П. О. Білецький

«Козак Мамай»

Українська народна картина

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



UARTLIB.ORG

UARTLIB@GMAIL.COM

П. О. Білецький

«Козак Мамай» — українська народна картина

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
1960

Українська народна картина «Козак Мамай» надзвичайно популярна на протязі кількох віків. Історія дослідження картин цього типу, відомих у численних варіантах, нараховує понад сто років, але походження назви, генеза композиції, ідейне звучання твору та його еволюція у різні періоди досі не були з'ясовані, немає навіть підсумовуючого попередні дослідження огляду.

П. О. Білецький намагається шляхом критичного розгляду джерел і мистецтвознавчого аналізу пам'яток, що збереглися до нашого часу, запропонувати нові висновки щодо походження назви і композиції картини, простежити її еволюцію та ідейний зміст у різні часи, визначити суспільне значення цього твору.

Брошура ілюстрована неопублікованими творами народного мистецтва.

Відповідальний редактор
професор О. В. Чичерін

Редактор Л. Т. Сеник

Техредактор А. В. Малявко Коректор З. Я. Козачук

Платон Александрович Билецкий.
«КАЗАК МАМАЙ» — УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА.

БГ 00138. Здано до набору 16.IV 1960 р. Підписано до друку 14. X 1960 р. Формат 60x92¹/₁₆. Паперов. арк. 1. Друк. арк. 2. + 8 шт. вкл. Обл.-вид. арк. 2,21 + 0,67 вкл. Тираж 1000. Ціна 1 крб. 70 коп. З 1/I 1961 р. ціна 17 коп. Зам. 365.

Друкарня видавництва Львівського державного університету
Львів, Університетська, 1.

З давніх давен образ козака улюблений в українському фольклорі, народному живописі, народних виставах. До початку 20 ст. картини з постаттю народного героя, якого традиція охрестила «козаком Мамаєм», були найбільш розповсюдженою оздобою селянської хати. Сьогодні можна побачити цей народний твір майже в кожному історико-краєзнавчому музеї України, не кажучи вже про музеї великих міст, де зібрані цілі колекції. «Мамаї» протягом кількох століть вироблялися по всій Україні — від Карпат до Слобожанщини і Херсонщини, знаходили їх там, де оселялися вихідці з України — від Кубані аж до Волги.

Більшість подібних творів по суті близькі до жанру портрета, бо увага художника зосереджена насамперед на образі однієї людини, в даному випадку козака. Козак палить свою люльку, поруч стоїть кінь, прив'язаний до списа; за плечима козака, на землі біля нього, а частіше на гілках дерева розташована його арматура: сагайдак, лук, рушниця, пістоль, порохівниця і шапка; нерідко десь розкидані карти для гри, звичайною подробицею є штоф та чарка. Деталей може бути більше або менше, проте завжди сидить козак, підібгавши ноги «по-турецькому».

Дуже часто козак зображений граючим на бандурі, але нерідко він розчавлює вошу на своїй сорочці, відповідно затиснувши пальці. Дивне враження справляють картини цієї композиції, і на перший погляд незрозуміло, чому на батьківщині козацтва вони здобули широку популярність. Що це? Знущання з народного героя? Але ж ні! Козаки зображені на таких картинах зовсім не карикатурно, їх образ привабливий, замріяно сумний, а відтінок глузливості вносять у картину лише написи «Козак, душа правдивая, сорочки не має, коли не п'є, то воші б'є, таки не гуляє». Є й такі варіанти, де біля великої постаті козака-бандуриста в невідповідно малому масштабі подано ще кілька козаків, які п'ють, танцюють, готують страву у казанку, підтягають на дерево догори ногами якогось орендаря.

Дивує те, що ніколи ми не бачимо розправи над такими ворогами козацтва, як турки або шляхта, а ще дивніше, що

інколи повішений — це справжній козак, судячи по одягу і запорозькій чуприні.

Зустрічаємо, як виняток, такі композиції, в яких постать бандуриста не є головною і не виділяється розміром. Це справжні жанрові сцени. Але і в них обов'язково є поза сидячого «по-турецькому». Така традиційність зображення головної постаті, виділення небагатьох композиційних схем, що повторюються в усій величезній кількості картин, навряд чи пояснюється відсутністю фантазії або низьким рівнем майстерності. Композиція типу «Козак Мамай» є національно специфічною. Ні в російському, ні в польському мистецтві, які близькі українському, не зустрічаємо подібних зразків, нема нічого хоча б трохи аналогічного і в мистецтві Західної Європи. Усе це надає «Козакам Мамаям» певної загадковості, примушує зробити припущення, що схема їх композиції виникла десь на зорі козацтва, а може й раніше.

Цілком нез'ясованим є зв'язок імені «Мамай» з образом козака. Ол. Ільченко в романі «Козацькому роду нема переводу» робить героєм козака Мамая, в образі якого мусить бути сконцентрований національний характер українського народу. Письменник підкреслює, що його твір виник на основі чутого «з народних уст». Автор, дійсно, широко використовує фольклор. Але ж назвисько «Мамай», як сам він зазначає, запозичив з народного живопису. В українських піснях ми не зустрічаємо такого героя, незважаючи на давню, сталу традиційну назву картин. Як же склався і закріпився в улюбленій народній картині цей образ?

Серед картин збереглася відносно невелика група з іменем Мамая. Здебільшого ім'я не зазначено або подаються інші — Гордій Велигура, Хома, Іван Виногура, Шарпило, Буняк і т. д. Картини з написом «Козак Мамай» виділяються в окрему групу подібністю, майже тотожністю своєї композиції аж до дрібних деталей. У всіх таких картинах бачимо ми, крім постаті бандуриста, згадану сцену розправи, не обов'язкову для інших варіантів картин.

Завдяки цьому вже перші автори, що згадують картину, героєм її вважають козака-гайдамаку, конкретну особу, що діяла у 18 ст. П. Куліш у листі до О. Бодянського від 16. VII 1848 р. посилається при цьому на польські джерела і народні перекази і підкреслює розповсюдженість подібних картин[1].

[1] «Може видав, — де вже не видати? — дейнде по Вкраїні голеного запорожця, намальованого, що сидя, підобгавши ноги, грає на кобзі, ще й промовляє. А що промовляє, те внизу й підписано. Ляхи зовуть його в своїх книжках Мамаєм. Єсть коло Суботова чи що і дуб Мамаїв... Було в мене воно десь і записано, та вже запам'ятовав. От же я колись був у Мошнах і знайшов там сього козарлюгу із такою підписю, що краща і просторіша од усіх інших; та й саме малювання вже старе дуже, що аж полупалось». («Киевская старина», 1898, № 2, стор. 290).

Доктор Де Ля Фліз, що обстежив у 1850-х рр. численні українські села, залишив цікаві альбоми — одну з перших спроб ілюстрованої етнографії (зберігаються у бібліотеці АН УРСР у Києві). В одній з акварелей він відтворив зображення «разбойника Мамая» і у пояснювальному тексті навів народний переказ про нього[2].

О. Скальковський у 1820-х рр. розшукав архівні матеріали про гайдамаку Мамая, і вони надихнули його написати роман на цю тему[3]. Закінчуючи свою розповідь, Скальковський каже, що «пам'ять про Мамая зберігається у своєрідній картині, якої тисячі копій ви побачите по всій Україні», згадує і про дуб Мамаїв «зі стовбуром незвичайної товщини, що геть повсюди його пробуровили шукачі кладів». Завдяки тому, що поряд з головною постаттю на картині нерідко зображується повішеного на дереві запорожця, Скальковський вважав, що такі картини вироблялися поляками у 1760-х рр. і виставлялися по корчмах і ярмарках, щоб лякати потенціальних гайдамак. П. Куліш рішуче відкидає таке пояснення, посилаючись на те, що у віршах під картиною говориться про перемоги козаків над шляхтою[4]. Але ж напис міг бути припасований до картини пізніше. На деяких картинах повішеного козака таки було зображено (це не підлягало сумніву), а тому гіпотеза Скальковського і наступними дослідниками не заперечувалася[5]. Скальковський досить докладно розповідає про Мамая, ватага якого «наводила в Україні особливий жах». З'ясовується, що під таким іменем діяло дві особи. «Один Мамай 1750 року прийшов байдаком у Мошни і як це містечко, так і усі маєтки князя Любомирського зруйнував», налітав зокрема на Смілянський замок, після чого його переслідував по степах генерал Леонтьєв. Спійманого Мамая було мордовано і повішено. Його відтяту голову поставили на мості у Торгівці, а якийсь Андрій Харченко зняв з голови шапку, одягнув на себе і теж назвався Мамаєм. Він продовжив подвиги свого попередника і загинув на палі. До-

[2] «Между поселянами есть предание о разбойнике Мамае и во многих домах находится картина, изображающая сего разбойника, сидящего под дубом с бандуркою в руках; под этой картиной есть стихи. В Чигиринском уезде, около деревни Херсонки, я видел огромнейший дуб, давно уже усохший и без ветвей; его называют дубом Мамая и сказывают, что под этим дубом Мамай располагался своим табором и вешал на ветвях... попадавшихся в его руки, и на нем же сам был повешен. Старожилы говорят, что около ста лет, как дерево это уже без листья. Надобно полагать, что разбойник Мамай существовал далеко за сто лет». «Киевская старина», 1891, т. 33, стор. 163—164.

[3] А. Скальковский. Порубежники (канва для романов), Мамай, вып. 3, Одесса, 1830.
Наезды гайдамаков на Западную Украину в 18 в., Одесса, 1845.

[4] Записки о Южной Руси, т. I, Спб., 1856, стор. 191.

[5] «Киевская старина», 1898, № 3, стор. 486—492.

кументи слідства у справі Мамая підтверджують все це, завдяки чому не залишається сумнівів відносно існування і часу діяльності цього гайдамаки. І все-таки думка про те, що картини «Козак Мамай» є портретом конкретної особи, але створеним на підставі фантазії художника, викликає великий сумнів.

Покарання за незначну крадіжку, тим більше за гайдамацтво, відбувалося у 18 ст. з страхітливою докладністю і жорстокістю. Тому й загибель Мамая не могла бути сенсацією, застереженням для можливих його послідовників. Не тільки картина, а й видовище справжніх відрубаних голів, рук та ніг не лякало перехожих, майже звиклих до таких сцен. Ось чому не знаходимо відтворення сцен покарання найвідоміших гайдамак ні в українському, ні в польському народному (або створеному для розповсюдження в народі) живописі. Навпаки, зустрічаємо сцени безчинств гайдамак, змальовані, очевидно, з метою викликати обурення глядача, заохотити його до боротьби з злочинцями[7].

Навіть така подія, як жорстока страта Гонти, не малювалася для розповсюдження в народі.[8]

Проте головним запереченням того, що картина виникла в зв'язку з певним гайдамакою, є велика давність композиційної схеми, яка, безумовно, сягає у час до 18 ст.

Усі картини з написом «Мамай» мають подібну не тільки композицію, але й окремі деталі. Розтягнуті в горизонтальному напрямку вуса і чуб, бандура з довгим грифом і відносно маленькою круглою декою, своєрідна безрукавка, вишита сорочка Мамая, невеличкі постаті коло казанка праворуч від нього, рушниця певної форми, спис, дивовижно підкладений під ноги Мамая — усе це об'єднує картини, на яких бачимо також сцену повішення.[9] Точнісінько таку ж композицію і деталі бачимо, за винятком сцени розправи над орендарями, на картині, датованій 1642 роком[10], цебто створеній більше ніж за сто років до смерті гайдамаки Мамая.

Очевидно, картина, яка зображає якогось запорожця, була розповсюджена ще до 18 ст. і з цього часу міцно зв'язалася з іменем гайдамаки Мамая. Але чому ж саме Мамая, а не іншого, більш відомого і популярного в народі героя? Чому картини, на яких далеко не завжди (навіть з 18 ст.) писалося це ім'я, не називаються за традицією «Козаками Залізняками» або «Козаками Паліями».[11] Д. Щербаківський пояснював це тим, «що після лютої і бучної казні Гонти, заслання Залізняка... небезпечно було виставляти так напоказ їх імення. А щодо Мамая, то оскільки дійшли до нас народні звістки, це був не звичайний розбишака, а гайдамака з якимсь елементом ідейності в своїх вчинках».[12] Така відповідь, звичайно, не може задовольнити. Адже збереглося декілька портретів відомих гайдамак, на яких надписане їх ім'я[13], а на одному з портретів Гонти було навіть підкреслено, що він «знаменитий» («znakomity Gonta»)[14].

