www.etnolog.org.ua

УДК 7.041.7:7.031.4](=161.2)

КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ», «КОЗАК – ДУША ПРАВДИВАЯ» У СВІТЛІ НОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (1)

Ростислав Забашта

Дослідження присвячено генезі зображень козака-бандуриста / козака Мамая / козака – душі правдивої, що вважаються одними з найбільш самобутніх породжень вітчизняної художньої культури Нового часу. У центрі уваги означеної статті є питання конкретного часового виміру початкового етапу розвитку цих образотворчих пам'яток.

Ключові слова: датування, генеза / походження, картини «Козак-бандурист» / «Козак Мамай» / «Козак – душа правдивая», іконографія, зміст.

The research is dedicated to the genesis of the images of a Cossack-banduryst / Cossack Mamay / Cossack-truthful soul, that are considered to be one of the most original creations of Ukrainian artistic culture of the New Age. The issue of specific temporal dimension of the initial stage of these artistic monuments development is in the attention focus of the article.

Keywords: dating, genesis / origin, the paintings 'Cossack-Banduryst' / 'Cossack Mamay' / 'Cossack – Truthful Soul', iconography, content.

Вступні зауваги. Загальною темою статті обрано питання походження (а отже, джерел) зображення / картини «Козак-бандурист» (далі – ККБ) / картини «Козак Мамай» (далі – ККМ) та картини «Козак – душа правдивая» (далі – ККДП); зображень, які вже тривалий час вважаються одними з найбільш самобутніх, ба навіть «архетипічніших» явищ вітчизняної художньої культури Нового часу. Певною мірою цей вибір зумовлений історіографічною практикою, адже поміж різноманітних питань, що ставить перед дослідником ККБ / ККМ чи ККДП, проблема генези чи не найобговорюваніша. Водночас саме в цій ділянці наукових студій – як показує аналіз тієї-таки історіографії теми – чи не найбільше плутанини, поверхових і недостатньо аргументованих оцінок та суджень. Існуючий стан речей спонукає до ґрунтовного критичного розбору й осмислення теми, тим паче, що для цього є поважний джерелознавчий привід. Маємо на прикметі іконографічні матеріали з поля польського та вітчизняного образотворчого (переважно графічного) мистецтва XVII–XVIII ст., які досі не залучалися до обговорення теми, але засвідчують існування цілком нових історико-культурних та ідейно-образних вимірів безпосередніх об'єктів нашого дослідчого інтересу. Однак перед тим як перейти до висвітлення теми, уточнимо диспозицію зі складом пам'яток для дослідження та їхнім найменуванням (інакше кажучи – термінологічним позначенням).

У пропонованій роботі аналізуються зображення, що відтворюють насамперед і головно образ козака-бандуриста / кобзаря (далі – КБ), козака Мамая (далі – КМ), а також образ козака, який, відклавши вбік музичний інструмент, «воші б'є» (згідно зі змістом одного рядка із тексту супровідного напису). Останній тип відомий під умовною назвою «Козак – душа правдивая» (далі – КДП), що також заснована на окремому словосполученні-визначенні супровідного напису. У літературі всі ці картини нерідко означуються однією назвою «Козак Мамай», що від певного часу (властиво, від кінця XIX ст.) прибрала роль (чи, точніше, регулярно номінується на роль) своєрідного загальника, спільного знаменника [1]. Цей приклад термінологічної уніфікації щодо

www.etnolog.org.ua

всіх аналізованих предметних носіїв порушеної теми не є, на нашу думку, цілком коректним і задовільним, адже, незважаючи на деяку практичну зручність, він призводить не лише до плутанини в найменуванні різних за іконографічно-композиційною структурою зображень [2], а й до нівеляції суттєвих (структурних) ідейно-образних відмінностей між ними, особливо між ККБ і ККДП [3]. Урешті-решт слід зважити на те, що назва «Козак Мамай» у дійсності стосується тільки окремого іконографічного підтипу ККБ – композицій з додатковими персонажами і сценами похідного побуту та / чи покарання ворогів. Прикметно й те, що в авторських супровідних написах на зразках цього підтипу саме ім'я «Мамай» трапляється також не завжди. Фактично воно є неусталеним, а отже, доволі локальним найменуванням (онімом); таким, що ніяк не годиться на роль усеохопного термінологічного загальника. Тим паче, що згаданий підтип (ККМ) є пізнішим за походженням і, найімовірніше, похідним зображенням стосовно ККБ. Через це в тексті своєї розвідки будемо послуговуватися як термінологічним інструментарієм повними (і вже зголошеними) назвами основних об'єктів дослідження; а задля зручності (зокрема стислості) висловлювання вживатимемо їх переважно в скороченій (абревіатурній) формі [4].

Питання датування початкового етапу розвитку ККБ / ККМ і ККДП. Як свідчить історіографія, у визначенні часу появи та перебігу ранньої історії ККБ / ККМ попередні дослідники також не дійшли спільної думки. Так, певна кількість авторів у своїх хронологічних визначеннях початкового етапу історії аналізованого історико-культурного явища пріоритет надавала XVIII ст. Цього визначення дотримувалися Б. Бутник-Сіверський [6, с. 6, 7] [5], Т. Марченко [30, с. 31, 32, 37], К. Скалацький [6], Ф. Уманцев (в одній з останніх своїх книжок) [43, с. 307] [7] та деякі інші. Одначе більшість із тих, хто писав про ККБ / ККМ / ККДП, час їхньої появи в культурному просторі Руси-України відносив до XVII ст., а подекуди й до більш ранніх періодів історії.

