

## НОТАТКИ З ВИСТАВКИ “КОЗАК МАМАЙ” У НАЦІОНАЛЬНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ УКРАЇНИ

Рада МИХАЙЛОВА

Феноменом української національної культури є самобутні картини героїко-епічного жанру, відомі під загальною назвою “Козак Мамай”. Виставка, присвячена цим творам, відбулася в Національному художньому музеї України наприкінці 2004 р.<sup>1</sup>

Сформована із “нашарувань” стародавніх та середньовічних культів і світогляду, давньоруського іконопису, релігійного живопису Сходу, мистецтва європейського бароко, традицій українського народного малярства, народна картина “Козак Мамай” фокусує народні уявлення про людину і всесвіт. Спрямований до історико-філософських узагальнень громадських подій та життєвих ситуацій, цей твір поєднує урочисто-меморіальні і лірико-іронічні елементи, втілюючи в такий спосіб риси своєрідної ментальності українців. Саме тому картина неодноразово ставала предметом уваги шанувальників народного українського мистецтва та науковців<sup>2</sup>.

На виставці було представлено сорок одну роботу XVIII-XIX ст. в сюжетних варіаціях “Козак Мамай”, “Козак бандурист”, “Козак — душа правдивая...”, “Мамай — славний козак”. В добірці картин — взірці з відомих музейних колекцій Дніпропетровського Історичного музею ім. Д. І. Яворницького, київських зібрань з Національного художнього музею України, Державного музею народної архітектури та побуту, колишнього музею при Київській Духовній Академії. У числі робіт, що подані до показу — екземпляри з приватних зібрань Дмитра Яворницького, Павла Потоцького, Василя Кричевського, Миколи Валукинського, Олександра Лазаревського, Опанаса Сластьона, Платона Білецького, Ф. М. Шабала, Г. І. Рослака. Серед творів є такі, що у 1945 році повернулись з евакуації, якої зазнали під час Другої світової війни.

Завдяки виставці окреслились контури сучасного “регіонального розподілу” картин “Козак Мамай”. Досить значна їх частина зосереджена у Дніпропетровську, на колишній Катеринославщині, де шанувальники народних картин збирали їх з XIX ст. Істотна кількість

творів з різних місць потрапила до Києва: лише Національний художній музей репрезентував 24 одиниці, з яких кілька картин потрапили до музею із сіл Тиньків і Боровиці Чигиринського району, в минулому — повіті Київської губернії, кілька з Полтавщини — із села Остап’є та Градіжська; ще кілька — з Харківщини, зокрема із Лебедина. Один зразок походить з Краснодару (Росія), де був придбаний на аукціоні. Ймовірно перебування цієї картини у середовищі кубанських козаків, які могли бути її власниками або замовниками, наближає, зокрема, до питання історії появи картин із назвою “Козак Мамай”.

Саме козацтво як соціально-політична сила, своєрідна державна інституція стало тим громадсько-суспільним середовищем, у якому виникла народна картина з головним героєм козаком Мамаєм. На Запорізькій Січі, серед простого вояцтва образ народного заступника, лицаря-гайдамака набув своєї ідейної завершеності і зайняв центральне місце у оповідях, героїчних піснях та думках. Відтак він поширився у селянські та міські “низи”, де, власне, набув свого зримого образу. У переказах і думках донині відшукують відповіді на питання про походження головного героя картини, розглядаючи причини перетворення колись негативного образу кочівника-поневоловача на позитивний і надання його імені ореолу героїства<sup>3</sup>.

В офіційних історичних документах існування козаків на ймення Мамай не зафіксовано. Найвідомішою реальною особою з таким ім’ям був татарський темник Мамай (?-1380), у 70-ті рр. XIV ст. — фактичний правитель Золотої Орди, який став організатором походів на Московське князівство. Один з найстарших емірів, зять хана Бердібека, Мамай керував Ордою, територія якої приблизно дорівнювала землям колишньої Чорної та Білої Куманії, і як поліетнічна держава включала представників різних груп і релігій, серед яких дослідники вирізняють болгарський, слов’янський, тюркський елементи. Протягом багатьох століть ім’я Мамай сприймалось як ім’я державотворця Половецького степу. Завдяки археологічним дослід-

женням з'ясувались факти існування кочівницької держави Мамаєва у Запорізьких плавнях, політичний центр якої був розташований на місті Кучугурського городища Запорізької області і діяльність якого істотно вплинула на формування традицій Війська Запорізького<sup>4</sup>.

Поразки Мамаєва від московського князя Дмитра Донського в битві на річці Вожі (1378) та на Дону (Куликовська битва, 1380) спричинили втрату ним влади у Золотій Орді. Змушений тікати до Криму, Мамаєв був там убитий генуезцями. Нащадками Мамаєва стали князі Глинські — “династичні власники Лівобережжя”, які протягом XV — початку XVI ст. займали найвищі військові й адміністративні посади у Великому князівстві Литовському й Руському<sup>5</sup>.

Події на Вожі та на Дону стали приводом до написання літературних творів — “Задонщини” та “Сказання про Мамаєва побоїще”. Донедавна ці твори тлумачились переважно з позицій російської історії. Наразі окреслюється неоднаковість трактовки цих історичних подій вже у тогочасній дійсності: вони доволі нарізно сприймалися у російських та українських колах. Для перших Мамаєв уособлював татаро-монгольське іго, над яким нарешті було одержано перемогу, для других — він уособлював вояцьку вольницю, яка втратила разом із своїм ватажком надію на власну державність. Зовсім не тотожними у контексті нашої національної історії та державотворення уявляються і наслідки цих подій<sup>6</sup>.