Таким чином, зв'язок імені конкретної історичної особи з назвою картин, незважаючи на існування цієї особи, ніяк не можна вважати переконливо доведеним.

Разом з тим 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 сцену гайдамацької розправи. Проте гайдамацькі мамаї далеко не складають переважної кількості серед картин, про які ми говоримо. Вони є варіантом, що виник у свій час як епізод у розвитку композиції, яка відтворює козака у певній позі (сидячого «по-турецькому»). Невеликого розміру постаті і сцени, що бачимо на картинах поряд з цим головним героєм, — це очевидний додаток. Додатком їх можна вважати тому, що вони не мають здебільшого ні логічного, ні тісного композиційного зв'язку з великою постаттю козака, який звичайно від них навіть відвернутий і не звертає ніякої уваги на все навколишнє, виграючи на своїй бандурі. Сюжет «гайдамацьких мамаїв», якщо усунути написи, що тягнуться від рота персонажів, передаючи їх розмову, було б нелегко дешифрувати. Додаткові постаті не є чимсь сталим, вони досить різноманітні. Інколи поява їх у композиції відбувалася, можливо, не без впливу популярних літературних творів, зокрема текстів вертепної драми. У певних випадках це дуже імовірно. Так, на одній картині[15] бачимо типову для вертепу ситуацію: козак б'є булавою уніатського попа, повалив на землю єврея-шинкаря. На другій — поруч козака сидить

[6] Архив юго-западной России, ч. III, т. 3, К., 1876, стор. 607 і наст.

[7] У Житомирському історико-краєзнавчому музеї зберігається картина, де з огидливими натуралістичними подробицями зображено, як гайдамаки здирають шкіру з живих людей. Обідрані постаті перенумеровані і за цифрами у тексті під картиною можна дізнатися прізвища і посади замордованих.

[8] Для напучування народу на сумному прикладі Гонти вдалися до іншого: на іконі, створеній для церкви села Розсошки, було його намальовано у «вогні пекельному».

[9] Кілька подібних картин зберігається в Музеї українського мистецтва в Києві. Така ж картина репродукована в «Киевской старине» (1898 р.)

[10] Зберігається в Харківському музеї образотворчого мистецтва.

[11] У Ленінградському музеї етнографії народів СРСР зберігається картина типу «Козак Мамай» з написом «Максим Залезняк», в картині Музею українського мистецтва в Києві зустрічаємо і прізвище Палія.

[12] «Сяйво», 1913, № 10—12, стор. 256.

[13] Бондаренко у Львівському музеї українського мистецтва. Залізняк у Сумському краєзнавчому, Гонта у Дніпропетровському історичному.

[14] «Киевская старина», 1885, т. 10, стор. 737.

[15] Збірка П. И. Панча у Києві.

якийсь панок і протягує йому чарку[16], причому під картиною підпис «З ляхом разговор». Тут напрошується аналогія з розмовою «русина і поляка», відомою у двох варіантах[17]. У цьому діалозі висміюється нікчемна похвальба шляхтича, якому протиставлений позитивний образ його співрозмовника-русина. Воліючи задобрити русина, шляхтич пропонує почастувати його, але одержує відсіч: «Не хочу я вина твоєго, гляди-но ти носа своєго».

Не можна, однак, погодитися з твердженням П. Жолтовського, нібито всі сцени, якими оточена постать бандуриста, запозичені з театру[18]. Постаті козаків, що готують страву, сцена повішення — ці мотиви не характерні для вертепу. Запорожців біля казанка, як і полюючих, також легко було запозичити з тогочасного українського живопису, у різних інших творах якого вони зустрічаються як у «мамаях».[19] У деяких картинах додаткові постаті явно перемальовані з гравюр книжки О. Рігельмана[20], як, наприклад, дівчина на картині Київського музею українського мистецтва. На картині Дніпропетровського художнього музею перед козаком-бандуристом витанцьовує дівчина, судячи з її вбрання, перенесена сюди з якогось голландського твору.

Цілком правдоподібно, що постаті стріляючих не пов'язані з вертепом, як це припускав Д. Щербаківський[21]. В народі вважали, що запорожці здебільшого «характерники» і вбити їх звичайною кулею неможливо. На це, мабуть, і натякає художник, додаючи постаті стріляючих[22].

Проте звідки б не походив той чи інший сюжет, найважливіше те, що він запозичений, додатковий, пізніший, ніж сама основа композиції і її головний образ.

---

[16] В Київському музеї українського мистецтва, в Херсонському історичному музеї.

[17] Rozmowa między Polakiem i kowalem. Див. І. Франко. До історії українського вертепа, ЗНТШ, т. 3, 1906, кн. 5, стор. 13; Разговор русина с поляком. И. Нейман. Малорусский песенник 18 ст., «Киевская старина», 1884, т. 8, стор. 157.

[18] П. Жолтовський. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва 16—18 ст., К., 1958, стор. 65.

[19] Наприклад, на іконі з Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря — три постаті запорожців: один цілиться з рушниці, другий біля казанка, третій на рибалці (описана Н. Ф. Сумцовим — Труды Харьковской комиссии по устройству 13 археологического съезда, Х., 1905); різноманітні постаті запорожців дрібним планом, зокрема коло казанка — на картині «Передмістя Запорізької Січі» (репродукована в журналі «Творчество» № 4, травень 1919, Харків).

[20] Написана в 1778 р., надрукована — в 1848 р.

[21] У Київському музеї українського мистецтва зберігаються дві майже тотожні картини (на одній — напис: «1855 зрисовал козак Петро Федоров Рыбка»), де за постаттю бандуриста бачимо стріляючих, що сховалися в листі дерева. Д. Щербаківський зіставляв цю композицію з вертепною п'єсою «Про єврейську війну».

[22] На картині збірки П. Й. Панча в козака цілить солдат-вершник.

Традиційний напис, що збігається з текстом так званого «Сокиринського вертепу»,[23] теж не органічно злитий з картиною. Усі дослідники[24] принаймні погоджуються на тому, що напис зв'язався з картиною вже після того, як основа живописної композиції більш-менш склалася. Варто вказати хоча б на таке розходження: козак змальований переважно молодим, а в тексті він вже похилого віку, втратив колишню силу, роздумує про наближення смерті. Щодо самого тексту, кидається в очі його суперечність між механічним поєднанням кількох виразно відокремлених за змістом і настроєм частин. Мова йде то від першої, то від третьої особи. Спочатку — «в мене ім'я не одно, а єсть їх до ката», далі — «Козак Іван Виногура, у його добра натура, в Польщі ляхів оббирає, а в корчмі пропиває». Останнє речення аналогічне презирливій характеристиці, що дають «ляхи дуки-сріблянки» гетьманові Ганжі Андиберу: «Опалився, ошарпався, обібрався, до нас прийшов добувати, а в іншу корчму буде нести пропивати...»[25]. Іронічне прославлення «добра натура» — а між тим «оббирає і пропиває» — не пов'язується з сумними роздумами козака і вихваляннями його відваги. Побудова самого початку монологу «хоч ти на мене дивися, та ба не вгадаєш, відкіль родом і як зовуть, нічичирк не знаєш!» — нагадує традиційні «епітафіони» під українськими нагробними портретами.[26] Насправді думка іде в обох випадках однаково: ти на мене дивишся, хотів би знати, хто я, — так ось, я такий то, а жив так то...» Оскільки на картині 1642 р. є вступні рядки, тотожні монологу «Сокиринського вертепу», а час його виникнення не раніший від 1746 р.,[27] — не виключена можливість, що вони перейшли в монолог з підпису популярної картини, а не навпаки. Зважаючи на те, що, на думку усіх дослідників, українські вертепні вистави виникли не раніше 17 ст., ці рядки найдавніші у монолозі і якраз найбільше підходять як підпис під портретом козака. Натяки на Гайдамаччину і занепад козацтва — це безумовно напластування пізнішого часу як у вертепі, так і в композиції «Козак Мамай».

Таким чином, найдавніша композиція навряд чи була пов'язана з гайдамацьким часом. Цілком імовірно, що з са-

---

[23] Е. Марковський. Український вертеп, К., 1929, стор. 78 і наст.

[24] За винятком П. Куліша, який вважав і вірші, і первісний варіант живописного образу створеними однією особою (Записки о Южной Руси, т. I).

[25] Дума про Ганжу Андибера. Записки о Южной Руси, т. 1, стор. 202.

[26] З епітафіона І. Домонтовича (17 ст.): «Хто на той образ поглянет, а що за человек ведати желает». З епітафіону І. Романовича (18 ст.): «Стара мя видя лицем, лет моих не зная чудишся смотрителю в себе помышляя, кто бех родом чином, сколь жих лета многа...»

[27] Бо у Сокиринському, як і у Маркевичевському, вертепі безсумнівні відгуки п'єс М. Довгалевського та Г. Конисього. Див. Н. Петров: История украинской литературы 17—18 в., К., 1911, стор. 504.

мого початку її складовими частинами були постать козака, що сидить «по-турецькому», козацька амуніція, розвішана на дереві, кінь, прив'язаний до списа. Проте, оскільки знаходимо і композиції з однією постаті, а сталої схеми композиційного зіставлення постатей коня і козака не було (кінь ліворуч, праворуч, за поставу козака, перед нею, до того ж у різних ракурсах) — мабуть, найпростіша композиція і є первісною. До такого висновку приходять усі дослідники картин,[28] але усі вони мають за первісний варіант фігуру козака-бандуриста. Між тим не підлягає сумніву, що серед вельми старих картин зустрічаємо і козака, який «воші б'є». В такій позі зображено козака на шафчику 17 ст. Київського музею українського мистецтва, на картині колишньої збірки Тарновського, придбаній у П. Лукашевича, яка, на думку Ол. Лазаревського, «поза сумнівом належить до 17 ст.».[29] У «Киевской старине»[30] репродукована подібна картина, дуже проста за композицією, під назвою «Мамай» ранньої редакції». З усіх дослідників тільки один Щербаківський пробує пояснити походження цієї пози. На його думку, це приклад впливу на зміст композиції тієї частини традиційного напису, де козак скаржиться, що «було ляхів борючи і рука не мліла, а тепер сильно вош одоліла» і т. д. Виникнення цієї пози він відносить до «значно пізнішого часу, коли життя давало більше матеріалу для іронічного відношення до колишніх героїв».[31]

Проте після цієї гіпотези залишається загадковим, чому тільки це місце монологу підказало художнику змінити незмінну в усіх інших випадках традиційну позу? Чому не зустрічаємо жодної картини, на якій козак за подібним заняттям був би зображений у вигляді невеликої додаткової фігурки? Адже це був звичайний засіб внесення до картини нових, запозичених з тексту відтінків. А позу головної постаті можна було б тоді і не змінювати. Якби художника не стримувала від переробки дивовижна традиційність головної постаті, напевно з'явилися б різноманітні варіанти картини. Багато дечого можна вичитати, що підказало б інші позиції козака. Наприклад, до слів «ще не заржавіла шабля, моя сваха», могла б бути ілюстрацією постать козака, що гострить шаблю. Нічого дивного не було б у розповсюдженні зображень козака, що п'е горілку... Про те, що козак не дурень випити, написи картин і взагалі фольклор свідчать досить виразно.[32] А втім, дуже рідко на картинах відкладає козак бандуру, щоб піднести чарку.[33]

В багатьох написах 19 ст. мотив війни з комахою відсутній, а повідомлення про те, що зброя козака напоготові, рідко буває пропущене. Чотиривірш «Козак — душа правдивая», як повідомляє І. Франко,[34] дуже давнього походження, і вже у 17 ст. існували гравіровані зображення козака з таким підписом. Отже, варіант картини на сюжет «Козак — душа правдивая» не є пізнішою переробкою. На підставі тих пам'яток, що збереглися (раніших від 17 ст. нема), його слід поряд з «козаком-бандуристом» вважати традиційним і повторюваним майже без змін принаймні років 200—300. Яка поза первісна, — це питання доводиться поки що залишити відкритим. Проте, як би козак не склав руки, чим би не займався, — завжди сидить він на землі «по-турецькому». Якби не це, природно було б припустити, що найдавнішою аналогією «Козака-бандуриста» слід назвати постаті музик, відтворених на фресках Київської Софії. Але не музикальний інструмент, а «східна» поза є єдиною спільною ознакою буквально всіх подібних картин. Не дивно, що аналогій до такої постаті у «східній» позі чимало знаходимо в пам'ятках мистецтва різних народів Близького і Далекого Сходу.