Посутньо першим таку хронологічну віху виставив К. Широцький, хоча в першій своїй публікації він покликався на згадку про зображення запорожця-бандуриста «на древнем здании XVII в. в Седневе, Черниг. губ.», уміщену в журналі «Киевская старина» за 1882 рік [48, с. 265, 266; 49, с. 34]. Утім, для цього автора XVII ст. (точніше його середина) послугувало лише допустимою верхньою межею відносно тривалого проміжку, упродовж якого образ КМ кристалізувався. Імовірною нижньою межею цього процесу К. Широцький вважав XVI ст. [49, с. 34]. На його думку, підставою такого визначення слугували факти використання образу коня (слід гадати, у вітчизняному фольклорі) та бандури (як символу козацького звитяги і як супровідного музичного інструмента) в Україні саме з XVI ст. [49, с. 34]. На давність сюжету картини (не пізніше XVII ст.) досліднику вказала і присутність серед озброєння козака лука, «употреблявшегося еще до появления огнестрельного оружия» [49, с. 34].

Позицію К. Широцького в цілому підтримав Д. Щербаківський, пишучи, що ККМ «скомпонована» не пізніше середини XVII ст. [13, с. 2]. Названим століттям історичний початок ККБ свого часу окреслили (прямо чи опосередковано) такі дослідники: Є. Кузмін [27, с. 458] [8], К. Костенко [26, с. 28, 29], Я. Затенацький [21, с. 93, 97], П. Жолтовський [17, с. 57; 15, с. 63–64; 19, с. 297], Г. Логвин [28, с. 249], Ф. Уманцев (у попередніх розвідках) [42, с. 100], Л. Міляєва [29, с. 220], Я. Дашкевич [11, с. 706, 707, 709], С. Бушак [7, с. 877] [9], М. Чорна [47, с. 56], І. Зінків [22, с. 235, 236] та ін. Із версією К. Широцького перегукуються інтерпретаційні позиції й деяких інших дослідників, зокрема О. Галенка, який припускав появу «зображення Мамая до XVIII ст.» на підставі присутності в репертуарі предметної атрибутики головного персонажа лука і металевої чари [9, с. 157], П. Клименка та П. Білецького, які зазначили, що ККБ (ККДП) цілком могла існувати вже в XVII ст. Заразом виникнення композиції із фігурою сидячого козака П. Клименко відносив до часу зародження самого козацтва, коли «у задніпровських степах людність жила "уходницькими" промислами» [24, с. 460]. На переконання П. Білецького, ККБ / ККДП

www.etnolog.org.ua

відбивала «давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми, <…> риси дуже давніх прототипів» [4, с. 21, 31]. Щобільше, за спостереженнями цього дослідника (та його послідовників), композиція ККБ (як і ККДП) постала значно раніше XVII ст. – ще в докозацьку добу [4, с. 6, 20, 22, 31; 8, с. 36; та ін.].

Перед критичним розбором цих версій, власне версії К. Широцького та його послідовників (зосібна найяскравішого з них – П. Білецького) як більш контроверсійної, слід відзначити один принциповий момент її (останньої версії) *логіко*-мисленнєвої конструкції і, відповідно, методи. Говорячи про давність ККБ / ККМ / ККДП, науковці зазвичай розрізняють реальні зразки зображень КБ / КМ / КДП, їхній головний мотив (образ козака) як такий і / чи їхній загальний принцип іконографічно-композиційного укладу як такий. Посутньо вони переводять проблему історії появи і становлення об'єкта нашої уваги із фактичної / фактографічної площини розшуку його прототипу (як певної іконографічно-композиційної цілості) у площину розшуку прототипу лише однієї його іконографічної частини (бодай і головної) і / чи загальної композиційної схеми [10]. Назагал такий підхід до розв'язання порушеної проблематики теми не позбавлений певного сенсу (з огляду на існуючі прогалини джерельної бази). Водночас він, увіч, дещо зміщує акценти пошукової роботи, надаючи їй більше теоретико-умоглядного, а отже, більш гіпотетичного, виміру і вимагаючи від дослідника неодмінного узгодження між конкретними реаліями історії власне окремого мотиву і / чи композиційної схеми та історії аналізованих творів як таких (творів у їхньому доконаному вигляді); узгодження, яке в підсумку мусить дати відповіді на питання: коли, де, за яких обставин і яким чином історія мотиву / композиційної схеми фактично стає історією аналізованої картини?

Увесь набір підстав, якими керувалися і подекуди продовжують керуватися деякі науковці для відносно раннього датування сюжету ККБ / ККМ, складається з таких основних джерелознавчих і логіко-аналітичних позицій: 1) твердження (окремих авторів) про існування зразків ККБ / ККМ XVII ст. або пізніших копій цих зображень; 2) твердження (окремих авторів) про існування зразка /-ів ККБ / ККМ, що датується /-ються початком XVIII ст. і, відповідно, дає /-ють привід припускати існування подібних творів у попередньому столітті; 3) твердження (деяких авторів) про значне поширення ККБ / ККМ на українських землях упродовж XVIII ст., що саме собою слугує достатньою підставою для віднесення появи аналізованих творів до XVII ст.; 4) наявність у спадку образотворчого мистецтва давнього й ранньосередньовічного періодів історії Сходу (насамперед Передньої та Середньої / Центральної Азії) зображень воїна / музики, які демонструють риси зовнішньої подібності до образу КБ і КДП. Розберемо кожний із цих аргументів окремо.