Серед причин, що призвели до перетворення імені колишнього кочівника на народне і легендарне, на певну увагу заслуговує також версія про можливу об'єктивну роль етнічних процесів. Відомо, зокрема, що поява прошарку козаків була зумовлена процесами асиміляції: частину козаків склали прямі нащадки кочівників. На думку деяких дослідників, до таких етносів належало асимільоване у прикордонних землях Подоння та Прикубаня тюркомовне населення — половці. Відомо, що доволі значну кількість половці склали і серед українського населення багатьох інших регіонів, у тому числі карпато-дністровського, де вони осіли біля виходів до Чорного моря та на карпато-молдовських кордонах і вартували кордони земель<sup>7</sup>. Поняття “козак” як вартовий чи охоронець вперше згадується близько 1305 р. в опублікованому в Італії словнику полонецької мови<sup>8</sup>.

Зазначимо, до речі, що формування позитивного ставлення до героя із представників кочового світу — процес історично тривалий. Такий герой відомий вже у давньоруський час. Як “свій” у билинах-старинах, що оспівують подвиги богатирів, виступає волинянин Михайло Козарин. Він б'ється за руську землю разом із “здорливим” галичанином Дунаєм, муромцем Іллею, ростовцем Альошею, рязанцем Добринею. За народними оповідями, всі вони “один одному брати”, і в разі сварки скривдити “брат брата” не може<sup>9</sup>.

“Східні” риси козака на картинах композиційно передавалися через специфічне розташування головного героя у характерній позі зі схрещеними ногами, у стані відчуженості та самозаглиблення, під деревом. Ці ознаки, на думку П. Білецького, співвідносились з образотворчими канонами ламаїзму, образом Будди, Ботхисатви<sup>10</sup>. Це тлумачення підтримують деякі сучасні автори<sup>11</sup>. Подібна статична медитативна поза характерна монументам Азії, в тому числі кам'яній скульптурі культово-меморіального характеру VI—VII ст. тюрків Великого Степу — Алтаю, Туви, Монголії<sup>12</sup>.

За влучним спостереженням П. Білецького, зображення “Мамаєв” мало значення своєрідних “пам'ятників невідомому козаку”. На таке потрактування картин налаштовує образно-сюжетний лад та відповідна символіка, вигоди якої варто вбачати у давньоруських героїчних традиціях, військових традиціях степовиків та козацькій військовій культурі, яка виросла на цих традиціях. Із спостережень за погребальними звичаями степовиків ставити біля могил *намальовані* образи покійних з описом бойовищ, у яких вони брали участь, з'явилась традиція схожих обрядів у давньоруських воїнів<sup>13</sup>. Малювання портретів козаків, які загинули в боях, стало обов'язковим в обряді поховання XVII—XVIII ст. Не випадково картини “Козак Мамаєв” демонструють близькість до надмогильних стел, особливо це стосується творів з “класичною” композицією, де головний герой розташований у геометричному центрі. На виставці до таких належать “Козак Мамаєв” (XIX ст., ДНІМ), “Козак Мамаєв” з с. Остап'є на Полтавщині (кінець XIX — початок XX ст., ДМНАПУ), “Козак-бандурист, Химка та Маруся” (XIX ст., НХМУ), “Козак-Мамаєв” (кінець XVIII — поч.

XIX ст., ДніМ), “Козак — душа правдивая...” (XIX ст., НХМУ), “Козак — душа правдивая...” (початок XIX ст., НХМУ), “Козак-бандурист” із с. Лебедин на Харківщині (1832 р., НХМУ), “Козак Мамай” (перша половина XIX ст., ДніМ), “Козак-бандурист” (кінець XVIII — початок XIX ст., НХМУ) та деякі інші. Урочисто-трагічний лад таких творів повертає глядача в атмосферу “поховальних тріумфів” XVII—XVIII ст.<sup>14</sup>

У такому ж зв'язку відзначимо єдиний у своєму роді твір з виставки — “Козак-бандурист” першої половини XVIII ст., що колись належав до колекції Церковно-археологічного музею при Київській Духовній Академії, а нині знаходиться у колекції НХМУ. Він є трунним “портретом”, про що свідчить його характерна восьмикутна форма. Такі портрети прикріплювалися на домовині. У композиції цього твору відсутні деякі традиційні для народних картин елементи, зокрема кінь та дерево, їхнє місце займають маленькі червоні куліси, деталь антуражу, що з'явилась у європейському мистецтві від доби Ренесансу. За головою козака — спис і рушниця. Напис, що читається лише частково, промовляє: “Сидить Козак в кобзі грає...” У невідомого козака характерне обличчя: цілком ймовірно, що воно зберігає портретну подібність. Кольорове рішення картини — у брунато-вохристих тонах. Роботі притаманна певна психологічна загостреність.

Підкреслимо, що смислові спрямування народних картин “Козак Мамай” розкриває композиція, що постає як обов'язкова і незмінна схема, притаманна для всіх творів, незалежно від варіацій у трактуванні деталей. Її “фундамент” складають чотири знаки-зображення: це образ Козака — воїна і співця, героїчний образ якого узагальнює світ людей (стихія людського буття), зображення бандури, що персоніфікує пісню (духовна стихія), кінь, що уособлює тваринний світ (фауністичний елемент) та дуб — рослинний (флоральний елемент) (обидва — стихія природи). За своїм образно-символічним змістом усі вони мали істотне навантаження при найзначнішій ролі людського образу. На філософському рівні контекст картини свідчить про усвідомлення та втілення через названу форму ідеї колообігу життя і смерті, сакрального і профанного, зв'язку великого і малого, початкового і кінце-

вого, відчуття діалектичної єдності у багатомірному світі. Корені такої образності — у доісторичних обрядово-міфопоетичних глибинах, давньому родовому переказі<sup>15</sup>.