Ще К. Шероцький, згадуючи про «Мамая ранньої редакції», обережно зауважив, що «у такому схематичному вигляді фігуру Мамая дуже хотілося б зблизити навіть з сидячою по-східному фігурою персіянина на старих східних килимах та кераміці 13—15 ст.»[35]

Думка, якій Шероцький не надавав значення, здалася плідною Д. Щербаківському, що розвинув її, обгрунтував і підкріпив конкретними прикладами.[36]

[28] «Сюжетною й композитивною основою всіх цих картин, вірніше варіантів, безперечно була картина «Козак-бандурист». Я. Затенацький. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай»), «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2, стор. 93—97.

«На найстаріших варіантах картини є лише фігура козака-бандуриста». П. Жолтовський. Цит. книга, стор. 64.

[29] «Киевская старина», т. 33, 1891, стор. 134.

[30] «Киевская старина», т. 9, 1898, березень, репродукція перед текстом.

[31] Д. Щербаківський. Цит. стаття, стор. 254.

[32] «В нас у Січі то норов, хто отченаш знає, як умився, вставши вранці, то чарки шукає. Чи чарка то, чи кивш буде, не глядить переміни: гладко п'ють, як з лука б'ють до ночної тіні». Напис на картині цит. «Записки о Южной Руси», т. I, додаток 2-й.

[33] Така картина зберігається в Київському музеї українського мистецтва. Її композиція не традиційна.

[34] І. Франко. До історії українського вертепа, ЗНТШ, т. 72, 1906, стор. 37, 56.

[35] Очерки по истории декоративного искусства Украины, т. I, Художественное убранство дома в прошлом и настоящем, К., 1914, стор. 34. Не можна погодитися з П. Жолтовським, який пише, що «К. Шероцький, базуючися головним чином на формальному аналізі, що привів його до суто зовнішніх порівнянь глибоко оригінальної композиції «Козак-бандурист» зі східними зразками, в яких він бачить прототипи цієї найдавнішої української картини», приходить до «космополітичних міграційних положень» (Визвольна боротьба..., стор. 63). Ні в аналізі, ні у висновках Шероцького нічого відповідного цій характеристиці не знаходимо.

[36] Цит. стаття, стор. 23. Як аналогії наводяться малюнки на перських порцелянових тарілках 12—13 ст., скляний перський посуд 14 ст., малюнки майстра 15 ст. Абдаллака, мініатюри, тканини, де нерідко зображено східних музикантів, що сидячи грають на музичному інструменті типу баидури.

Я. Затенацький, у свою чергу, розвинув висловлення Щербаківського і навів ще кілька паралелей теж з іранського мистецтва.[37] Якщо Щербаківський вважає композицію прямим запозиченням, Затенацький справедливо підкреслює, що «поява аналогічної композиції в українському образотворчому мистецтві... була, мабуть, викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими *місцевими умовами, в яких жила* степове козацтво» (Підкреслення наше. — *П. Б.*). Насправді позу бандуриста можна ж таки було спостерігати і в житті, а не лише у творах мистецтва.

Але чому для відтворення образу козака — улюбленого героя, воїна-визволителя — була створена за аналогією або й цілком незалежно саме така композиція? Чому вона розповсюдилася і стала настільки «канонічною», що віками повторювали її народні художники? Навіть у такому традиційному і стриманому умовностями жанрі, як портрети церковних «фундаторів», бачимо в українському мистецтві на протязі 17—18 ст. більшу різноманітність і значніший розвиток композиції, ніж у традиційному зображенні козака-бандуриста.[38]

Життєві умови примушували степове козацтво, подібно до кочовників, проводити значну частину життя верхи на конях. Козак-вершник міг би, певно, не менше, ніж сидячий на землі, втілювати типову позицію героя. Якщо східна композиція була запозичена (як вважає Щербаківський) або дала поштовх для створення оригінальної української (як вважає Затенацький), то чому не взяли за приклад фігуру вершника, яку в іранському мистецтві не рідше можна побачити, ніж фігуру сидячого музиканта? Це здавалося неприродним Щербаківському.[39] Він досить непереконливо пояснював це низьким рівнем тогочасного українського живопису.[40]

Між тим, постать вершника — мотив не рідкісний в українському живописі. На іконах здавна, тим більше у

[37] Цит. стаття, стор. 94. Як аналогії наводяться мініатюри «Музики» (8—9 ст.), портрет Хоссейна роботи Бех-Зада (15 ст.), ілюстрації рукопису «Шах-Наме» Ленінградської бібліотеки ім. Салтикова-Щедріна.

[38] Спочатку «фундатор» (засновник) зображався з моделлю церкви в руках або в молитовній позі перед розп'яттям, а з 18 ст. маємо вже портрети зовсім без «церковних» деталей, хоч і створені вони для церкви (наприклад, яскраво реалістичні портрети братів Шиянів Одеського історичного музею, портрет Опанаса Ковпака Дніпропетровського історичного музею, портрет Гонти з церкви містечка Володарки).

[39] «З іменем козацтва, — писав він у цитованій статті, — зв'язані найбільш героїчні моменти історії України... І ось на протязі сотні літ наші маляри малюють нам козака не героєм, не в злій січі, не верхи на коні з шаблею, а в надто спокійній, навіть сонливій позі, з бандурою і люлькою, за чаркою горілки».

[40] «Батальних козацьких сцен на картинах могло не бути через те, що у тодішніх малярів українських бракувало художньої творчості... Але український майстер, який не спромігся на самостійну композицію, легко міг перейняти композицію готову...», — читаємо там же у Щербаківського.

17—18 ст., змальовували вершника в образі святого Георгія, батальна картина входила в 17 ст. в програмне завдання для бажаючих одержати звання «цехмайстра» у Львові. Козака-вершника зустрічаємо також на українських кахлях 17—18 ст., з кінця 18 ст. на Слобожанщині розповсюджені були зображення легендарного засновника Харкова, козака Харка, верхи зі списом у руці. Наведені приклади спростовують думку Д. Щербаківського.

П. Клименко давав інше роз'яснення сталої традиційності постаті сидячого козака. Композиція, на його думку, виникла на зорі козацтва, коли воно ще не було військовою організацією[41]. Але чому в героїчний період козацтва сидяча постать, лише доповнена військовими атрибутами, залишалася як символічне втілення суспільної організації? З 17 ст., якщо подібно до Клименка, шукати «символ» козацтва, не «мамаї», а фігура козака з рушницею була таким «символом». Саме козака з рушницею на повний зріст бачимо на полкових корогвах, печатках, саме цей образ увійшов у герб найславнішого гетьмана Богдана Хмельницького.

П. Жолтовський, щоправда, вважає, що між «козаком-бандуристом» і «козаком з рушницею» нема ніякої принципової різниці, що обидва ці образи виникли у період визвольних війн та возз'єднання з російським народом і однаково уособлюють «народ, який піднявся на визвольну боротьбу».[42] З цим важко погодитися. Яким би не було походження і первісне значення композиції «козака-бандуриста», які б не були підписи під картинами, у самому образі більше ліризму, іноді навіть елегійного суму, ніж пафосу боротьби. Мабуть, правильніше буде сказати, що це не символ організації (військової чи не військової), тим більше не уособлення всього народу, а один з образів, звичайних і улюблених в народі.

Якщо цей образ, зокрема композиція постаті козака, сидячого «по-східному», був звичним і став традиційним задовго до 17 ст., не дивувало б, чому традиційна схема народної картини не була відкинута, а, залежно від часу, переосмислювалася. Подібне поєднання давньої традиційної композиції з новим змістом притаманне народній творчості. Вишивка, іграшка, пісня — навіть тоді, коли в житті народу відбувся злам, небувалий за історичним значенням, до наших днів повторюють нерідко вельми давні композиції, в які

[41] «Початок цієї організації, — писав він, — був, очевидячки, не військовий, а професійно-промисловий. З історії економічного життя України ми знаємо, що в 15 ст., коли зачиналася Запорозька Січ, у заднішрянських степах людність жила «уходницькими» промислами; вони й поклали початок «Запорозькій Січі». Відповідний образ її і був козак з люлькою чи бандурою», Записки історично-філологічного відділу УАН, кн. 7—8, К., 1926, стор. 460.

[42] Цит. книга, стор. 63—64.

вкладається цілком новий зміст. Нема нічого незвичайного у сталій традиційності художніх засобів народного мистецтва, бо зусиллями багатьох поколінь вироблювалася дуже досконала форма, а новий зміст поєднується з нею далеко не механічно. Час не руйнує тільки досконалі і протягом віків вироблені форми, що міцно увійшли в свідомість народу. Ось чому і створення композиції постаті сидячого козака, що залишилася улюбленою протягом кількох століть, слід, напевно, віднести до глибокої давнини.

Механічні запозичення, не обумовлені подібними обставинами життя народів, завжди залишаються коротким і випадковим епізодом в історії мистецтв. Так і композиція сидячої «по-східному» постаті не могла бути запозиченою тільки тому, що була досконалою, як би не відповідала вона і якимсь місцевим умовам. Київська Русь мала не менше, ніж Україна 17 ст., стосунків з країнами Сходу, і композиція сидячої фігури, хоч існувало вже тоді і чимало її прикладів знаходимо в іранському мистецтві часів Сасанідської династії, не перейшла до давньоруського мистецтва; не бачимо її в мистецтві Росії, що також підтримувала щільні зв'язки зі Сходом. Оскільки композиція сидячої фігури асоціюється з пам'ятками східного мистецтва, час її виникнення і можливе джерело «поштовху» слід шукати в той історичний період, коли український народ мав зв'язки з народами Сходу.

Не маючи природних кордонів, територія нинішньої України була ареною пересунення, асиміляції, появи і зникнення десятків племен і народностей, в тому числі і східного походження. Значення цих народів і їх культури для історії України не слід перебільшувати, а разом з тим не можна його ігнорувати. Скіфи, сармати, алани, половці, хазари, монголи і тюрки — усі вони не просто з'являлись і зникали, а залишали певний слід.

М. П. Кондаков слушно зазначив, що «старожитності середньовіччя Східної Європи тісно пов'язані з старожитностями скіфо-сарматськими, подібно до того, як старожитності Західної Європи з грецько-римським світом, а сама скіфо-сарматська старожитність у свою чергу пов'язана зі світом давнього сходу і з тим-таки грецько-римським світом».[43] Таким чином, історичні корені культурної близькості Східної Європи, зокрема України, зі Сходом губляться у сивій давнині. Через багато століть у козацькому вжитку зберігалися речі, за походженням зв'язані з часами стародавнього кочівництва. Українські старожитності спочатку були пов'язані з скіфо-сарматською основою, а пізніше з половецькими і монголо-тюркськими нашаруваннями. Усі ці елементи, якими насичувалася культура населення майбутньої України, не можна розглядати як прості запозичення. Це була природна асиміляція, бо непроникного муру між народностями місцевими і тими, що приходили, не існувало.

[43] Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1923, стор. 3.