Доказом існування зразків ККБ / ККМ / ККДП до XVIII ст. П. Білецькому (у його початковій праці «"Козак Мамай" – українська народна картина» [4]) і деяким сучасним авторам, зосібна О. Держко [12, с. 12], С. Бушаку [25, с. 44; 7, с. 877], Т. Ґедзь [51], послугував один із відповідних живописних зразків (т. зв. «Козак-бандурист») зі збірки Харківського художнього музею (далі – ХХМ) (інв. 779-ЖРУ), на чільному боці якого зазначено дату «1642» [4, с. 6, 9; 12, с. 12] [11]. Щоправда, означене музейне полотно більшість із авторів та музейних працівників визнали за копію давнього зразка [25, с. 44, 298; 50]. До такого висновку врешті-решт схилився, за словами С. Бушака, і П. Білецький, віднісши його виконання до зламу XVIII–XIX ст. [25, с. 44]. При цьому Т. Ґедзь покликалася на традицію «тривало(го), майже незмінно(го), копіюванн(я)» більш ранніх прототипів, слідування певному іконографічному канонові як на основу творчої практики «народних іконописців» (sic!) [51].

Звісно, твердження про існування практики копіювання (точніше – більш-менш тотожного відтворення, повторення давнішого образотворчого взірця) і додержання водночас певного канону є слушним; таким, що відповідає історичним реаліям художнього процесу в Руси-Україні як ран-

www.etnolog.org.ua

нього Нового часу, так і попереднього й наступного хронологічних періодів. Однак в аналізованому випадку покликання на загальні традиційні правила тиражування зображень не є достатньо переконливими, адже воно аж ніяк не пояснює – достеменно й вичерпно – причину присутності зголошеної дати саме на конкретному харківському зразкові. Річ у тім, що названий твір за своїм композиційним та іконографічним ладом вельми подібний до композицій з додатковими побутовими та «гайдамацькими» сценами, присвячених козакові Мамаєві (див. далі). Як визнано всіма (чи майже всіма) дослідниками, останній іконографічний тип змістовно пов'язаний з подіями гайдамацького руху, що відбувалися на землях Правобережної України упродовж 20–60-х років XVIII ст. З'явився ж він близько середини чи на початку другої половини (у 1760-х рр.) названого століття [39, с. 153–154; 40, с. 204; 13, с. 5; та ін.] і представлений винятково полотнами XIX ст. [3, с. 32]. У цьому разі дата «1642» явно не узгоджується з ідейно-тематичним планом та історичним контекстом «гайдамацьких мамаїв» та їхніми відповідниками, зокрема з невцілілим, але описаним свого часу А. Скальковським у книзі «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768» (1845) «мамаєм» [39, с. 153–154 (приложение № 1: Легенда о козаке Мамае)].

Останній зразок принципово важливий для нашого розбору, адже зазначена на ньому дата: «1642 г. Мая 5» [39, с. 154], назагал вторує повній даті на харківській композиції – «1642 года мая 5 дня» [25, с. 124, іл. 2]. Цей очевидний збіг найпростіше й заразом найлогічніше пояснити взоруванням автора-виконавця і / чи замовника «Козака-бандуриста» з ХХМ на опис А. Скальковського «портрет(а) козака-гайдамаки Мамая / изображени(я) Мамая», датованого «1642 г. Мая 5» [39, с. 153–154], хоча ототожнити ці картини між собою неможливо через низку суттєвих відмін у складі персонажів і додаткових сцен, атрибутиці і розміщенні спільних деталей [12]. Допустити «генетичний зв'язок» між порівнюваними творами цілком доречно з огляду на: 1) типологічну спорідненість зображень; 2) доступність опису «зразка Скальковського» в публічному просторі XIX ст. (починаючи від 1845 р. – часу виходу в світ праці названого історика [39]). Виглядає на те, що автор картини з харківського музею скористався описом А. Скальковського, але достатньо самовільно, «творчо», дотримавшись подібності лише на рівні загальних композиційно-іконографічних прикмет і у відтворенні конкретної історичної дати.

У руслі порушеної проблематики годі не відзначити і той разючий факт, що серед ККБ, ККМ і ККДП «датованих» композицій – мізерна кількість (властиво лише три полотна, два з яких мають тотожну дату). Якщо припустити незмінне тиражування / копіювання ККБ / ККМ уже від другої третини XVII ст. і якщо визначати в такому тиражуванні давніх зразків загальноприйняту (традиційну) норму з'яви «нових» екземплярів аналізованих зображень, то постає низка закономірних, але непростих для пояснення питань, наприклад: чому позначок року (і / чи місяця та числа) так мало серед загальної кількості збережених донині аналізованих зображень козаків; чому дві з трьох дат, пов'язаних із XVII ст., збереглися саме на ККМ, тобто на композиціях «гайдамацького сюжету»; чому на картинах з образом КБ і КДП, які, на думку П. Білецького та його послідовників, презентують найдавніші, базові іконографічні типи (перший з яких ліг в основу і ККМ), відсутні будь-які дати [13]; чому назагал питомих і, відповідно, цілком очевидних копій так мало [14]; де копії, скажімо, першої половини / середини XVIII ст. і чому, врешті-решт, з пошукуваних зображень останнього історичного періоду збереглися тільки окремі зразки? Відповіді на ці питання відсутні в публікаціях прихильників «копійності» аналізованого харківського зразка.

