МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІСТОРІЇ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН
Кафедра джерелознавчих студій та суспільних комунікацій

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему: **«КОЗАК МАМАЙ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ ОБРАЗИ»**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 7.В9.25-з
спеціальності В9 Історія та археологія
(шифр і назва)
освітньо-професійної програми Історія
(назва програми)
О.О. Сапко
(ініціали та прізвище)
Керівник професор, д.і.н., професор Мільчев В.І.
(посада, вчене звання, науковий ступінь, прізвище та ініціали)
Рецензент доцент, к.і.н., доцент Головко Ю.І.
(посада, вчене звання, науковий ступінь, прізвище та ініціали)

Запоріжжя
2026

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет історії та міжнародних відносин

Кафедра джерелознавчих студій та суспільних комунікацій

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 032 Історія та археологія
(шифр і назва)

Освітньо-професійна програма Історія
(назва програми)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
джерелознавчих студій та
суспільних комунікацій
_____ Білівненко С.М.
(підпис)
« 09 » листопада 2026 р.

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Сапко Олені Олександрівні
(прізвище, ім'я та по-батькові)

1. Тема роботи «Козак Мамай: історичний та художній образи»

керівник роботи Мільчев Володимир Іванович, д.і.н., професор
(прізвище, ім'я та по-батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від « 18 » березня 2026 року № 474-с

2. Строк подання студентом роботи 9 листопада 2026 р.

3. Вихідні дані до роботи: образ Козака Мамая в українському культурно-історичному просторі, джерела та наукові праці, на яких ґрунтується його вивчення в науці.

предмет дослідження – особливості зображення, символічний зміст і зміни образу Козака Мамая в українському мистецтві XVII – початку XXI ст.

орієнтовний перелік літератури – Білецький П.О. Козак Мамай – українська народна картина. 1960; Бушак С.М. Вічний козак, або Таємниці українських «Мамаїв». 2022; Марченко-Пошивайло Т. Козаки-мамаї. 1991; Грибовський В.В. Картина «Козак Мамай»: витоки образу й ногайські паралелі. 2021; Найден О.С. Українська народна картина. 2007; Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків. 1990–1991.

4. Перелік завдань, які потрібно розробити опрацювати джерельну базу та історіографію; дослідити витоки образу, символіку, композицію й епіграфіку народної картини; простежити рецепцію образу в мистецтві XIX – початку XXI ст.; проаналізувати образ як візуальний бренд сучасної ідентичності.

5. Перелік графічного (ілюстративного) матеріалу ілюстрації (20 додатків): музейні зібрання, репродукції та твори мистецтва.

6. Консультанти розділів роботи*

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Мільчев В.І., професор		
Розділ 1	Мільчев В.І., професор		
Розділ 2	Мільчев В.І., професор		
Розділ 3	Мільчев В.І., професор		
Висновки	Мільчев В.І., професор		

7. Дата видачі завдання _____

К А Л Е Н Д А Р Н И Й П Л А Н

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Розробка плану роботи.	жовтень, листопад 2025	виконано
2.	Збір вихідних даних.	жовтень, листопад 2025	виконано
3.	Обробка методичних та теоретичних	жовтень, листопад 2025	виконано
	джерел.		
4.	Розробка першого та другого розділу.	вересень 2026	виконано
5.	Розробка третього розділу.	жовтень 2026	виконано
6.	Оформлення та нормоконтроль	31 жовтня 2026	виконано
	кваліфікаційної роботи магістра.		
7.	Захист кваліфікаційної роботи магістра.	9 грудня 2026	

Студентка _____ Олена САПКО
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Володимир МІЛЬЧЕВ
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ Станіслав ЧЕРКАСОВ
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

КОЗАК МАМАЙ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ ОБРАЗИ

Кваліфікаційна робота складається з 91 сторінки, містить 76 позицій списку використаних джерел та літератури (23 джерела та 53 найменування літератури), 20 додатків.

Категорії та поняття: козак Мамай, народна картина, образ, іконографічний канон, козацьке бароко, національна ідентичність, візуальний бренд, рецепція.

Об'єкт дослідження: образ Козака Мамая в українському культурно-історичному просторі, а також джерела та наукові праці, на яких ґрунтується його вивчення в українській і зарубіжній науці.

Предмет дослідження: особливості зображення, символічний зміст і зміни образу: як реальний Мамай – запорожець-гайдамака – перетворився на художнього Козака Мамая, національний архетип, у народному, професійному та сучасному українському мистецтві впродовж XVII – початку XXI століття.

Мета магістерської роботи: всебічно проаналізувати, як виник образ Мамая (історичний, фольклорний, іконографічний), як склався його іконографічний канон і як цей образ згодом сприймали та переосмислювали митці в українській культурі зазначеного періоду.

Наукова новизна та теоретичне значення: полягає в цілісному розгляді розвитку образу Козака Мамая – від народної картини доби бароко до сучасного візуального бренду – в межах одного дослідження. Уперше в одній кваліфікаційній праці поєднано аналіз класичного народного матеріалу XVII–XVIII століть, сприйняття образу професійним мистецтвом XIX – початку XX століття та новітніх явищ постмодерної і воєнної доби, зокрема ініціативи «Стінописи опору» та шрифтової колекції MacPaw Fixel.

Практичне значення: матеріали роботи можна використовувати в навчальних курсах з історії українського мистецтва, культурології, музеєзнавства, етнології, історії української культури, а також під час підготовки методичних матеріалів, екскурсійних програм музеїв, у просвітницькій і виставковій роботі.

Висновки:

У результаті проведеного наукового дослідження ми зробили такі висновки:

Образ «Козак Мамай» виник в особливих умовах козацького бароко XVII–XVIII століть як унікальне поєднання іконописної традиції, парсунного портрета, народного малярства і вертепного театру. Питання про реальну історичну основу імені та постаті залишається відкритим: більшість дослідників розуміють образ як збірний «пам'ятник невідомому козакові».

Аналіз музейних зразків засвідчив стійкість базової композиційної формули народної картини («постать – кінь – зброя – дерево») та цілісність системи її символів – дуба, коня, зброї, кобзи. Філософський зміст образу розкривається через поєднання войовничості й незворушного спокою, а написи на картинах пов'язують його з бурлескною літературою, вертепним театром і сміховою культурою бароко.

Професійне мистецтво XIX – початку XX століття сприймало образ по-різному: Т. Шевченко включив Мамая в реалістичну історичну розповідь, Г. Нарбут перетворив його на засіб модерністської алегорії та державної символіки, а В. Кричевський створив для цього ширше стильове тло українського архітектурного модерну.

У другій половині XX – на початку XXI століття відбувся перехід від продовження класичної традиції до постмодерної гри зі сприйняттям, унаслідок чого Мамай перетворився на універсальний код національної ідентичності.

Повномасштабна російсько-українська війна дала поштовх перетворенню образу на візуальний бренд сучасної української ідентичності – у муралах ініціативи «Стінописи опору» та в цифровому дизайні (шрифтова колекція Fixel компанії MacPaw). Це не розриває зі спадщиною, а продовжує її в нових медійних формах.

Дослідження підтверджує винятковість образу Козака Мамая як національного архетипу, здатного зберігати своє основне значення за докорінно змінених історичних, ідеологічних і технологічних умов. Зібраний матеріал, особливо новітні явища воєнного часу, відкриває можливості для подальших досліджень.

SUMMARY

COSSACK MAMAI: HISTORICAL AND ARTISTIC IMAGES IN UKRAINIAN ART

The qualification work consists of 91 pages and contains 76 items in the list of sources and literature (23 sources and 53 works of literature) and 20 appendices.

Categories and concepts: Cossack Mamai, folk painting, image, iconographic canon, Cossack Baroque, national identity, visual brand, reception.

Object of research: the image of Cossack Mamai in Ukrainian cultural and historical space, together with the sources on which its study in Ukrainian and foreign scholarship is based.

Subject of the study: the way the image of Cossack Mamai is depicted, what it symbolises and how this artistic image changed as a national archetype in folk, professional and contemporary Ukrainian art from the seventeenth to the early twenty-first century.

The purpose of the work: to analyse in full how the image of Cossack Mamai arose, how its iconographic canon took shape and how artists later received and reinterpreted it in Ukrainian culture of this period.

Scientific novelty and theoretical significance: the work looks at the whole development of the image of Cossack Mamai, from the folk painting of the Baroque era to the contemporary visual brand, within one study. For the first time, a single qualification work brings together the analysis of classical folk material of the seventeenth and eighteenth centuries, the reception of the image by professional art of the nineteenth and early twentieth centuries, and the newest phenomena of the postmodern and wartime era, in particular the “Murals of Resistance” initiative and the MacPaw Fixel font collection.

Practical significance: the materials of the work can be used in courses on the history of Ukrainian art, culturology, museology, ethnology and the history of Ukrainian culture, as well as for preparing teaching materials, museum tour programmes, and educational and exhibition work.

Conclusions:

As a result of the conducted scientific research, we have made the following conclusions:

The image of “Cossack Mamai” arose in the special conditions of the Cossack Baroque of the seventeenth and eighteenth centuries as a unique combination of the icon-painting tradition, the parsuna portrait, folk painting and the vertep theatre. The question of the real historical basis of the name and the figure remains open: most researchers understand the image as a collective “monument to the unknown Cossack”.

The analysis of museum pieces showed the stability of the basic compositional formula of the folk painting (“figure – horse – weapon – tree”) and the integrity of its system of symbols: the oak, the horse, the weapon and the kobza. The philosophical meaning of the image is revealed through the combination of martial spirit and imperturbable calm, while the inscriptions on the paintings link it with burlesque literature, the vertep theatre and the laughter culture of the Baroque.

Professional art of the nineteenth and early twentieth centuries perceived the image in different ways: T. Shevchenko included Mamai in a realistic historical narrative, H. Narbut turned him into a means of modernist allegory and state symbolism, and V. Krychevskyi created a broader stylistic background for this in Ukrainian architectural modernism.

In the second half of the twentieth and the early twenty-first century there was a transition from the continuation of the classical tradition to a postmodern play with perception, as a result of which Mamai became a universal code of national identity.

The full-scale Russian-Ukrainian war gave impetus to the transformation of the image into a visual brand of contemporary Ukrainian identity, both in the murals of the “Murals of Resistance” initiative and in digital design (the Fixel font collection by MacPaw). This does not break with the heritage but continues it in new media forms.

The research confirms the exceptional character of the image of Cossack Mamai as a national archetype that is able to keep its core meaning under radically changed historical, ideological and technological conditions. The collected material, especially the latest phenomena of the wartime period, opens possibilities for further research.

Зміст

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ВИТОКИ ОБРАЗУ КОЗАКА МАМАЯ 15
1.1. Історичні джерела образу: реальна постать козака Мамая 15
1.2. Історико-художній образ: канон «козака-бандуриста» 18
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА ТА ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН НАРОДНОЇ КАРТИНИ 27
2.1. Композиційна структура та символічне значення атрибутів 27
2.2. Філософський підтекст образу: споглядання, характерництво та внутрішній спокій 33
2.3. Роль епіграфіки: текстові написи на картинах як коментар до образу 37
РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ У ПРОФЕСІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ (XIX – ПОЧ. XXI СТ.) 43
3.1. Традиції Мамая у творчості класиків (Т. Шевченко, Г. Нарбут, В. Кричевський) 43
3.2. Модерні та постмодерні інтерпретації образу в сучасному живописі та графіці 48
3.3. Козак Мамай як візуальний бренд сучасної української ідентичності 52
ВИСНОВКИ 58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ 64
ДОДАТКИ 71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначають кілька пов’язаних між собою причин – історичних, наукових і суспільних. Разом вони пояснюють, чому образ Козака Мамая так важливо вивчати саме зараз, коли українська гуманітарна наука переживає новий етап свого розвитку.

Образ Козака Мамая з самого початку став одним із найсталіших і найвпізнаваніших символів української культури. За щонайменше три з половиною століття він пройшов незвичайний шлях: від анонімної народної картини XVII–XVIII століть до повноцінного візуального бренду сучасної України. Сьогодні його можна побачити будь-де – на військових шевронах Збройних сил України і на великих муралах у прифронтових містах, у фірмових шрифтах компаній і на туристичних сувенірах. Жоден інший образ давньої української культури не виявився таким гнучким: він постійно набуває нових значень, але при цьому залишається впізнаваним.

Про феномен «Козака Мамая» написано вже чимало історичних, мистецтвознавчих, етнологічних і культурологічних праць. Вони розглядають окремі питання: як побудована народна картина, кому належать конкретні музейні зразки, звідки походить ім’я, якими були стильові риси барокового живопису, які фольклорні джерела стоять за образом. Проте узагальнювальних праць в українській науці небагато. Майже ніхто не простежував увесь шлях образу – від його історичних і культурних витоків через канонічну народну картину до змін у професійному та сучасному мистецтві. Бракує погляду на Мамая як на цілісний національний архетип, який зберігає своє основне значення, хоча історичні, ідеологічні й технологічні умови його існування докорінно змінювалися.

Під час повномасштабної російсько-української війни питання про те, як нація бачить і показує себе, як вона переосмислює традиційні символи і пристосовує їх до нових викликів, стає важливим не лише для науки, а й для суспільства. Символи, які впродовж трьох століть жили в селянській хаті або у вузькому колі козацької старшини, сьогодні буквально щодня з’являються на формі бійців ЗСУ, на муралах у зоні бойових дій, на плакатах соціальної реклами, у

дизайні цифрових продуктів, в оформленні книжок і журналів. Вони допомагають згуртувати людей, зміцнюють національну свідомість і культурну самоповагу в надзвичайних умовах війни. Щоб правильно осмислити цей процес і далі свідомо та обґрунтовано використовувати образ у просвітницькій, освітній і меморіальній роботі, треба добре розуміти його глибинні історичні, естетичні та смислові корені.

Крім того, в українській історичній науці та мистецтвознавстві останніх десятиліть з'явився окремий напрям досліджень, який отримав назву «мамаєзнавство». Як пише сучасний дослідник С. Бушак [61], засновником цього напряму вважають мистецтвознавця П. Білецького. Його кандидатська дисертація «Українська народна картина XVII–XIX ст.», захищена 1961 року, і видана роком раніше брошура «Козак Мамай – українська народна картина» (Львів, 1960) започаткували окрему дослідницьку традицію. Сама поява такого напряму показує, що тема має серйозний науковий статус. Однак більшість наявних праць, навіть найґрунтовніших, мають вузьку спрямованість: вони зосереджуються на одному аспекті (історіографії, атрибуції окремих зразків, стилі бароко, фольклорних паралелях) і не ставлять собі завдання простежити образ від його появи до наших днів. Саме тому ми обрали цю тему для магістерського дослідження – як спробу такого узагальнювального погляду.

Нарешті, тема стає ще актуальнішою через те, що за останні роки з'явилися нові мистецькі явища, пов'язані з Мамаєм, які наука ще не встигла систематично осмислити. Насамперед це воєнні мурали ініціативи «Стіноописи опору» у прифронтових містах (Я. Стецик, А. Єрмоленко та ін.), цикл робіт О. Шупляка, а також інші цифрові та вуличні інтерпретації образу. Ці новітні явища дають свіжий матеріал, аналіз якого дозволяє подивитися на тему під новим, сучасним кутом зору.

Об'єктом дослідження є образ Козака Мамая в українському культурно-історичному просторі, а також джерела та наукові праці, на яких ґрунтується його вивчення в українській і зарубіжній науці.

Предметом дослідження є особливості зображення, символічний зміст і зміни образу: як реальний Мамай – запорожець-гайдамака – перетворився на

художнього Козака Мамая, національний архетип, у народному, професійному та сучасному українському мистецтві впродовж XVII – початку XXI століття.

Мета дослідження – всебічно проаналізувати, як виник образ Мамая (історичний, фольклорний, іконографічний), як склався його іконографічний канон і як цей образ згодом сприймали та переосмислювали митці в українській культурі зазначеного періоду.

Щоб досягти поставленої мети, ми визначили такі **завдання дослідження**:

1. Проаналізувати, наскільки вивчена проблема в науці, і описати джерельну базу дослідження.
2. З'ясувати історичні та культурні умови, за яких у добу українського бароко склався сюжет «козак-бандурист» як окреме явище.
3. Розглянути основні версії про те, ким був Мамай, – від реальних історичних осіб до узагальненого фольклорного імені.
4. Проаналізувати роль написів на картинах як коментаря до зображення в контексті барокової сміхової культури.
5. Простежити, як образ Мамая використовували у своїй творчості класики українського образотворчого мистецтва.
6. Дослідити, як образ Мамая працює як візуальний бренд сучасної української ідентичності в умовах російсько-української війни.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від XVII століття, коли з'явилися перші зразки народної картини «Козак Мамай», задокументовані або згадані в джерелах, до сьогодення (2026 рік). Такий широкий часовий проміжок дає змогу побачити образ у розвитку, протягом усього його тривалого життя в українській культурі, і зрозуміти внутрішню логіку його змін. Нижня межа спирається на прийняті в науковій літературі дати найдавніших згадок про сюжет (зокрема, на згадку 1642 року, на яку вказують окремі дослідники, та на документально підтверджений зразок 1728 року з Одеського національного художнього музею). Верхня межа пояснюється потребою охопити новітні явища візуальної культури воєнного часу, які особливо важливі для розуміння того, яку роль образ відіграє сьогодні.

Територіальні межі дослідження охоплюють етнічні українські землі. Передусім це Лівобережжя Дніпра, де картина найбільше поширилася у XVIII столітті і звідки походить значна частина її ранніх зразків. Водночас ми розглядаємо й інші регіони України (Правобережжя, Слобожанщину, Галичину, Запоріжжя, Південь), куди образ поступово поширювався впродовж XVIII–XX століть. Окремо ми звертаємо увагу на сучасну прифронтову зону Запорізької області, де образ активно живе завдяки муральним проєктам воєнного часу.

Стан наукової розробки проблеми. Образ Козака Мамая вивчають уже понад півтора століття. За цей час інтерес дослідників змістився: спершу картину сприймали як етнографічну цікавинку та історичну пам’ятку, а згодом почали всебічно осмислювати її історичне, культурне, мистецьке й смислове значення. Щоб було наочніше, ми розглядаємо нижче в хронологічному порядку основні праці попередників – і ті, що стосуються самих картин-«мамаїв», і ті, що присвячені історичним прообразам козака-бандуриста.

Першими до теми звернулися історики й етнографи середини XIX ст. П. Куліш у листі до О. Бодянського (1848 р.) переказав свідчення про гайдамаку, якого поляки у своїх книгах називали Козаком Мамаєм. Пізніше в «Записки про Південну Русь» (1856) він опублікував віршовані написи з картин і припустив, що образ запорозького кобзаря разом із віршами міг створити запорозький маляр – такий самий, як той, що ілюстрував «Літописна оповідь про Малу Росію» О. Рігельмана [5].

Цінним джерелом про те, як образ розуміли в народі, є записи Д. П. де ля Фліза (1787–1861) – французького лікаря, який після 1812 р. оселився в Україні. У пояснювальному тексті 1854 р. він записав перекази про «розбійника Мамая», чиї зображення бачив у багатьох селянських хатах. Він також описав «дуб Мамая» біля села Черкаси Чигиринського повіту і залишив акварельну копію народної картини XVIII ст. Його альбоми вперше видали лише 1996 р. [2; 31].

Тексти написів на картинах публікували також М. Маркевич (1860) і Г. Галаган (1882). Останній зробив це у своїй праці про вертепну драму і про те, як її ставили на сцені [1; 6].

Д. Яворницький, який і сам збирав «Мамаїв», у книзі «Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу» (1888) опублікував зображення і тексти написів із козацьких колекцій. У багатотомній «Історії запорозьких козаків» він зібрав факти, на які можна спиратися, щоб історично прочитати ту козацьку добу, з якої виріс образ [3; 59]. Загалом із середини XIX ст. «Мамаями» цікавилися М. Максимович, А. Скальковський, О. Лазаревський, І. Франко, а серед митців – Т. Шевченко, Л. Жемчужников, П. Мартинович, І. Рєпін. Так картини, що походили переважно з народної («низової») культури, потрапили в поле зору академічної науки і професійного мистецтва [31]. Працюючи з архівами 1820-х рр., А. Скальковський знайшов відомості про гайдамаку Мамая середини XVIII ст., і це підтримало версію про те, що образ мав історичного прототипа.

Однією з перших спеціальних праць стала стаття Д. Щербаківського «Козак Мамай (народна картинка)» (1913). Аналізуючи композицію і позу козака, автор шукав художні паралелі не на Заході, а на Сході – у перському (XII–XV ст.) та буддійському мистецтві [57; 58].

У 1950-х рр. до теми звернулися радянські дослідники. Я. Затенацький (1958) розглянув патріотичні ідеї картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай») [41], а П. Жолтовський – образи визвольної боротьби в пам’ятках мистецтва XVI–XVIII ст. [39]. Згодом Жолтовський, вивчаючи малюнки іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, знайшов у лаврських «кужбушках» (збірках зразків) зображення козаків-бандуристів, серед них – підписаний малюнок Грицька Маляренка середини XVIII ст. Це дало підстави стверджувати, що до створення ранніх «Мамаїв» були причетні професійні художники [31; 40].