Плано Карпіні та Вільгельм де Рубрук, що подорожували до двору Батия, розповідають дещо цікаве про мистецтво, релігію та звичаї народів, з якими їм довелося ознайомитися.[44] Серед цих племен і народів були шаманисти, християни різних сповідань, зокрема прихильники несторіанської єресі, були мусульмани і буддисти. При дворі Батия в однаковій пошані перебували служителі усіх цих культів, що відносно мирно співіснували також і на охоплених безперервними війнами неосяжних степових просторах і його імперії. Кибитки татар були прикрашені «гарним і різноманітним живописом». «Вони (татари, — *П. Б.*), — каже Рубрук, — зшивають кольоровий войлок або щось інше, складаючи виноградні грона і птиць і звірів».[45] Ця своєрідна техніка була у кочовників традиційною і застосовувалася скіфо-алтайськими племенами ще до нашої ери.[46] Знахідки в Пазирицьких курганах дозволяють уявити яскраві фарби і високий рівень їх стародавнього мистецтва. Потяг до декоративності у пізнішому українському мистецтві та й навіть окремі мотиви орнаментики (наприклад, виноградне гроно) перекликаються з давнім скіфо-монгольським мистецтвом.

Цікавий порівняльний матеріал для вивчення мотивів давньоруського і українського мистецтва дає також різьба з литво скіфів і монголів. Знаходимо серед цих пам'яток і дуже показову аналогію до пізнішої композиції «Козак Мамай». На золотій поясній блясі з «Сибірської збірки» Петра I в Ермітажі бачимо жанрову сцену, композиція якої включає усі головні елементи нашої картини. Ми бачимо тут вусатого, стриженого «під макітру» чоловіка, що схрестив ноги «по-східному», сидячи під деревом; поруч знаходимо і коня, і якусь амуніцію, розвішану на дереві, зокрема кидається в очі щось схоже на музичний інструмент. Щоправда, постать цього героя не самітня: під деревом відпочивають ще двоє, мабуть, його родина. Але в усякому разі ця аналогія не менш близька до композиції «мамаїв», ніж ті, що наводилися з іранського мистецтва. Подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант «козака Мамая» був скопійо-

[44] Иоанн де Плано Карпини. История Монголов; Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны. Переклад А. І. Малеіна, Спб., 1911.

[45] Путешествие в восточные страны, стор. 70.

[46] «Поліхромні зображення, — розповідає М. Грязнов про мистецтво давнього Алтаю, — створювалися здебільшого технікою аплікації або мозаїчного шиття з різнобарвного войлоку і шкіри. Окремі частини зображення вирізалися з шматочків войлоку або шкіри, пофарбованих у різні кольори, і складали таким чином багатокольорові фігури» (Древнее искусство Алтая, Л., 1958, стор. 9).

ваний з якогось давньомонгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві.

В уяві народній уся давнина, все, що залишилося з незапам'ятних часів, пов'язувалося з козацтвом. Козацькими могилами вважав український селянин кургани з кам'яними «бабами», які ще недавно були типовим елементом українського степового краєвиду. Насправді їх творцями були половці (або комани). «Комани, — читаємо у Рубрука, — насипають великий горб над померлим і споруджують йому статую, яка обличчям звернена на схід і тримає у себе в руці перед пупком чашу».[47] Такі ж точно скульптури знайдено в Монголії коло річки Орхон, подібні були і на території східноєвропейських країн. З цього видно, як широко розповсюджувалось мистецтво кочовників. Туманні згадки по кочовників збережені у фольклорі і лексиці. Судячи по написах, що збереглися на орхонських статуях, назва їх була «бал-бал», цебто щось схоже на «баба».[48] Але найбільш цікавою в зв'язку з цим є інша українська назва цих статуй — «мамаї».[49]

Самі могили за деякими фольклорними поясненнями зв'язуються з легендарним чародієм, що носив ім'я половецького хана, — Шолудивим Буняком. На деяких картинах типу «Козак Мамай» зустрічаємо напис «Козак Боняк» (картина Дніпропетровського історичного музею і ін.). А. Скальковський пов'язував назву картин з іменем гайдамаки. Але і йому було відомо, що «багато хрестів кам'яних і баб обламаних зветься мамаями».[50] Однакові назви стародавніх статуй і картин, де зображено козака, підтверджують те, що образи кочовника і козака зливаються в народній пам'яті. Звістка, наведена Б. Познанським, про те, що «мамаями» називають «усяку кочуючу степову людність»,[51] дає підставу припустити, що козаки, по суті, теж кочовники, а принаймні їх предки-кочовники також колись називалися «мамаями». На території колишньої Запорозької Січі — твердині козацтва — протікає річка, що, мабуть, не випадково за якимись дуже давніми народними асоціаціями зберегла назву «Мамай-Сурка» або просто «мамайка».[52]

[47] Путешествие в восточные страны, стор. 80.

[48] В. Радлов. Труды Орхонской экспедиции. Атлас древностей Монголии, вып. 1—3, Спб., 1832—1896. См. С. Е. Малов. Енисейская письменность тюрков. Тексты и переводы, М.—Л., 1952.

[49] Вжитковість подібної назви зафіксована М. Ф. Сумцовим (Современная Малорусская этнография, «Киевская старина», 1892, № 10, стор. 38) та Б. Грінченком (Словарь украинского языка).

[50] О. Скальковський. Цит. роман.

[51] Две старинные украинские песни, «Киевская старина», 1885, т. 13, стор. 228.

[52] Д. Эварницкий. Топографический очерк Запорожья. «Киевская старина». 1884, т. 8, № 5, стор. 54. Така ж назва притоку Південного Бугу (Каталог річок України, К., 1957).

Буняк в українському фольклорі перетворюється на козака. Народні розповіді про Буняка (Буняку) дають цікавий матеріал для з'ясування того, як спогади про половців, про навалу татар і козацтво переплуталися у народній пам'яті.[53] Буняк і Батий зливаються в одну особу «богатиря-лицаря», уродженця України, який у свій час був ченцем (а за другою версією кріпаком) Київської лаври. Навіть імені «Батий» народ дає українську етимологію: батій (цебто «батьків») — так прозвали його нібито на глузд, бо він був сиротою і не знав свого імені.[54]

Подібно до того, як у фольклорі половецькі та монгольські хани перетворювалися на козаків, елементи мистецтва часів монгольської навали зливалися з пізнішими українськими національними образами. Це і не дивно. Знищуючи полонених, Батий незмінно щадив ремісників і відправляв їх у Золоту Орду. Навіть трон для Великого Хана, як розповідає Плано Карпіні, майстерно вирізьбив один руський. Проте і ті пам'ятки мистецтва, що могли їх бачити руські люди у татарських становищах та далеких середньоазіатських містах батиєвої імперії, могли справити неабияке враження, а, може, й залишити якийсь слід у майбутньому розвитку національного мистецтва.[55] Відомо, наприклад, що у татар була колосальна статуя чи кілька статуй портретних зображень Великого Хана. Д. Флетчер розповідає, що це зображення татари «виставляють у походах на кожній стоянці» і що перед ним «мусить вклонятися кожний, мимо його проходячи, хоч він татарин чи іноземець».[56] Важко уявити, якою була ця статуя, але серед скульптур, привезених ордою, знаходилися і такі, що їх легко відтворити у фантазії. Це ідоли уйгурів чи югурів, як їх називає Рубрук.

Десь в кінці 10 — на початку 11 ст. уйгури (народність тюркського походження) створили державу, що досягла високого культурного розвитку. Вже з 9 ст. уйгури сприйняли буддизм. Монголи (монгу або монгу-лі), у складі яких

[53] М. Драгоманів. Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях. Розвідки Михайла Драгоманова, т. 2, Львів, 1900, стор. 95—172. Ф. Сушицький. До історії поетичних оповідань про Михайлика й Золоті Ворота та про Батия. Записки історично-філологічного відділу УАН, кн. 1, 1919, кн. 2, 3, 1923.

[54] Ф. Сушицький. До історії поетичних оповідань про Михайлика й Золоті ворота та про Батия. Записки історично-філологічного відділу УАН, кн. 2—3, 1923.

«Батій» у розумінні «отецький» може також тлумачитися у дусі грузинського вислову «мамалікаці», що означає «удалий», «мужній».

[55] Зігберт Гуммель робить переконливе зіставлення російського іконопису з тібетськими образами «мандала» та «дуг-гуй-збрул-ба». Ю. Реріх вказує на подібність художніх засобів російського і тібетського іконопису. (S. Hummel. Die Lamaistische Kunst in der Umwelt von Tibet, Leipzig, 1955, стор. 82—92. J. Roerich. Tibetan Paintings, Paris, 1925).

[56] Д. Флетчер. О государстве русском, Спб., 1905, стор. 79.

було плем'я татар (та-та), до 12 ст. знаходилися під владою киданей, теж буддистів. Коли під владою Чінгіз-хана об'єдналися усі згадані народності, буддизм, хоч і не став державною релігією, зайняв таки певне місце поряд з досить ще розповсюдженим серед монголів шаманізмом. Не даремно за монгольською народною легендою Чінгіс нібито побажав перейняти буддійську віру в тібетського царя Сронг-Бцан-Сгампо.[57] Саме тібетський різновид буддизму — ламаїзм — і став пізніше релігією монгольської держави, якраз ламайських ідолів принесли в Орду уйгури.

Лялечки з ганчірок і шматочків шкіри, яким вклонялися шаманісти, не могли, звичайно, справити сильного враження на Рубрука, ознайомленого з пишними оздобами європейських готицько-романських соборів. Але уйгурські ідоли здалися йому схожими на статуї «єпіскопів», він зазначив, що вони «вельми гарно позолочені».[58] У місті Кайлак бачив Рубрук три уйгурські кумірні, де обабіч головної великої статуї було розташовано чимало інших ідолів.

Буддистсько-ламаїтська іконографія у 12—13 ст. мала вже сталі композиційні схеми, які збереглися майже без змін і на протязі наступних століть. Постать, що сидить «по-східному», — один з найрозповсюдженіших типів композиції у цій іконографії. Якщо згадана скіфо-алтайська бляха аналогічна картинам «Козак Мамай» елементами зображення, то постаті сидячих будд і бодхисатів мають тотожну схему композиції.

Цікаво, що одне з традиційних священно-символічних положень рук і пальців буддійської іконографії, так звана «дх'яні-мудра», дуже нагадує положення рук козака на варіанті типу «Козак — душа правдивая...» Серед буддійських персонажів зустрічаємо ми неодноразово і фігури музикантів. Так, наприклад, «Охоронець східного неба», Дхритараштра (тібетський Юл-кхор-берунг) зображений граючим на інструменті типу бандури і сидячим «по-східному».[59] Але подібні за композицією фігури музикантів бачимо не лише у буддійському мистецтві, а й в іранському мистецтві, в індійській мініатюрі т. зв. «монгольської школи», серед пам'яток Закавказзя. Що ж до трохи дивної пози козака, який нібито розчавлює вошу, з усього світового мистецтва лише «дх'яні-мудра» дає аналогічну композицію. При цьому постать у такій позі є однією з найрозповсюдженіших у буддійській іконографії. Таку фігуру відливали і різьбили у ви-

[57] А. Беннигсен. Легенды и сказки центральной Азии, Спб., 1912, стор. 110.

[58] Путешествие в восточные страны, стор. 106.

[59] L. Jsl. V. Sis, J. Vanis. Tibetische Kunst, Прага, 1958, табл. 39. Г. Цыбиков. Буддист — паломник у святынь Тибета, Петроград, 1919, стор. 105.

гляді статуй, ми бачимо цілі шеренги таких постатей накресленими на скелі, на стіні божниці, в іконах-згортках.[60] Буддист монгол або тібетець, бажаючи висловити приязнь, дарує «ходак», клаптик тканини, щось на зразок рушничка, на якому бачимо цю ж традиційну постать.[61]

Оскільки з Батиєвими ордами вдерлися на територію України і буддисти, не виключена можливість, що принесені ними зображення стали одним з «поштовхів» для створення композиції майбутньої народної картини. Аж ніяк не могло це бути механічним запозиченням, але імовірним було б типове для народної творчості переосмислення незрозумілого мотиву. Далеко не кожний чув про будду і розумів, кого зображає чоловік східного типу, у коштовному верхньому одязі, але без сорочки на тілі, що дивовижно склав руки, приспустив вії та загадково посміхається. Навіть буддійські священнослужителі-лами, очевидно, тямили слабенько, кого саме відтворювали їх ідоли. «Ми не відтворюємо, — казали вони Рубруку, — у цих зображеннях бога, а коли який-небудь багатій з наших помре, то або його син, або дружина, або хто-небудь дорогий йому наказує зробити зображення небіжчика і ставить його тут (у дійсності, звичайно, дарує храмові статую будди. — *П. Б.*), а ми вшановуємо його на згадку про нього».[62] Такі плутані пояснення самих уйгурів могли дати привід вважати статую за портрет кочовника, а його символічну позу непосвячений, але дотепний люд міг витлумачити у найпрозаїчнішому дусі.