Додатково наголосимо на тому, що найближчими аналогами (за стилістичними та основними іконографічними рисами) до твору «Козак-бандурист» зі збірки ХХМ є відповідні живописні образи XIX ст. (порівняймо, наприклад: під оглядом іконографії – ККМ, Національний музей історії України, інв. Х-271; «Козак-гайдамака», Націо-

www.etnolog.org.ua

нальний музей історії України, інв. М-1319; ККМ, приватна збірка; під оглядом стилістики – ККМ, Дніпровський історичний музей, інв. Х-271; ККМ, Одеський художній музей, інв. Ж-195; ККБ, Національний художній музей України (Київ), інв. Ж-806; «Грицько Запорожець», Національний музей у Львові, інв. Ж-193; ККБ, Національний художній музей України (Київ), інв. Ж-811; ККМ, приватна збірка; ККМ, Дніпровський історичний музей, інв. Х-59; ККМ, Український центр народної культури «Музей Івана Гончара», інв. Ж-615) [25, с. 127, 157, 193, 202, 207, 208, 216, 248, 267, 292–293, 298, 299, 300, 301, 302, 303] [15]. До слова, як означені, так й інші збіги зі зразками XIX ст. відзначали також деякі попередні науковці. Так, для Ф. Уманцева вказівкою пізнього датування (у межах XIX ст.) цього твору став характер його малярства (з відтворенням повітряної перспективи та складних ракурсів деяких атрибутів: списа, рушниці, з ландшафтним вирішенням першого плану), каліграфія супровідного «досить великого тексту» й одна іконографічна прикмета, а саме: відтворення на полотні «такого інструмента, як торбан» [44, с. 250–251, (іл.) 187]; для О. Галенка – брак низки атрибутів (лука, стріл, кухля), притаманних для всіх ранніх зображень, виразна «реалістична манера малювання», яка виказує в полотні не копію, а в кращому разі кардинальну переробку якогось взірця [9, с. 154] [16]. У свою чергу К. Скалацький, рецензуючи згаданий альбом «Козак Мамай…», також вказав на пізню (середини XIX ст.) каліграфію супровідного напису харківського твору, на подібність авторської манери його виконання до зразка ККМ зі збірки Національного художнього музею України (Київ) (№ 66 за каталогом) [37, с. 14–15], що датується музейниками початком XIX ст. [25, с. 250, 302, (іл.) 66]. На переконання цього дослідника, харківський зразок (як і означений київський) належить пензлю цехового іконописця 20–50-х років XIX ст. з Чигиринщини і був виконаний на «спецзамовлення». Дату «1642» було поставлено на прохання замовника задля «постаріння», а отже, й підвищення вартості (і значення) твору (в очах колекціонерів) серед аналогічних недатованих «мамаїв». Таким чином, дата «1642» є, на думку названого автора, питомою фальсифікацією [37, с. 15].

Наведені контраргументи не дозволяють, увіч, уважати «датоване» харківське зображення (як і аналогічний «зразок Скальковського») копією давніх живописних взірців другої третини XVII ст. [25, с. 124, 298; 51; та ін.]. Натомість найдоречніше вважати його (слідом за деякими попередніми і нинішніми атрибуціями) витвором XIX ст. [25, с. 124, 298] [17].

Сказане стосується й зображення козака, яке за іконографічним ладом нагадує ККДП і зберігається в Житомирському обласному краєзнавчому музеї (інв. Ж/Г-112) [25, с. 175, 300, (іл.) 28]. Воно датується початком XIX ст., одначе вважається копією полотна 1690 року на тій лише підставі, що супровідний напис завершується своєрідним підписом: «Козакъ Запорожец 1690 года» [25, с. 175, (іл.) 28]. Щодо цього живописного полотна слід зробити додаткове застереження. Іконографічний лад його не подібний на жодний із трьох традиційних типів. Перед нами своєрідний перехідний тип між образами КБ і КДП. Помітно вирізняється твір (з-поміж інших зразків) і живописною манерою виконання, яка вторує полотнам кінця XIX – початку XX ст. академічного письма. З огляду на таку його самобутність, реально добачати в ньому авторський твір окремого маляра, а дату в написі розглядати радше за позначення якоїсь пам'ятної історичної події / історичного періоду, а не часу написання. До слова, К. Скалацький визначив це зображення за «відверту фальсифікацію» [37, с. 15, 17], якій не місце в каталозі традиційних зразків ККБ, ККМ, ККДП.

У названій роботі П. Білецького є покликання ще на деякі зразки зображень «XVII ст.». Так, він згадує мальоване зображення козака, який «воші б'є» (КДП), на шафці названого століття зі збірки Київського музею українського мистецтва (нині – Національний художній музей України) [4, с. 10], а також картину, яку свого часу В. Тарновський придбав у П. Лукашевича для своєї колекції і яку О. Лазаревський однозначно визначив за витвір цього-таки (XVII) століття [4, с. 10; див. також: 1,

www.etnolog.org.ua

с. 164] [18]. Урешті він покликається на відповідні гравіровані зображення козака з чотиривіршем «Козак – душа правдивая», про які повідомив свого часу І. Франко [4, с. 11]. Однак вивчення джерел інформації про названі художні твори, а також історико-мистецький аналіз останнього живописного зразка у підсумку не підтвердили задекларовані вченим датування. Як з'ясовується, вони належали /-ть або до спадку XVIII ст., або походили /-ять уже з наступного (XIX) ст.

Щодо шафки з образом КДП (який, за словами Л. Міляєвої, мав відносно невеликий розмір і містився на внутрішньому боці тильної стінки дерев'яної меблі), то нині вона не числиться у збірці Національного художнього музею України (Київ). Розшукати відомості про неї в музейній документації також не вдалося. Водночас Л. Міляєва, яка неодноразово бачила означений експонат під час своєї роботи в Музеї упродовж 1949–1966 років, висловила думку про пізніше (за XVII ст.) його датування [19].

Згадана картина зі збірки В. Тарновського – це, судячи за описом в «Каталог(е) украинских древностей коллекции В. В. Тарновского» (1898), відомий (але втрачений?) зразок під № 712 і назвою «Запорожецъ или козакъ Мамай» [23, с. 77–78, табл. 16], у тексті супровідного напису якого двічі згадується в афористичній формі війна 1812 року з французами: «…тілкожъ минѣ негля на лавѣ оумѣрати и съ французами бере охота ище погуляти», «…щебъ прогнавъ хорентву за Віслу и розлетѣлася бъ съ французами ляхва, якъ одъ жару блохва» [23, с. 78] (див. також далі).