Засновником «мамаєзнавства» вважають П. Білецького. У брошурі «Козак Мамай – українська народна картина» (1960), яка стала першою монографічною працею з теми, а також у пізніших дослідженнях українського мистецтва XVII–XVIII ст. він обґрунтував погляд на образ як на «збірного» «пам’ятника невідомому козакові». Композицію картини він пов’язував зі східними (зокрема буддійськими) зразками, а написи – з вертепною традицією [26; 27; 28].

Традицію Білецького продовжила його учениця Т. Марченко-Пошивайло. У збірці «Козаки-мамаї» (1991) вона розглядала картину як духовний символ народу, «пам'ятник» героїчному козацькому минулому і водночас як оберіг [45; 46].

Фольклорні та етноісторичні питання – звідки походять образи народної картини і яку роль вони відігравали – досліджував О. Найден (автореферат докторської дисертації 1997 р., монографія 2007 р.) [49; 50].

Найпослідовніше тему сьогодні вивчає С. Бушак. Понад три десятиліття він публікує праці про сміхову культуру «мамаїв» (1998) [29], про народно-мистецький образ захисника (2002) [33], про історичні й мистецькі передумови композиційного канону (2009) [32], альбом «Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду» (2008) [44], а також дисертацію про зміст, типи та побутування картини (2023). Окремо він встановив імена відомих давніх авторів «Мамаїв» [30; 31].

Нові грані образу відкривають праця І. Зінків (2019), де символіку музичних інструментів на картині пов'язано з обрядом переходу [42], і стаття Н. Молин (2017) про народну картину як джерело натхнення для митців [47].

Найдавнішим свідченням і походженню назви присвячені праці К. Рахна. У статті 2020 р. він зібрав разом найраніші відомості про картину й показав, що попередні автори використовували лише частину відомих матеріалів [53]. У праці про «легендарний народ мамаї» він заперечив поширену думку, ніби так називали татар чи ногайців, і пов'язав назву з легендарним народом, якому в народі приписували кургани, городища й археологічні знахідки [52].

Сучасний дослідник В. Грибовський (2021) запропонував ногайські паралелі: він порівняв козака-бандуриста з ногайськими співцями-джирау і таким чином розширив коло можливих джерел образу [38; 63].

Образ у ширшому контексті того, як формуються національні ідентичності, розглянули Р. Франків і Х. Бойко (2021) [56], а його новітнє використання в сучасній українській карикатурі – Л. Питльована (2023) [51].

Отже, праць на цю тему чимало, проте більшість із них присвячені або одному аспекту (атрибуції, написам, походженню назви, символіці), або одному

етапу існування образу. Повна картина його розвитку – від історичних і культурних витоків до воєнного візуального бренду та новітніх явищ, як-от муральний проєкт «Стінописи опору» чи шрифтова колекція Fixel, – досі не ставала предметом окремого дослідження. Саме цю прогалину і має заповнити наша магістерська робота.

Джерельну базу дослідження становить комплекс різних за походженням і формою матеріалів. Ми розподілили їх на групи, зважаючи насамперед на те, яку саме інформацію про образ Козака Мамая можна з них отримати. Такий підхід випливає зі специфіки теми: Мамай існує передусім як зображення, тому головними для нас є візуальні (образотворчі) пам’ятки, а писемні джерела допомагають їх датувати, пояснити та поставити в історичний контекст. Загалом ми виокремили п’ять груп джерел.

Першу і найважливішу групу становлять збережені народні картини «Козак Мамай» XVIII – початку XX століття. Ми працювали з їхніми цифровими копіями, оприлюдненими на сайтах і онлайн-платформах Національного художнього музею України, Музею Івана Гончара, Дніпровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Одеського національного художнього музею, Львівського історичного музею, Полтавського художнього музею, Національного заповідника «Хортиця», Черкаського обласного краєзнавчого музею, Чернігівського історико-краєзнавчого музею [9; 10; 11], а також із репродукціями у виданих альбомах і комплектах листівок [13; 44]. Ці пам’ятки дають змогу встановити склад композиції, набір атрибутів козака, особливості колориту й тло, прочитати тексти написів, побачити регіональні варіанти сюжету. Порівнюючи між собою твори різного часу, ми можемо відділити ті елементи, які становлять незмінне ядро канону, від тих, що змінювалися залежно від майстра чи місцевості. Водночас ця група має суттєві обмеження. Більшість картин не підписані й не датовані, їхня атрибуція часто є умовною, а деякі твори виявилися пізнішими копіями втрачених оригіналів. Крім того, цифрова копія не передає розмірів, фактури, стану збереження і техніки письма, тому висновки щодо технології виконання ми робимо обережно, спираючись на описи музейних працівників і дослідників.

Друга група – опубліковані писемні джерела кінця XVIII – XIX століття етнографічного, краєзнавчого та літературного характеру. Тексти написів із картин і народні перекази про Мамая зберегли «Записки про Південну Русь» П. Куліша [5], праці М. Маркевича [6] та Г. Галагана [1]; останній публікував їх разом із текстом вертепної драми, що дає змогу безпосередньо зіставити написи з вертепною традицією. Особливе місце в цій групі займають альбоми Д. П. де ля Фліза [2]: тут ми маємо рідкісний випадок, коли автор копії народної картини залишив і саме зображення, і письмове пояснення того, як цей образ сприймали селяни середини XIX століття. Описи предметів козацької старовини та перекази, зібрані Д. Яворницьким [3], а також тексти, вміщені в збірнику «Запорожці: До історії козацької культури» [4], доповнюють уявлення про середовище, в якому побутували «Мамаї». Інформативна цінність цих джерел полягає в тому, що вони фіксують народне сприйняття образу, тексти написів і обставини побутування картин. Однак їхні автори нерідко подавали матеріал вибірково і з власними коментарями, а перекази про «розбійника Мамая» не можна механічно переносити на всі картини, тому ці свідчення потребують критичного ставлення.

Третю групу становлять твори професійних художників XIX–XX століття, які зверталися до сюжету Мамая або до ширшого козацько-бандуристського циклу. Це графіка і живопис Т. Шевченка, зокрема офорт «Дари в Чигирині, 1649 р.», відомі нам за академічним виданням його творів [7], а також його прозова спадщина, у якій відбилися погляди митця на козацьку старовину [8]. Сюди ж належать картина І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», полотна С. Васильківського та О. Сластьона, графіка Г. Нарбута київського періоду 1917–1920 років (обкладинки журналів «Мистецтво», «Зорі», «Солнце Труда», збірок «Алілуя» та «Антології», ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського), архітектурні й декоративні твори В. Кричевського, серія полотен «Козак Мамай» Д. Нарбута. Ці джерела показують, як образ переходив із народного середовища у професійне мистецтво і як кожен митець по-своєму відбирав у ньому окремі елементи. Щоб правильно їх прочитати, ми залучали біографічні відомості про авторів та обставини створення творів.

Четверта група – твори сучасних митців і явища візуальної культури воєнного часу: картини О. Шупляка «Козак Мамай» (2023) та «Мамай-характерник» [12], серійні полотна О. Скопа, мурали ініціативи «Стінописи опору» (Я. Стецика, А. Єрмоленка, М. Скопа та ін.) у Запоріжжі, Одесі, Сумах, Білопіллі, а також колекція українських символів шрифту Fixel компанії MacPaw. Основні відомості про ці явища ми отримали з матеріалів засобів масової інформації – новинних повідомлень, репортажів та інтерв'ю [14–23]. Такі матеріали дозволяють установити час, місце, авторство і задум кожного твору, а інтерв'ю з митцями (зокрема з Я. Стециком [20]) розкривають, які смисли автори свідомо вкладали в образ, тож за своїм характером вони наближаються до джерел особового походження. Разом із тим публікації ЗМІ готуються оперативно, інколи містять неточності, а самі електронні сторінки з часом можуть змінюватися або зникати. Тому відомості з них ми перевіряли, зіставляючи кілька незалежних повідомлень про одну подію, і фіксували адреси електронних ресурсів.

П'яту, допоміжну групу становлять довідкові видання, науково-популярні та публіцистичні матеріали: статті Енциклопедії Сучасної України, Великої української енциклопедії, Вікіпедії, тематичні публікації бібліотечних ресурсів Дніпропетровщини, порталу «Локальна історія» та інших інтернет-видань [60–76]. Їх ми використовували переважно для уточнення біографічних даних, дат і назв, але не як основу для ключових висновків. Окремо варто зазначити, що деякі наукові праці, передусім альбом С. Бушака «Козак Мамай. Феномен одного образу…» [44] та видання Т. Марченко-Пошивайло [45; 46], містять велику кількість репродукцій і текстів написів, тож водночас виконують і роль публікації джерел. Ґрунтовна докторська дисертація С. Бушака «Українські народні картини «Козак Мамай» XVIII–XIX століть: семантика, типологія, особливості побутування» (2023), а також праці П. Білецького, Д. Щербаківського, О. Найдена ми розглядаємо як історіографію, проте наведені в них описи окремих зразків стали для нас важливим орієнтиром.

Отже, поєднання візуальних і писемних джерел дає змогу перехресно перевіряти інформацію: зображення показує, як виглядав образ, а писемні

свідчення пояснюють, як його розуміли сучасники. Сукупність залучених джерел є достатньою для вирішення поставлених завдань. Водночас головною проблемою джерельної бази залишається відсутність точних дат і авторства більшості народних картин, тому частина наших висновків щодо раннього етапу історії образу має характер обґрунтованих припущень.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові та спеціальні методи історії й мистецтвознавства. Історико-генетичний метод допомагає простежити, як сюжет «козак-бандурист» зародився в бароковій культурі XVII століття, як у XVIII столітті склався його сталий канон і як він змінювався далі. Історико-хронологічний метод дає змогу розташувати матеріал у часовому порядку, а історіографічний аналіз і критика джерел – перевірити дати, авторство й достовірність свідчень про картини та їхніх творців. Іконографічний метод (у класичному розумінні, започаткованому Е. Маалем та А. Варбургом) ми застосовуємо, щоб проаналізувати, як побудована народна картина, які її елементи залишаються незмінними, а які різняться залежно від місцевості. Іконологічний метод (за Е. Панофським) дозволяє перейти від простого опису композиції до розуміння її глибшого культурного та історичного змісту – від «доіконографічного» рівня (впізнаємо предмети) через власне іконографічний (впізнаємо сюжет) до іконологічного (пояснюємо культурне значення). Порівняльно-типологічний метод потрібен, щоб зіставити варіанти образу в різні історичні періоди та в різних культурних традиціях. Семіотичний метод (з опорою на підходи школи Ю. Лотмана) допомагає розкрити символічне значення окремих предметів на картині та написів як системи знаків. Формальний мистецтвознавчий аналіз ми використовуємо для розгляду конкретних творів професійного і сучасного мистецтва. Біографічний метод допомагає зрозуміти творчість окремих митців у зв’язку з їхнім життєвим і мистецьким шляхом. Культурологічний метод дає змогу розглянути образ у ширшому контексті змін національної ідентичності.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що ми спробували цілісно, від початку до кінця, розглянути розвиток образу Козака Мамая – від народної картини доби бароко до сучасного візуального бренду – в межах одного дослідження.

Уперше в одній кваліфікаційній праці поєднано аналіз класичного народного матеріалу XVII–XVIII століть, сприйняття образу професійним мистецтвом XIX – початку XX століття та новітніх явищ постмодерної і воєнної доби. Це стосується, зокрема, творів, які з'явилися як безпосередня відповідь на виклики російсько-української війни і досі не потрапляли в поле зору науки, бо виникли зовсім нещодавно. Залучення таких джерел, як ініціатива «Стінописи опору» чи шрифтова колекція MacPaw Fixel, дозволяє по-новому побачити, яку роль традиційний національний образ відіграє в сучасній інформаційній і візуальній культурі.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали роботи можна використовувати в навчальних курсах з історії українського мистецтва, культурології, музеєзнавства, етнології, історії української культури у вищих і середніх навчальних закладах. Окремі положення роботи стануть у пригоді під час підготовки методичних матеріалів, екскурсійних програм музеїв (зокрема, Національного заповідника «Хортиця», Дніпровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Музею Івана Гончара), у просвітницькій і виставковій роботі, а також в оформленні публіцистичних і науково-популярних видань.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, теоретичні висновки та навчальні матеріали магістерської роботи апробовано в процесі моєї особистої педагогічної діяльності на посаді вчителя історії та громадянської освіти Оріхівської гімназії «Сузір'я».

Результати дослідження безпосередньо використано в навчальному процесі під час викладання курсів «Історія України» та «Громадянська освіта» для учнів 6–10-х класів. Зокрема, на уроках було застосовано методичні розробки, візуальні та джерелознавчі матеріали, підготовлені мультимедійні презентації, а також кейси та інтерактивні завдання. Вони допомагають формувати в учнів предметні та ключові компетентності, поглиблюють їхній інтерес до історії та розвивають громадянську свідомість.

Структура роботи відповідає її меті та завданням. Кваліфікаційна робота магістра складається з реферату (українською та англійською мовами), завдання на

кваліфікаційну роботу та календарного плану, вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та літератури (76 позицій: 23 джерела та 53 найменування літератури), а також 20 додатків. Загальний обсяг роботи становить 91 сторінку, з них основного тексту – 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ВИТОКИ ОБРАЗУ КОЗАКА МАМАЯ

1.1. Історичні джерела образу: реальна постать козака Мамая

Звідки походить назва «Мамай» і чи стояла за цим образом конкретна людина – на ці питання досі немає однієї відповіді. Дослідники пропонують різні версії: одні шукають реальну історичну особу, інші вважають образ цілком збірним, народним. Це не означає, що наука зайшла в глухий кут. Радше це показує, що явище справді складне і його можна розглядати з різних боків.

Найпоширеніша версія пов'язує ім'я з реальною історичною постаттю – золотоординським воєначальником Мамаєм, якого розбили в Куликовській битві 1380 року. Вважають, що він був одним зі старших емірів Орди і мав зв'язки з ханом Бердібеком. Є й інша, менш поширена гіпотеза – що ім'я походить від роду Глинських, які отримали князівський титул за те, що врятували життя Вітовтові. Ім'я «Мамай» часто трапляється в українських географічних назвах: річка Мамай-Сурка, однойменне татарське поселення, урочище «Мамай стан» біля Кучугур, річка Мамайка на Кіровоградщині, острів Мамай, який у XVIII столітті був осередком гайдамацького руху, а також «дуб Мамая-розбійника» біля села Черкаське.

Історичний Мамай († 1380/1381) належав до вищої золотоординської знаті. Він не походив від Чингізидів, тому не міг сам стати ханом, але як темник (воєначальник) і беклярбек (найвищий сановник) правив від імені підставних ханів і в 1360–1370-х рр. фактично контролював західну частину Орди. Найвідоміша подія в його житті – поразка в Куликовській битві 8 вересня 1380 р. від війська руських князів, яке очолював московський князь Дмитро Іванович. Невдовзі його розбив хан Тохтамиш на р. Калці, і Мамай утік до генуезької Кафи (нині Феодосія), де його вбили. Доля ординського вельможі, який зазнав поразки і загинув на чужині, майже не дає підстав прямо порівнювати його з мирним і спокійним козаком-бандуристом. Тому науковці обговорюють не так саму цю особу, як те, яким шляхом ім'я «Мамай» могло перейти до героя української народної картини.

Утім, більшість сучасних дослідників усе ж вважає, що «Мамай» – не власне ім'я, а прізвисько або загальна народна назва. Здавна побутує думка, що словом «мамаї» українці називали степових кочівників – татар і ногайців. К. Рахно докладно перевірив цю версію і показав, що насправді «мамаями» називали легендарний стародавній народ, якому приписували кургани, городища й різні археологічні знахідки, а в деяких говірках цим словом називали кам'яну статую в степу [52]. Отже, слово могло мати одразу кілька значень: конкретна людина, будь-який степовий чужинець, легендарних «предків» і навіть кам'яні степові статуї (так званих «кам'яних баб»). Згодом воно стало майже синонімом до слів «козак», «запорожець», «гайдамака», «розбишака».

Те, що прізвище Мамай справді існувало серед козаків, підтверджують архівні джерела. Пантелеймон Куліш у листі до Бодянського (середина липня 1848р.) розповідав, що поляки у своїх книгах називали одного з гайдамаків Козаком Мамаєм. Аполлон Скальковський теж згадував гайдамаку на ім'я Мамай, працюючи з архівами 1820-х років, і навіть написав про нього роман «Порубіжники». На його думку, ця людина тримала в страху всю Україну в середині XVIII століття, а народ запам'ятав її завдяки популярному зображенню.

Прізвище Мамай загалом було досить поширеним у козацьку добу. У реєстрі Війська Запорізького 1649 року згадано Василя Мамая з Чигиринського полку. Майже через сто років, у 1738 році, поляки повісили в Смілі козаків Кущівського куреня Марка Мамая та його брата Марка Соколика. Відомо також про Павла Мамая із Сергіївського куреня, якого поляки стратили 1747 року біля Гарду, і ще про двох гайдамаків із таким прізвищем; один із них у 1750 році спалив місто Мошни та маєтки князя Любомирського.

Важливим свідченням того, як образ сприймали в народі, є записи Д. П. де ля Фліза 1854 р. Він записав поширену розповідь про «розбійника Мамая», зображення якого можна було побачити в багатьох хатах: козак сидить під дубом і грає на бандурі, трохи далі на дереві висить повішена людина, а внизу підписано вірш про те, що глядач не вгадає ні імені, ні роду зображеного. Біля Черкас у Чигиринському повіті мандрівникові показали величезний засохлий «дуб

розбійника Мамая». Нібито саме там той мав своє пристанище і вішав поляків та євреїв, поки його самого не повісили [2; 31]. Цей запис цікавий тим, що в народній пам’яті тут уживаються два різні прочитання: мирного козака-музиканта на картині і «гайдамацького» Мамая з переказів. Друге перегукується з даними П. Куліша та А. Скальковського про гайдамаку на прізвисько Мамай.

Засновник наукового напряму «мамаєзнавство» Платон Білецький у праці «Козак Мамай – українська народна картина» (Львів, 1960), першому монографічному дослідженні теми, дав іншу відповідь на питання, хто такий Мамай. На його думку, перед нами не портрет реальної людини, а «збиральний образ, в якому уособлювалося все козацтво, так би мовити – пам’ятник невідомому козакові» [26]. Цю думку згодом підтримала й розвинула учениця Білецького Тетяна Марченко-Пошивайло.

По-новому подивився на проблему В. Грибовський у статті «Картина Козак Мамай: витоки образу й ногайські паралелі» (2021). Автор звернувся до джерел про ногайську пісенну традицію і порівняв козака-бандуриста з ногайськими джирау – співцями-оповідачами. Він помітив, що їх об’єднують сидяча поза, струнний інструмент і спокійний, зосереджений настрій [38]. Ця версія не дає остаточної відповіді, але помітно розширює коло можливих джерел образу.

Водночас існує версія про тюркське чи татарське походження самого імені. «Мамай» має очевидний тюркський корінь, і в степу між Дніпром і Доном це ім’я було дуже поширеним – його носили половецькі хани й ординські вельможі. Дослідники пояснюють це тим, що козаки часто брали собі тюркські прізвиська, і це не дивно, адже вони постійно контактували зі степовим світом.

Дослідники погоджуються, що звести образ Козака Мамая до однієї конкретної людини неможливо. Як пише О. Найден, народний живопис відображає найхарактерніші риси українського менталітету, а значення самої картини складалися колективно: народна пам’ять творила цей образ два-три століття і щоразу вкладала в нього новий зміст.

Окреме питання – коли саме з’явилися найдавніші картини. К. Рахно в дослідженні «Найдавніші звістки про українську народну картину Козак Мамай»

(2020) зібрав разом найраніші відомості про картину і дійшов висновку, що попередні автори спиралися лише на частину відомого матеріалу, часто ще й переказаного неповно чи неточно [53]. Нові архівні знахідки змінюють наші уявлення про те, де і як люди тримали «Мамаїв» у себе вдома, і дозволяють відсунути час появи цього сюжету ще далі в минуле [53].

Загалом усі наявні версії можна поділити на кілька груп. Перша спирається на реальну історичну особу – золотоординського воєначальника Мамая або представників роду Глинських. Друга пов'язує образ із козаками й гайдамаками, які мали прізвище чи прізвисько Мамай; документальні згадки про них охоплюють час від реєстру 1649 р. до середини XVIII ст. Третя розглядає ім'я як загальну назву козака і бачить у картині «збірний образ» – «пам'ятник невідомому козакові» (П. Білецький). Четверта шукає мовні та культурні паралелі: тюркське походження імені, ногайських джирау (В. Грибовський), легендарний народ «мамаїв» і кам'яні статуї степу (К. Рахно). Ці версії не обов'язково суперечать одна одній. Більшість із них описує різні шари одного явища – ім'я, сюжет і зорову схему, які могли мати різне походження, а в одному образі поєдналися лише в добу козацького бароко.

Із погляду джерелознавства треба пам'ятати, що більшість ранніх картин не мають підпису автора й точної дати, а архівні та літературні згадки про «Мамая» часто стосуються різних людей і явищ. Тому жодну з версій не можна підтвердити напряму: можна говорити лише про те, наскільки вона ймовірна, а не про доведений факт.