Зображення дуба в картинах “Козак Мамай” доволі різне. Іноді дуб зображується як пишне дерево з видовженими листками, іноді — з обрізаними або сухими гілками, подекуди з дуплом. Є варіанти зображення дуба з одним стовбуром та з трьома, темним або світлим. Переважно дуб зображений у лівому куті картини, однак є композиції, де дерево фланкує просторове поле з обох боків.

Як знак-символ, дуб у композиції “Козак Мамай” спрямовує до культу “світового дерева” — одного з найскладніших і багатоаспектніших явищ світової культури. Серед образних універсалій дерево є супердомінантою. У знаковій формі воно втілює кілька релігійних ідей, де одна з найважливіших — модель світобудови, архетип всесвіту. Така модель існувала вже в архаїчних первісних культурах, де відоме “дерево-велет”, прабатько всіх дерев, або — від доби бронзи — “дерево життя”. Похідними від нього є біблійне “дерево пізнання” та “дерево смерті”<sup>16</sup>. Особливий зміст має символіка дерева у християнській релігії, зокрема у темах “розквітлого хреста” та страстного циклу (композиція “Розп'яття”).

Щодо священного дуба, під яким відпочиває козак, то його змістова роль полягає у створенні, з одного боку, образу незламності та сили духу, які приходять крізь випробування — душевні і фізичні, з іншого — алегорії довговічності й відновлення, щорічного воскресіння природи, ширше — життя взагалі. Важливим є натяк на духовне просвітлення, передане у багатьох релігійних течіях через тему Людина — Природа, які уособлюють зазвичай зображення людини та дерева.

Символічний підтекст зображення дерева на картині “Козак Мамай”, спрямовує й до інших тлумачень. Зокрема, з деревом у народних оповідях традиційно пов'язувалось розуміння безкінечного ланцюга переходів та втілень. У багатьох європейських народів дуб вважався межувальним знаком, що розподіляє реальний простір та уявні світи. Як межувальний знак, дуб згадується, наприклад, у “Правді Руській”: “Аже дуб подотнетъ знамени или межъный”<sup>17</sup>. Звідси — велика кіль-

кість оповідей, казок, легенд, де із деревом пов'язувався уявний перехід з одного середовища до іншого. З таким змістом здавна було заведено садити дерева на могилах, де людина спочивала “сном вічності”.

Отже, у народній картині символ дерева, співвіднесений з образом козака, надавав певного трагізму, змальовуючи стан людини, що кожну мить свого життя відчувала як межу між світом буття та небуття. Ця межа для військової людини вбачалася звичною і буденною, невід'ємною від реальності, як день та ніч, як яв та сон. Притаманним для вояка була й гра із долею. Теза — “сьогодня життя, а завтра — смерть” приймалася у козацькому середовищі з відчайдушною легкістю. Не випадково речі, предмети антуражу, що композиційно подекуди пов'язувалися з деревом, носили поховальний зміст. Це зображення козацького штофа та чарки, а також списа з прапорцем, які символізували не лише святкування перемог, а й тризну. Спис ставили на місці поховання козака, штоф та чарку ховали у могилі. Крім того, “майно” козака складали шабля, сумка, шапка, “огниста зброя” (рушниця чи пістоль), лук, сагайдак, порохівниця, мюлька, пляшка-штоф, чарка-келих<sup>18</sup>. Поряд також — герб-картуш.

Глибинну символіку мало зображення коня — одного з найдавніших символів, що існував від часів виникнення архаїчних тотемістичних уявлень і залишився у народному сприйманні до сьогодення, не змінюючись у своїй знаково-образній основі<sup>19</sup>. Кінь виступав знаком тваринної життєвої сили, швидкості та краси, і від часів його приручення людиною асоціювався із силами природи — вітром, бурями, вогнем, хвилями та водою, що спливає. Еволюція змісту зображення коня у мистецьких творах протягом століть, свідчить про його поступове поглиблення як всеосяжного символу — від світла до темряви, від неба до землі, від життя до смерті. Хоча кінь в основному пов'язувався зі стихійною природженою силою, він символізував також і швидкість думки, прозоріння. У народних переказах кінь поставав істотою, наділеною даром передбачення, адже ця тварина здатна наперед відчувати біду і бурхливо “попереджати” про це наїзника. Від коня часто залежала доля вояка, власне саме його життя: кінь міг винести пораненого з поля бою та допомогти йому швидше дістатись до табору або дому.

Кони “відігравали” значну роль у поховальних військових обрядах. Вважалося, що у якості провідників або посланців вони супроводжували людину в інший світ. Від поховань слов'ян-язичників до поховальних триумфів військової еліти доби бароко, кінь без вершника був траурним символом.

