

1, вул. Магнітогорська, Київ, Україна 02660

К 59 **Козак Мамай:** Альбом / К 59 Автор вступної статті: Станіслав Бушак,

Відповідальний за випуск: Валерій Сахарук. – К.: Родовід, 2008. – 304 с.

ISBN 978-966-7845-50-6

**Художній альбом «Козак Мамай» -**

перша книга кількатомного видавничого проекту. Цей том містить наукову розвідку зі спробою прочитання культурного «ідентифікаційного» коду феномену Козака Мамая, а також каталог «мамаїв» XVII – початку XX ст. із музеїних та приватних збірок [понад 95 творів]. Альбом виданий українською і англійською мовами.

Для мистецтвознавців, а також шанувальників української культури.

**УДК 75.041.2 (084.12)**

**ББК 85.16**