Отже, образ Козака Мамая не можна звести до однієї реальної людини. Це складна історична й культурна конструкція: у ній переплелися пам'ять про реальних людей з іменем чи прізвиськом Мамай, фольклорна традиція та узагальнений образ «невідомого козака». Тюркське коріння самого імені ще раз вказує на зв'язок образу зі степовим прикордонням, де українська і тюркська культури довгий час жили поруч.

1.2. Історико-художній образ: канон «козака-бандуриста»

Сам сюжет «Козака Мамая» має сталу форму: козак сидить у типовій «східній» позі, схрестивши ноги, і грає на бандурі або тримає руки в особливому

жесті. Є й картини, де поруч із козаком зображено інших персонажів – дівчину, панів, євреїв. Окремо виділяють групу картин на гайдамацьку (коліївську) тему, де показано розправу над ворогами: на дереві висять повішені постаті, зазвичай на тлі лісу, а не степу. Проте за всіх цих відмінностей головним і незмінним залишається один елемент – самотній козак-бандурист у характерній позі. Саме цей варіант вважають класичним.

Те, що сюжет мав різні варіанти, підтверджують конкретні пам’ятки. На полотні «Козак Мамай з двома дівчатами» (XIX ст., Національний художній музей України) позаду багато вбраного козака з кобзою зображено двох жінок із підписами «Галька» та «Маруся», а сам він названий «Козаком Шарпилом – древнім запорожцем». На картині «Козака з ляхом розговор» (поч. XIX ст.) до музиканта підходить улесливий «пан-лях» із пляшкою й чаркою, і його риси навмисно зображено карикатурно. На картині «Запорожці розважаються» (середина XVIII ст., Дніпровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького) на галявині відпочивають шестеро козаків, і лише один із них грає, сидячи в «мамаївській» позі [30]. Отже, класична «одинока» схема з одним козаком існувала поряд зі сценами, де козак-музикант ставав центром невеликої побутової історії.

Найдавніший із відомих сьогодні «мамаїв» датують початком XVIII століття. Але це не означає, що раніше таких картин не було: просто більшість із них малювали на недовговічних матеріалах (дерево, полотно), і ці твори не пережили війн, пожеж і часу. П. Білецький слідом за Д. Щербаківським і К. Широцьким вважав, що композиція «Мамая» склалася ще до XVII століття. Як доказ він наводив фотографію картини «Козак-бандурист» із Харківського художнього музею, яку нібито датовано 1642 роком. Пізніші дослідження, зокрема детальний аналіз композиції, показали, що насправді цей твір створено значно пізніше, на межі XVIII–XIX століть; харківські науковці вважають його лише копією оригіналу 1642 року.

Можна простежити, як змінювався стиль «мамаївського» живопису. У першій половині XVIII століття поза козака вже стала каноном, а от оточення

персонажа і предмети довкола нього ще не були сталими. На найдавніших картинах немає підписів з іменами, хоча зображені постаті схожі на портрети конкретних людей. Написи на ранніх картинах короткі – на відміну від пізніших творів кінця XVIII–XIX століть, де текст міг розростатися до невеликої поеми. Те, що до ранніх «мамаїв» доклали руку професійні художники, підтверджують так звані «кужбушки» – навчальні зразки майстерні Києво-Печерської лаври (середина XVIII – початок XIX ст.). Там навчали іконописців, які, крім релігійних тем, малювали і світські сюжети.

Отже, у першій половині XVIII століття образ козака ще не мав чіткої, сталої художньої форми. Канон остаточно склався пізніше – у другій половині XVIII – на початку XIX століття – завдяки роботі багатьох безіменних майстрів. Деякі картини мають високий художній рівень, тож, імовірно, їх створювали не лише народні аматори, а й професійні майстри, насамперед іконописці.

Особливо важливі для історичної реконструкції випадки, коли відомі імена авторів. На основі огляду С. Бушака можна назвати шістьох авторів картин усталеного канону, чиї імена відомі з джерел до середини XIX ст., і склад цього кола багато про що говорить [31, с. 272–275]. Тимофій Калинський – маляр, у якому П. Жолтовський бачить згаданого П. Кулішем запорожця, що ілюстрував рукопис О. Рігельмана. У 1778–1782 рр. він створив серію з приблизно тридцяти акварелей із зображенням козаків, запорожців, міщан і селян; серед них є композиція «Запорожці» з бандуристом у класичній «мамаївській» позі [31, с. 272–273]. Учень малярні Києво-Печерської лаври Грицько Маляренко залишив у «кужбушку» підписаний малюнок «Козак-бандурист» середини XVIII ст. (його роботи датовано, зокрема, 1753, 1755 і 1764 рр.) [31, с. 272–273]. На протилежному боці – самодіяльні майстри: прапорщик Брашиванов, який підписав і датував 9 листопада 1821 р. картину «Козак-бандурист» з Одеського музею, і козак Петро Рибка, який 1855 р. написав полотно «Козак Мамай»; 1889 р. його купив колекціонер П. Потоцький у козака з Переволочної [31, с. 274].

Цікаво подивитися й на те, хто за національністю та суспільним становищем були ці автори. Лише двоє з шести – українські козаки (Т. Калинський, П. Рибка).

Ще двоє, найімовірніше, не українці: Брашиванов і автор середини XIX ст. Флейшер, чия картина зберігається в колишньому Музеї етнографії народів СРСР у Санкт-Петербурзі. П’ятий – уже згаданий французький лікар Д. П. де ля Фліз, а шостий – майбутній іконописець Г. Маляренко [31, с. 275]. Ці імена не дають підстав говорити про якусь одну «школу». Проте разом вони показують, що «Мамаїв» малювали і професійні, і народні майстри, а сюжет був таким привабливим, що до нього зверталися навіть іноземці [31].

Народна картина «Козак Мамай» – один із найважливіших творів українського образотворчого мистецтва. Від XVIII століття вона належить до головного фонду історико-культурних пам’яток України і досі привертає увагу дослідників, митців і колекціонерів [47]. Образ козака-бандуриста з’явився не випадково: він виріс із культурної атмосфери українського бароко XVII–XVIII століть.

У сучасному мистецтвознавстві досі тривають суперечки навіть про сам термін «українське бароко». Частина фахівців узагалі не визнає цього поняття, бо вважає його спробою применшити значення національної архітектури. Інші дослідники – від Григорія Павлуцького до Вячеслава Вечерського – пропонували свої варіанти назви: «українське відродження», «ренесансно-бароковий синтез», «мазепинське бароко» [62]. У праці 2021 року В. Вечерський доводить, що саме за часів козаччини і Гетьманщини другої половини XVII–XVIII століть склалося самобутнє українське явище, яке він пропонує називати «козацьким бароко» [34].

Українське козацьке бароко розвивалося на межі двох традицій. З одного боку, це європейський бароковий стиль із його динамікою і пишною декоративністю, з іншого – народна традиція, якій притаманні стриманість і увага до окремої людини, характерні для українського менталітету [24]. Саме це поєднання і породило «народну картину» – жанр, що виник на межі «вченого» і «народного» мистецтва.

Важливу роль у становленні сюжету «козака-бандуриста» відіграли козацькі літописи та барокова проповідь. Книжна культура і церковні проповіді того часу разом творили спільний культурний простір козацького суспільства. Через нього

поширювалися ідеї релігійної ідентичності, патріотизму та відповідальності перед громадою [43]. Саме в цьому середовищі з’явився «замовник» картини – людина з козацького кола, якій потрібен був зоровий символ власної ідентичності.

Щоб зрозуміти, як з’явився сюжет, важливо врахувати і його зв’язок із вертепним театром. Дослідження підтверджують, що народний живопис і вертеп другої половини XVIII – першої половини XIX століття були тісно пов’язані і мали спільні барокові риси [61]. На багатьох картинах майже слово в слово повторюється монолог Запорожця з вертепних вистав, які мандрівні театри показували на Різдво. У вертепі козак проганяв чортів, залицявся до шинкарки, карав ворогів – і саме так складався образ народного захисника й веселуна [61].

Більшість дослідників вважає, що написи на картинах з’явилися раніше за вертепний монолог запорожця і вплинули на нього, а не навпаки, хоча тексти вистав і написи мають і суттєві відмінності [30]. Л. Махновець називав вертепного запорожця «сценічним варіантом» образу напівлегендарного козака Мамая (цит. за: [30]).

З художнього погляду картина «Козак Мамай» поєднує одразу кілька традицій. Зображення «козака-бандуриста» – це своєрідне поєднання церковного іконопису та парсуни (портретного живопису кінця XVI–XVII століть, що використовував прийоми іконопису) з народним малярством. Козацький портрет у такому контексті підкреслював суспільне становище людини і виражав повагу до її гідності.

Дослідниці Р. Франків та Х. Бойко (2021), вивчаючи ідилічні сюжети в культурі різних народів, показали, що «Козак Мамай» був частиною ширшого процесу. Через мистецтво будувалася національна ідентичність – так само, як це відбувалося в німецькому та єврейському живописі [56]. На їхню думку, народна картина створювала ідилічний образ «золотого козацького минулого» і цим ніби заміняла відсутність власної держави.

Образ козака-бандуриста склався вже після доби Руїни – одного з найтяжчих періодів в історії України XVII століття – і поступово ставав збірним образом усього козацтва. Це не образ войовничого лицаря, а радше духовний образ, у якому

втілено волю і свободу – головні цінності козацтва. Ці мотиви співзвучні тогочасній українській поезії і, найімовірніше, пов’язані з поширенням барокової літератури в Україні.

Окремим і справді особливим жанром мистецтва козацького бароко стала сама «народна картина» – насамперед серія козацьких образів «Козак з бандурою» та «Козак Мамай». Як частина народного побуту такі картини жили аж до початку XX століття. Вони були не просто прикрасою: у народі їм надавали майже священного значення. Картина «Козак Мамай» ніби «освячувала» українську хату і разом із традиційними іконами утворювала своєрідний домашній святий куточок.

Про те, наскільки поширеними були «Мамаї», розповідають різні джерела. Згідно фактів відкритих С.Бушаком, ці картини прикрашали оселі переяславського полковника Семена Сулими, чернігівського полковника й наказного гетьмана Павла Полуботка і навіть останнього гетьмана України Павла Скоропадського. Їх збирали й відомі колекціонери – Павло Потоцький, Дмитро Яворницький, Іван Гончар, ректор Київського університету Михайло Максимович. До цієї теми звертався і Тарас Шевченко: в офорті «Дари в Чигирині, 1649 р.» він зобразив саме таку картину на стіні резиденції Богдана Хмельницького [61].

Не менш важливими були історичні обставини, в яких жила картина. Після ліквідації Запорозької Січі 1775 р. козацькі права поступово обмежували, і зображення козака, якого вже не було в реальному війську, сприймалося як своєрідний «пам’ятник» героїчному минулому [46]. За таких умов картина набула рис «мнемонічного образу» – тобто способом зберегти пам’ять про козацьку волю і водночас формою тихого спротиву денаціоналізації [72]. Власниками картин були дуже різні люди – від козацьких полковників і польської шляхти (М. Грабовський описував «Мамаїв» у маєтках Правобережжя 1830–1850-х рр.) до університетських ректорів і селян. Це підтверджує, що «Козак Мамай» вийшов за межі козацького середовища і був популярним на землях колишньої Гетьманщини та Вольностей Запорозьких [61].

Від середини XIX ст. «Мамаї» потрапили в поле зору академічної науки і професійного мистецтва. Ними цікавилися М. Максимович, А. Скальковський, О.

Лазаревський, П. Куліш, І. Франко, а з митців – Т. Шевченко, Л. Жемчужников, П. Мартинович, І. Рєпін. Завдяки цьому картини отримали зовсім новий статус: з переважно народної («низової») культури вони перейшли й до культури «високої» [31]. Саме цей перехід стане головною темою третього розділу нашої роботи.

Іконографічний аналіз підтверджує, що в образі поєднано кілька традицій. У центрі композиції – козак у нерухомій позі з бандурою в руках. На пізніших картинах простий варіант з однією фігурою поступово ускладнюється, але поза головного героя залишається незмінною. Дослідники пов'язують цю позу зі східною художньою традицією і вказують на її схожість із зображеннями скіфських часів [67].

Про особливий, майже священний статус козака свідчать його поза й зачіска. Схоже медитативне положення тіла трапляється в зображеннях східних божеств, зокрема Будди, і це наводить на думку про сакральний характер образу. «Козацький оселедець» – чуб, відомий і іншим народам світу, – імовірно, теж мав символічне значення. Данило Щербаківський ще на початку XX століття помітив схожість пози козака з перським мистецтвом XII–XV століть і писав, що художні паралелі нашого козака-бандуриста треба шукати не на Заході, а на Сході [57].

Ірина Зінків у дослідженні 2019 року висловила думку, що символіка картини пов'язана з обрядом переходу, коріння якого сягає індоєвропейської, давньоіранської та давньослов'янської культурних традицій на території України [42]. За цією версією, козак-музикант – персонаж, який стоїть на межі двох світів і поєднує їх. Це пояснює, чому образ мав такий священний статус у народній свідомості.

Олег Мустафін у праці «Перлини в степу» (2023) пише, що образ «Козака Мамая» природно вписується в життя степового прикордоння, де тюркська, слов'янська і православна традиції довго взаємодіяли і творили змішані культурні форми [48]. Тому шукати витоки образу в якійсь одній «чистій» традиції – надто спрощений підхід. Сила цього образу якраз у тому, що він народився на перетині культур.

Отже, сюжет «Козак-бандурист» як художнє явище склався в добу козацького бароко XVII–XVIII століть на перетині кількох традицій: народної та елітарної культури, церковного іконопису, парсунного портрета і вертепного театру. Це рідкісний жанр, для якого, як зауважує С. Бушак, у сусідніх слов'янських традиціях бракує прямих відповідників [61]. Його поширення пояснюється не лише художніми, а й соціальними та ідеологічними причинами того часу. Відомі імена авторів і збирачів показують, що «Мамаїв» писали і професійні, і самодіяльні майстри, а сама картина досить швидко вийшла за межі козацького середовища.

Отже, питання про те, чи можна вважати Мамая реальною людиною, залишається відкритим і, мабуть, однозначної відповіді не має. Більшість дослідників – від Білецького (1960) [26] до Грибовського (2021) [38] – схиляються до того, що це збірний «пам'ятник невідомому козакові». Водночас саме ім'я має виразний тюркський корінь, а це вказує на зв'язок образу зі степовим культурним простором. К. Рахно (2020, 2023) [52; 53] додає ще одну версію – про легендарний народ «мамаїв». Дослідження ногайських паралелей (Грибовський, 2021) [38] помітно розширює коло можливих джерел образу і належить до найважливіших новітніх результатів у вивченні теми.

По-друге, образ «Козак Мамай» склався в особливих умовах козацького бароко XVII–XVIII ст. як поєднання іконописної традиції, парсунного портрета, народного малярства та вертепного театру. Головним середовищем, де виник цей сюжет, стала козацька й народна культура доби Гетьманщини; тут образ був спільним духовним і зоровим символом козацтва. Сучасні мистецтвознавці сперечаються, як точно назвати цей стиль – «козацьке бароко», «мазепинське бароко», «ренесансно-бароковий синтез» (Вечерський, 2021) [34]. Але ця суперечка не применшує значення самого культурного явища як основного середовища, в якому народився жанр.

По-третє, ранніх «Мамаїв» створювали й мали в себе люди з різних середовищ. Поряд із професійними художниками (зокрема вихованцями малярні Києво-Печерської лаври) картини писали самодіяльні майстри, а збирали їх усі –

від козацьких полковників і шляхти до селян. Відомі імена авторів (Т. Калинський, Г. Маляренко, П. Рибка та ін.) підтверджують цю соціальну широту [31]. Після ліквідації Запорозької Січі 1775 р. образ перестав бути живою соціальною метафорою і перетворився на «пам’ятник» козацькому минулому, символ культурної пам’яті та спротиву [46; 72]. Саме тому він залишався надзвичайно живучим аж до початку ХХ ст.

РОЗДІЛ 2
СЕМАНТИКА ТА ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН НАРОДНОЇ КАРТИНИ

2.1. Композиційна структура та символічне значення атрибутів

Композиція народної картини «Козак Мамай» відзначається дуже стійким каноном: він зберігається, хоча за щонайменше три століття існування образу майстри виконували його дуже по-різному. С. Бушак, вивчивши близько ста збережених творів XVIII – першої половини XIX століття [60], виділяє сталу базову схему. У центрі – козак, який сидить на землі, підібгавши ноги, на тлі степу або лісової галявини, найчастіше під деревом, переважно під дубом. Поруч розташовано інші постійні елементи: осідланий кінь, спис, зброя (шабля, рушниця, лук зі стрілами, сагайдак), музичний інструмент – кобза або бандура, а також речі побуту: шапка, посуд, карафка з чаркою, іноді герб [60].

Розглянемо ці елементи на прикладі конкретних музейних зразків. Картина «Козак-бандурист (Козак Мамай)» початку XIX століття з фондів Національного художнього музею України показує класичний, найпоширеніший варіант композиції. Нерухома центральна постать оточена символічними предметами, і це нагадує зображення святого в традиційній церковній іконографії: так само фігура повернута прямо до глядача, стоїть у центрі, і на картині немає жодної активної дії. Картина «Козак Мамай» XVIII століття з колекції Дніпровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького та зразок того самого часу з Національного заповідника «Хортиця» доводять, що композиційна схема була сталою вже на ранньому етапі існування сюжету [9; 10]. Хоча ці картини створено на ціле століття раніше за пізніші зразки, базова структура «постать – кінь – зброя – дерево» в них та сама.

Картина «Козак Мамай» 1728 року з колекції Одеського національного художнього музею – найдавніший точно датований зразок жанру, який дійшов до наших днів. Композиція тут максимально проста: козак сидить під деревом із кобзою в руках, а поруч – звичний набір предметів. Важливо, що вже в цьому ранньому зразку на місці всі ключові елементи канону. Отже, до 1728 року схема

зображення вже встигла стати впізнаваною і завершеною. Це означає, що образ з'явився значно раніше – не пізніше другої половини XVII століття, адже інакше важко пояснити, чому сюжет у своєму ранньому датованому варіанті має такий сталий вигляд.

Картина «Козак Мамай» з колекції Полтавського художнього музею, яку написав народний маляр Полікарп Захаренко (початок XX століття), показує, як традиція дожила до вже модернізованої епохи. На цьому полотні, виконаному олійними фарбами, помітний вплив академічного реалізму. Водночас усі ключові елементи традиційного канону (поза, дерево, кінь, кобза) збережено. Це свідчить, що образ залишався живим самостійним жанром народного мистецтва аж до початку XX століття.

Окремо варто згадати унікальний зразок «Кримський Запорожець (Козак-Мамай)» з колекції Музею Івана Гончара (кінець XVIII – перша половина XIX століття). Тут під черевом коня вміщено напис «Крымскый Запорожыцъ» [11]. Це показує, що існували місцеві варіанти сюжету з власними підписами. Отже, під загальною назвою «Козак Мамай» побутували й варіанти, прив'язані до конкретного регіону, – «кримський» козак, тобто запорожець, який воював проти кримських татар або діяв на землях біля Чорного моря і Криму.

Картина «Козак Мамай» кінця XVIII – початку XIX століття з фондів Львівського історичного музею важлива тим, що доводить: образ був відомий і на західноукраїнських землях, далеко від Запоріжжя та Лівобережжя. Отже, традиція була загальноукраїнською, а не лише наддніпрянською. Це відіграло важливу роль у її подальшій долі: Мамай став символом усієї нації, а не одного регіону.

Фрагмент дверей із зображенням козака Мамая початку XIX століття з Центральної України, що зберігається в Черкаському обласному краєзнавчому музеї, – яскравий приклад того, як образ буквально ставав частиною житла. Тут він уже не просто прикраса, а елемент самої будівлі. Розпис на дверях – особливий жанр народного мистецтва, тісно пов'язаний із захисною, обереговою функцією. Двері – це межа між внутрішнім (домашнім, священним) і зовнішнім (чужим,

потенційно ворожим) простором, найвразливіше місце в домі, яке потребує захисту. Тому саме тут найдоречніше розміщувати образ захисника.

Кожен елемент композиції має своє стале символічне значення, тож картину можна читати як цілісний текст, складений зі знаків. Дуб, який зображено в більшості варіантів, – священне дерево індоєвропейської міфології. Це символ світового дерева, яке позначає священний центр світу і водночас уособлює стійкість, силу, могутність і міцне коріння роду [60; 73]. Дослідниця М. Новикова, аналізуючи символіку українських замовлянь (фольклорних магічних текстів), дійшла висновку, що дуб у них – «не так рослина, як місце». Тобто це символ радше просторовий, ніж ботанічний: він позначає середину земного царства, центр світу, уявленого у вигляді кіл (дуб посеред моря-окіяну, посеред Сіянських, тобто Сіонських, гір, на камені тощо) (цит. за: [75]). Отже, дуб на картині має не реалістичне, а світотворче значення: він позначає священний центр світу, довкола якого впорядковано весь простір.

М. Чорна описує простір картини за допомогою двох смислових осей [75]: «зліва направо» (дерево – постать – спис – кінь) та «спереду назад» (речі козака – постать – спис – кінь – горизонт/степ – небо). Якщо спиратися на цю схему, видно, що композиція впорядкована, а не випадкова. Вона відповідає міфологічній моделі світу, де дуб є його серединною точкою. Над козаком – небо (часто з повним місяцем або сонцем, що заходить), під ним – земля (степ), за ним – горизонт (степ як межа видимого простору), а в самому центрі – людина, яка своєю позою і присутністю ніби володіє цим простором.