На картинах “Козак Мамай” кінь є багатомістким образом-знаком. Він символізував уявну одночасну присутність у двох вимірах — земному, реальному та потойбічному, уявному. Таке народне бачення, ймовірно, мало засвідчувати і кольорове рішення зображень коня, що у такому випадку додавало емоційного та символічного змісту<sup>20</sup>. Традиції використання певного кольору у зображенні коней під вершиками в іконописі XIII—XVI ст. відзначала В. Свенціцька. Вона, до речі, вказувала на зв'язок зображення святого Георгія як вершника у низці ікон з південно-західних територій з народними переказами про героїчних, титанічної сили лицарів, які долають лютого ворога<sup>21</sup>. На народних картинах ми бачимо коней — чорного (“Козак Мамай” XIX ст. з Дн.ІМ, з с. Остап'є Полтавської області, кінець XIX — початок XX ст. з ДМАІУ), коричнево-золотавого (“Козак Мамай”, початок XIX ст. Дн.ІМ; “Козак — душа правдивая...”, початок XIX ст. з НХМУ), білого (“Козак Мамай”, XVIII ст. з Дн.ІМ та “Козак Мамай”, початок XIX ст. з НХМУ), сірого (“Козак-бандурист”, початок XIX ст. з НХМУ). Зображення темного коня (чорного або коричневого), ймовірно, означало втрату вояка, зображення світлого (білого або сірого) — побажання повернутись додому живим і здоровим. Відомо також, що одношерсті коні обирались для конкретної козацької сотні як кольоровий визначник<sup>22</sup>.

Центральне місце у композиції належало образу козака. У “класичних” творах ми бачимо його одноосібне зображення. На самоті, перебираючи струни кобзи або бандури, козак звернутий у “позачасове” — чи-то в події минулого, чи-то у роздуми про майбутнє. Цей “екзистенціальний мотив” підкреслює колористична гама, яка у більшості композицій наближена до барв вечірньої зорі. Саме її кольори надають всьому буденному та звичайному таємничого ореолу: в надвечір'ї на межі дня і ночі з'являється “фізичне” відчуття плину часу.

У ряді композицій поряд з козаком постають інші персонажі. Вони присутні у показаних на виставці творах “Бандурист, Химка та Маруся” (XIX ст., НХМУ), “Козака з ляхом розговор” (початок XIX ст., НХМУ), “Козак — бандурист” (початку XIX ст., придбана 1914 р. на аукціоні у Краснодарі, НХМУ). Героями таких творів, крім самого козака, є дівчина, пан, лях, єврей, турок.

Низка композицій побудована у кілька планів: крім образу козака, таким чином, з'явилась композиція з якимось побутовим дійством — козаки піднімають чарки, братаються, спілкуються з селянами, козак розмовляє з дівчиною і т. ін. (“Козак Мамай” з колекції П. Потоцького початку XIX ст., НХМУ; “Козак Мамай”, початок XIX ст. з Чигиринського повіту, надійшла до НХМУ 1912 р.; “Козак Мамай”, початок XIX ст. з с. Тиньки Чигиринського повіту, НХМУ; “Козак Мамай”, початок XIX ст., с. Боровиця Чигиринського повіту Київської губернії, НХМУ). Якщо композиція мала кілька “дійств” та кілька героїв, козак, як головний герой, зображався “крупним планом”, що мало підкреслити його рольову значимість. Такий прийом, відомий з традицій іконопису, був перенесений до народної картини, де головний іконографічний образ виступає “першим планом”, збільшено, тоді як другорядні персонажі подаються зменшено й, таким чином, відходять “на другий план”. У будь-якому випадку композиційна схема дерево-кінь-козак-бандура залишається у картині найістотнішою. При наявності додаткових “сценічних планів”, де половину поля займає жанрова чи “гайдамацька” сценка, фігура козака розташована у правому чи у лівому куті, а над головою напис — “Козак Мамай”.

Дослідниками простежено, що такі ускладнені композиції з'явилися під впливом театрального мистецтва, в першу чергу, “вертепної інтермедії” українського народного театру<sup>23</sup>. У народному спектаклі роль козака виконувала задериковата лялька, яка танцювала і всіляко смішила глядачів. У живописному творі комічний ефект базувався на принципі контрасту, коли поетично-печальний образ лицаря-козака не відповідав грубуватому гуморові, який подавався у вигляді напису. Фрази на картинах часто-густо є цитатами з монологів козака із

відомих на той час п'єс, як-от: “Пийте хлопці, гуляйте, а мося не забувайте, тягніть мося на гіляку мов бішену собаку; мені твоїх грошей не треба, а за таких синів бісових спасіння у неба...”, або “Мені твоїх грошей не треба на платать спасенієм з неба...”

До певної міри, подібні “включення” привносили до образу козака риси, які можна розцінювати як суперечливі. Однак, при сталості і винятковій відбірковості ідейно-образних складових це не порушувало ані величі, ані загальної цілісності картини. З формальної точки зору це також забезпечував горизонтально видовжений формат твору.

Щодо ідейного розкриття “теми козака”, то головний акцент в цьому образі у народних картинах спрямований на його властивості поета-пісняря і музиканта. Про це свідчить обов'язковий інструмент в його руках — прославлена у козацьких піснях “дружина вірная” бандура. Цей інструмент був невід'ємною частиною музичного фольклору, який закарбовував в художній спосіб найістотніші події людського життя, історичні події, військові перемоги та трагічні поразки. Слово та музика мали виняткову для народної культури вагомість, яку вона пронесла від давнини до сучасності. Доктрини, що виникли у стародавніх цивілізаціях Індії, Китаю, Греції пов'язували музику з походженням самого життя, стверджуючи, що звук є вібрацією космічної енергії, від якої починається рух та світотворення<sup>24</sup>. Такі переконання походили з первісних часів, коли людина прагнула відповідей на найгостріші для себе питання — про початки всього існуючого, про неосяжність природи, гармонію буття, власне місце у світі.