Нічого неймовірного у тому, що такий образ монгола, пов'язаний з переосмисленою буддійською композицією, ще до виникнення козацтва міг відбитися у живописі населення українських степів. Зате виникнення подібного образу козака в 17 ст. найменш неймовірне. Ще далеко до 17 ст. цей образ був звичним і традиційним, чим можна пояснити його наявність в іконографії цього часу.

Злиття образу козака з туманними згадками про кочовників і татарську навалу, отже, не є чимсь незвичайним в українській народній творчості. Батий, Мамай, Буняка —

[60] Така статуя неодмінна в кожному храмі, у найменшій музейній збірці буддійської скульптури. Малюнки, рельєфи, статуї репродуковані в кн.: Mytoloqie Asiatique illustrée, Париж, 1928, стор. 219 і наст.; Tibetische Kunst, табл. 50.

[61] Г. Ц. Цыбиков. Буддист — паломник у святынь Тибета, репродукція на стор. 224. У цій же книзі подано схематичні креслення ламайських іконографічних типів.

Цікава така подробиця: над постаттю у «дх'яні-мудра» на репродукованому ходаку бачимо орла. За українським переказом Батий, лаврський кріпак, є «богатирем-лицарем»; виявилося це тоді, коли над ним літав орел (Ф. Сушицький, цит. робота).

[62] Путешествие в восточные страны, стор. 108.

усі ці страшні колись вороги стали трактуватись по-іншому. Правда, з Буняком мітно зв'язалося щось страшне, і тому розповідали, що був він чародієм, страхітливого вигляду, з нутрощами, не закритими шкірою. А разом з тим це славетний козарлюга, про відвагу якого склалося стільки розповідей, що козакам здавалося, ніби він знаходиться чи недавно знаходився серед них, допомагаючи у боротьбі зі шляхтою.[63] Польський канонік 17 ст. Томаш Юзефович цілком серйозно розповідає про козацького ватажка 17 ст. Шолудивого Буняку, «найбільшого неприятеля поляків, підпалювача ненависті до них», і зазначає, що «ім'я його дуже звісне на Україні».[64]

Об'єднання образу Буняки і козака не є єдиним у народній творчості. Так, у народній драмі «Про царя Максимільяна» у поступовому зрощенні і переплутанні кількох колись самостійних сюжетів, як і в картинах, зливаються в одну особу татарський хан Мамай та запорозький гетьман.[65]

Таким чином, зв'язок імен Боняка і Мамая з картиною, де зображено козака, природний, тим більше «Мамай» — це не тільки ім'я, а й можливий синонім слова «козак».

Образів менш-більш аналогічних композиції типу «козак мамай», як бачимо, чимало у східному мистецтві різних часів і народів — від давніх алтайців до іранців сассанідської доби і, нарешті, буддійської іконографії. Умови життя степового люду і різноманітні поштовхи сприяли виробленню сталої композиційної схеми української картини. Виникла ця композиція, на нашу думку, ще до 17 ст. Як і в п'єсі «Цар Максимільян» були злиті і переосмислені кілька колись самостійних сюжетів, так, напевно, і в основі композиції «Козак Мамай» лежить не один твір, а ціла низка художніх і життєвих вражень.

Одним з поштовхів для народної традиції, що сприяв міцнішому закріпленню асоціації образу «древнього запорожця» з своєрідною позою, могли бути і статуї на степових могилах. Якщо ці могили зв'язувалися з козаком Буняко-

[63] М. Костомаров наводить легенду про те, що Шолудивий Буняка був ватажком одного з загонів Богдана Хмельницького (Богдан Хмельницький, т. І, Спб., 1884, стор. 342).

[64] Kronika miasta Lwowa 1634 —1690. Цит. Драгоманів. Шолудивий Буняка.., стор. 143.

[65] Досліджуючи різні варіанти цієї популярної народної драми, Р. М. Волков показав, що первісна п'єса була зведена з кількох окремих творів, зокрема з п'єси про Мамая, хана Золотої Орди та п'єси про козака, близької до вертепу. Від варіанта до варіанта роль Мамая як ворога-завойовника втрачала значення, і, нарешті, залишилося тільки його ім'я. Мамаю передають роль і навіть вбрання козака, він перетворюється на Мамая-козака. Р. М. Волков. Народная драма «Царь Максимильян» (опыт разыскания о составе и источниках). Русский филологический Вестник, т. 68, Варшава, 1912.

якою, легко пояснити і фігури «баб» або «мамаїв» як зображення якогось стародавнього козака. Адже серед степових пам'ятників зустрічалися не лише жіночі постаті, а часто й вусаті чоловіки в гостроверхих смушкових шапках.[66] Кам'яні «мамаї», напівзариті у землю, могли справляти враження сидячих козаків. Кам'яна чаша, яку вони тримають в руках, трактована в плоскому рельєфі; стерта від дії часу, вона могла здатися схожою на край сорочки, що затиснутий у руках для того ж, для чого складав пальці «Козак — душа правдивая». На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам'яних «мамаїв». Отже, поза кам'яних «баб-мамаїв» де в чому могла нагадувати позу переосмислених буддійських зображень і таким чином асоціюватися з образом давнього козака. Крім того, вимушена умовами степового побуту війна з настирливими комахами була типовим і буденним явищем козацького життя.

Цілком можливо, що обидва композиційні типи — «Козак-бандурист» і «Козак — душа правдивая» не тільки існували в 17 ст., але й відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми. І як би не змінювалися деталі і не додавалися написи, тут і там у більшості пам'яток, що збереглися від пізнішого часу, виринають якісь риси дуже давніх прототипів.

Наприклад, Мамай (картина зберігається в Чернігівському музеї[67]) зображений на умовному тлі, геть вкритому написами, без ніякого антуражу. Козацька амуніція, оскільки нема ні дерева, де б її розвісити, ні місця на землі біля ніг козака, почеплена в нього за спиною. Руки з відомою метою козак склав на зразок «дх'яні-мудра». Будду, заглибленого у споглядання, примушують згадати також легка по-

[66] Герой повісті О. Стороженка «Марко Проклятий», побачивши на могилі постать легендарного козака Марка, приймає її спочатку за кам'яну бабу. Ця асоціація, мабуть, не випадкова. Образ козака, відважного витязя, а разом з тим великого грішника, яким був Марко, має ті ж риси, що й образ Буняки, з ім'ям якого фольклор пов'язує створення степових курганів. Разом з тим існує і подільська легенда про «Мадая-батьковбивника», що включає спільний з легендою про Марка Проклятого епізод «Ходіння у пекло». Співзвучність імен «Мамай» і «Мадай», схожість легенд про Марка, Буняка і Мамая — усе це, мабуть, свідчення типової для фольклору плутанини образів за якоюсь однією випадковою асоціацією. Отже, Ол. Ільченко, назвавши свого героя Мамаєм і перенісши на нього деякі риси з легенд про Марка, створював образ справді в народному дусі (пор. Пригоди Мадая-батьковбивника. Казки та оповідання з Поділля, упорядкував М. Левченко, К., 1928, стор. 304).

[67] Репродукована і описана в «Киевской старине», 1898, березень, а також див. М. Возняк. Історія української літератури, т. 3, ч. 2, Львів, 1936, стор. 261—264.

смішка і приспущені вії.[68] Обличчя козака — східного, іранського або тюркського типу, і можливо, що саме це, а не тільки схематичність композиції, наштовхнуло К. Шероцького зблизити дану картину з «фігурою перса на старовинних килимах».

Попалюючи люлечку, козак ніби думає невеселу думу. Мимоволі спадає на думку, що ця молода голова з чорними, вишукано зігнутими бровами, франтовським оселедцем і хвацько закрученими вусиками не сьогодні-завтра може злетіти з молодецьких плеч. І зовсім не замислюється, чому козак склав пальці ніготь до нігтя. Може, він просто складає їх машинально, запитуючи долю — бути чи не бути йому завтра «на цьому світі?» Сумне, приваблине і зовсім не смішне враження справляє ця фігура. Видима річ, у старанно відтворених завитках смушки, якою опушена його коротка (зовсім не запорозька) куртка, в кінчику списа, що нагадує сталеве перо для писання, в мініатюрних губах, зложених «сердечком» — в усіх цих деталях чимало наївності. Але ця наївність, старанність в обробці деталей, безпосередність, що взагалі притаманна творам народних майстрів, аж ніяк не зменшує зворушливої задушевності, якою овіяна ця картина. Образ козака був дорогим для художника, який зовсім не хотів і навіть не наважився б зробити з нього сміховинку, хоч і за традицією відтворив його в змаганні з комахою та переписав глузливі рядки тексту. Згадка про французів (у тексті) дозволяє датувати картину часом після 1812 р. і, певно, є вставкою. Можливо, образ набагато давніший і від первісного тексту, що містить згадку про «герб знаменитий» — типовий вираз для 18 ст. Проте зображений над головою козака герб не менш органічно входить у композицію, ніж з'єднані між собою окремі частини монолога козака. Після підкреслення того, що назва козака невідома, читаємо глузливе повідомлення: «А имя мине Хома,[69] що на голове волосся нема, був космок, да и той оу Дунаї за три днє одмок». Як все це не відповідає ліричному образу, який створив художник! Простота композиції, незалежність образу від текстової частини, що зазнала модернізації ще у 18 («герб знаменитий») і на початку 19 ст. («французи»), свідчить про її виникнення, принаймні, ще до 18 ст. Оскільки ж помітні переживання східних зразків, як і відсутнє героїчне піднесення 17 ст., певно, корені композиції ще давніші. Відсутність коня та виразно розташованих військових атрибутів не дозволяє, на нашу думку, віднести її аж

[68] Такі вії неодноразово знаходимо в «Мамаях», відображених особливо на старих картинах.

[69] Це ім'я та глузливий текст перекликаються з антигайдамацькою картиною Львівського музею українського мистецтва «Хома Осавул», репродукованою та описаною П. Жолтовським у цит. книзі, стор. 85.

до часів стародавнього кочівництва. Адже кочовник, як і пізніше козак, позбавлений коня — це збіднений образ.[70] Традиційним міг стати тільки образ, виразний і типовий для якогось певного часу. Тому, очевидно, маємо в цьому зразку спрощену переробку, фактично тільки фрагмент давньої композиції. Такі окремі вжиткові постаті, що їх художник відповідно до замовлення міг комбінувати і доповнювати антуражем, бачимо серед «куншт'в», які використовувалися учнями і майстрами Київської Лаври. Зустрічаємо там і постаті козаків-бандуристів.[71]

З гравюри запозичена, на нашу думку, постать козака на фрагменті настінного живопису Київського музею українського мистецтва, який М. І. Петров датує першою чвертю 18 ст.[72]

Живий малюнок обличчя свідчить про певне професійне вміння автора. У той же час дивує, що гриф бандури козак тримає правою рукою, а по струнах виграє — лівою. Наносячи малюнок на дошку, гравери, інколи буває, не враховують, що на відбитку він буде в дзеркальному відображенні. З якоїсь подібної гравюри, мабуть, і перемальовано цього шульгу-бандуриста. Обличчя його відмінне від вище розглянутого: в ньому немає елегійного роздуму, козак бадьорий і життєрадісний, очі відкриті, вся його постать енергійна, а короткий підпис не містить глузливих, сумних та підкреслюючих військову відвагу висловлювань. Говориться тільки, що щастить козакові: «Сидить козак, у кобзу грає, що замислить, те все має». Така постать у прибранні кімнати була, можливо, своєрідним побажанням добра, подібно до китайських народних лубків з різноманітними символами особистого щастя. Будучи символічною, постать козака не потребувала, коли її використовували як декоративний мотив, доповнення антуражем.[73]

Інший тип композиції козака-бандуриста є типовим для його станкових зображень.