Коня на картині зазвичай тлумачать як символ волі, постійного руху і готовності до дії. Він урівноважує нерухому, медитативну позу козака: герой відпочиває, але будь-якої миті може вирушити в похід. Водночас кінь уособлює хоробрість і войовничість загалом [60; 61; 73]. Етнографи зазначають, що в українській народній традиції кінь вважався вірним товаришем козака, майже його другим «я», чарівною істотою, яка може попередити про небезпеку, врятувати з полону, винести пораненого з поля бою. Саме тому на картині «Козак Мамай» кінь присутній завжди – навіть тоді, коли козак мирно відпочиває без зброї в руках. Кінь

потрібен як другий полюс героя: він втілює його волю і силу дії, які зараз дрімають, але готові прокинутися.

Зброя – шабля, рушниця, спис, лук, сагайдак, порохівниця – означає постійну готовність до бою та військову доблесть [60; 61]. Шабля – головна зброя козака, символ його військового стану, предмет особливої пошани в козацькій культурі. Навіть якщо шабля не в руках героя, її зображення нагадує глядачеві про героїчне. Рушниця і порохівниця – ознаки часу, коли козаки вже опанували вогнепальну зброю. Лук зі стрілами та сагайдак – давніші предмети: в епоху пізнього козацтва в бою їх майже не використовували, але на картинах їх зберігали як знак того, наскільки давня ця традиція. Спис теж має ритуальне і героїчне значення. Часто він стоїть вертикально, ділить простір картини на дві частини і ніби править за світову вісь.

Мотив повішених на дереві ворогів, який трапляється в деяких варіантах картини (особливо в тих, що пов’язані з гайдамацьким циклом другої половини XVIII століття [73]), звучить як пересторога: кара неминуче спіткає кожного, хто посягне на свободу громади. Такі сцени мають характер «суду, який вершить Мамай»: на деревах висять чоловічі постаті – символічні зображення ворогів або зрадників, яких справедливо покарано. На перший погляд ці мотиви не узгоджуються зі спокійною позою героя, але насправді вони її логічно доповнюють. Спокій Мамая – це не бездіяльний відпочинок, а спокій після виконаної справи, спокій людини, яка має моральне право бути спокійною, бо виконала свій обов’язок.

Кобза або бандура займає в композиції особливе, центральне місце – адже цей предмет герой буквально тримає в руках [60]. Музичний інструмент символізує душу козака, його зв’язок із поезією та піснею народної культури, його тонке відчуття прекрасного. Крім того, кобзарська традиція в Україні була тісно пов’язана з виконанням епічних дум, тож інструмент прямо вказує, що герой – носій історичної пам’яті громади.

На деяких зразках картини кобзу зображено з вісьмома струнами і навіть підписано окремо. Це свідчить, що народні малярі прагнули точно передати

музичний інструмент як важливий знак, хоча загалом зображення досить умовне. Кількість струн і будова кобзи на різних картинах відрізняються, але сам інструмент є завжди і завжди займає центральне місце – в руках героя, поруч із ним або на колінах. У багатьох сучасних інтерпретаціях саме цей елемент змінюється найвиразніше. Наприклад, на воєнному муралі Я. Стецика в Запоріжжі кобза перетворюється на дуло автомата, і це сприймається як символ нерозривного зв'язку між культурною традицією та збройною боротьбою. Докладніше про це йтиметься в третьому розділі.

Карафка з чаркою та інші побутові речі (їжа, люлька, сумка) додають у композицію щось буденне, повсякденне. Вони врівноважують героїчний і священний пафос центральної постаті простотою життя і гумором, що загалом характерно для барокового світогляду. Карафка з горілкою та чарка – типові речі козацького побуту, і на картинах вони з'являються не випадково. Горілка в козацькій культурі мала не лише побутове, а й ритуальне значення (на поминках, в обрядах, на святах). А сам мотив застілля поза битвою показував козака як людину, яка вміє радіти життю не менше, ніж сміливо ним ризикувати.

Люлька – ще один важливий знак: козак на картині палить «люльку-бурульку» [60], а П. Білецький вважав цей предмет знаком самотності [60]. Люлька на картині ще раз підкреслює мирний, побутовий бік героя, його вміння тішитися звичайними людськими радощами.

На деяких багатофігурних композиціях з'являється також дівчина. Дослідники пов'язують її з ліричним, любовним мотивом, який робить образ Мамая складнішим і додає йому людських, а не лише героїчних рис. Дівчина на картині може відсилати до відомого мотиву «козак та дівчина» з українських народних пісень – прощання перед походом, очікування коханої, повернення воїна додому. Деякі дослідники також помічають на окремих картинах незвичні для українського степу деталі, як-от єдинорога – елемент західноєвропейської геральдики. Це показує, що схема «Мамая» була відкритою до запозичень із сусідніх культур, але її головна смислова будова при цьому зберігалася.

Кольори на картинах «Козак Мамай» теж мають символічне значення. Переважає червоний (шаровари, жупан) [73] – символ життєвої сили, козацької гідності, а також крові – і пролитої, і тієї, яку козак готовий пролити. Синій (одяг, тло) – колір неба, що відсилає до священного. Зелений (трава, листя дуба) – колір буйних сил природи. Чорний (контури, кінська упряж, земля) – стримує і надає форми. Біла сорочка героя – символ чистоти і готовності до обряду. Така палітра, що з невеликими змінами повторюється на десятках збережених картин, створює впізнаваний колірний образ, який і сам є частиною знакової системи картини.

Загалом побудова картини «Козак Мамай» – це струнка система знаків, у якій кожен елемент має водночас буквальне (побутове) і символічне (міфологічне) значення. Картину можна прочитати двояко: як просту сцену відпочинку воїна і водночас як згорнуту модель упорядкованого світу. Саме ця подвійність стала основою багатозначності образу, завдяки якій митці наступних епох могли активно до нього звертатися. Наскільки стійкою є ця система знаків, видно з того, що навіть найновіші, відверто осучаснені версії образу (мурали, цифрова графіка, шрифтовий дизайн) завжди зберігають мінімальний набір впізнаваних елементів – постать у характерній позі, музичний інструмент, зброю. Завдяки цьому глядач одразу розуміє, що перед ним варіація саме на тему «Козака Мамая».

Підсумовуючи аналіз знаків у композиції картини, мистецтвознавиця Т. Пошивайло пише, що він «висвітлює полісемантичний образ »Козака Мамая”: як народного героя (уособлення козака-воїна, символ невмирущості, нескореності, військової доблесті, внутрішньої свободи, гаранту національної незалежності, сили духу, пам’ятки героїчного минулого); як культурного героя (національного святого, спасителя, мислителя, характерника, посередника між світом земним і небесним, поборця сил зла, будителя духу, посвяченого у вищі закони світобудови, хранителя істинного знання); як духовного ідеалу українства (уособлення козака-бандуриста, миролюбця; символ пісенності, романтичності, світославності)» [73]. Ця тришарова будова значень по суті є мистецтвознавчою формулою смислового багатства картини. Вона пояснює, чому образ може жити в найрізноманітніших культурних контекстах і не втрачати себе.

2.2. Філософський підтекст образу: споглядання, характерництво та внутрішній спокій

Цей бік образу Козака Мамая найкраще видно з його пози та загального настрою, які ми бачимо на більшості варіантів картини. В європейському мистецтві воїна зазвичай зображують у битві або в момент героїчного подвигу. Мамай же перебуває в стані глибокого внутрішнього спокою і зосередженого споглядання – він сидить, підібгавши ноги, і грає на кобзі. Така поза докорінно відрізняє український народний образ воїна від західноєвропейських: лицар на бойовому коні, генерал у бою, монарх-полководець на постаменті – усі ці європейські героїчні типи підкреслюють активність, дію, мить перемоги над ворогом. Натомість Мамай – герой, який досяг внутрішньої цілісності поза активною дією. Для нього боротьба і перемога – уже пройдений етап, який поглинув внутрішній спокій мудреця [72; 73].

На східні паралелі в зображенні Мамая звертали увагу ще перші дослідники. Д. Щербаківський 1913 р. писав, що мистецьких родичів козака-бандуриста треба шукати не на Заході, а на Сході [57], а П. Білецький пов’язував схрещену позу козака з впливом буддійського та ісламського мистецтва [61]. Поза козака на картинах – з підібганими, схрещеними ногами – справді схожа на буддійську медитативну позу [73]. Проте С. Бушак, не заперечуючи східних аналогій, доводить, що композиція має місцеве походження [60].

Це парадоксальне поєднання войовничості і спокійного споглядання можна пояснити через уявлення про характерництво – особливу духовно-магічну практику, яку народні перекази приписували запорозьким козакам [72; 73]. Характерник у фольклорі – не просто вправний воїн, а посвячена людина, яка володіє таємним знанням про закони світу. Він може передбачати майбутнє, не підкорятися звичайним фізичним обмеженням (наприклад, бути невразливим для кулі чи шаблі), бути посередником між земним і потойбічним світом. По суті, характерник – це воїн-жрець у козацькому військово-сакральному устрої, спадкоємець давніх обрядів посвяти, які в європейській культурі існували в межах лицарських орденів та їхніх статутів.

Як ми показали в підрозділі 2.1, аналіз знаків дає змогу побачити в Мамаєві постать, яка одночасно існує в трьох вимірах: як народний герой, як культурний герой і як духовний ідеал українства [73]. Така багатоликість образу не означає, що він розмитий чи невизначений. Навпаки, це свідчить про глибоко продуманий зміст і про здатність образу прочитуватися на кількох рівнях водночас.

Важлива частина філософського змісту образу – мотив внутрішньої свободи, яка не залежить від зовнішніх історичних обставин. Козак на картині не перебуває в постійній бойовій напрузі. Навпаки, його спокій показує здобуту, «виборену» свободу духу, якій не загрожують ні випадковості долі, ні перебіг історичних подій. У цьому сенсі образ Мамая близький до архетипу мудреця-воїна, відомого в різних культурах. Проте він має суто українські риси, бо пов’язаний зі степовим краєвидом, кобзарською культурою і конкретним історичним досвідом козацтва.

Мамай – це своєрідний зразок, код етнічного ідеалу. Як пише мистецтвознавиця Т. Пошивайло, «Мамай постає своєрідним каналом зв’язку між двома планами буття, слугує живим камертоном, який налаштовує на гармонійний лад, виступає матрицею – кодом етнічного ідеалу. Для того, щоб набути такого статусу посвячення, Мамаю слід було втілити і поєднати в собі два начала і в такий спосіб злитися з космосом, стати його невід’ємною часткою» [73]. Ця формула «двох начал» – войовничого і споглядального, земного і священного, діяльного і мудро-спокійного – і є, по суті, філософським ядром образу.

Дослідники також підкреслюють, що образ виконував роль оберега, а це ще раз показує його священний, а не лише парадно-героїчний статус. За Пошивайло, зображення сприймалося як «оберега, охоронця житла», а на вуликах іноді з’являлося обличчя цього козака [72; 73]. Мамаїв малювали на стінах, дверях, віконницях, скринях, вуликах і посуді [60], а в хаті картини часто висіли поруч з іконами [60]. За словами тієї ж дослідниці, за багато століть цей образ став духовним символом українців, а для козака й селянина «Козак Мамай» – це «поборець темних сил», як і Юрій Змієборець [72].

Парадоксально, але на самій картині майже немає власне християнських символів (натільного хреста, релігійних предметів). Священним образ робить не

пряма релігійна символіка, а сама побудова композиції і поза героя, успадковані від іконописного канону. У цьому полягає філософсько-богословський парадокс, який розкриває особливість українського народного релігійного світогляду. Він уміє поєднувати в одному образі християнський і дохристиянський (язичницько-міфологічний) рівні духовності і не бачить між ними суперечності.

Філософський зміст образу варто розглядати і в ширшому контексті барокового світогляду. Для нього характерне усвідомлення того, що земне життя швидко минає, але водночас – активне, життєрадісне ставлення до світу. Мамай не заперечує, що історія драматична: про це нагадують зброя і сцени розправи з ворогами на деяких варіантах картини. Проте він стоїть над цим драматизмом завдяки здобутій внутрішній рівновазі. Це позиція мудреця, який пройшов через боротьбу, страждання і втрати і навчився приймати життя таким, яким воно є.

Тут можна провести цікаву паралель з епічною (а не трагічною) смертю героя. У думах смерть персонажа – це не трагедія в класичному розумінні, а радше епічний, закономірний перехід. Так само й образ Мамая стоїть поза трагічним світосприйняттям: він приймає драматизм життя зі спокійною мудрістю, яка межує з релігійним і філософським прийняттям долі.

Ідея циклічної смерті та відродження, властива всім давнім епічним і міфологічним традиціям, дуже важлива для розуміння філософії «Козака Мамая». Мамай не помирає назавжди: він віддає себе боротьбі, переживає смерть, але повертається – як міфологічний герой, як архетип, що відроджується в кожному новому поколінні захисників. Саме тому образ виявився таким стійким: він закладений у найглибших основах світосприйняття українського народу як символ вічного повернення героя.

Окремо слід сказати про зв’язок образу Мамая зі сміховою культурою. На перший погляд, гумор не дуже узгоджується з його філософською глибиною. Але насправді поєднання серйозного і комічного, високого і низького – природна риса барокового світогляду. Жартівливі підписи і веселий тон окремих епізодів зовсім не применшують філософської ваги образу. Навпаки, вони роблять його людянішим, знімають зайвий пафос і роблять мудреця-воїна близьким, «своїм» для

простого глядача. Як зазначає С. Бушак у спеціальних дослідженнях сміхових мотивів в образі козака Мамая, гумор тут виконує не «знижувальну», а «вростаючу» функцію [29; 30]. Він вкорінює священний образ у повсякденний людський досвід і не дає йому відірватися в недосяжну височінь абстрактної святості.

Філософія Мамая багато в чому перегукується з ідеями стоїків, які українські барокові митці добре знали завдяки києво-могилянській школі. Внутрішня свобода, незалежність від зовнішніх обставин, прийняття долі, гармонія з природою – усе це ми бачимо і в образі козака-бандуриста. Проте, на відміну від стоїцизму з його раціональною основою, Мамай не філософ-теоретик. Він утілює живий, пережитий ідеал гармонії, який сприймається не лише розумом, а й тілом і душею.

Можна порівняти Мамая із Сократом з античної традиції. Обидва герої поєднують мудрість і простоту, гідність і людську теплоту, готовність до жертви і вміння радіти життю. Але Сократ – герой міста, агори, діалогу, а Мамай – герой степу, природи, мовчання, де мудрість виражають не словом, а позою, поглядом, музикою кобзи. Ця відмінність добре показує, що українська народна філософія схильна до мудрості, яку не проговорюють, а переживають тілом і всім своїм існуванням, – на відміну від західної філософської традиції, що спирається насамперед на слово і логіку.

Отже, образ Мамая поєднує в собі багато протилежностей: войовничість і миролюбність, земне і священне, трагізм історії і спокій мудреця, серйозність і сміх, християнську і давню степову святість, стоїчне прийняття долі й активну готовність її змінити. Саме ця складна філософська єдність протилежностей робить його не просто ілюстрацією побутової сцени, а глибоким культурним символом. Такий символ здатний нести вагоме світоглядне навантаження і залишатися актуальним для кожного нового покоління глядачів, незалежно від історичних обставин. Філософія Мамая – це не сформульована система понять, а живий образ, який можна тлумачити безкінечно, і кожне тлумачення відкриває нову грань його змісту.

2.3. Роль епіграфіки: текстові написи на картинах як коментар до образу

Важливою і невід'ємною частиною народної картини «Козак Мамай» є написи – віршовані або прозові підписи, які супроводжують зображення на багатьох збережених зразках [60; 61].

Написи відіграють у творі подвійну роль. З одного боку, текст просто інформує: називає героя, іноді пояснює, що відбувається на картині. Підпис може бути коротким – лише ім'я героя (наприклад, «Хома», «Іван», «Палій», «Кримський Запорожець», «Козак Мамай») [61] – або довгим, на кілька віршованих рядків [60]. З другого боку, і це значно важливіше, написи доповнюють і пояснюють образ. Вони висловлюють те, чого не можна передати лише фарбами: роздуми про долю, про марність і водночас цінність земного життя, про козацьку звитягу, про жартівливе, іронічне ставлення героя до поворотів власної долі. Типовий приклад такого підпису – вислів «Козак – душа правдивая, сорочки не мати» [61; 73].

Ще один типовий підпис, що часто трапляється на картинах «гайдамацького» циклу, – це варіації на тему: «А хто на мою справу нападе, той скаче – кінь під ним пропаде». Цей підпис поєднує гумор із прямим попередженням ворогам. У ньому видно характерну для бароко двоїстість: він водночас і смішний, і серйозний, і легковажний, і грізний. До цього ж типу належить підпис «Сидить козак Мамай, бандуру тримає, а на ляхів та на жидів гнів свій виливає» (типовий для гайдамацьких варіантів). Він прямо називає героя справедливим суддею, але робить це легко, у формі народної пісні.

За жанром і стилем написи на картинах «Козак Мамай» тісно пов'язані з бурлескною і травестійною літературою козацької доби, з вертепними виставами і загалом зі сміховою культурою бароко. Цей зв'язок дуже важливий для розуміння образу. Жартівливий, часто самоіронічний тон віршів не суперечить героїчному пафосу зображення, а навпаки, природно його доповнює. Він відображає здатність барокової свідомості поєднувати високе і низьке, трагічне і комічне в одному художньому творі. Така двоїстість – характерна риса всієї української сміхової культури того часу; її паралелі легко знайти в шкільній драмі, інтермедіях, побутових віршах мандрівних дяків і студентів-бурсаків. Як показав ще М. Бахтін,

досліджуючи західноєвропейський карнавал, сміхова культура не просто заперечує високе. Вона є необхідним доповненням до серйозного, яке не дає йому закостеніти в офіційній урочистості і зберігає його живим.

Дослідники встановили і прямий зв'язок картини «Козак Мамай» із вертепним театром – народною лялковою виставою. У вертепі, як і в живописі, поєднувалися два плани: священний (верхній ярус вертепу з постатями Святого Сімейства, янголів, царів-волхвів) і буденний, комічний (нижній ярус із постатями Запорожця, Жида, Москаля, Дяка, Циганки тощо) [30; 60; 61]. Запорожець – один із найулюбленіших персонажів нижнього вертепу. Він поєднує риси героя і комічного персонажа, перевертає звичний суспільний порядок, виконує свою «коломийку» з характерними танцювальними рухами. За зовнішнім виглядом і поведінкою цей вертепний Запорожець – прямий родич «Козака Мамая» з народної картини.

За словами С. Бушака, написи на картинах «Козак Мамай» – це своєрідна панорама народного світогляду доби козаччини. У них зосереджено цінності, побутові реалії, релігійні уявлення та історичну пам'ять тієї епохи. У текстах звучать мотиви прийняття долі, фаталістичного, але не позбавленого гумору ставлення до життєвих негараздів, цінності особистої свободи і воєнної звитяги. На багатьох картинах є релігійні згадки – звернення до святого Юрія, Пречистої Матері як покровителів воїна. Отже, хоча на самому зображенні прямої християнської символіки немає, релігійність творців і шанувальників цієї традиції виявляється саме в написах. Текст ніби заповнює брак прямих священних знаків на зображенні.

Окремо треба відзначити, що в творенні цих текстів велику роль відіграли студентсько-бурсацька сміхова культура і релігійно-епічна традиція українського кобзарства. З одного боку, мандрівні дяки і студенти києво-могилянського кола, а з другого – сліпі кобзарі й лірники, які зберігали усну епічну традицію, створили те культурне середовище, де склалася особлива поетика підписів. Вона поєднувала книжну риторику, фольклорні образи і живу розмовну мову. Києво-Могилянська академія в XVII–XVIII століттях була не лише центром високої схоластичної

освіти, а й активно творила масову сміхову культуру. Інтермедії між діями шкільної драми, вертепні вистави, бурлескні поеми, побутова сатира студентів-«бурсаків» – усе це створювало живий запас мовних засобів, з якого народні малярі черпали, коли складали підписи до картин.

Одним із перших тексти на картинах типу «Козак Мамай» почав аналізувати Пантелеймон Куліш [61]. Він збирав думи, видавав збірки українських народних пісень, був етнографом і письменником, а також приділяв увагу народному малярству, зокрема «Мамаям». У «Записках про Південну Русь» (1856) він опублікував віршовані написи з картин [5]. Це показує, що науковий інтерес до цього питання не згасає від XIX століття до наших днів.

Варто також зауважити, що сама традиція супроводжувати зображення текстом в українській культурі дуже давня. Вона перегукується з підписами на іконах і з бароковою емблематичною поезією, де зображення і текст становили єдине ціле, розраховане на одночасне «читання» очима і розумом. Емблематична поезія, яку плекали в Києво-Могилянській академії і поширювали через стародруки, будувалася за схемою «зображення + девіз + пояснювальний вірш». Картина «Козак Мамай» зі своїми підписами фактично повторює саме цю барокову схему емблеми, тільки три її рівні тут не розділені, а злиті в одне ціле. Тому картину «Козак Мамай» можна вважати не просто витвором народного примітиву, а свідомо побудованим складним твором. Він використовує відомі прийоми тогочасної «високої» літератури й мистецтва і пристосовує їх до фольклорного середовища.