Уявлення про творче слово збереглося у міфах багатьох народів. У вавилонському міфі “Енума Еліш” зазначено: “Коли зверху не названо небо, знизу земля була безіменною”: неназване було тотожним до неіснуючого<sup>25</sup>. На думку стародавніх народів, небо, земля, природа та люди перейшли у реальність відтоді, як були названі словом. “Язиком богів” в стародавньому Єгипті називали бога Птаха, творця Всесвіту, думки якого, “задумані у серці та висловлені словом”, мали магічну творчу силу<sup>26</sup>. У такому значенні йдеться про слово і в першій главі Євангелія від Іоанна: “Спочатку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Бог. Воно було спочатку у Бога, Все від

Нього почало бути, і без Нього ніщо не почало бути, що почалося. У Ньому було життя...”

Магія слова з давніх часів посилювалась промовляннями напівречитативом-напівнаспівом. Вважалося, що озвучене у такій спосіб слово може викликати хворобу або вилікувати, захистити або завдати шкоди, приворожити людину або “відвести” лихо. Моральна могутність слова зумовлювалася не тільки його смислом, а й вимовою, почуттями, які у нього вкладались<sup>27</sup>. В стародавньому Єгипті існували вірші промовлянь, з якими належало звертатись до потойбічних сил і суду Озіріса під час поховального обряду. Їх зберігають так звані “Тексти пірамід”, “Тексти саркофагів”, “Книга мертвих”. Віра у магічну силу слова сповідувалась протягом тисячоліть і нині не втратила сили.

Священнодійство зі словом — промова, заклання, пророцтво, пісня — творилося у поетичній формі співцями. За давніми епічними творами і міфологією відомо, що саме поети-співці, які прирівнювались до магів та пророків, виступали володарями віщого слова. Вважалося, що їм були доступні особливі сакральні знання — мова людей, тварин та дерев. Такими були давньогрецьке оракульне божество Аполлон, греко-фракійський Орфей, ізраїльсько-іудейський Давид, скандинавський Один, карело-фінський Вейнемейнен, давньоруський Боян.

У прямому зв'язку з магічним розумінням дії слова, воно виступало й у композиціях картин “Козак Мамай”. Образотворчі елементи та написи — прозові чи віршовані рядки є знаковим втіленням слова. Цей знак поєднується з мальованим образом і складає загальне “поле” твору. Таким чином, слово “предметно-знаково” вписується у образотворчий ряд і утворює міцний художній синтез з іншими елементами.

Ще у середньовічній культурі написи складали обов'язкову частину творів, в тому числі посмертних портретів, надгробків, присвят, спочатку персон вищого рангу — королівських, а з часом широкого кола людей. В XVII–XVIII ст. написи наносились на портрети козацької старшини, де вони набули вигляду фраз-формул інформативно-пояснювального характеру: “Ты на меня глядишь и хочешь знать, кто я такой. Ведай, что звали меня (так-то)...”<sup>28</sup>

Народна картина наслідувала таку практику. На більшості картин написи розташовані внизу і мають вигляд своєрідного “фризу” на світлому тлі. Текст міг складатись з однієї строфи (як це показує картина “Козак Мамай” початку XIX ст. з Дн.ІМ), з двох стовпчиків (“Козак Мамай” XVIII ст. з Дн.ІМ), з трьох (“Козак Мамай” з Дн.ІМ) або чотирьох (“Козак-бандурист” XIX ст. з НХМУ).

Характерно, що в субкультурі народних низів урочисті й серйозні написи перетворились на пародійні епітафії. На портретах простих козаків з'явилися вислови: “Хотя ты на меня глядишь, не угадаешь, как зовут, откуда родом, потому что у меня не одно имя, а есть их дочерта...”<sup>29</sup> Під портретами ставились вигадані імена — гетьман Полторакожуха, козак Буняк, Іван Виногура, а під зображеннями козаків-запорожців написи — “мужик-бідолага” і т. ін. Це надавало художньому твору стилістики народного гумору, “сміхової культури”<sup>30</sup>. У народних картинах “Козак Мамай” такі риси стали особливо яскравими у творах із жанровою розробкою в групі “Козак — душа правдивая...”, де козак, відклавши інструмент, б'є вошей. Для цієї категорії картин притаманна іронічна, насмішкувата тональність, де, наприклад, зустрічаємо напис: “Гей, гей, як я молод був, що то у мене за сила була ляхов борючи і рука не мліла, а тепер і вош... зачесется”. Такі тексти, маючи тісний зв'язок з бурлескно-трагедійною гілкою особливо популярної на той час барокової літератури, демонстрували водночас зв'язок зі словесним і пісенним фольклором. Таким чином, написи у картинах “Козак Мамай”, як у народній пісні, додавали виразності “емоційному стану” твору і по-своєму визначали його “музичну тональність”.

Деякі написи спрямовували до “елегічної” печалі й смутку, інші — створювали відчуття героїчної урочистості, що уподібнювало живописний твір до музичної форми реквієму. Написи оптимістичного характеру узгоджуються з маршоподібними ритмами військового оркестру, а глузливі, пародійно-жартівливі — асоціюються з веселими награваннями троїстих музик. Глузливо-іронічні написи примітні також як явище “знівелювання” цінності слова, що, безумовно, належить до пізніх культурних нашарувань. Воно є ознакою Нового часу, коли за доби Просвітництва внаслідок

поширення атеїстичних поглядів відбулася “десакралізація” культури.