[70] Втрата коня — це загибель для козака. В одній з пісень про кінець Запорозької Січі отаман саме тоді зрозумів, що справа козацька безнадійно програна, коли він «приїжає до куріня — аж коней немає». Після того, як «пани-браття» «коні козацькі навіки втеряли», отаман може порадити їм тільки сумний вихід — йти «до шинкарки горілки напитися» (А. Метлинский. Народные южнорусские песни, К., 1854, стор. 451).

[71] Истомин. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в 18 в. Искусство и художественная промышленность, К., 1901, № 7, стор. 311. Репродукції на листівках «Галицької накладні» 1919 р.

[72] Н. Петров. Коллекция старых портретов и др. вещей, Труды Киевск. духовн. академии, 1910, кн. 7—8; К. Шероцький. Цит. книга, репродукція та опис.

[73] К. Шероцький наводить у цитованій книзі декілька прикладів використання постаті бандуриста як декоративного розпису стін, дверей, скринь, навіть вуликів.

Незважаючи на композиційні варіації, загальною їх рисою є більше ліричний, ніж бадьорий настрій, наявність коня, вміщення зброї на видному місці, більш-менш детально поданий краєвид. У кращих картинах усі елементи майстерно розташовані і взаємозв'язані. Серед великої кількості можна виділити кілька груп, кожна з яких повторює певну композиційну схему, тривалою обробкою доведену до досконалості.

Однією з типових пам'яток, що має величезну кількість аналогій, є картина збірки С. А. Таранушенка в Києві. Підпис її — один з найпростіших серед тих, що майже дослівно відповідає монологові козака Галаганівського рукопису «Сокиринського вертепу». Цей точнісінький збіг, а також характер живопису вказують на те, що картина виконана десь не раніше 2-ої половини 18 ст., але, мабуть, нема підстав датувати її пізнішим часом. У Київському музеї українського мистецтва зберігається картина, що являє її точну композиційну аналогію, але за характером полотна, техніки і перекручення тексту — безумовно пізніша. На ній зазначена дата — 1832 р. Походить вона з Лебединського повіту на Харківщині.[74] Ми не маємо подібних зразків 17 ст., але гармонійність композиції, що об'єднує усі складові частини і підпорядковує їх головній постаті, наводить на думку, що це не випадковий успіх якогось одного майстра 18 ст., а наслідування схеми, що раніше виробленої працею кількох поколінь. Додатками 18 ст. є, мабуть, герб,[75] підвішений на дубі (єдина деталь, яка порушує правдоподібність сцени відпочинку мандруючого козака), підпис з іронічними зауваженнями, а також чарка, принаймні, її форма — з одним вушком.

Серед неосяжних просторів постать самотнього козака, єдиними вірними супутниками якого є кінь і «бандура подорожняя», а втіхою «люлька-бурунька» та сумна пісня, — такий зміст картини. У постаті козака, в усьому настрої картини є щось поважно-урочисте, спокійне, як у билині чи історичній думі. Зовнішнього пафосу, підкресленої динаміки, типових для військових портретів доби барокко, в «козаках-мамаях» немає. Замкнутість, урівноваженість композиції і ритмічні повторення плавких хвилястих і круглих ліній, насичені згармонізовані кольори сприяють створенню відповідного настрою. Спрощені, узагальнені обриси і форми надають відносно невеликій картині монументальності. Обличчя козака, на відміну від українських портретів 17—18 ст.

[74] «Сяйво», 1913, № 10—12, цит. стаття Щербаківського, мал. № 1— репродукція.

[75] Герб вносить в картину ще одне зображення коня і сюди перейшов, мабуть, з іншої картини, де замінював відсутню, але необхідну деталь — коня (як, наприклад, у розглянутій картині Чернігівського музею).

та деяких інших «мамаїв», не має гостро індивідуальних рис. Це узагальнений і навіть дещо схематизований тип. Дуже тонкий, «різьблений» ніс з горбинкою, густі чорні брови, пестовані вуса, оселедець на гладко голеній голові, високе, опукле чоло з різко означеними надбрівними дугами, круглі щоки, підкреслена круглість усього овалу обличчя — такий, певно, був ідеал козацької краси.[76]

Гравець на бандурі звичайно трошечки нахиляє вбік голову і ліва рука його, що тримає гриф, природно, буває піднята значно вище, ніж права, якою він перебирає струни. Це було підмічене і змальоване українськими художниками в більшості картин «Козак-бандурист». Нахил голови бачимо і в деяких картинах типу «душа правдивая», куди перейшов він, мабуть, з варіанту «Козак-бандурист». На картині, про яку йдеться, голова поставлена рівно, навіть трохи схилена додолу;[77] козак тримає бандуру неприродно, горизонтально, а праву руку просто поклав на деку мало не долонею догори. Якщо зважити, що виконання картини не викриває в інших деталях безпорадності художника, цей огріх дещо дивує. На подібній картині 1832 р., яка зберігається в Київському музеї українського мистецтва, голова подана рівно, а ліва рука вже трохи піднята. На близькому, але, певно, ще пізнішому варіанті Одеського музею українського мистецтва голова нахилена, а права рука більш звернена до струн (хоч і не зовсім природно). Отже, певна неприродність пози, очевидно, звертала увагу копіїстів, які в міру можливості її виправляли. Недоладність пози бандуриста в найстарішій картині розглядуваного типу можна, на нашу думку, пояснити тим, що постать копіювалася з варіанту, де козак не грав на бандурі. На підтвердження цієї здогадки можна навести картину Чернігівського історичного музею (інв. № Ж-438), в багатьох рисах тотожно з нашою.[78] Але вона зображає козака, «душу правдивую». Фронтальності цієї пози відповідає і традиційне положення рук. За козаком покладена бандура. Коло неї — на розгорнутому аркуші напис-звернення до бандури: «Бандура моя дорогая, коли б до тебе жінка молодая» і т. д. Покладена бандура і напис не зовсім органічно входять у композицію. Це не свідчить, однак, про те, що обов'язково маємо в даному варіанті переробку «Козака-бандуриста» і саме якоїсь близької до картини С. Таранушенка композиції. Імовірніше, що обидві

[76] Таким, очевидно, був він ще за часів Київської Русі. Розповідаючи про зовнішність князя Бориса, автор «Житія Бориса і Глеба» зазначає, що він «красен, висок, лицом кругл». Інколи автори «мамаїв» обрис голови доводять до геометрично правильного кола.

[77] Бандурист скоріше трохи підвів би її співаючи.

[78] Усі деталі і колір костюма, обличчя, підпис, фон, навіть окремі огріхи, як малюнок шапки, що порушує перспективу, — все однакове в обох картинах.

композиції є розвитком третьої, найдавнішої і якраз типу «душа правдивая». В одному випадку бандура недоладно покладена на землю, у другому недоладно вкладена в руки, очевидно, в первісному варіанті її не було зовсім. Дерево, кінь і постать козака, який, склавши руки дивним чином, «по-східному» сидить на землі, — такою, мабуть, була давня картина, що, не відповідаючи образові козака, який склався в 17 ст., поступово перетворилася на чарівний образ козака-бандуриста, можливо, й не без впливу зображень сидячого музиканта на якихось східних творах.

Еволюція композиції була викликана не формальними шуканнями, а зміною уявлень про образ козака. Звичайно, не самі композиційні відміни, а образ козака і настрій картин мають значення для пізнання національного характеру та історичного минулого українського народу.

Чи є будь-яке протиріччя в тому, що народний герой зображений не в злій січі з ворогами, а сумно граючим на бандурі десь далеко від дому і товаришів по зброї? На нашу думку, образ козака найглибше розкривається саме в картинах «Козак-бандурист».

Козак — це, перш за все, народний герой, представник трудящого експлуатованого люду. Сідає він, озброєний, на коня, кидає рідний дім та вирушає у небезпечну путь. Козака змушують до цього нестерпні умови життя, страшні, люті знущання над мільйонами братів і сестер. Його власна сім'я, коли він вступає до війська, втрачає годувальника.[79]

Написи під картинами не даремно називають козака «сіромахою», а часом і не козаком, а «мужиком-сіромахою». Козацькі маси саме складалися із селян, а селянинові нелегко залишити звичну і улюблену працю. «Струни ж мої, струни, — звертається сумуючий козак до бандури, — заграйте мені стиха, а чей козак-сіромаха забуде свого лиха...» Трагічність козацького становища підсилюється тим, що навіть військові перемоги не змінюють тяжкого становища народу, і боротьбі не видно кінця-краю. До глибокої старості без сім'ї і праці вештається по степах народний лицар і, нарешті, «старесенький, як голубонько сивенький», вмирає десь

[79] Знати, знати козацьку хату,
Скрізь десяту:
Вона соломою не покрита,
Приспою не осипана,
Коло двора нечиста-ма й кола,
На дровітні дров ні поліна,
Сидить в ній козацька жінка — околіла.
Знати, знати козацьку жінку,
Що всю зиму боса ходить,
Горшком воду носить,
Полонником діти напуває, —
з болем оповідається в думі «Козацьке життя», Українські народні думи та історичні пісні, К., 1955, стор. 22.

на степовій могилі. Відмовляючись від усього найдорожчого, від кохання, від дітей, від мирної праці, козак залишає собі єдину втіху — «бандуру подорожнюю» і про долю цієї бандури, з якою ніби злилася його сумуюча душа, останні турботи вмираючого.

Задирливість, показне молодецтво, відчайдушність, гуляння — усе це було штучною оболонкою, під якою заховувався нестерпний душевний біль козака. І тільки з своєю бандурою на самоті він був по-справжньому щирий.

Героїчні подвиги стають ще незмірно величнішими, якщо підкреслити людяність і саможертву козаків в ім'я патріотичної ідеї, а зовсім не особистого щастя. Таким підкресленням і є сумний образ козака-бандуриста.

Згодом, коли часи козацтва почали переходити в легенди, в уявленні кріпака козак як людина вільна, нікому непідлегла і міцна, став світлим, ідеальним образом. І життя козацьке, і вдача, і бандура — все це уявлялося радісним і веселим. Таким і почали малювати козака: яскравими фарбами, бадьорого, впевненого.

Картина, що знаходиться в колекції автора цих рядків, дає приклад такого трактування. Її виконання позначене особливою старанністю. Тонко і вміло, з допомогою чітких мініатюрних бліків відтворені деталі багатої зброї коня, козацької зброї та вбрання. Лук і сагайдак, мушкет, шабля, порохівниця, шапка розташовані на гілках дуба праворуч, круглолиций козак сидить не просто на землі, а на гарному килимочку, баский вороний кінь змальований праворуч. Усе розташоване майже в одну лінію, на першому плані, так, щоб одне не затуляло друге і привертало увагу. Фон складається з неба і горба, на вершині якого ростуть тополі. На відміну від багатьох варіантів у цій картині відсутні штоф і чарка, а вигляд героя здоровий, бадьорий і позбавлений будь-якої меланхолії.. Традиційний підпис має відповідні до настрою картини скорочення: усі місця про випивку і там, де йдеться про старість козака, про те, що «тепер і вош сильніша од ляха здається», — вилучені. Зображення і підпис говорять лише про силу і молодецтво козака. Композиція картини позбавлена глибини, побудована лише у двох планах, але добре урівноважена і динамізована ритмічними лінійними повторами, як і взаємно врівноважуються яскраві плями насичених кольорів. Датувати цю річ слід, певно, початком 19 ст., незважаючи на орфографію, на шрифт напису, який С. І. Маслов, попередній власник твору і знавець української старовини, вважав належними до 18 ст. Можливо, текст був точно скопійований з оригіналу 18 ст. Трактування листя на дубі і тополі з сонцем якось ближче до 19 ст., як і двоголовий орел на козацькій сумці, мало подібний на зразок дуже давнього твору, проте в цілому коза-

цька одежа і зброя зображені, на відміну від пізніх речей, дуже точно.