Окремо варто розглянути, якими бувають самі підписи. С. Бушак виділяє кілька основних типів: (1) короткі, що лише називають героя; (2) розгорнуті описові («Сидить козак Мамай, бандуру тримає...»); (3) діалогові, де герой «звертається» до глядача або до своїх речей («Ой ти, коню мій вірний...»); (4) фольклорно-афористичні (народні приказки, прислів’я, варіації на пісенні мотиви); (5) релігійно-філософські (звернення до святих, роздуми про долю, фаталістичні вислови); (6) сатирично-войовничі (попередження ворогам, погрози). На одній

картині можуть поєднуватися кілька типів підписів – наприклад, ім’я героя і народна приказка. Це свідчить, що текстову частину картини продумували як ціле.

Мовознавчий аналіз показує, що за стилем написи на картинах «Козак Мамай» – це особливий змішаний різновид української барокової літературної мови. Книжні церковнослов’янські слова поєднуються тут із побутовими розмовними виразами, з елементами «макаронічного» (полонізованого) словника, з фольклорними пісенними формулами. Такий самий стиль притаманний бурлескно-травестійній літературі, насамперед «Енеїді» І. Котляревського. Проте поема Котляревського з’явилася лише наприкінці XVIII століття, коли картини «Козак Мамай» уже давно і широко побутували. Отже, сам Котляревський, імовірно, черпав із того самого усного джерела, що й народні малярі, які створювали «Мамаїв», – із живої народної розмовної мови, у якій високе і низьке поєднувалися в одній стильовій системі.

Отже, написи на картинах «Козак Мамай» – не другорядний, додатковий елемент, а повноправна частина цілісного художнього твору, в якому поєднано мову живопису і мову слова. Саме завдяки текстовому коментарю образ стає глибшим і допускає різні тлумачення. Водночас написи показують безпосередній зв’язок народної картини з ширшим контекстом барокової літератури й театру України XVII–XVIII століть. Вони доводять, що картина «Козак Мамай» – не примітивний фольклорний образ, а складний синтетичний твір із продуманою будовою змісту, який поєднує досягнення високої і народної культури.

Підсумовуючи аналіз змісту та іконографічного канону народної картини «Козак Мамай», проведений у другому розділі, дозволяє зробити кілька важливих висновків.

По-перше, композиція картини – це стійка, продумана система знаків. Кожен її елемент має водночас буквальне і символічне значення: дуб – світове дерево, кінь – символ волі та готовності до дії, зброя – знак постійної бойової готовності, кобза – символ душі та зв’язку з епічною традицією, побутові речі – знаки звичайного людського життя. Аналіз конкретних музейних зразків – від найдавнішого датованого твору 1728 року з Одеського національного художнього музею до

картини Полікарпа Захаренка початку XX століття з Полтавського художнього музею – підтверджує, що базова формула була надзвичайно стійкою, хоча окремі зразки розділяють понад двісті років.

По-друге, філософський зміст образу розкривається через парадоксальне поєднання войовничості й незворушного спокою. Це ріднить Мамая зі східними медитативними традиціями (паралель з образом Будди) і водночас вкорінює його в суто українському досвіді характерництва і посередництва між земним і потойбічним світом. Аналіз знаків дає змогу виділити щонайменше три виміри образу – народний герой, культурний герой і духовний ідеал. Саме тому образ такий багатий за змістом і може жити в найрізноманітніших культурних контекстах.

По-третє, на самій картині немає прямих християнських знаків (натільного хреста на героєві, релігійних предметів у композиції), але водночас вона фактично була домашнім оберегом і висіла в хатах поряд з іконами святих. Цей парадокс показує особливість українського народного релігійного світогляду – здатність поєднувати християнський і дохристиянський (язичницько-міфологічний) рівні духовності в одному образі. Прямі ж релігійні згадки винесено в текст – у написи, що згадують Святого Юрія, Пречисту Матір тощо.

По-четверте, написи на картинах – повноправна частина цілісного художнього твору: вони поєднують мову живопису і мову слова в одне ціле. Написи тісно пов’язані з бурлескно-травестійною літературою козацької доби, з вертепним театром і сміховою культурою бароко і разом створюють панораму народного світогляду доби козаччини. Те, що за стилем підписи близькі до «Енеїди» І. Котляревського, вказує на спільне джерело – живу народну розмовну мову, яка поєднувала високе і низьке в одній стильовій системі.

По-п’яте, картина є емблематичним твором, у якому зображення і текст становлять нерозривне ціле. Це наближає її до києво-могилянської барокової культури і доводить, що «Козак Мамай» – не примітивний фольклорний твір, а свідомо побудований синкретичний витвір. Він використовує відомі прийоми

тогочасної «високої» літератури й мистецтва і пристосовує їх до народного середовища.

Ці висновки стають основою для наступного розділу дослідження. У ньому ми аналізуємо, як образ сприймало професійне мистецтво XIX – початку XXI століття і як він змінюється сьогодні – в умовах постмодерну та російсько-української війни.

РОЗДІЛ 3
РЕЦЕПЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ У ПРОФЕСІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ (XIX – ПОЧ. XXI СТ.)

3.1. Традиції Мамая у творчості класиків (Т. Шевченко, Г. Нарбут, В. Кричевський)

Протягом XVIII – першої половини XIX століття народна картина «Козак Мамай» складалася переважно в анонімному середовищі сільських і містечкових малярів-самоуків та іконописців-аматорів. А з другої половини XIX століття образ поступово привертає увагу професійних художників з академічною освітою [26; 49]. Цей перехід не був механічним «запозиченням» сюжету. Радше це був складний процес переосмислення: професійні художники, з одного боку, спиралися на впізнаваність і багатий зміст сталого народного канону, а з другого – підпорядковували його власній мистецькій мові, своєму стилю і новим ідеологічним завданням доби національного відродження. Показово, що саме тоді народну картину вперше почали систематично збирати і вивчати музеї та колекціонери. Зразки «Мамаїв» цілеспрямовано збирали приватні колекціонери та етнографічні товариства, і це підготувало ґрунт для того, щоб їх помітили професійні малярі [4; 13].

Особливе місце в цьому процесі належить Тарасові Шевченку – не лише як поетові, чия творчість додала образу Мамая нових літературних значень, а і як професійному художникові, вихованцеві Академії мистецтв і досвідченому офортистові. В офорті «Дари в Чигирині, 1649 р.», про який уже йшлося в першому розділі, Шевченко зобразив народну картину «Козак Мамай» на стіні гетьманської резиденції Богдана Хмельницького. Ця деталь показує, що митець цікавився образом не випадково, а свідомо – як упізнаваним знаком козацького побуту і колективної пам’яті [7]. Серію гравюр, до якої належить цей офорт, Шевченко створював у другій половині 1840-х років для задуманого циклу «Живописна Україна». Мета циклу – познайомити освічену публіку Російської імперії з історією та побутом українського народу [7]. Народну картину в інтер’єрі гетьманської

резиденції слід розглядати не як другорядну побутову деталь, а як свідомий художній прийом. Шевченко послідовно наповнював свої історичні композиції справжніми предметами матеріальної культури, і присутність «Мамая» серед них зримо підтверджувала безперервність козацької традиції – від часів Хмельниччини до часу самого митця [35].

Дослідники творчості Шевченка-художника не раз наголошували, що його рішення щодо кольору і композиції – зокрема використання світла, щоб духовно і морально виділити центральну постать, – перегукуються з тією ж логікою освячення простору, яка визначає побудову народних «Мамаїв»: нерухома постать у центрі, повернута до глядача і оточена предметами-символами [55]. У дослідженні, присвяченому саме філософії світла у творчості Шевченка, підкреслено, що художник свідомо протиставляв освітлену центральну фігуру темному тлу, щоб зосередити на ній духовну увагу глядача. За своєю суттю цей прийом такий самий, як і той, яким анонімні малярі народної картини виділяли постать козака – чистим кольором і пласким зображенням без світлотіні [55]. Тож можна говорити не про пряме запозичення іконографії, а про глибшу, структурну спорідненість: обидві традиції – професійна академічна і народна – хоч і різними засобами, виробили схожий спосіб зробити центрального персонажа священним.

Біограф і дослідник творчості Шевченка П. Білецький у праці «Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка» підкреслював природний зв’язок між фольклорним світовідчуттям молодого Шевченка – вихідця з кріпаків, який добре знав традицію народного малярства, – і його пізнішими, вже професійними рішеннями в зображенні козацької теми [25]. На думку дослідника, дитячі та юнацькі враження Шевченка від мандрівних малярів, лірників і кобзарів, яких він міг бачити ще на Київщині, згодом перетворилися на свідоме звернення до цього шару народної культури в зрілій творчості [25]. Важливо, що інтерес Шевченка до образу не обмежився одним твором. Дослідники його живописної і графічної спадщини знаходять й інші звернення до козацько-бандуристського мотиву серед творів про козаччину і народний побут. Усе це разом показує, що для Шевченка

«Козак Мамай» був не випадковою деталлю інтер'єру, а свідомо обраним символом безперервності національної традиції [8; 35].

Зовсім іншим, але не менш важливим був внесок у переосмислення образу графіка Георгія Нарбута – одного з найвидатніших майстрів українського мистецтва першої чверті XX століття. Для народних малярів і навіть для Шевченка Мамай залишався насамперед упізнаваним сюжетом. Натомість для Нарбута київського періоду (1917–1920) образ став засобом художньої алегорії та інструментом створення нової державної і культурної символіки [69]. На численних обкладинках і фронтисписах журналів «Мистецтво», «Зорі», «Солнце Труда», в оформленні збірки «Алілуя» Володимира Нарбута козак-бандурист – не портрет конкретної людини, а узагальнений образ представника селянсько-козацького народу, символ високих творчих поривів людини [64]. Дослідник графічної спадщини художника І. Диченко у праці «Крила музи Георгія Нарбута» зазначає, що козацька тема була для Нарбута частиною ширшої програми. Художник свідомо розвивав так званий «неоукраїнський стиль», у якому елементи козацького бароко – геральдика, орнамент, мотиви народної картини – поєднувалися з витонченою лінією європейського модерну і ретроспективізму [64].

Мистецтвознавці, які докладно аналізували нарбутівське трактування Мамая, відзначають, що художник відкрив у композиції народної картини приховану геометричну досконалість. В основі побудови лежить система кіл різного розміру, вписаних у прямокутник, а вертикалі списа і дубового стовбура створюють контрастну «лінійну мелодію», яка робить виразнішими округлі обриси постаті [64]. Це гарний приклад того, як професійний художник-модерніст знаходив у начебто «наївному» народному творі продуману формальну структуру, яка цілком відповідала мові графічного дизайну XX століття. Водночас біографи Нарбута підкреслюють, що така увага до геометрії народного зображення не була лише грою з формою. Художник, вихований на кресленнях і гербівниках, послідовно шукав у народному мистецтві те саме раціональне, чітко впорядковане начало, яке він цінував у європейській геральдиці та книжковій графіці [69].

Інтерес Нарбута до образу Мамая не обмежувався естетикою – він мав і виразний державницький зміст. У 1918 році на замовлення гетьмана Павла Скоропадського Нарбут працював над проєктами державного герба й малої державної печатки Української Держави і включив постать козака з мушкетом до офіційної символіки молодої держави. 18 липня 1918 року гетьман затвердив розроблену художником печатку із зображенням козака на восьмикутному тлі, увінчаному володимирським тризубом [66]. Дослідники зазначають, що водночас Нарбут працював і над проєктом великого герба. На збереженій обкладинці цього проєкту зображено постаті гетьмана, вченого і козака Мамая на тлі геральдичного дерева. Це алегорія, яка мала символізувати державну владу, освіченість і національну ментальність [66]. У цьому проєкті показово змішуються два ряди образів – узагальненого «козака з мушкетом» офіційної геральдики і фольклорного «Мамая». Це доводить, що вже на початку XX століття інтелектуальна еліта сприймала образ народної картини як природну, самоочевидну частину національної візуальної ідентичності, яку можна перенести на найвищий, державний рівень символіки [66; 69].

Третім класиком, чию творчість зазвичай розглядають у зв’язку з козацькою темою в добу українського модерну, є архітектор, графік і живописець Василь Кричевський. На відміну від Нарбута, Кричевського цікавило не стільки зображення постаті Мамая на полотні чи в книжці, скільки ширша програма створення «українського стилю» в архітектурі, орнаменті та декоративному мистецтві. Козацько-барокові образи були для нього одним із джерел цього стилю [68]. Будівля Полтавського губернського земства (1903–1907), яку спроєктував Кричевський, започаткувала національний архітектурний стиль. Він поєднував традиційні форми української хати з оздобленням із кольорової кераміки на основі давніх орнаментів [68]. Робота над земством стала для Кричевського своєрідною лабораторією. Тут він випробував принцип поєднання різних видів народного мистецтва – різьблення, кераміки, вишивки, малярства – в одному архітектурному цілому. Саме цей підхід згодом визначив його ставлення до козацької іконографії як до одного з рівноправних джерел національного стилю [68].

Кричевський був одним із засновників і професором Української академії мистецтв, яку 1917 року створили разом із Нарбутом, Ф. Кричевським, М. Бойчуком та іншими. Він брав активну участь у розробці державної символіки УНР. Саме його ескіз герба з тризубом став основою знака, який офіційно затвердила Центральна Рада і який згодом конкурував із нарбутівським варіантом «козака з мушкетом» [66; 68]. Важливо, що обидва художники – і Нарбут, і Кричевський – тісно співпрацювали як представники одного покоління київських митців-модерністів. Для них звернення до спадщини козацького бароко (іконографії, орнаменту, геральдики) було не поверненням до старовини, а активним способом створити сучасну національну форму [64; 68]. У цьому сенсі творчість Кричевського доповнює нарбутівське прочитання Мамая. Нарбут безпосередньо переосмислював сам іконографічний мотив, а Кричевський створив для цього ширше стильове тло – мову українського архітектурного й орнаментального модерну, в якій козацькі образи стали повноцінним джерелом національного стилю.

Варто також зауважити, що суперництво двох геральдичних проєктів – нарбутівського «козака з мушкетом» і кричевського «тризуба» – не було випадковим. Воно відображало ширшу дискусію в культурному середовищі 1917–1918 років: яка мова образів найкраще відповідає завданням молодої держави – гранично умовний знак-символ (тризуб) чи живий образ, глибоко вкорінений у народній традиції (козак-Мамай) [66; 68; 69]. Зрештою державним символом затвердили тризуб, а «козак з мушкетом» далі використовувався переважно на печатках і в другорядній символіці. Але це не применшує значення самого прецеденту. Уперше в новітній історії образ, що походить від народної картини «Козак Мамай», розглядали на найвищому державному рівні як повноправного кандидата на роль офіційного національного символу.

Підсумовуючи, як класики сприймали образ, треба наголосити, що три розглянуті підходи суттєво різняться. Шевченко включив Мамая в реалістичну розповідь про історичне минуле, показавши його як свідка і частину побуту козацької еліти. Водночас на глибшому рівні він засобами світла і кольору

відтворив ту саму логіку, за якою народна картина робить центральну постать священною [7; 8; 25; 35; 55]. Нарбут перетворив образ на засіб модерністської алегорії та інструмент творення державних символів і відкрив приховану геометричну логіку народного канону [64; 66; 69]. Кричевський, у свою чергу, працював не з самим сюжетом, а з ширшим стильовим полем, у якому такі сюжети могли природно ввійти до нової національної візуальної мови [68]. Попри різні засоби, усі три підходи об'єднує спільне розуміння Мамая не як музейної реліквії, а як живого джерела художнього натхнення, яке постійно може набувати нових значень. Ця риса визначатиме і подальшу долю образу в мистецтві XX–XXI століть.

3.2. Модерні та постмодерні інтерпретації образу в сучасному живописі та графіці

У другій половині XX – на початку XXI століття професійні художники знову активно звертаються до образу Козака Мамая, але вже зовсім інакше, ніж їхні попередники. Митці кінця XIX – початку XX століття працювали переважно в межах реалізму або модерністської стилізації. Натомість художники другої половини XX – початку XXI століття застосовують до традиційного сюжету прийоми постмодерної гри зі змістом: цитування, подвійне прочитання зображення, іронічне переосмислення, поєднання давньої іконографії з сучасною технікою і технологіями. Цю зміну підходів пояснює і ширший контекст розвитку українського мистецтва другої половини століття. Поступове пом'якшення умов культурного життя після сталінської доби, а згодом здобуття незалежності 1991 року дали митцям свободу для власних, часто експериментальних прочитань образів національної традиції. Раніше ці образи існували здебільшого в межах одноманітного радянського «народного» канону [36; 37].

Яскравий приклад безперервності традиції – творчість Данила Нарбута (1916–1998), сина Георгія Нарбута, народного художника України, лауреата Шевченківської премії (1996). Упродовж другої половини XX століття він створив цілу серію полотен під назвою «Козак Мамай» [70; 71]. Данило Нарбут прожив складне життя: його родина зазнала репресій у радянський період. Тому звернення

до улюбленого сюжету батька в його творчості варто розглядати не лише як данину художній традиції, а й як особистий, майже родинний зв’язок із культурною спадщиною, втраченою через репресії [71]. На відміну від батька, для якого Мамай був насамперед частиною графічної алегорії, Данило Нарбут підходив до образу як театральний художник-сценограф і водночас як народознавець, етнограф і фольклорист. Він прагнув якнайточніше відтворити деталі одягу, зброї, козацьких клейнодів [76]. Ця подвійність професійного погляду – точність етнографа і вільна уява сценографа – визначила особливий, синтетичний характер його робіт. Кожне полотно серії поєднувало документальну точність окремих деталей із цілком вільною, часто анахронічною грою композиції [76].

Головною рисою його творчості стало свідоме осучаснення образу. На одній із картин, присвяченій пам’яті вчителя – мистецтвознавця П. Білецького, Мамай зображений червоноармійцем, який носить поверх гімнастерки червоний козацький жупан, а поруч розміщено текст «Завжди в борні за честь і за свободу козак Мамай – улюбленець народу» [76]. Це рішення – свідоме поєднання в одній постаті одягу й обставин з історично далеких епох – прямо продовжує постмодерну логіку «двовзору», тобто одночасного прочитання образу в кількох історичних вимірах. Цікаво й те, що односельці Нарбутів (с. Первомайське на Сумщині) по-дружньому називали самого Данила Нарбута «Козаком Мамаєм». Це показує, наскільки глибоко митець особисто ототожнював себе з цим архетипом [76]. Те, що живого митця прозвали іменем легендарного персонажа, – промовистий факт з погляду антропології сприйняття мистецтва. Він свідчить, що для найближчих людей художника межа між твором і автором, між архетипом і живою людиною, яка присвятила образу десятиліття творчого життя, значною мірою зникла.

Зовсім новий рівень постмодерної гри з образом показує творчість Олега Шупляка (нар. 1967, Бережани, Тернопільщина). Він автор техніки «двовзорів», унікальної для української і світової практики: це картини з подвійним прихованим змістом, які поєднують в одній композиції портрет і пейзаж або жанрову сцену. Свій перший «двовзір» – портрет Тараса Шевченка під назвою «Кобзар» (1991) – Шупляк створив, надихнувшись «Невільницьким ринком із незримим бюстом

Вольтера» Сальвадора Далі. На цій картині козак із бандурою на березі Дніпра, дерева, два човни-чайки та орел у хмарах непомітно складаються в обличчя поета [74]. Дослідниця творчості художника Р. Свередюк підкреслює, що Шупляк звернувся саме до сюрреалістичної традиції подвійного зображення, а не просто цитував народну картину. Це дозволило йому створити зовсім новий тип художнього висловлювання, в якому глядач стає активним співавтором змісту: доки він не «розпізнає» приховане обличчя, картина для нього залишається звичайним пейзажем або жанровою сценою [74].

У 2023 році художник звернувся безпосередньо до сюжету «Козак Мамай» і створив однойменну картину в серії «двовзорів» [12]. У цій роботі, представленій на офіційній сторінці художника, козацький мотив – постать із конем, зброєю та деревом – побудовано так, що, охопивши поглядом усю композицію, глядач розпізнає узагальнений портрет, близький до самого архетипу народного захисника [12]. Творчість Шупляка добре показує, як постмодерне мистецтво сприймає народний канон. Митець не просто цитує іконографічну схему, а вписує її в складну оптичну гру, яка вимагає від глядача активного, неодноразового «перепрочитання» зображення. Цей принцип близький до логіки самої традиційної картини «Козак Мамай», яка, як ми показали в другому розділі, водночас прочитується на кількох рівнях змісту (народний герой – культурний герой – духовний ідеал).

Крім Д. Нарбута і О. Шупляка, до образу зверталося і звертається широке коло сучасних українських художників. Узагальнювальний огляд того, як сюжет «Козак Мамай» живе як етносимвол української культури, називає серед його інтерпретаторів XIX–XXI століть, окрім уже згаданих класиків, Іллю Рєпіна, Сергія Васильківського, Опанаса Сластьона, а серед сучасників – Олександра Саєнка, Давида Бурлюка, Валентина Задорожного, Феодосія Гуменюка, Олександра Бородая, а також Ореста Скопа, Богдана Ткачика, Миколу Теліженка, Василя Копайгоренка, Володимира Наконечного, В’ячеслава Гутирю, Віктора Цапка, Олександра Чегорку [65]. Така кількість митців і таке розмаїття стилів показують, що на межі XX–XXI століть «Козак Мамай» остаточно перестав бути місцевим фольклорним сюжетом. Він став універсальним кодом, до якого художники

найрізних напрямів – від реалізму до абстракції, від станкового живопису до оптичних ілюзій – звертаються, щоб висловити власне бачення національної ідентичності.