На такому тлі втрачалась і особлива в минулому сакральна роль поетів. Натомість за ними все ще залишалась важлива соціальна функція, значущість якої є істотною в Україні й понині. Про це свідчить сучасна шана та любов до національного героя України поета Тараса Шевченка. Фрагмент життєпису 1241/2 р. давньоруського галицького співця Митуси наочно ілюструє зміст образу поета в культурній історії України від доби давньоруської державності. Зазначимо, що Митуса єдиний з народних співців, чия реальність, завдяки зафіксованому у Галицько-Волинському літописі епізоду, не піддається сумніву науковцями.

Митуса постає як митець-особистість, що само по собі варте уваги нащадків як унікальне явище XIII ст.: подібні постаті з'явилися лише у “модерній” культурі. Давньоруський співець виявив непокору могутньому князеві Данилу Галицькому й був за те страчений. “Знаменитого співця Митусу, котрий колись із гордошів не захотів служити князеві Данилу (Романовичу — Р. М.), обдертого й зв'язаного привели. Тобто, як мовив приточник: “Марнослава твого дому загине: бобер і вовк, і борсук будуть з'їдені”. Так у притчі було сказано”, — записав галицький літописець. Відомо, що придворні князівські поети-співці жили в пошані, одержували привілеї, щедро обдаровувалися господарями, адже своєю творчістю вони формували суспільно-громадську думку. Прославляючи історичні події, де певні князі виступали головними діючими особами, вони передавали такі думки наступним поколінням. Подібно до скандинавських скальдів, давньоруські співці, вважає більшість дослідників, походили з військового середовища.

Інтерес до співця Митуси з боку дослідників та тлумачення його постаті доволі різноманітні: від “народного” співця — до церковного певчого, від світського виконавця, придворного поета — до співця-воїна і дружинника<sup>31</sup>. Відомо, що він перебував при дворі владки Артемія у Перемишлі, першій столиці Галицького князівства, знаній як оплот місцевого опозиційного боярства. Митуса, таким чином, знаходився у центрі боярських заколотів. Ось чому невизнання ним князя Данила як політичного лідера було небезпечним,

адже його громадянська позиція призводила до поширення суспільно-негативної думки, дегероїзації постаті провідного діяча того часу.

Подібна доля спіткала Данила Братковського, волинського воїна-шляхтича, борця за права українського народу. У 1702 р. польський суд у Луцьку виніс вирок про його страту за антидержавну діяльність, як було розтлумачено його антикатолицьку літературно-публіцистичну пропаганду<sup>32</sup>.

Наведені приклади свідчать, що виступи співців — народних героїв, які не втрачали у масовій свідомості свого традиційного пророко-віщувального і громадсько-пропагандистського змісту, ставали, по суті, проявом провідних громадських думок.

Про суспільно-політичний феномен постаї поета, його небуденний суспільно-важливий і невичерпний у своїй значущості зміст свідчать і народні картини “Козак Мамай”. Як типізований народний герой, цей образ продовжує розвиток прадавньої теми володаря віщого слова, музиканта, волхва, заклинача, водночас поєднуючи риси воїна і захисника, слово якого виступало як засіб боротьби — “меч духовний”, як вислів суспільно-громадської думки, як інструмент накопичення важливої для майбутнього інформації.

Цікаво розглянути образ народної картини “Козак Мамай” на тлі розвитку одночасної до його появи української музичної культури. Дослідники музики відзначають, що саме в XVI—XVIII ст. проявились жанрові можливості, які були закладені у прадавніх народних епічних творах. У жанрі героїчних пісень, близьких до давньоруських билін про богатирів, поряд з філософськими узагальненнями присутні елементи народних пісенно-виконавських традицій, зокрема поховальних голосінь. Водночас для них характерні переспіви “офіційних” художніх літературних жанрів доби бароко — плачів-“ляментів”, панегіриків, елегій<sup>33</sup>. Ці риси відомі в українських історичних та козацьких піснях, які створювались в подальшому.

Відповідні стильові перетини можна простежити і в декоративно-прикладному мистецтві, стилістика якого, подібно до музики XVI—XVIII ст., тяжіла до яскравих і емких порівнянь, паралелізмів, виразної символіки.

Цілісність цих українських традицій зберігалась народними митцями, музикантами,

поетами, піснями, оповідачами, художниками. Останні спершу малювали образи героїв-вояків на стінах хат, ставнях, дверях, начинні, бджолиних вуликах<sup>34</sup>.

Ті самі традиції певний час визначали композиційні прийоми побудови картини й специфічне відчуття народними митцями кольору з характерними співвідношеннями яскравих, чистих фарб. У манері виконання переважало площинне зображення, людські фігури, предмети та другорядні деталі як у культово-релігійних творах таких само безіменних митців, окреслювались темним контуром. Частина картин демонструє певну “консервативність” традиційних прийомів, загальної стилістики, елементів сюжетно-тематичного ряду. “Стимування” нововведень належало цеховим іконописцям та монастирським малярам<sup>35</sup>. Саме вони сприяли перенесенню рис іконопису на твори з сюжетом “Козак Мамай”, передаючи народним картинам утворені в іконописі відбірковість композиційних елементів і колориту, багатшаровий місткий символіко-асоціативний ряд. З іконописом ці твори споріднює й авторська анонімність. Підписані авторські твори — рідкісні, з’являються вони відносно пізно. Як окремих випадок, можемо назвати твір, репрезентований на виставці з колекції Павла Потоцького “Козак Мамай”, 1855 р., автором якого є Петро Рибка (НХМУ). Примітно, що копія з картини П. Рибки, яка також показана на виставці, — вже анонімного автора (НХМУ).