Стосовно графічного образу запорожця з підписом «Козак – душа правдивая», то звірка з текстом праці І. Франка «До історії українського вертепу» (1906) показала, що автор студії означив його не XVII, а XVIII ст. [45, с. 56]. До слова, І. Франко не назвав, на превеликий жаль, жодного уцілілого зразка таких графічних зображень (які «дешевими друками розходилися скрізь по Україні») і не вказав джерела зголошеної ним інформації [45, с. 56].

Стосовно питання існування творів самого початку XVIII ст., то з доступних на сьогодні зразків ККБ таким часовим виміром у низці публікацій наділялося лише одне вціліле настінне зображення (на тиньку), що спершу зберігалося в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії (інв. № 4791), а нині – у Національному художньому музеї України (Київ) (інв. Ж-431) [35, с. 166 (№ 4791); 31, с. 173, (іл.) 71; 25, с. 136, 137, 298] (іл. 1). Чи не першим означене датування твору запропонував П. Білецький [4, с. 34, іл.]. Перегодом його підхопив П. Жолтовський, покликавшись при цьому на стилістичні риси зображення та палеографічні ознаки підпису під ним [18, с. 230, 231, іл. 173; 19, с. 291, 295, (іл.)]. Таке датування, як і його пізніша модифікація (у межах першої половини названого століття [10, с. 56]), викликає заперечення. Тут слід констатувати, що ні стилістика, ні палеографія напису жодним чином не вказує саме на початок XVIII ст. Натомість типаж персонажа, точніше характер його зачіски і форма вусів, недвозначно орієнтує на приписи моди вже наступного XIX ст., щонайраніше, на період зламу XVIII–XIX ст. До такого часового визначення навертає і датування найближчої аналогії – втраченого зразка КДП зі збірки колишнього Чернігівського музею українських старожитностей імені В. В. Тарновського, який був намальований (судячи за змістом супровідного напису) після 1812 року [2, с. 487–488, (ил.); 4, с. 21–22, 40, іл.]. Підтверджує запропоновану хронометрію і зовнішня подоба шляхтича-бандуриста з картини близько 1800 року пензля польського маляра М. Стаховича (1768–1825) «Бандурист і єврей», що зберігається у краківському Національному музеї (*Muzeum Narodowe w Krakowie*, інв. № MNK II-a-89) [50, s. 327] (іл. 2). Урешті слід констатувати, що всі зразки ККБ достеменно XVIII ст. демонструють цілком інше іконографічне, стилістичне та значною мірою композиційне потрактування як образу самого козака, так і сюжету в цілому. Тимто є резон повернутися до часової атрибуції твору, запропонованої М. Петровим ще в 1915 році, а саме до дати кінця XVIII – початку XIX ст. [34, с. 55, табл. XXXIII: 4] [20]. Утім, з огляду на висловлені заперечення, найбільш реальною хронологічною віхою

www.etnolog.org.ua

для означення часу створення цього твору бачиться період саме початку XIX ст. А така часова атрибуція, вочевидь, позбавляє названий твір сили доказу на користь існування ККБ / ККМ / ККДП у XVII ст. (не кажучи вже про віддаленіші історичні періоди).

Покликання К. Широцького, а за ним Т. Марченко, на значне поширення ККБ / ККМ в Україні впродовж XVIII ст. [21], як на опосередкований доказ їхньої з'яви і становлення в попередній історичний період [30, с. 31], мало б сенс, якби спиралося на доконану фактографію. Остання, натомість, свідчить про дещо інше. Творів (поміж збережених), які беззастережно датуються XVIII ст., порівняно небагато. Усі (чи маже всі) найдавніші доступні на сьогодні літературні джерела, у яких міститься інформація про ККБ / ККМ / ККДП, походять із XIX ст. [48, с. 265–266; 49, с. 30, 33; 4, с. 4–5, 10] і відображають стан речей з поширенням ККБ / ККМ / ККДП переважно та головно в цьому-таки столітті; у кращому разі – стан кінця попереднього століття. Стосовно самих творів XVIII ст., то найбільш ранні з них датуються лише початком 1750-х років. Маємо на увазі два відповідні рисунки козаків-бандуристів із «кунштів» Києво-Лаврської іконописної майстерні [16, с. 2, 14, 158, 265, 273, (іл.) 908, 1270] [22]. Тобто предметно і конкретно говорити про рівень поширення ККБ допустимо тільки стосовно другої половини названого століття. Щоправда, принаймні два (з трьох відомих) «кунштових» рисунки: стоячого і сидячого (розфарбованого) [16, с. 2, 273, іл.] козака-бандуриста, неможливо беззастережно залічити, слідом за П. Жолтовським, до цілком оригінальних творів, щобільше, виконаних із натури [18, с. 231; 16, с. 14; 19, с. 291, 292–293, іл.] (іл. 3, 4). Низка прикмет: виразна узагальненість образу сидячого запорожця, набір атрибутів та їхній композиційний уклад, присутність (в одному випадку) характерного супровідного напису, переконує у «вторинності» цих зображень. Їхні автори (учні Києво-Лаврської іконописної майстерні), найвірогідніше, скопіювали чи відтворювали по пам'яті бачені ними зразки ККБ, як копіювали графічні портрети Б. Хмельницького та інших військово-політичних, церковних діячів XVII–XVIII ст. Не даремно той-таки П. Жолтовський одного разу обмовився про виразний «вплив народного мистецтва <…> у вирішенні складних, глибоких за змістом композицій, <…> в трактуванні традиційних іконографічних образів» у низці «кунштових» рисунків, до яких залічив і «три варіанти народної картини "Козака-бандуриста"» [20, с. 73, 74, 76, іл.]. Подібну думку висловив і Д. Степовик [41, с. 58]. Зважаючи на сказане, є, гадається, підстави припускати, що ККБ не тільки існували, а й мали певне поширення вже в першій половині XVIII ст. Водночас той-таки «кунштовий» рисунок фігури запорожця-бандуриста на повний зріст [16, с. 122, 256, (іл.) 593] (рисунок, який супроводжується, до слова, характерним текстом: «Гей козаки запорожцѣ погуляймо трохи а ще ляхам потрусимо нераз блохи» [16, с. 256]) та сидяча (почасти «по-європейськи», почасти «по-східному / по-турецьки») фігура бандуриста в козацькому (?) вбранні з ілюстрації «Олімп із музами (?)-музиками» рукописного панегірика «Олімп» 1730 року на пошану архімандрита Єлецького монастиря, фундатора Чернігівського колегіуму Іоана Максимовича [46, с. 81, прим. 1, с. 83, мал. 23] [23] цілком реально вказують на те, що перша половина, принаймні початок, XVIII ст. – це період формування і утвердження образу козака-бандуриста в новочасному мистецтві Руси-України, зокрема образу, який, еволюціонувавши відповідним чином, склав іконографічно-композиційну основу ККБ, а згодом і ККМ.