З другої половини 19 ст., коли козацтво стало давнім минулим і майже не залишалося людей, які бачили козака на власні очі, його образ стає більш розважливим, ніж героїчним. Часто малюють козака з дівчатами, звичайно, за випивкою. Незрозумілі деталі його костюма і амуніції поступово перетворюються на орнаментальні мотиви і самі постаті козака та коня також стають не більше, як площинними декоративними плямами. У кращих випадках бачимо більш-менш подібні повторення давніх варіантів, але, ставши предметом масового ремісничого виробництва, «мамаї» пізнішого часу не витримують порівняння з старовинними зразками щодо образу, настрою і професійної досконалості. Проте як орнаментально декоративні твори ці ремісничі вироби нерідко вражають як вдалим сполученням яскравих фарб, так і врівноваженою композицією.

Наведені нами композиційні типи 18 — початку 19 ст. є основою і для пізніших варіантів, хоч абсолютну кількісну перевагу складає «Козак-бандурист». Прагнення композиційної рівноваги приводять до симетрії, заради якої з обох боків композиції вміщуються дерева (інколи це вже не дуб, а сосна) і на кожному, однакові за формою і розміром, густо орнаментовані речі (порохівниця від шаблі відрізняється тільки тим, що нема ефесу).[80]

Оскільки напис або відсутній, або скорочений, а усі елементи розташовані на одній лінії, формат картин, раніше наближаючись до квадрату, тепер — нерідко вузький, горизонтально витягнутий. Кольори стають цілком умовними, а манера зовсім площинною: бандура може бути яскравожовтою, а пістоль червоною, коричневе обличчя моделюється кількома «пробілками», а риси його графічно прорисовуються темними лініями. Щоб виділити чарку і штоф, ставлять їх часом на круглий столик (мабуть, перероблений з козацької літаври). Подібні картини можуть бути зближені з старими композиціями, подібними до тієї, що в колекції автора. До типу картини збірки С. Таранушенка наближається низка пам'яток, пов'язаних своїм походженням з Харківщиною.[81] Вони позначені меншою схематичністю малюнку та яскравим колоритом, що поєднує контрастні кольори (жовтий жупан на тлі синього неба поряд з синіми шароварами та бузковим чепраком).

В обличчях «Козаків-мамаїв», незважаючи на велику їх різноманітність, маємо здебільшого образ узагальнений, і

[80] Кілька картин Київського музею українського мистецтва, зокрема інв. №—Ж—73, Ж—70.

[81] Подібну картину опублікував К. Костенко («Творчество», Х., 1919, № 4), точна копія її зберігається в Кіровоградському музеї.

саме постать козака у певному оточенні, а в меншу міру обличчя, є тим, що створює настрій картини. Проте зустрічаємо інколи і такі твори, на яких обличчя по виразності та індивідуальності не поступається портретам того ж часу.

На «Бандуристі» Московського історичного музею бачимо таке життєве обличчя, що за його виразом можна навіть уявити волелюбну і веселу вдачу «мужика-сіромахи». Здається, що, приховуючи сміховинку, промовляє він слова, додані автором цієї картини до традиційного тексту: «Протопопи-філозопи боялися жаху!».

Зовсім інше замріяне довгоносе обличчя бачимо на картині Львівського історичного музею. Це якийсь флегматичний, похмурий, але, певно, доброзичливий козарлюга. Цікаво, що в обох випадках перед нами характерні українські типи, подібні до яких і тепер зустрічаються.

Здебільшого бачимо на картинах козака не старого. Проте в кількох випадках зображено його і в похилому віці. Такий образ, що відповідає «старесенькому, сивесенькому» козакові з «Думи про смерть козака-бандуриста», зустрічаємо на дуже старій картині, датованій 1667 р.[82] Виникає з цього приводу питання: чи не існувало колись такого варіанту картин, що повністю відповідав би змістові «Думи про смерть козака»? Сумний настрій багатьох картин у свою чергу перегукується з цією думою. Неодмінний елемент «Мамаїв» — спис з прапорцем, устромлений в землю, є, до речі, тим пам'ятником, що його ставили на козацькій могилі.[83] Чи не були наші картини у свій час своєрідним пам'ятником «невідомому козакові», його «нагробним» портретом? Думка про те, що традиційний текст де в чому подібний до «епітафіона», зовсім не є дивною.

Зміст «Козаків-мамаїв» не вичерпується їх образотворчою частиною, бо здебільшого вона доповнюється написом, що у сполученні з нею відіграє різну роль. Невідповідність зображення підпису не завжди слід розглядати як механічне і бездушне сполучення. Гумор та іронія, властиві українській національній вдачі, у живописних образах «Козаків-мамаїв», по суті, не відбилися. Це й не дивно: адже симпатії художників і глядачів до народного героя не дозволяли спотворити його риси, дати на нього карикатуру.[84]

[82] «Творчество», 1919, № 4. Старого ж козака бачимо на картині Житомирського музею з датою 1690 р. Ця дата, щоправда, не зовсім імовірна, бо за виконанням твір явно 19 ст.

[83] Про цей звичай говориться в думі про Федора Безродного, бездольного: «Високу могилу висипали й прапорок у головах ей устромили». Українські народні думи та історичні пісні, К., 1955, стор. 36.

[84] Цікаво, що український народний живопис взагалі уникає карикатурних образів. У тих картинах, де написи протиставляють безкорисних козаків їх ворогам-орендарям, останні зображені без ніякого гротеску, виділяючись лише своїм костюмом.

Крім того, специфіка українського гумору полягає у принципі контрасту форми і змісту. У літературі це виявляється в тому, що про смішне розповідається в цілком серйозному тоні. Інколи ж, навпаки, зовні гумористичний виклад зовсім не смішних подій підкреслює їх трагічність. У таких випадках гумор стає не конечною метою, а використовується як художній засіб, що за принципом діалектичного контрасту підсилює протилежне враження. Отаку саме роль і відіграє часом невідповідний, навіть протилежний настрою зображення глузливий підпис.

Поряд з сумуючим старезним козаком, який зігнувся,[85] написано: «Гарний козак на натуру, гарно грає на бандуру, козак запорожець ни о чем не туже, як є люлька, тютюнець, то йому байдуже», а коло молодого замріяного козаченька— «вош сильніша од ляха здається, плечі і нігті болять, як день попоб'ешся».

Водночас напис де в чому адекватний змістові зображення, а інколи чимсь його доповнює. Монолог козака вертепної драми, що здебільшого є основою підписів картин, не однорідний, а де в чому суперечливий. Поряд з дотепами фольклорного, а інколи книжкового походження зустрічаємо там і думки, що висловлюють головні ідеї козацтва в народному розумінні. У них втілений протест проти поневолення, що підіймався з самих глибин пригніченого українського народу. Коли козак підкреслює, що «мене як хоч назови, на все позволяю, аби лиш не крамарем, бо за те то й полаю», — це не просто презирливість лицаря до торгівлі, а щось більше. Це та ж думка, що висловлена як заповіт Богдана Хмельницького козакам у драмі «Милость божия»: «Не купчуйте, лука, стрілки, мушкета і шаблі пильнуйте! Куплями бо обвязан житейськими воин, имени сего весьма таков не достоин».[86] У 18 ст., коли козацька старшина перетворилася вже на клас експлуататорів, що були не лише землевласниками, а й купцями та підприємцями,[87] протест проти торгівлі був водночас класової боротьби. Підпис картини підкреслював також, що сила козацтва може бути і тепер, як у часи Хмельниччини, нищівною для ворогів: «А як під який прийдеться случай, як попадеться який син сучий, то пригодиться мужик-сіромаха! Та ще не заржавіла сабля, моя сваха, хоть не раз вже пасокою вмилась». Тут міститься не тільки перестрога ворогам, але і недвозначно вказано, що іде вона з соціальних низин, від «мужика». Таким чином, написи за принципом контрасту підкреслюють ліризм і людяність

[85] Картина 1667 р., «Творчество», 1919, № 4.

[86] Київ 1728; цитується за «Хрестоматією давньої української літератури», К., 1952, стор. 331—332.

[87] Українське дворянство у 18 ст. зверталося навіть до уряду з проханням зробити торгівлю сіллю та виробництво горілки його становим привілеєм.

образу, а разом з тим вносять у картину патріотичний настрій.

Картина «Козак Мамай», відбиваючи багатовікові мистецькі та ідеологічні переживання, вилилася у таку своєрідну традиційну національну форму, що завдяки своїй специфічності не мала значного впливу на розвиток професіонального живопису. Це був найкращий, але історично обмежений образ, неодривно пов'язаний саме і тільки з козацтвом. І все ж композиція «Козака Мамая» неодноразово приваблювала художників. І. Ю. Репін використав її у картині «Гайдамака» (1889 р.), а С. Васильківський так і назвав один із своїх творів — «Мамай» (1910 р.). Репін і Васильківський лише де в чому відтворили традиційну композицію, а головну увагу приділили інтерпретації самого образу. Інших художників приваблювало, навпаки, відтворення композиційної схеми і суто формальних рис картини. Д. Бурлюк намалював Мамая у підкреслено примітивній техніці,[88] а Г. Нарбут вишукано стилізував лінійну побудову композиції, відхиливши всі деталі.[89] Народне мистецтво Радянської України не йде шляхом механічного повторення давніх зразків, зокрема традиційної і мало зрозумілої вже в кінці 19 ст. композиції «Козак Мамай». Але кращі риси творів давньоукраїнського мистецтва — гармонійність і ритмічна побудова композиції, поетичний настрій, виразність малюнка, яскравість фарб — міцно увійшли в традиції українського радянського мистецтва.

Для розуміння національної специфіки українського народного мистецтва традиційні твори, подібні до картини «Козак Мамай», мають особливе значення. Вони доводять, що найзавітнішою мрією народу протягом віків були воля і мир, що навіть у часи безсмертних військових подвигів не войовничі настрої, а поетична мрія про світле майбутнє володіла думами народними. В цьому розумінні вільний козак, що відклав зброю і натхненно грає на бандурі, є певним символом.

* * *

У численних варіантах картини відбилося життя українського народу різних історичних періодів — від народження козацтва до його остаточного розкладу. Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття «козак» було вже сивою давниною, чимсь малозрозумілим. Кожна деталь картини багато дає для розуміння історії, для відтворення обставин і думок давно минулих часів. Традиційність композиції, а часом і її скла-

[88] Репродукція у журналі «Мистецтво», Львів, 1932, № 2—3, стор. 52.

[89] Обгортка журналу «Мистецтво», 1919, № 3, збірки віршів В. Нарбута «Аллилуя», репродукції у кн. «Г. Нарбут (посмертна виставка)», К., 1926, стор. 53, 68.

дових частин, навіть дрібниць, з одного боку, ускладнює датування пам'яток, а з другого, — дає можливість скласти уявлення про пам'ятки, що не збереглися, про прообрази, які передували «Козакам Мамаям». Ці прообрази, в свою чергу, пов'язані з ще давнішими творами доби стародавнього кочов'я, генезою своєї композиції ідуть у скіфську добу, і саме ця давнина робить, нарешті, зрозумілою дивовижну сталість композиційної схеми картини.

Переглядаючи картини «Козак Мамай», спостерігаємо зміну одягу, зброї, еволюцію музичного інструменту типу бандури, зміну образу козака і ставлення народу до козаків. Нема сумніву, що відродження цього образу припадає на часи посилення загальнонародного опору іноземній навалі.

У часи піднесення боротьби за волю і возз'єднання з братнім російським народом образ, що вже став традиційним, оздоблюється характерним для доби костюмом і військовими деталями.

18 ст. дає більшість пам'яток, в яких відбилися антифеодальні селянсько-козацькі виступи.

У 19 ст. старанно копіюються старі картини, і цим віддається данина поневоленого народу своєму славному минулому. Друга група картин перетворює колишнього козака у втішного «мужика-сіромаху», що жартує з «дівкою Марусею». Разом з тим вельми знаменною ознакою часу є велика кількість картин типу «Козак — душа правдивая», що набувають іронічного відтінку, у той час, коли ліберально-націоналістична інтелігенція вдарилася до огульної ідеалізації козаччини. У народі розповсюджувалися картини, що зображували у розкішних жупанах козаків, які воюють з сильнішою од них комахою.