“Самодіяльний” рівень творів виявлявся також у деяких рисах “фахової неосвіченості” їхніх авторів. Вправно намальоване обличчя з застосуванням світлотіні, доволі тонко виписані деталі, прекрасно передана фактура тканин і металу, могли поєднуватися з цілковитим незнанням анатомії людини та тварини. Адаже часто авторами “Козаків” були люди, що не мали змоги отримати серйозну освіту. Переважно вони вчилися у приватних, другорядних, невисокого рівня майстернях<sup>36</sup>. Що правда, відома участь у створенні картини “Козак Мамай” і доволі професійних художників. Так, наприклад, композиція “Козака Мамає” виявлена в “кужбушках”, які походять з київської лаврської живописної майстерні XVIII ст. Зазначимо також, що протягом XVIII–XIX ст. стилістика “Козаків” змінювалась. У народних картинах з’явилися

більш добірні колористичні поєднання, світлотіньові градації, більша узгодженість декоративних елементів, “модерні” композиційні прийоми, які свідчили про знайомство з творами європейського живопису.

Протягом XVIII–XIX ст. картина “Козак Мамай” мала певний розвиток, що свідчило про її еволюцію, так би мовити, “ізсередины”. У галузі самодіяльного образотворчого мистецтва вона сприяла виокремленню нових жанрів народного малярства — портретного, побутового, пейзажного, натюрмортного, які успадкували її риси.

Універсальна, всеохопна за змістом, монументальна, національна за характером і психологічним “наповненням”, картина “Козак Мамай” у сучасному образотворенні виступає як першооснова для створення нового художнього простору<sup>37</sup>. У 2003 р. ми познайомились з кінострічкою Олеся Саніна “Мамай”, яка через відеоряд по-новому розкрила зміст самотніх українських картин, відзначивши ще раз їхній невичерпний духовний та ідейно-образний потенціал. Власне бачення тієї ж теми запропонували на виставці сучасні митці — маляр Олександр Бабак і художник з прикладного мистецтва Тамара Бабак.

1. Куратори виставки В. та І. Сахарук, медіа координатор М. Чарка, науковий консультант Н. Василькова. Організатори фестивалю — фундація імені Марії Приймаченко (Всеукраїнський благодійний фонд), Міністерство культури України, Національний художній музей.

2. Білецький П. О. “Козак Мамай” — українська народна картина. — Львів, 1960; Жолтовський П. М. Український живопис XVII — XVIII ст. — К., 1978. — С. 12; Забашта Р. В. “Козак Мамай” у професійному мистецтві // Мистецтво та народна творчість кінця XX століття. — К., 1990. — С. 14–15; Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. — Київ-Опішне, 1991; Федас І. Вертеп і “Козак Мамай” // Етнічна історія народів Європи. — Вип. 4. — К., 2000. — С. 13–16; Найдено О. С. Ще раз про “Козака Мамає” // Народне мистецтво. — 2002. — № 1. — С. 28–29; Михайлова Р. Д. Поет — герой в українській народній картині доби бароко “Козак Мамай” // Данило Братковський — поет і громадянин. — Луцьк, 2002. — С. 46–56; Михайлова Р. Д. Елементи низової культури в українській народній картині “Козак Мамай” // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — Вип. X. — К., 2003. — С. 268–281; Бушак С. Народномистецький образ захисника незалежної України (Давньоукраїнська народна картина “Козак Мамай”) // Народна творчість та етнологія. — 2002. — № 1–2. — С. 3–12; Бушак С. Феномен української народної картини “Козак Мамай” // Мистецтвознавство України. — Випуск четвертий. — К., 2004. — С. 283–293.

3. Версію щодо походження назви народної картини “Козак Мамай” від імені ординського володаря одним з перших висунув П. О. Білецький. Див.: “Козак Мамай” — українська народна картина. — Львів, 1960. — С. 6–7, 11, 16.