Показово, що серед названих імен є представники різних поколінь і мистецьких шкіл. Тут і академічні реалісти другої половини XIX століття (І. Рєпін, С. Васильківський, О. Сластьон, на творчість яких вплинули народознавчі експедиції та безпосереднє спілкування з носіями усної традиції), і цілком сучасні автори, які працюють і в традиційному станковому живописі, і в концептуальних та мультимедійних практиках [65]. Саме це розмаїття вже є вагомим аргументом на користь думки, яку ми обстоюємо в цій роботі. Образ «Козак Мамай» – не застигла іконографічна формула, а відкрита система знаків. Вона здатна вбирати найрізноманітніші стильові мови і при цьому залишається впізнаваною завдяки сталому набору обов'язкових елементів композиції – постаті, коня, зброї, дерева, музичного інструмента.

Окремої уваги заслуговує те, як образ живе у творчості митців, що працюють на межі станкового мистецтва і вуличного мистецтва, муралів. Особливо розвинулося це явище напередодні та під час повномасштабної російсько-української війни. Художника Михайла Скопа, який поєднує станковий живопис і мурали, та інших митців цього кола ми докладніше розглянемо в наступному підрозділі – у зв'язку з тим, як образ став засобом воєнної мобілізаційної комунікації [14; 15]. Тут важливо підкреслити, що межа між «галерейним» і «вуличним» Мамаєм у сучасному українському мистецтві доволі умовна. Ті самі художники часто працюють в обох сферах водночас, і це показує, що перехід образу від камерного мистецтва до публічного простору був природним, а не штучним.

Підсумовуючи розгляд модерних і постмодерних інтерпретацій, можна сказати: у другій половині XX – на початку XXI століття образ Козака Мамая пройшов шлях від продовження класичної традиції (Д. Нарбут) через складну постмодерну гру з тим, як ми бачимо зображення (О. Шупляк), до перетворення на загальновживаний код сучасного українського мистецтва, який по-своєму

опановують десятки художників різних шкіл і напрямів. Саме ця смислова і стильова гнучкість, що накопичувалася десятиліттями, підготувала стрімке і природне перетворення образу на візуальний бренд національної ідентичності під час війни. Це явище ми аналізуємо в наступному підрозділі.

3.3. Козак Мамай як візуальний бренд сучасної української ідентичності

Російсько-українська війна, яка почалася 2014 року і 24 лютого 2022 року переросла в повномасштабну, дала потужний поштовх новому, небаченому за масштабом етапу в житті образу Козака Мамая. Народна картина перетворилася на загальнонаціональний візуальний бренд, який водночас згуртовує суспільство, допомагає людям усвідомити свою культурну ідентичність і зберігає пам'ять про загиблих [54; 72]. Попередні етапи сприйняття образу відбувалися переважно в межах професійного мистецтва або домашнього побуту. Натомість нова хвиля використання образу підкреслено публічна, монументальна і часто анонімна, колективна.

Найпослідовніше ця тенденція виявляється в ініціативі «Стінописи опору», яку реалізує Рух опору Сил спеціальних операцій ЗСУ разом із Центром національного спротиву. У межах цієї ініціативи українські художники створюють патріотичні мурали в прифронтових містах і селищах та в населених пунктах, що постраждали від бойових дій [19; 21]. Ініціатива, започаткована в перші роки повномасштабного вторгнення, має чітко визначену мету: перетворити зруйновані або пошкоджені обстрілами будівлі на носіїв позитивного, надихаючого візуального послання. Образ Козака Мамая – найвпізнаваніший народний символ незламності – закономірно посів у цій програмі центральне місце [21].

Першим за часом і найпоказовішим прикладом переосмислення Мамая в цьому проєкті став мурал у Запоріжжі, який художник Ярема Стецик створив 9 травня на фасаді спорткомплексу «Титан». На ньому зображено сучасного козака в бронежилеті, з автоматом замість кобзи в руках; над ним кружляють дрони, поруч – новітній «атрибут», ноутбук, і напис «Боротися за волю» [19]. Логіка цього переосмислення є наступною: на класичних народних картинах козак Мамай

уособлює спокій серед бурі, здатність чинити опір без показної агресії, але з готовністю до боротьби [19]. Мурал має й глибоко особистий вимір. Стецик присвятив роботу своєму синові Юркові, який загинув під Гуляйполем 28 грудня 2022 року у складі 102-ї бригади територіальної оборони, та його командирові Назару Лугарєву, чиї риси має центральна фігура муралу. Так архетипний образ народного захисника перетворюється на портрет конкретного, реального воїна наших днів [20]. У великому інтерв'ю виданню «Еспресо.Захід» художник розповідав, що робота над муралом допомогла йому прожити власне горе. Риси загиблого сина на обличчі архетипного героя перетворили мурал на своєрідний меморіал просто неба, відкритий і для місцевої громади, і для мешканців та захисників усього прифронтового міста [20].

Символічно важлива деталь запорізького муралу – кобза, традиційний атрибут Мамая, яка на зображенні перетворюється на дуло автомата. І дослідники, і самі художники бачать у цьому мотиві знак нерозривного зв'язку між культурною традицією та збройною боротьбою [19; 21]. Така сама логіка – поєднання давніх і сучасних атрибутів в одному образі – простежується і в інших муралах серії. Наприклад, у Приморському Запорізької області Андрій Єрмоленко переосмислив печатку Війська Запорізького: він замінив традиційний мушкет у руках центральної постаті на автомат, а на груди козака помістив логотип Руху Опору [21]. Загалом лише в Запоріжжі та області за короткий час з'явилося щонайменше п'ять муралів цього проєкту. Тож місто стало одним із найважливіших центрів, де образ переосмислюють у муральному мистецтві [16; 19].

Мурали серії з'явилися і в Одесі. Зокрема, художник Михайло Скоп створив на Тещиному мосту роботу під назвою «Казак Мамай», де центральну постать оточують тіні козаків, які долають «московського левіафана» тризубом і одеським якорем. За словами автора, цей образ має нагадати, що вся українська історія – це, по суті, історія опору загарбникам і захисту рідної землі [14]. Згодом в Одесі з'явився вже сьомий мурал проєкту «Стінописи опору», і це свідчить, наскільки послідовно і масштабно програма розвивається саме в цьому південному прифронтовому місті [14; 15]. Не випадково для кількох муралів обрали саме

морське, портове місто. Поєднання козацьких образів із морськими символами (якір) нагадує, що запорозькі козаки були і морською силою, здатною протистояти ворогові не лише на суходолі, а й на воді [15].

Далі стінописи з'явилися в Сумах і Білопіллі, де на стіні зруйнованого навчального закладу зобразили сучасного козака-воїна спротиву як відсилку до Мамая [17]. Вибір саме зруйнованої обстрілами школи як «полотна» для муралу – промовистий художній жест. Руйнування, яких завдав ворог, засобами мистецтва перетворюються на простір, де відновлюється символічний, духовний зміст. А сама будівля школи – місця, де виховують майбутні покоління, – набуває додаткового значення безперервності й незламності національної спільноти [17]. Сумська область у 2024–2025 роках не раз потерпала від масованих обстрілів прикордоння, і поява муралів саме тут показує, що образ став загальнонаціональною, а не місцевою мовою візуальної мобілізації. Вона охоплює щонайменше кілька областей України – від Запорізької на південному сході до Сумської на північному сході [17; 18; 19].

Важливо, що самі ці мурали за своєю художньою логікою послідовно повторюють композицію і символіку класичної народної картини, яку ми докладно проаналізували в другому розділі: нерухома, спокійна центральна постать, оточена ознаками бойової готовності, на тлі ворожого хаосу або зруйнованого простору. Митці свідомо зберігають мінімальний обов'язковий набір упізнаваних елементів канону – позу, музичний інструмент (який перетворюється на зброю), атрибути війни. Саме завдяки цій стійкості глядач одразу впізнає в сучасному муралі варіацію на тему «Козака Мамая», хоча предмети на зображенні докорінно оновлено [14; 19; 21]. Це підтверджує зроблений раніше висновок: система знаків народної картини виявилася настільки продуманою і гнучкою, що її можна перенести в зовсім нові історичні та технологічні умови без втрати основної впізнаваності.

Паралельно з муралами, тобто з монументальним вуличним мистецтвом, бренд активно розвивається і в цифровому дизайні. Показовий приклад – проєкт української технологічної компанії MacPaw. У листопаді 2023 року, до першої

річниці свого безкоштовного шрифту Fixel, компанія разом зі шрифтовою студією «АльфаБраво» додала до гарнітури колекцію з 18 автентичних українських символів. До неї ввійшли сюжети козацької геральдики, народного побутового мистецтва та графіки XX століття [23]. Одним із героїв колекції став саме Козак Мамай – поруч з Архістратигом Михаїлом, Юрієм Змієборцем, левом із гербів XIV–XVI століть та елементами графічної спадщини Георгія Нарбута, Василя Кричевського й Ніла Хасевича [22]. Показово, що дизайнери свідомо поставили постать Мамая в один ряд із головними образами-захисниками української традиції – архангелом-воїном і змієборцем. Це повторює логіку сприйняття Мамая як оберега, яку ми докладно розглянули у філософському підрозділі другого розділу [22].

Шрифт – це інструмент, яким щодня користуються тисячі дизайнерів, видавців і користувачів цифрових продуктів. Тому поява образу в шрифті – яскравий приклад того, як традиційний іконографічний мотив стає частиною повсякденної візуальної комунікації ще до того, як його починають використовувати свідомо, з певним ідеологічним наміром [23]. Мурал глядач бачить раз і в певному місці. А символ, вбудований у шрифт, може з’являтися щоразу, коли користувач набирає текст цією гарнітурою. Такого способу існування образу не було в жодну попередню епоху: він став можливим лише завдяки цифровим технологіям [22; 23].

Якщо звести разом усі ці явища – мурали Руху опору, цифрову шрифтову колекцію, описану в попередніх параграфах традицію станкового мистецтва (Д. Нарбут, О. Шупляк), а також ширше використання образу в сувенірах, журналістських матеріалах і просвітницьких публікаціях, до яких ми не раз зверталися в цій роботі як до джерел [61; 63; 65; 72], – можна говорити, що Козак Мамай остаточно утвердився як повноцінний візуальний бренд сучасної української ідентичності. На відміну від класичного, музейного існування образу, бренд живе зовсім за іншими законами: швидко, у різних варіантах, з розрахунком на масове і часто анонімне відтворення в найрізноманітніших медіа – від цегляної стіни будинку у прифронтовому місті до екрана смартфона. Водночас, як показав

наш аналіз, ця нова динаміка не розриває з традицією, а прямо і логічно її продовжує. Адже ще народна картина XVIII століття була масовим явищем народного побуту, яке відтворювали в сотнях варіантів [26; 49]. Отже, сучасна логіка бренду лише переносить ті самі механізми в новий технологічний і медійний вимір.

Отже, аналіз того, як образ Козака Мамая сприймали і змінювали в професійному мистецтві XIX – початку XXI століття, проведений у третьому розділі, дозволяє зробити такі висновки.

По-перше, образ входив у професійне мистецтво поступово і різними шляхами. Тарас Шевченко включив Мамая в реалістичну історичну розповідь: в офорті «Дари в Чигирині, 1649 р.» він зобразив народну картину як деталь побуту гетьманської доби, а на глибшому рівні у своєму колориті й композиції відтворив ту саму логіку освячення центральної постаті, яка визначає народний канон [7; 8; 25; 35; 55]. Георгій Нарбут перетворив образ на засіб модерністської алегорії та творення державних символів: він відкрив приховану геометричну логіку народного канону і включив постать козака до офіційної символіки Української Держави 1918 року [64; 66; 69]. Василь Кричевський створив для таких перетворень ширше стильове тло – український архітектурний і орнаментальний модерн – і брав участь у розробці державної символіки УНР [68]. Усі три підходи об’єднує спільне розуміння Мамая як живого джерела художнього оновлення, а не музейної реліквії.

По-друге, у другій половині XX – на початку XXI століття відбувся перехід від продовження класичної традиції до складної постмодерної гри зі сприйняттям. Прикладом першого є серія полотен Данила Нарбута, який свідомо осучаснював образ аж до поєднання козацького одягу з атрибутами радянської доби [70; 71; 76]. Прикладом другого – техніка «двовзорів» Олега Шупляка, яка змушує глядача активно перечитувати зображення [12; 74]. Кількість і стильове розмаїття сучасних інтерпретаторів сюжету – від реалістів XIX століття до майстрів оптичних ілюзій XXI століття – свідчать, що Мамай остаточно перетворився на універсальний код національної ідентичності, відкритий для кожного митця [65].

По-третє, повномасштабна російсько-українська війна дала потужний поштовх перетворенню образу на візуальний бренд. У межах ініціативи «Стіноописи опору» Руху опору ЗСУ та Центру національного спротиву Мамай послідовно перетворюється на сучасного захисника – з автоматом замість кобзи, дронами над головою, з рисами конкретних загиблих воїнів (мурали А. Єрмоленка та Я. Стецика в Запоріжжі, М. Скопа в Одесі, мурал у Сумах і Білопіллі) [14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21]. При цьому мурали за своєю художньою логікою послідовно повторюють композицію класичного канону. Це свідчить, що образ зберігає безперервність змісту і значення, хоча предмети на зображенні докорінно оновлено.

По-четверте, паралельно з вуличним, монументальним напрямом бренд активно утверджується в цифровому дизайні. Зокрема, постать Мамая ввійшла до колекції автентичних українських символів безкоштовного шрифту Fixel компанії MacPaw (2023), де вона стоїть в одному ряду з головними образами-захисниками української традиції [22; 23]. Це означає, що образ став частиною повсякденної цифрової комунікації, і коло людей, які з ним стикаються, значно ширше за мистецьку чи історичну аудиторію.

По-п’яте, нові закони існування образу як бренду не розривають із попередньою традицією, а логічно її продовжують. Масовість і різноманітність відтворення були властиві ще народній картині XVIII–XIX століть [26; 49]. У новій технологічній реальності вони лише набувають інших медійних форм – муралів, шрифтового дизайну, цифрової графіки. Усе це підтверджує надзвичайну гнучкість образу як національного архетипу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу розглянути образ Козака Мамая як цілісне історико-культурне явище, яке пройшло тривалий шлях від анонімної народної картини доби бароко до символу сучасної української ідентичності. Виконання поставлених завдань дозволило дійти таких висновків.

1. Вивчення наукової розробки проблеми показало, що інтерес до «Мамаїв» має понад півторастолітню історію, однак він розвивався нерівномірно. У середині XIX століття картину сприймали насамперед як етнографічну пам’ятку: дослідники збирали тексти написів, народні перекази, описували окремі зразки. На початку XX століття з’явилися перші спеціальні розвідки, автори яких уже намагалися пояснити походження композиції. Радянська наука розглядала картину переважно крізь призму «патріотичних» і «визвольних» ідей, що звужувало можливості її тлумачення, хоча саме в цей час були зроблені важливі знахідки, які довели участь професійних малярів у створенні ранніх «Мамаїв». Справжнім поворотом стала праця П. Білецького, від якої відраховують окремий напрям – «мамаєзнавство». Останні три десятиліття стали найпліднішими: з’явилися дослідження, присвячені написам, сміховій культурі, походженню назви, авторам картин, тюркським паралелям. Проте майже всі вони зосереджені на окремому аспекті або на одному етапі існування образу. Найменше вивченими залишаються його зміни в професійному мистецтві XX століття та особливо новітні явища воєнного часу, які ще не встигли стати предметом систематичного аналізу.

Джерельна база дослідження виявилася різноманітною і водночас специфічною. Її основою є самі народні картини з музейних зібрань, а писемні джерела XVIII–XIX століть, твори професійних художників і матеріали сучасних засобів масової інформації дозволяють пояснити ці зображення та простежити їхню подальшу долю. Поєднання цих груп джерел дає можливість перевіряти одні свідчення іншими. Найбільшою проблемою залишається те, що переважна більшість ранніх картин не має підпису й дати, тому для раннього періоду ми можемо говорити лише про ступінь імовірності окремих версій.

Застосування іконографічного та іконологічного методів у поєднанні з порівняльно-типологічним і семіотичним аналізом виявилося доцільним саме для такого матеріалу, де головним носієм інформації є зображення. Рух від опису предметів на картині до розпізнавання сюжету, а далі – до пояснення його культурного змісту дозволив уникнути як суто описового підходу, так і довільних тлумачень. Порівняння творів різних епох показало, які елементи образу є сталими, а які змінюються під впливом часу, і саме це стало основою для висновків про стійкість канону.

2. Сюжет «козак-бандурист» склався як окреме явище в добу українського бароко, у суспільстві Гетьманщини, де козацтво було не лише військовою силою, а й носієм власної культури. Ця культура поєднувала церковне малярство, парсунний портрет, народне малярство, вертепний театр і бурлескну поезію, і саме на перетині цих традицій виник жанр, якому важко знайти прямі відповідники в мистецтві сусідніх народів. Ми дійшли висновку, що в першій половині XVIII століття сталою була лише поза козака, тоді як його оточення, предмети навколо і характер написів ще змінювалися. Остаточно канон утвердився в другій половині XVIII – на початку XIX століття. Відомі на сьогодні імена авторів картин показують, що їх писали люди дуже різного походження і становища: козаки, вихованці лаврської малярні, іноземці, самодіяльні майстри. Отже, говорити про одну «школу» «Мамаїв» немає підстав, але саме ця різноманітність авторів і власників пояснює, чому картина так швидко поширилася від старшинських осель до селянських хат. Після ліквідації Запорозької Січі образ поступово втратив зв’язок із живою дійсністю і став знаком пам’яті про козацьке минуле, що й забезпечило йому довге життя у XIX столітті.

3. Розгляд версій про те, ким був Мамай, засвідчив, що жодна з них не може бути доведена остаточно. Ми розподілили їх на чотири групи: пов’язання імені з відомою історичною особою (золотоординським воєначальником чи родом Глинських); ототожнення героя з реальними козаками й гайдамаками, які носили прізвище або прізвисько Мамай; розуміння образу як збірного «невідомого козака»; пошук мовних і культурних паралелей у тюркському степовому світі та в

народних уявленнях про легендарний народ «мамаїв». На нашу думку, ці версії не стільки суперечать, скільки доповнюють одна одну, адже вони пояснюють різні складники образу – ім’я, сюжет і зорову схему. Ім’я, найімовірніше, прийшло зі степового прикордоння, де українці століттями жили поряд із тюркськими народами; документально підтверджене існування козаків і гайдамаків на прізвище Мамай пояснює, чому народна пам’ять пов’язувала картину з «розбійником» і месником; а сама композиція є узагальненим образом козака, а не портретом конкретної людини. Показово, що в народних переказах середини XIX століття спокійний музика з картини і грізний гайдамака з легенд співіснували, не заперечуючи один одного. Тому найобґрунтованішим ми вважаємо розуміння Мамая як збірного образу, в якому поєдналися пам’ять про реальних людей, фольклорна традиція та ідеал козацтва.

Аналіз музейних зразків дозволив також установити, що композиційна основа картини – козак, кінь, зброя і дерево – залишалася незмінною понад два століття. Кожен із цих елементів має одночасно побутове і символічне значення, а разом вони творять образ упорядкованого світу, в центрі якого перебуває людина, що досягла внутрішньої рівноваги. Найважливішою особливістю образу ми вважаємо поєднання протилежностей: воїн показаний не в бою, а в стані спокою і роздуму, зброя відкладена, але завжди поруч. Саме ця подвійність робить картину не простою побутовою сценою, а символом, який кожне покоління може прочитати по-своєму.

4. Дослідження написів на картинах показало, що вони не є другорядним доповненням до зображення. Текст і малюнок утворюють єдиний твір, у якому слово пояснює, загострює або навіть іронічно перекручує те, що бачить глядач. Написи найчастіше побудовані як мова самого козака, звернена до глядача: він розмірковує про долю, про коня і волю, жартує сам із себе, а відомий мотив про те, що ніхто не вгадає його імені й роду, ще раз підкреслює збірний характер образу. За стилем написи тісно пов’язані з бурлескно-травестійною літературою, вертепним театром і сміховою культурою бароко, а їхня близькість до мови «Енеїди» І. Котляревського свідчить про спільне джерело – живу народну мову, у

якій поєднувалися високе і низьке. Я також звернула увагу, що прямих християнських знаків на картині майже немає, тоді як релігійні мотиви перенесено саме в текст. З часом написи розросталися від кількох рядків до невеликих віршованих оповідей, і ця зміна сама по собі є свідченням еволюції жанру та поширення його серед грамотних людей.