На початку 20-го ст. картини типу «Козак Мамай» стають вже рудиментом, їх образ втрачає своє колишнє значення і залишається чудова з формального боку лінійна і кольорова композиція. І на кожному етапі свого розвитку композиція і нові засоби виконання традиційної картини вносили у мистецтво щось цінне.

Підписи під картинами представляють інтерес для дослідників і дають не менше, ніж зображення, для пізнання доби і місця їх виникнення. На ранніх картинах написів немає, десь у 18 ст. стають вони традиційними і зв'язуються з текстом вертепної драми.

У дальшому зустрічаємо різні перетлумачення того, що дедалі стає незрозумілим: замість «дніпрове стрем'я» пишуть «да одно праве стрем'я», замість «ляхиня» — «дівчина». А разом з тим написи вносять у зміст картини різні, але нерідко патріотичні думки.

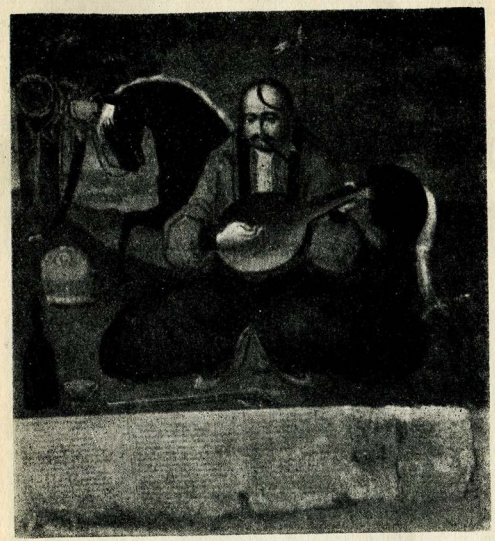
Усе це назавжди збереже за картинами типу «Козак Мамай» їх незаперечне як художнє, так і історичне значення.



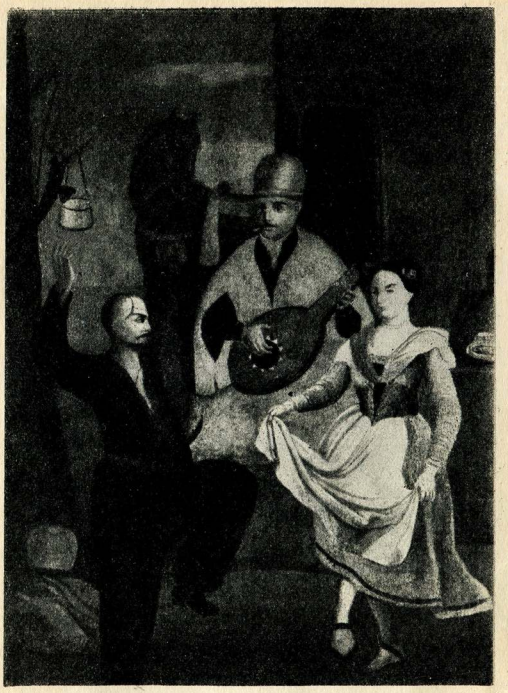
Козак-бандурист. 1842 р. *Харківський музей образотворного мистецтва.*



Фрагмент настінного живопису, початок 18 ст. *Київський музей українського мистецтва.*



Козак-бандурист, 18 ст. *Колекція С. А. Таранушенка в Києві.*



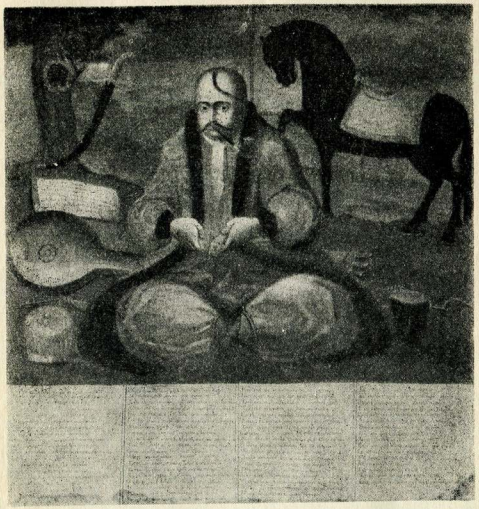
Сцена біля корчми, кінець 18 ст. *Дніпропетровська картинна галерея.*



Козак-бандурист, 1830-ті роки. *Московський історичний музей.*



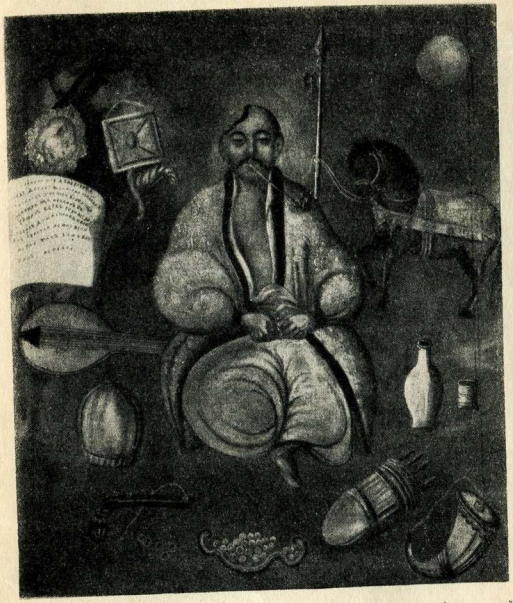
Козак-бандурист. Малював козак Рибка 1834 р. *Київський музей українського мистецтва.*



Козак — душа правдивая, кінець 18—початок 19 ст. *Чернігівський історичний музей.*



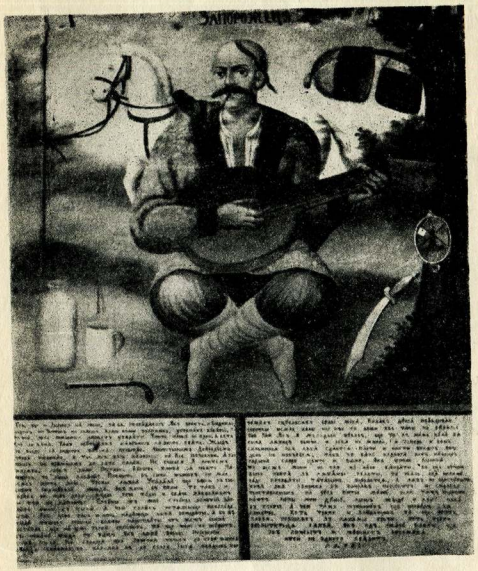
Козак — душа правдивая. початок 19 ст. *Був у Чернігівському музеї Тарновського.*



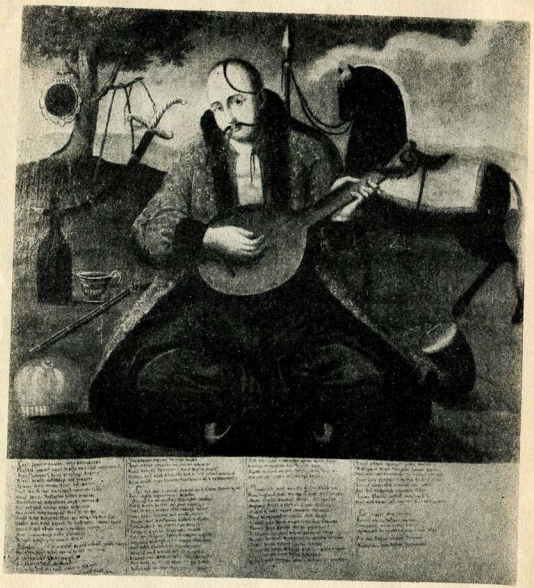
Козак — душа правдивая. Початок 19 ст. *Чернігівський історичний музей.*



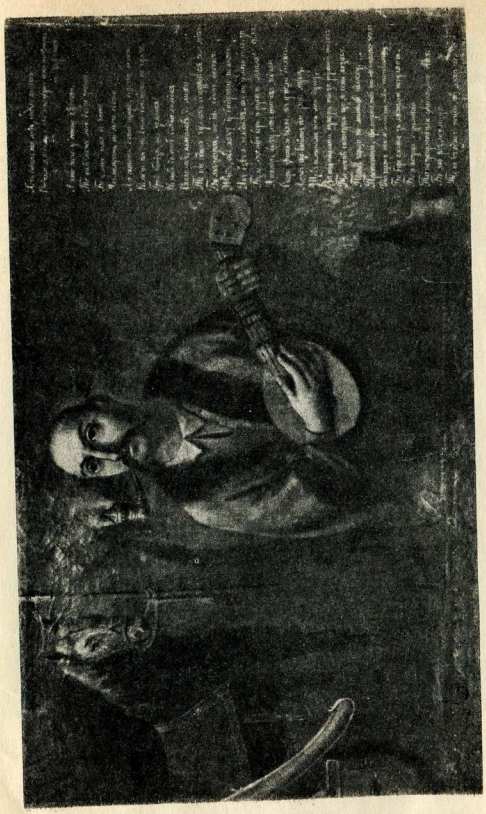
Козак-бандурист, початок 19 ст. *Колекція П. О. Білецького в Києві*



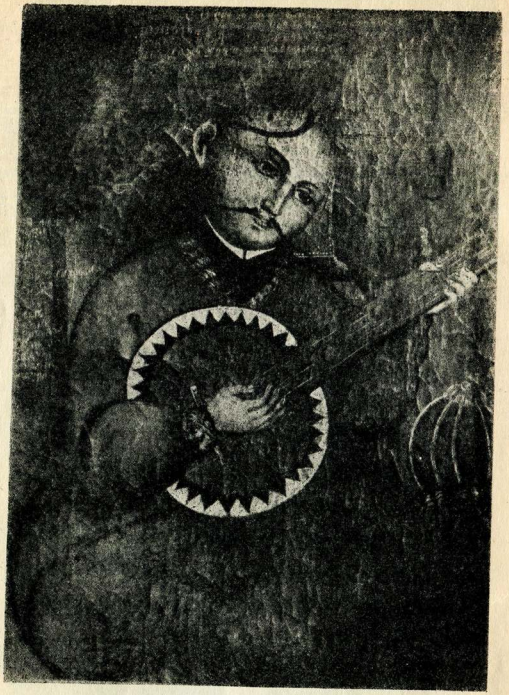
Козак-бандурист, 19 ст. *Дніпропетровський історичний музей.*



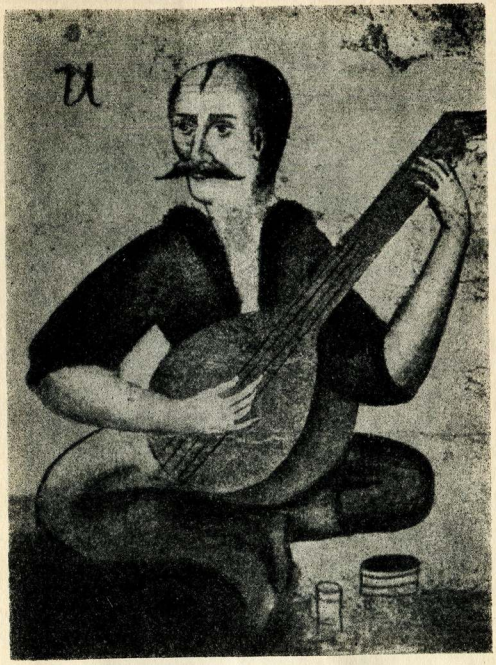
Козак-бандурист, 19 ст. *Одеський музей українського і російського мистецтва.*



Козак-бандурист, 19 ст. *Львівський історичний музей.*



Козак-бандурист. *Фрагмент картини, що була в Харківському музеї ім. Г. Сковороди.*



Бандурист. *Малюнок з Лаврських «кунштів».*



Козак Мамай. *Колекція П. Й. Панча в Києві*

Ціна 1 крб. 70 коп.
З 1. І 1961 р. — 17 коп.

Видавництво
Львівського університету
1960