Кілька слів щодо давніх і середньовічних прототипів Сходу, задекларованих К. Широцьким, Д. Щербаківським, К. Костенком, І. Єрофеївим, Я. Затенацьким, П. Білецьким, О. Найденом, С. Бушаком та ін. Свого часу Я. Дашкевич, реагуючи на запропоновані попередниками зближення образу КБ / КДП зі східними (зокрема буддистськими) аналогами, відзначив кілька їхніх слабких місць. По-перше, це надмірна загальність суджень, що базована на таких же узагальнених свідченнях про аналоги; суджень, які зводилися переважно до характеру сидячої пози персонажа; по-друге і по-третє, віддаленість часова і / чи територіальна

www.etnolog.org.ua

1. Козак-бандурист.
Злам XVIII–XIX ст.
Тиньк, олія. НХМУ

2. *Стахович М.*
Бандурист і єврей.
Близько 1800 р.
Полотно, олія. MNK

www.etnolog.org.ua

3. Козак-бандурист (розмальований). 1752 / 1753 / 1754 р. Альбом малюнків учнів та наставників малярні / іконописної майстерні Києво-Печерської лаври (книга: XX–70). Папір, туш, акварель. ІР НБУВ

4. Козак-бандурист (стоячий). Перша половина 1750-х рр. Альбом малюнків учнів та наставників малярні / іконописної майстерні Києво-Печерської лаври (книга: XIX–101 / 8426 Б). Папір, туш. ІР НБУВ

IMFE

www.etnolog.org.ua

(просторова) [11, с. 705–706]. І дійсно, усі прихильники східної теорії походження ККБ / ККДП або обмежуються самими лише загальними судженнями, або названі ними конкретні східні відповідники розведені з образом козака на досліджуваних вітчизняних картинах у часі і / чи просторі. Крім цього, однією з вимог до потенційного східного прототипу Я. Дашкевич називає також його поширеність на вітчизняних землях та легкодоступність для основної маси козацьких малярів [11, с. 706]. У зв'язку із цим мимоволі постає питання: чи могли потрапляти в Україну впродовж кінця XVII – першої половини XVIII ст. східні (опріч ламаїстських ікон калмиків) зображення, скажімо, сидячого «по-турецьки» музики? Прийнятна відповідь на нього: радше «так», ніж «ні», зважаючи на постійні торгові зносини і воєнні конфлікти з державами Сходу (насамперед Кримським ханством та турецькою Портою, а також Іраном), що зумовлювали появу численних імпортних товарів і військових трофеїв [24]. Проте заледве чи були ці інокультурні «вкраплення» (переважно ісламського світу) настільки масовими та поширеними, аби стати буквально підручним матеріалом для вітчизняних мистців і спричинитися, у підсумку, до появи сталого образу КБ / КДП. Підтвердженням останнього є той факт, що жодного зразка таких зображень східних музик донині не виявлено в межах України, принаймні жодний такий зразок – наскільки нам відомо – не введений у науковий обіг.

З наведеного аналізу відповідних наукових текстів й образотворчих зразків випливає один суттєвий і заразом достатньо очевидний висновок: зразків ККБ / ККМ / ККДП, які можна було б беззастережно віднести до XVII ст., не існує, принаймні їх донині не виявлено і не введено в науковий обіг. Тим паче не існує художніх відтворень сюжету КБ до XVII ст., як припускав свого часу К. Широцький та його послідовники. Про існування і поширення картини КБ / КДП до XVIII ст. не повідомляє й жодне писемне історичне джерело. Зокрема, не згадано її в тексті відомої «Подорожі антіохійського патріарха Макарія…» Павла Халебського, який відвідав Україну в 1654 і 1656 роках [14, с. 12]. Водночас цей автор щонайменше двічі називає конкретні зразки портретного живопису (портрети патріархів у Києві, кінний портрет Тимофія Хмельницького на поховальній хоругві, що висіла над його гробівцем у Суботові) й відзначає високий рівень майстерності козацьких живописців у відтворенні людей «як вони є», а також ув іконописанні [36, с. 100, 131, 140]. Щоправда, тут слід зробити – заради справедливості – одне суттєве уточнення.