5. Звертаючись до творчості класиків українського мистецтва, ми виявили три різні способи використання образу. Т. Шевченко ввів народну картину в реалістичне зображення історичного минулого: у нього «Мамай» є частиною побуту гетьманської доби і водночас знаком безперервності національної традиції. Г. Нарбут підійшов до образу як модерніст: він виявив приховану геометрію народного канону і зробив козацьку постать складником державної символіки Української Держави 1918 року. В. Кричевський працював не стільки з самим сюжетом, скільки з тим стильовим середовищем – українським архітектурним модерном, – у якому подібні образи могли органічно існувати. Спільним для всіх трьох митців є те, що народна картина для них стала природним джерелом національної візуальної мови. У другій половині XX – на початку XXI століття цей процес продовжився: серія полотен Д. Нарбута свідомо осучаснювала образ, а «двовзори» О. Шупляка перетворили його на предмет постмодерної гри зі сприйняттям глядача. Велика кількість сучасних інтерпретацій засвідчує, що Мамай став загальнозрозумілим кодом, яким можуть користуватися художники найрізноманітніших напрямів.

6. Повномасштабна російсько-українська війна спричинила найпомітніше за всю історію образу розширення його присутності в суспільному просторі. Мурали ініціативи «Стінописи опору» показують Мамая сучасним захисником: кобзу замінює автомат, над головою з’являються дрони, а в рисах обличчя впізнаються конкретні загиблі воїни. Проте, за нашими спостереженнями, ці твори зберігають головне – характерну позу, спокій перед небезпекою, поєднання зброї та внутрішньої зосередженості, тобто саму логіку класичного канону. Паралельно образ увійшов у цифровий дизайн, зокрема до колекції українських символів шрифту Fixel, а також у військову символіку, рекламу і сувенірну продукцію. Тому

ми вважаємо, що Козак Мамай сьогодні виконує роль візуального бренду української ідентичності, який допомагає суспільству згуртуватися і відчути зв’язок із власною історією. Таке масове тиражування не є чимось чужим для цього образу: народна картина і в XVIII–XIX століттях існувала в десятках повторень. Водночас ми бачимо і певну небезпеку: надмірна комерціалізація може перетворити глибокий символ на поверховий декоративний знак. Саме тому знання історичного та смислового підґрунтя образу є важливою умовою його відповідального використання в освіті, музейній справі та просвітницькій роботі.

Досвід використання матеріалів дослідження на уроках історії України та громадянської освіти в Оріхівській гімназії «Сузір’я» показав, що образ Козака Мамая є зручним «містком» між минулим і сучасністю. Учні легко впізнають його на муралах і шевронах, і саме від цього знайомого їм образу можна вести розмову про козацьку добу, бароко, народну картину, а також про те, як історичні символи діють у сьогоденні. Робота з образом на уроках сприяє розвитку навичок аналізу візуальних джерел: школярі вчаться описувати зображення, розрізняти буквальне і символічне значення деталей, порівнювати твори різних епох. Це підтверджує практичну цінність отриманих результатів не лише для науки, а й для освіти.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що мета роботи досягнута. Ми простежили весь шлях образу – від його витоків у культурі козацького бароко через сталий канон народної картини та професійне мистецтво XIX–XX століть до явищ воєнної доби. Новизна отриманих результатів полягає в тому, що ці етапи вперше розглянуто в межах однієї роботи як послідовний процес, а новітні мурали та цифрові образи 2022–2025 років проаналізовано як продовження народної традиції, а не як випадкові сучасні запозичення. Дослідження підтвердило нашу гіпотезу про винятковість Козака Мамая як національного архетипу: змінювалися історичні обставини, ідеологія, технології і способи відтворення, але ядро образу – вільна людина, яка поєднує силу і спокій, – залишалося впізнаваним.

Отримані результати відкривають перспективи для подальших досліджень. Зокрема, потребують окремого вивчення технологічні особливості оригінальних

картин, які можна встановити лише під час безпосередньої роботи з музейними пам’ятками, регіональні варіанти сюжету, побутування образу в українській діаспорі, а також створення повного каталогу зображень Мамая воєнного часу. Окремим напрямом може стати вивчення того, яку роль цей образ відіграватиме в повоєнній культурі пам’яті. Матеріали роботи можуть бути використані у викладанні історії України, історії української культури та мистецтва, у музейній і просвітницькій діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела:

Опубліковані джерела:

1. Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка. Киевская старина. 1882. Т. IV. С. 9-38.

2. Де ля Фліз: Альбоми. Т. 1 / передм. В. Наулко, В. Горленко ; Національна академія наук України, Інститут української археографії і джерелознавства, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Інститут рукопису, Кафедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків університету Альберта (Канада). К., 1996. 254 с. URL: http://litopys.org.ua/deflise/flise01.htm

3. Эварницкий Д. И. (Яворницкий Д. И.). Запорожжя в залишках старовини та переказах народу. СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1888. Ч. 1, 2. 447 с.

4. Запорожці: До історії козацької культури / упорядк. тексту, передм. І. Кравченка ; упорядк. іл. матеріалу Ю. Іванченка. К.: Мистецтво, 1993. С. 482.

5. Кулиш П. Записки про Південну Русь. СПб., 1856. Т. 1. 361 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kulish/Zapysky_o_Yuzhnoi_Rusy_Tom_1/

6. Маркевич Н. Звичаї, повер'я, кухня и напої малоросів. Київ: Добровільне т-во любителів книги УРСР, 1991. 174 с. (репринт вид. 1860 р.).

7. Шевченко Т. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7: Живопис, графіка 1830–1847. Кн. 1. Ізборник. URL: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7015.htm

8. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: у 6 т. К., 1963. Т. IV. Повісті. С. 56-81.

Візуальні джерела (музейні зібрання, репродукції та твори мистецтва):

9. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького. URL: http://www.museum.dp.ua/object_2-2.html

10. Національний заповідник «Хортиця». URL: https://uain.press/articles/mamaj-krimskij-zaporozhets-453491/attachment/cossack-mamai_18th_c

11. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: https://honchar.org.ua/collections/detail/2329

12. Олег Шупляк. Галерея — Козак Мамай (2023). URL: https://shupliak.art/uk/gallery/2023/cossack-mamai-2023

13. Ukrainian folk picture. 1975. T. 1. URL: https://uartlib.org/allbooks/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/ukrayinski-narodni-kartyny-kozaky-mamayi-komplekt-lystivok/

Матеріали засобів масової інформації:

14. В Одесі завершили створення сьомого муралу з проєкту «Стіописи опору» // Суспільне Одеса. URL: https://suspilne.media/odesa/1052311-v-odesi-zaversili-stvorenna-somogo-muralu-z-proektu-stinopisi-oporu-2/

15. В Одесі з'явився мурал козака Мамая на честь Руху опору ССО ЗСУ // МІА Вектор Ньюз. URL: https://www.vectornews.net/news/accidents/426413--desi-zyavivsya-mural-kozaka-amaya-na-chest-ukhu-oporu-.html

16. Мурали Опору: патріотичне мистецтво на стінах // Телеканал МТМ Запоріжжя. URL: https://tvmtm.online/muraly-oporu-patriotychne-mystecztvo-na-stinah/

17. «Стіописи опору». У Сумах з'явилися нові мурали // Цукр. URL: https://cukr.city/news/2025/stinopysy-oporu-v-sumakh-i-bilopilli/

18. Стіописи Опору: які нові мурали з'явилися в Одесі // Podrobnosti.ua. URL: https://podrobnosti.ua/2503043-stnopisi-oporu-jak-nov-murali-zjavilisja-v-odes.html

19. У Запоріжжі з'явилися 5 муралів «Стіописи опору» // ZPRZ.CITY. URL: https://zprz.city/news/view/u-zaporizhzhi-rozpisav-stini-laureat-shevchenkivskoi-premii-eksklyuzivne-interv-ta-039-yu

20. Франківський митець Ярема Стецик про Рух опору і мурали у прифронтових містах // Еспресо.Захід. URL: https://zahid.espreso.tv/kultura-frankivskiy-khudozhnik-i-muzikant-yarema-stetsik-pro-pidtrimku-rukhu-oporu-murali-u-prifrontovikh-mistakh-ta-artterapiyu-dlya-viyskovikh

21. Художники створюють стінописи у прифронтових містах // ZAXID.NET. URL: https://zaxid.net/ukrayinski_hudozhniki_stvorili_murali_na_zruynovanih_budivlyah_u_prifrontovih_mistah_n1609740

22. Юрій Змієборець і графіка Нарбута: до шрифту Fixel додали колекцію українських символів // Читомо. URL: https://chytomo.com/iurij-zmiieborets-i-hrafika-narbuta-do-shryftu-fixel-dodaly-kolektsiiu-ukrainskykh-symvoliv/

23. MacPaw представила колекцію автентичних українських символів до річниці шрифту Fixel // Продизайн. URL: https://prodesign.in.ua/2023/11/macpaw-predstavyla-kolekcziyu-avtentychnyh-ukrayinskyh-symvoliv-do-richnyczi-shryftu-fixel/

Монографії та наукові статті:

24. Бароко в українській культурі 17-18 ст. як відображення національної ідентичності // Humanities Studies. 2025. URL: https://humstudies.com.ua/article/view/350843

25. Білецький П.О. Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка. К., 1998. 284 с.

26. Білецький П.О. Козак Мамай – українська народна картина. Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. 32 с.

27. Білецький П.О. Українське мистецтво XVII–XVIII століть. К., 1963. 261 с.

28. Білецький П.О. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. К., 1969. 312 с.

29. Бушак С. М. «Мамаї» та сміхова культура українського народу. Слово і час. 1998. № 12. С. 76-79.

30. Бушак С. Сміхова культура українського народу в картинах типу «Козак Мамай». Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 44. С. 97-104.

31. Бушак С. Творчі почерки давніх авторів народних картин типу «Козак Мамай». Українська академія мистецтва: наук. зб. Київ, 2010. Вип. 17. С. 271-276.

32. Бушак С.М. Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай». Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. К., 2009. Вип. 2 (11). С. 159-169.

33. Бушак С.М. Народно-мистецький образ захисника незалежності України. Давньоукраїнська народна картина «Козак Мамай». Народна творчість та етнографія. 2002. № 1. С. 3-12.

34. Вечерський В.В. Бароко українське, козацьке і мазепинське: термінологічні дефініції і сутність явища // Сіверщина в історії України: зб. наук. пр. Київ ; Глухів, 2021. Вип. 14. С. 7-11.

35. Владич Л. В. Живопис Т. Г. Шевченка. К., 1976. Т. 1. 197 с.

36. Говдя П. Українське радянське образотворче мистецтво: нарис. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 354 с.

37. Голубець О. Мистецтво XX ст.: Український шлях. Львів: Колір Про, 2012. 429 с.

38. Грибовський В.В. Картина «Козак Мамай»: витоки образу й ногайські паралелі // Україна в Центрально-Східній Європі. Київ: Інститут історії України НАН України, 2021. Вип. 19-20. С. 285-334.

39. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам’ятках мистецтва XVI–XVIII ст. К., 1958. 255 с.

40. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. Київ: Наук. думка, 1982. 288 с.

41. Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай»). Народна творчість та етнографія. 1958. № 2. С. 91-97.

42. Зінків І.Я. Козак-Мамай: герменевтичний аспект музичного інструментарію // Культура України. 2019. Вип. 63. С. 214-223.

43. Книжкова культура та барокова проповідь: формування інтелектуального поля українського козацтва // Вісник НАКККіМ. 2026. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/356144

44. Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його «ідентифікаційного коду»: альбом / автор дослідж. С. Бушак. Київ: Родовід, 2008. С. 192, 250. URL: http://www.history-ua.org/ukraina-slavetna/bandura.html

45. Марченко Т. М. Козаки–Мамаї. К. ; Опішне, 1991. 400 с.

46. Марченко-Пошивайло Т. Козаки-мамаї. Київ: Мистецтво, 1991. 128 с.

47. Молин Н. Народна картина «Козак Мамай» як джерело творчості // Вісник ЛНАМ. 2017. № 33. С. 123-132.

48. Мустафін О. Перлини в степу. Розмови про минуле українського Півдня. Харків, 2023. С. 163.

49. Найден О.С. Українська народна картина. Київ: Стилос, 2007. 256 с.

50. Найден О.С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів: автореф. дис. … д-ра мистецтвозн. К., 1997. С. 51-72.

51. Питльована Л. Історико-фольклорний образ козака Мамая як символ тяглості національної військової традиції у репрезентації сучасної української карикатуристики. Воєнно-історичний вісник. 2023. № 4 (50). С. 79-87. DOI: 10.33099/2707-1383-2023-50-4-79-87.

52. Рахно К.Ю. Легендарний народ «мамаї» та проблема походження назви картини «Козак Мамай». Academia.edu. 2023. URL: https://www.academia.edu/107074382

53. Рахно К.Ю. Найдавніші звістки про українську народну картину «Козак Мамай» // Переяславіка: наук. зап. НІЕЗу «Переяслав». 2020. Вип. 29. С. 163-178.

54. Роль українського козацтва у формуванні державності та культурної ідентичності: історична ретроспектива // Вісник гуманітарних наук. 2024. URL: https://h-visnyk.com.ua/index.php/home/article/view/4

55. Скиба М. Філософія світла у творчості Т. Шевченка: її композиційне та колористичне витлумачення. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. К., 2004. Вип. 4. С. 269-270.

56. Франків Р.Б., Бойко Х.С. Ідилічні сюжети у творенні наративів модерних націй, на прикладі німецького, єврейського та українського живопису // Вісник НАКККіМ. 2021. № 2. С. 159-164.

57. Щербаківський Д. Козак Мамай (народна картинка) // Сяйво. 1913. № 10–12. С. 251–258. URL: https://torba.infoua.net/files/Kozak-Mamay_DShcherbakivskyy_Syayvo_1913_10-12_s251-258.pdf

58. Щербаківський Д. Козак Мамай (народна картинка). Народне мистецтво. Київ, 1997. № 1. С. 18-22. (Передрук зі скороченнями за публ. в журналі «Сяйво». Київ, 1913. № 10-12). URL: https://torba.infoua.net/files/Kozak-Mamaj_Narodna-kartyna_DShcherbakivskyj_NarMyst_1997-01.pdf

59. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків: у 3 т. Київ: Наукова думка, 1990-1991.

Енциклопедично-довідкові видання та електронні ресурси:

60. Бушак С. Козак Мамай // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2013. Т. 13. URL: https://esu.com.ua/article-7853

61. Бушак С.М. Вічний козак, або Таємниці українських «Мамаїв» // Локальна історія. 2022. 17 серп. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/vichnii-kozak-abo-taiemnitsi-ukrayinskikh-mamayiv/

62. Вечерський В.В. Бароко українське // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Бароко_українське

63. Грибовський В.В. Козак Мамай: тюркські загадки українського сфінкса. URL: https://www.dnipro.libr.dp.ua/kozak_mamay_kobza_bandura_legenda

64. Диченко І. Крила музи Георгія Нарбута // Бібліотека українського мистецтва. URL: https://uartlib.org/igor-dychenko-kryla-muzy-georgiya-narbuta/

65. Загадковий Козак Мамай як етносимвол української культури // Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека. URL: https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=3&idg=288

66. Ким був та яку естетику творив автор українських грошей Георгій Нарбут // Тексти.org.ua. URL: https://texty.org.ua/articles/102318/kym-buv-ta-yaku-estetyku-tvoryv-avtor-ukrayinskyh-hroshej-georhij-narbut/

67. Козак Мамай // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Козак_Мамай

68. Кричевський Василь Григорович // Енциклопедія Сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-1645

69. Нарбут Георгій Іванович // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Нарбут_Георгій_Іванович (дата звернення: 28.06.2026).

70. Нарбут Данило Георгійович // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Нарбут_Данило_Георгійович

71. Нарбут Данило Георгійович // Енциклопедія Сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-71306

72. Пошивайло Т. «Козак Мамай» – генетичний код нації // Мамаєва Слобода. 2010. 24 січ. URL: https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/

73. Пошивайло Т. «Козак Мамай» серед своїх діл // Мамаєва Слобода. 2010. 4 лют. URL: https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua/publ/kozak-mamai-sered-svoyih-dil/

74. Свередюк Р. Художник Олег Шупляк. Картини з подвійним змістом. URL: https://sverediuk.com.ua/kartini-z-podviynim-zmistom-vid-olega-shuplyaka/

75. Чорна М. Сакральні простір і час в українській народній картині «Козак-Мамай». 2016. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak_mamay

76. ART-територія: Данило Георгійович Нарбут. URL: http://artteritoriya.blogspot.com/2021/01/blog-post_22.html

ДОДАТКИ

Додаток А



Наведено за: Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його «ідентифікаційного коду»: Альбом. Автор дослідж. С.Бушак. Київ: Родовід, 2008. С.250.URL: http://www.history-ua.org/ukraina-slavetna/bandura.html

Додаток Б



Невідомий скульптор. Будда в медитації. Пісковик. V ст. Індія.



Статуя воїна. Пісковик. Середина XII ст.



Скульптурний образ запорожця. Імовірно межа XVIII-XIX ст. Із зібрання О.Поля; за книгою Д.І. Яворницького «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» (1888)



Картина «Гайдамака». Кін. XVIII ст. Із зібрання Я.Новицького; за книгою Д.І. Яворницького «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» (1888)

Наведено за: Бушак С. М. Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай». Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: К., 2009. Вип. 2 (11). С. 159–169.

Додаток В

Освячення корогви. Мініатюра із «Служебника» Лазаря Барановича. 1665. У композиції — гетьман (Дорошенко чи Брюховецький), генеральний бунчужний, старшина та архієпископ чернігівський Л. Баранович.



Наведено за: Запорожці: До історії козацької культури. Упорядк. тексту, передм. 1. Кравченка. Упорядк. іл. матеріалу Ю. Іванченка. К. : Мистецтво, 1993. 452 с.

Додаток Г

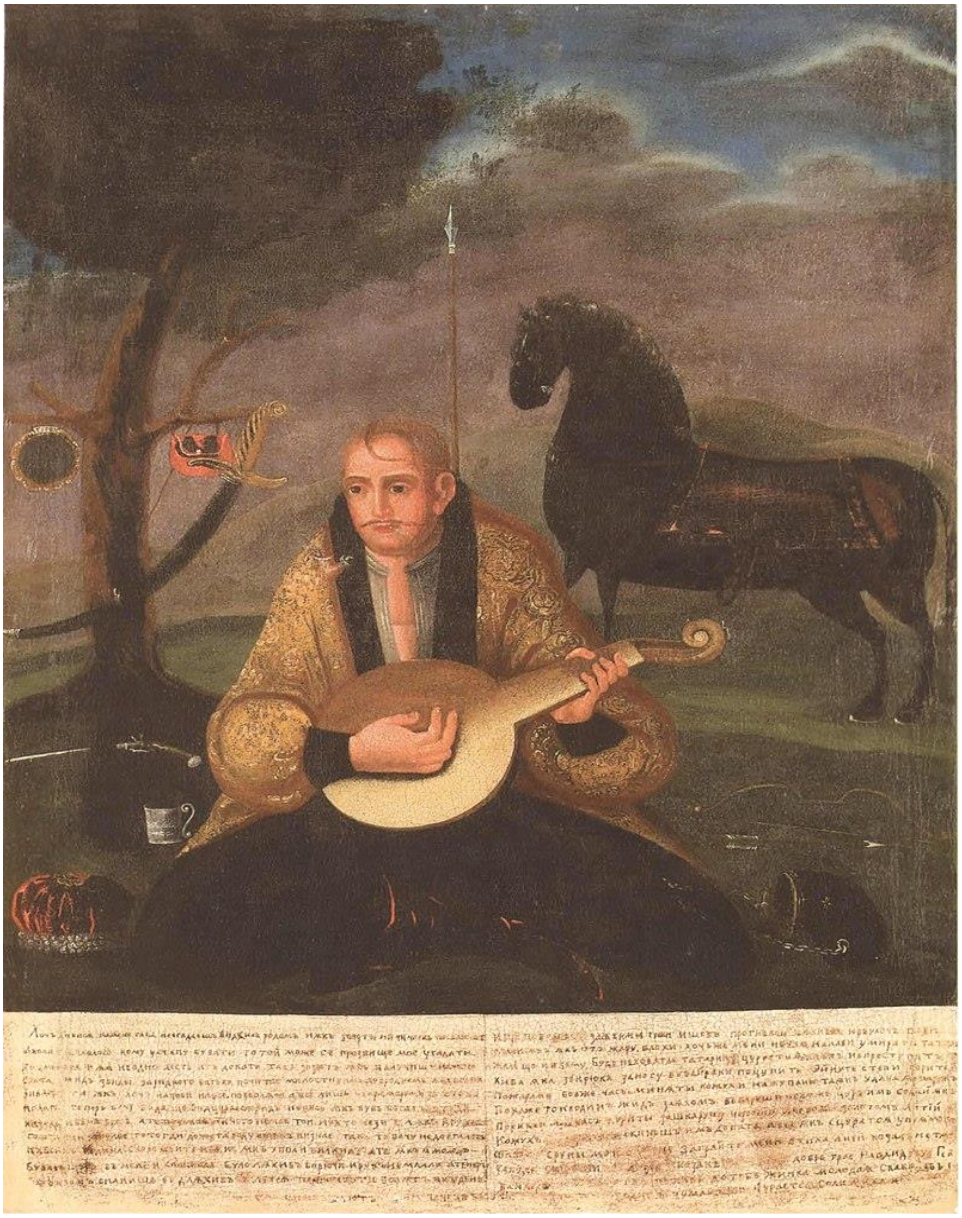
«Покров Богородиці» із зображенням Богдана Хмельницького і архієпископа Лазаря Барановича.