4. Довженко В. Й. Татарське місто на Нижньому Дніпрі часів пізнього середньовіччя // Археологічні пам'ятки УРСР. — 1961. — Т. 10. — С. 175—193.
5. Козубовський Г. Походження образу "Козака-Мамая" // Дослідження археологічних пам'яток доби українського козацтва. — К., 1994. — С. 14—17.
6. Дмитриев Л. Мамаево побоище в памятниках древнерусской литературы // Сборник "Задонщина". — М., 1982.
7. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. — М., 1989. — С. 683.
8. Мишина І. А., Жарова Л. М., Міхеев А. А. Всесвітня історія. Епоха становлення сучасної цивілізації (кінець XV — початок XX ст.). — К., 1994. — С. 40.
9. Сперанский М. Былины. — Т. 1. — Пгр., 1916. — С. 80, 91, 288, 408.
10. Білецький П. О. "Козак Мамай" — українська народна картина. — С. 17.
11. Бушак С. Народномистецький образ захисника... — С. 11.
12. Див.: Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры народов Евразийских степей и золотоордынских городов. — М., 1976. — Т. № 64. — Тува.
13. Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния. — САИ. — Е4-2. — М., 1974; Плетнева С. А. Кочевники Средневековья. Поиски исторических закономерностей. — М., 1982. — С. 82.
14. Михайлова Р. Д. Погребні триумфи в європейській та українській культурі XVI—XVII ст. // Берестецька битва в історії, літературі та мистецтві. — Рівне, 2001.
15. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклор та етно-історичний аспекти походження і функції образів. Дис..., доктора мистецтвознавства. — Нац. музична Академія України. — К., 1997. — С. 16.
16. Юсова Н. Рецепція міфопоетичного образу "дерева-життя" у вишивці Буковинського Поділля (кінець XIX — початок XX ст.). // Символ, міф, обряд: традиції і сучасність. — Ч. 1. — К., 2000. — С. 30; Дерево жизни // Мифы народов мира. Энциклопедия. — Т. 1. — М., 1988; Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. — М., 1989. — С. 21, 30—33, 380—403.
17. Літопис Руський за Іпатським списком. Переклав Л. Махновець. — К., 1989. — С. 35.
18. Ханко В. Традиційні символи на картинах українських народних малярів Полтавщини // Символ, міф, обряд: традиції і сучасність. — Ч. 1. — К., 2000. — С. 28.
19. Михайлова Р. Д. Кінь та вершник в європейській та давньоруській образотвірній традиції (IX—XIV ст.) // Питання культурології. Міжвідомчий збірник наукових статей. — Вип. 17. — К., 2001.
20. Тресиддер Дж. Словарь символов. — М., 1999. — С. 230; Михайлова Р. Кінь та вершник... — С. 143—144.
21. Свенціцька В. Історія українського мистецтва в шести томах. — Т. 2. — С. 209.
22. Марченко Т. М. Вказ. праця, С. 19.
23. Білецький П. О. Вказ. праця, С. 7; Федас Й. Вказ. праця, С. 13—16.
24. Тресиддер Дж. Словарь символов. — М., 1999. — С. 230.
25. Афанасьева В. К. Шумеро-аккадская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. — Т. 2. — С. 110, 651, 652, 647—653.
26. Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. — М., 1956.
27. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. — Харків, 1990. — С. 29—31.
28. Цит. за: Білецький П. О. Украинские народные картины «Козаки-Мамай» (Вступительная статья) // Комплект открыток. — Л., 1975. — С. 1—2; Марченко Т. М. Вказ. праця, С. 35.
29. Білецький П. О. Там само, С. 1—2.
30. Лихачев Д. С., Панченко А. А., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — С. 7.
31. Версії щодо змістовно-сислового значення образу співця Митуса розглянуто у роботі Б. Кіндратюка, де автор, на наш погляд, найбільше підійшов до вирішення цього питання. Див.: Кіндратюк Богдан. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. — Львів, 2001. — С. 67—79. На думку сучасних вчених, "Слово о полку Ігоревім", зокрема, довгий час існувало в усній формі і виконувалося на княжих зібраннях і бенкетах. Подібне виконання давало простір для інтерпретації походження князівської влади, яка тлумачилася як явище надреального, божественного, особливого походження, складаючи частину князівського генеалогічного міфу. Князям приписувалася і геройська доблесть, притаманна билинним богатырям. У таких барвах створена величальна пісня князеві Роману Мстиславичу, частина якої була запозичена польським істориком XV ст. Яном Длугошем. Галицький літописець середини XIII ст. свідчить про прагнення синів князя Романа Данила та Василька мати власних співців. Ймовірно, що Митуса — "словутний співець" — виконував пісні речитативом під власний акомпанемент. І навряд чи ці пісні були подібні до сучасних ім французьких пісень-сервент чи пісень західноєвропейських трубадурів (Котляр М. Ф. Історія України в особах. Давньоруська держава. — К., 1996. — С. 215—216), які походили з міського фольклору та придворної напівпрофесійної пісенної творчості бардів: на українських землях зберігалася інша, стала і виплекана традиція, пов'язана з виконанням героїчного та генеалогічного епосу (у числі яких були й саги, у давньоруському варіанті — билини-старини), що у подальшому перейшла у форми дум, історичних та козацьких пісень. Підкреслимо, що думи і в наш час виконуються кобзарями в народній традиційній для України речитативній манері під супровід струнного інструменту.
- Варто згадати зображення сцен із співцями, музикантами і скоморохами XI ст. на стіні храму св. Софії у Києві, образи співців-музикантів на давньоруських наручних XII—XIII ст. з Києва (скарб 1903 р.), Старої Рязані (скарб 1966 р.), с. Городища на Хмельниччині (скарб 1970 р.). Ці зображення до певної міри "реконструюють" уявлення про тогочасні виконавчі можливості і одночасно про дійства, в яких брали участь співці-музиканти. Більшість дослідників співвідносять їх з явищем двовір'я, а сюжети тлумачать як забуті у подальшому язичницькі обряди і ритуали (Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М., 1987. — С. 714—736, 738, 742), основу яких складали уснопоетичні промови, речитативи, закляти, наспіви.
32. Волинець О. (Олександр Цинкаловський). Волинський повстанець // Данило Братковський — поет і громаддянин. — Луцьк, 2002. — С. 149—152.
33. Пуришев Б. И. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. — М., 1949.
34. Білецький П. Украинские народные картины «Козаки-Мамай»..., 1975. — С. 1—2.
35. Там само. — С. 1—2.
36. Там само; Бушак С. Вказ. праця — С. 4. Зазначимо, що російські дослідники Н. Прокоф'єв, Л. Тананаєва та деякі інші розглядають народні картини як своєрідний прояв культури між "низовою" (фольклором) та високою (професійно-академічною) і характеризують її як "примітив". Останній вони відносять до типу "третьої культури", що функціонує одночасно у взаємодії з двома іншими — з непрофесійним фольклором та вчено-артистичною професійністю (Див.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. — С. 7, 12, 32).
37. Як твори "третьої культури", що існує на межі традиційної народної і вченої професійної творчості, розглядає народні картини український дослідник Р. Забашта, вивчаючи проблеми сучасного розвитку тематики "Козак Мамай" (Див.: "Козак Мамай" у професійному мистецтві... — С. 14—15).