Свідчення П. Халебського (яке є одним із найдетальніших, якщо не найдетальнішим, історичним джерелом XVII ст.) стосуються, увіч, лише початку другої половини означеного століття і не відображають реальний стан речей наприкінці цього історичного відтинку. Проте якби і відображали, вони не є, звісно, інформативно вичерпними. Ця констатація тим паче справедлива стосовно свідчень усіх інших авторів, які описували Русь-Україну на початку Нового часу (Гійом Левассер де Боплан, Альберт Вімінн, Я. Гільдербрандт, Лінаж де Вусієн, Патрик Ґордон, І. В. фон Келлєра, А. Тилера та ін.). А якщо так, то беззастережно відкидати можливість початку формування ККБ / ККДП упродовж бодай кінця XVII ст. ніяк не випадає. Однак для обґрунтування такої можливості потрібна, вочевидь, належна фактографічна база.

Примітки

[1] За спостереженнями С. Бушака і Т. Ґедзь, ця традиція розпочалася від 1898 року з відповідного тексту «Каталога украинских древностей коллекции В. В. Тарновского» та статті «Мамай. Изображение запорожца» в журналі «Киевская старина» [23, с. 77–79; 2; 25, с. 18; 51]. З наступних видань, наприклад, див.: [13; 4; 30; 47; 25].

[2] Наприклад, див.: [25, с. 124, 127, 128, 132, 134, 154, 168–169, 177, 181, 184, 196–197, 227, 233, 234, 235 та ін.].

[3] Наразі є привід і сенс визнати (з відстані часу й накопиченого наукового досвіду) недостатній рівень моєї редакторської роботи над альбомом «Козак Мамай: феномен одного образу…» і цілковиту справедливість відповідної критики на мою адресу Кіма Скалацького [37, с. 18]. На своє виправдання можу сказати лише те, що силою різних обставин проводити редагування каталожної частини видання (автори Ірена та Валерій Сахаруки) мені взагалі не довелося (це не входило в обсяг поставленого переді мною

www.etnolog.org.ua

конкретного завдання, вперше з нею ознайомився вже постфактум: після видруку книжки), а визначений термін опрацювання тексту вступної статті (автор Станіслав Бушак) був украй стислий (до цього ж, текст був наданий для роботи без супровідного ілюстративного ряду). Урешті-решт, мої застереження щодо певної некоректності загальної назви видання були відхилені одним із керівників проекту.

[4] Принагідно зауважимо, що в літературі трапляються інші варіанти уніфікації аналізованих картин. Так, К. Скалацький уживає, опріч традиційних назв «мамай», «козак-бандурист», «козак – душа правдивая», такі понятійно-термінологічні конструкції, як «“вертепні” мамаї», під якими слід розуміти, увіч, ККБ і ККДП [37, с. 4, 6, 7, 16], а Т. Ґедзь послуговується словосполученнями «“гайдамацький” сюжет», «“гайдамацькі” картини» для означення ККМ [51].

[5] Точніше, дослідник говорив про другу половину століття [6, с. 6].

[6] К. Скалацький появу ККМ однозначно відніс до другої половини XVIII ст. і безпосередньо пов’язав (слідом за деякими попередніми авторами) з подіями Гайдамаччини [37, с. 12, 21]. Водночас час з’яви ККБ і ККДП цей автор також зарахував до названого хронологічного відтинку [38, с. 44; 37, с. 21]. Назагал «мамаєвим періодом» (тобто часом появи та інтенсивного поширення означеної категорії картин на козацьку тему) він визначив «другу половину XVIII і все XIX ст.» [37, с. 18].

[7] Слід зауважити, що таке хронологічне визначення названий автор висловив лише в цій, останній, своїй книзі з історії вітчизняного мистецтва.

[8] За словами цього автора, поява образів КМ належить до часу Тараса Бульби (sic!) [27, с. 458].

[9] У своїх більш ранніх публікаціях цей автор демонстрував своєрідне «хитання» між версіями П. Жолтовського і П. Білецького. З одного боку, він підтримує спостереження першого з названих дослідників про зародження і формування різних варіантів ККБ упродовж XVIII ст., з другого, – вважає позицію П. Білецького в питанні походження «композиційної основи “мамаїв”» допоки більш аргументованою, додаючи до переліку існуючих аналогів ще декілька зразків із поля давнього (сарматського) і новочасного мистецтва Монголії та України [25, с. 42, 44–47].

[10] Утім, досить часто історія виокремлених понятійних величин: «мотив» і «картина», у підсумку ототожнюється. Так чинить, зосібна, Я. Затенацький, який стверджував, що «мотив козака-бандуриста слід вважати дуже раннім. Він сягає до середини й другої половини XVII ст.» [21, с. 94]. Водночас у своїй публікації цей автор оперує (і не одноразово) хронологічною величиною XVII ст. для визначення початкового періоду історії самої картини [21, с. 93, 97].

[11] Щоправда, С. Бушак покликався на харківських дослідників, які вважають назване полотно лише копією зразка 1643 року [25, с. 44].

[12] На це звернула увагу вже Т. Ґедзь [51]. Водночас доводиться констатувати, що опис А. Скальковського [39, с. 153] є вельми побіжним.

[13] Припущення Т. Ґедзь про перенесення дати «1642 р.» на картини «гайдамацького» сюжету з первісного варіанта народної картини (на якій відтворювався «єдиний персонаж – козак-бандурист») на тій лише підставі, що останній варіант вважається початковим стосовно першого [51], є цілком умоглядним, не підкріпленим жодним конкретним доказом.

[14] Перед нами, натомість, у переважній більшості переспіви, більш чи менш майстерні варіації, але не копії як такі.