Наведено за: Запорожці: До історії козацької культури. Упорядк. тексту, передм. 1. Кравченка. Упорядк. іл. матеріалу Ю. Іванченка. К. : Мистецтво, 1993. 64 с.

Додаток Д

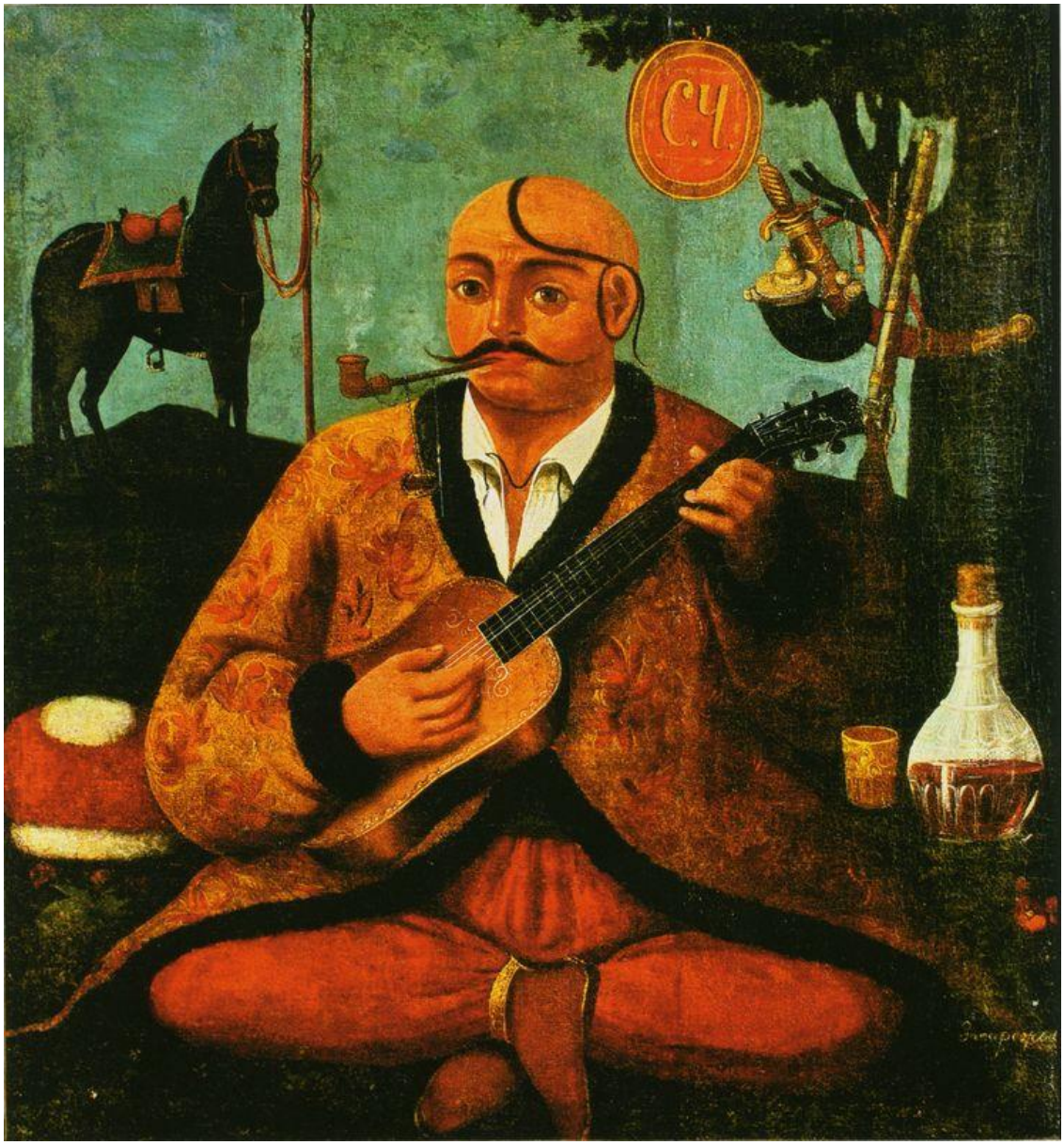
«Козак Мамай» (XVIII ст.).



Наведено за: Національний заповідник «Хортиця». URL: https://uain.press/articles/mamaj-krimskij-zaporozhets-453491/attachment/cossack-mamai_18th_c

Додаток Е

Картина «Козак Мамай» (І пол.19 ст.) Походження невідоме.



Наведено за: Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його «ідентифікаційного коду»: Альбом / Автор дослідж. С.Бушак. Київ: Родовід, 2008. С.192.

Додаток Є

Народна картина «Кримський Запорожець (Козак-Мамай)», автор невідомий. Під черевом коня напис: «Крымскый Запорожыцъ». Кін. XVIII – І пол. XIX ст. Полтавська обл. Великобагачанський р-н с. Остап'є.



Наведено за: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» URL: https://honchar.org.ua/collections/detail/2329.

Додаток Ж

Домінік П’єр Де ля Фліз «Розбійник Мамай», 1854 рік.



Наведено за: Де ля Фліз: Альбоми. Т. 1. передм. В. Наулко, В. Горленко; Національна академія наук України, Інститут української археографії і джерелознавства, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Інститут рукопису, Кафедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків університету Альберта (Канада). К., 1996. 254 с. URL: http://litopys.org.ua/deflise/flise01.htm

Додаток И

Стовбуненко Федір «Козак-бандурист на коні» (1928), полотно, олія. 98 х 79,3 см.



Наведено за: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL:https://honchar.org.ua/collections/detail/2329.

Додаток К

Струнніков М.І. Запорожець, 1917 р.



Наведено за: Донецький обласний художній музей. Каталог зібрання / Упорядк. Панов Т. Донецьк, 2003. 176 с.

Додаток Л

«Козак Мамай.» Поч. XVIII ст. Полотно, олія



Наведено за: Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького. URL: http://www.museum.dp.ua/object_2-2.html

Додаток М

Шевченко Т. Козацький бенкет



15. КОЗАЦЬКИЙ БЕНКЕТ.
Оливець. 25.XII 1838.

Наведено за: Шевченко Т. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7: Живопис, графіка 1830-1847. Кн. 1. Ізборник URL: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7015.htm

Додаток Н

Шевченко Т. Смерть Богдана Хмельницького

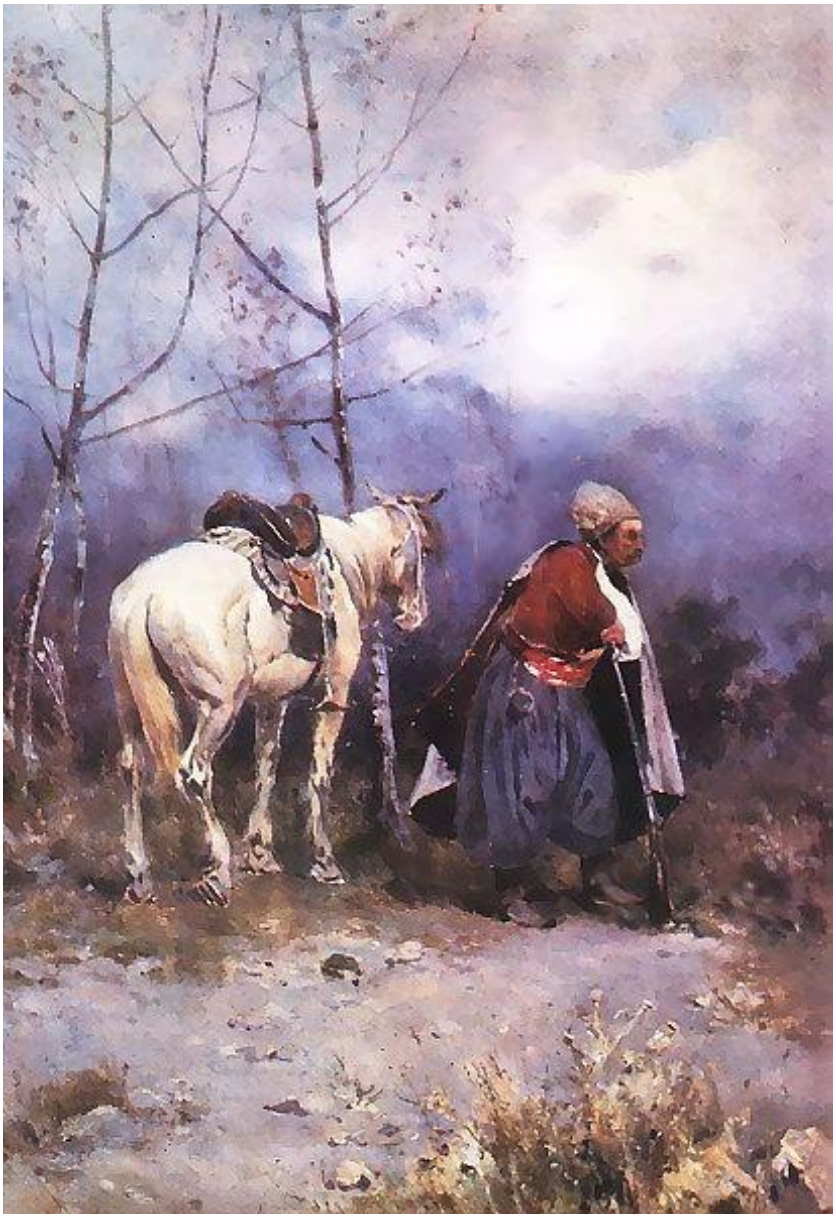


8. СМЕРТЬ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО.
Туш. [1836 — 1837].

Наведено за: Шевченко Т. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7: Живопис, графіка 1830-1847. Кн. 1 Ізборник URL: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7008.htm

Додаток П

Васильківський С.І. На варті, 1900 р.



Наведено за: Запорожці: До історії козацької культури. Упорядк. тексту, передм. 1. Кравченка. Упорядк. іл. матеріалу Ю. Іванченка. К. : Мистецтво, 1993. 400 с.

Додаток Р

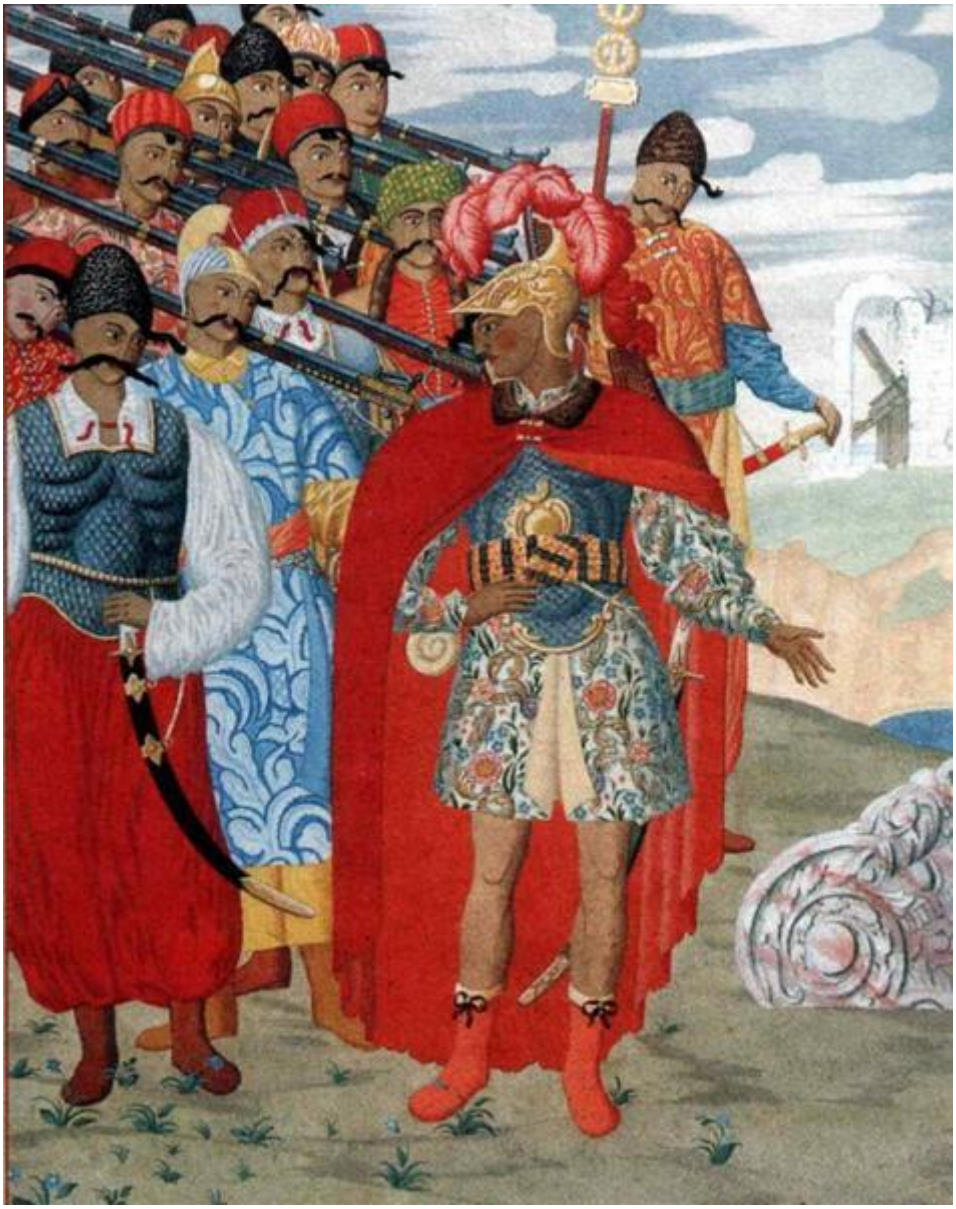
Рєпін І.«Запорожці пишуть листа турецькому султану»



Наведено за: Харківський художній музей. URL: https://artmuseum.kh.ua/vistavki/post%D1%96jn%D1%96ekspoziczii/khudozhnik-ye.-g.-voloshinov.html

Додаток С

Нарбут Г. Еней (Ілюстрація до «Енеїди» І. П. Котляревського 1919)



Наведено за: Георгій Нарбут в колекції Харківського художнього музею. Х, 1973. 49с. URL: https://uartlib.org/allbooks/georgiy-narbut-v-kolektsiyi-harkivskogo-hudozhnogo-muzeyu/

Додаток Т

Матейко Я. «Богдан Хмельницький з Тугай Беєм під Львовом»



Наведено за: Національний музей у Варшаві. URL: https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/507793

Додаток У

Брандт Й. Привітання степу, 1874



Наведено за: Józef Brandt 1841–1915. T. 1. red. nauk. Ewa Micke-Broniarek. Warszawa : Muzeum Narodowe, 2018. 193 s URL: https://pcbj.pl/wp-content/uploads/Jozef-Brandt-1841-1915-tom-1-2018-red.-Ewa-Micke-Broniarek.pdf

Додаток Ф

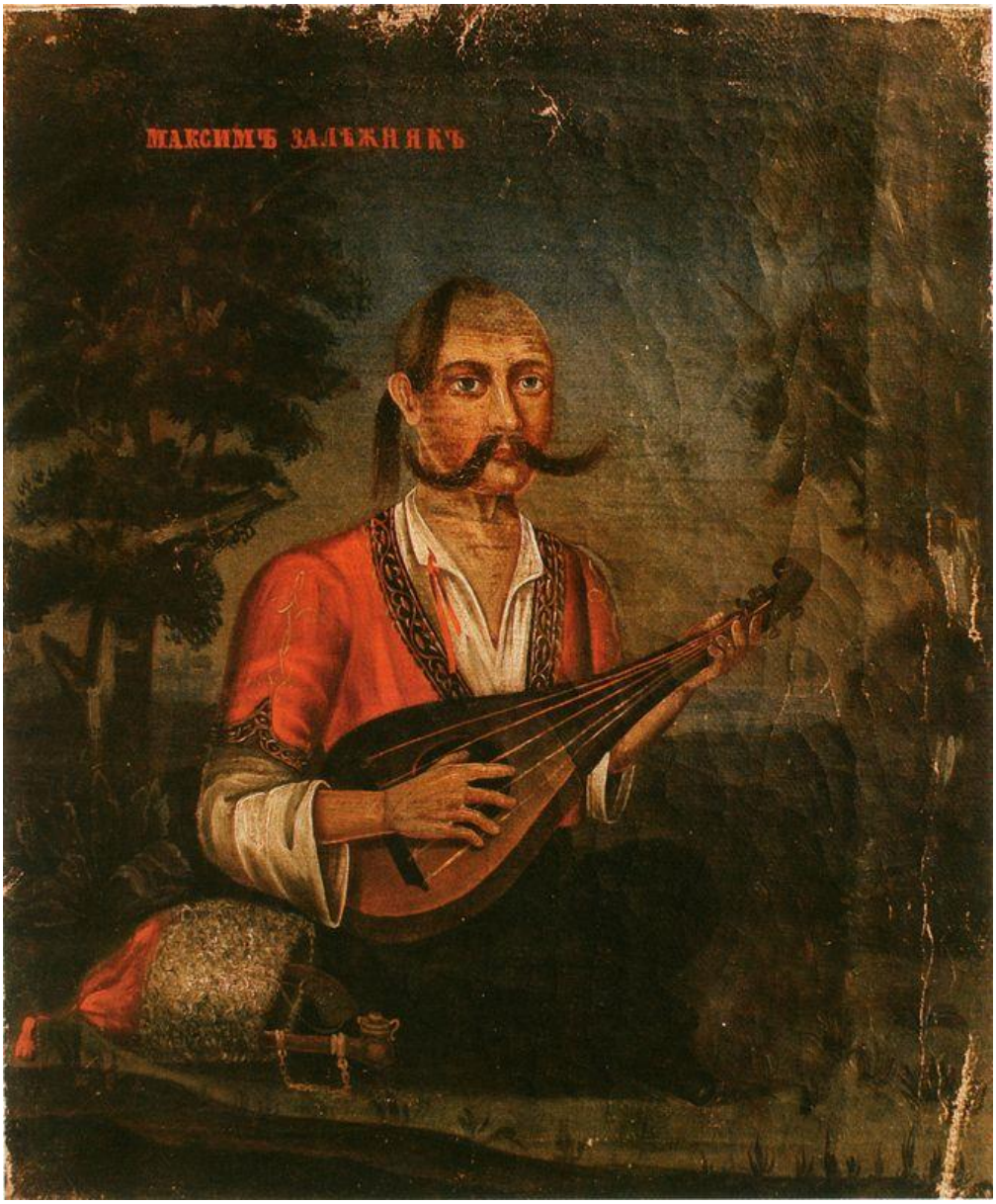
Українська народна картина «Козак Мамай 1834», на картині підпис, «писав Козак рибка у 1834 році» полотно олія 74 х 51



Наведено за: Бібліотека українського мистецтва Катерини Лебедєвої. Ukrainian folk picture. 1975. Т. 1, № 961. С. 7. URL: https://uartlib.org/allbooks/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/ukrayinski-narodni-kartyny-kozaky-mamayi-komplekt-lystivok/

Додаток Х

«Максим Залізняк». 1858. Полотно, олія, 52х42.



Наведено за: Бібліотека українського мистецтва Катерини Лебедєвої. Ukrainian folk picture. 1975. Т. 1, № 961. С. 7. URL: https://uartlib.org/allbooks/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/ukrayinski-narodni-kartyny-kozaky-mamayi-komplekt-lystivok/.

Декларація

про дотримання академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я _Сапко Олена Олександрівна_, студентка __2__ курсу, форми здобуття освіти _заочна_, факультету _історії та міжнародних відносин, спеціальності _історії та археологія, освітньо-професійної програми історія адреса електронної пошти ____lenasapko2648gmail.com_____
підтверджую, що кваліфікаційна робота на тему:
«Козак Мамай: історичний та художній образи» виконана мною самостійно з дотриманням принципів академічної доброчесності.

Під час підготовки *кваліфікаційної роботи*, всі використані джерела та запозичені матеріали належним чином зазначено. Використання інструментів штучного інтелекту, якщо воно мало місце, не підміняло мого власного інтелектуального внеску в постановку та виконання завдань, аналіз та інтерпретацію отриманих результатів і формулювання висновків. Усвідомлюю, що незазначення використання інструментів штучного інтелекту у випадках, коли таке використання вплинуло на зміст або результати *кваліфікаційної роботи*, може становити порушення академічної доброчесності. Підтверджую, що критично перевірила результати, отримані з використанням інструментів штучного інтелекту, та несу відповідальність за зміст *кваліфікаційної роботи* незалежно від використаних під час її підготовки інструментів.

Підтверджую, що під час виконання кваліфікаційної роботи дотримувалась норм Закону України «Про академічну доброчесність»

Характер використання інструментів штучного інтелекту під час підготовки змісту або представлення результатів кваліфікаційної роботи (за наявності):*
Допоміжне (мовне та стилістичне редагування, перевірка граматики, переклад). Зміст роботи інструментами штучного інтелекту не створювався.

Згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб.

Розумію, що в разі виявлення порушень принципів академічної доброчесності при виконанні кваліфікаційної роботи, я можу бути притягнута до відповідальності згідно норм чинного законодавства

Дата __25.11.2026_____ Підпис _____