[15] У питанні датування перелічених зразків ми покладаємося на власні спостереження та аргументацію К. Скалацького [37, с. 6–8, 12, 14–19, 29, 30].

[16] Свої застереження О. Галенко поширював і на зображення козака зі збірки ЖОКМ (інв. Ж/Г-112).

[17] Ф. Уманцев відніс цей зразок до XIX ст. (без конкретизації підперіодів), одначе у підпису під репродукцією названого полотна зазначено дату «перша половина XIX ст.» [44, с. 251, (іл.) 187].

[18] До слова, у публікації П. Білецького в поклику на роботу О. Лазаревського «Мамаев дуб» помилково вказана с. 134 [4, с. 10, прим. 29].

[19] Свою позицію дослідниця висловила авторові статті в приватній розмові, що відбулася в березні 2020 року в Києві.

[20] До слова, приводом появи контроверсійної дати Білецького – Жолтовського могла послугувати початкова хронологічна атрибуція М. Петрова, запропонована ним у деяких попередніх публікаціях [32; 33, с. 472–473].

[21] Це твердження (варіантом якого є судження, що в ньому XVIII ст. фігурує у зв’язці з XIX ст.) стало, до речі, загальним місцем у багатьох публікаціях (зокрема універсального характеру) другої половини XX – початку XXI ст., присвячених вітчизняному мистецтву періоду Нового часу. Наприклад, див.: [17, с. 57; 15, с. 63; 28, с. 249–250; 18, с. 230; 19, с. 290; 5, с. 57; 43, с. 307, 314; та ін.].

[22] Хоча означені рисунки не мають дат, але з огляду на позначки конкретних хронологічних віх на сусідніх аркушах зшитків та загальні часові показники побутування трьох конкретних навчальних книжок (кунштів), що містять ці рисунки, запропоноване дослідником датування аналізованих зображень козаків-бандуристів є цілком логічним й обґрунтованим. Водночас слід застерегти, що в деяких попередніх своїх публікаціях П. Жолтовський (а за ним деякі молодші автори) визначав час створення їх від 1730-х до початку 1750-х років [18, с. 231; 19, с. 291; 30, с. 44]. У літературі представлені й інші дати, наприклад, 1740-ві роки стосовно рисунка козака-бандуриста авторства Г. Маляренка [41, с. 54, (іл.) 1].

[23] У фігури бандуриста права нога зігнута і підібгана під ліве стегно, а ліва нога, у свою чергу, опущена донизу прямо.

[24] Так, про присутність східних товарів, зокрема тканин іранського й турецького виробництва, на базарах Києва середини XVII ст. свідчить, зокрема, П. Халебський [36, с. 100].

www.etnolog.org.ua

Джерела та література

1. А. Л[азаревский]. Мамаев дуб. *Киевская старина.* 1891. Год 10. Т. XXXIII. № 4. Апрель – Июнь. С. 163–164.
2. А. С. Мамай. Изображения запорожца. (К рисункам). *Киевская старина*. 1898. Год 17. Т. LX. № 3. Март. С. 486–492, [2].
3. Білецький П. Народні картини «Козаки-Мамаї». *Родовід*. 1997. Чис. 2 (16). С. 28–35.
4. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. [Львів] : Вид-во Львівського університету, 1960. 32, [16] с. : іл.
5. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 160 с.
6. Бутник-Сіверський Б. С. Український народний живопис. *Українське народне мистецтво. Живопис.* Київ : Мистецтво, 1967. С. 6–21.
7. Бушак С. Народна картина. *Історія українського мистецтва : в 5 т.* Київ : ІМФЕ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII ст. С. 869–890.
8. Гаврилова С. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею. *Родовід.* 1997. Чис. 2 (16). С. 36–42.
9. Галенко О. Рец.: Козак Мамай: феномен одного образу / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. Сахарук ; наук. ред. Р. Забашта. [Київ] : Родовід ; Оранта, [2008]. 304 с. : іл. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 151–158.
10. Давнє українське мистецтво 12–18 століть. Каталог розширеної експозиції музею [Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР] / загальна редакція і автор вступ. статті: Л. Г. Членова ; упорядники каталогу : Л. Г. Членова, Н. В. Пархоменко, Л. М. Довга, Г. М. Івашків. Київ, 1988. 78, [24] с. : іл.
11. [Дашкевич Я.] Східні джерела іконографії «Козака Мамая». *Дашкевич Я. Україна і Схід.* Львів, 2016. С. 704–709.
12. Держко О. Козацькому роду нема переводу, або ж історія козака Мамая. *Україна.* 1990. № 38 (1754). С. 12–13.
13. Д. Щ[ербаківський]. Козак Мамай (народня картинка) / окрем. відб. з «Сяйво». 1913. № 10–12. С. 251–258. Київ : Друкарня 2-ої Артілі, 1913. 8 с. : іл.
14. Жарких М. І. Павло Халебський. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2011. Т. 8 : Па–Прик. С. 11–12.
15. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1958. 148 с. : іл.
16. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ : Наук. думка, 1982. 288 с. : іл.
17. Жолтовський П. М. Соціальні теми в народному мистецтві XVIII–XIX ст. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Київ, 1954. Вип. І. С. 56–70.
18. Жолтовський П. М. Станковий живопис. Іконопис. *Історія українського мистецтва* : *в 6 т.* Київ : АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1968. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. С. 193–240.
19. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с. : іл.
20. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с. : іл.
21. Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї картини «Козак-бандурист» («Козак-Мамай»). *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1958. № 2. С. 91–97.
22. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с. : іл.
23. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. С приложением 16-ти таблиц фототипных снимков. Киев : Типография К. Н. Милевского, 1898. 90, (18) с. : табл.
24. Клименко П. Козак-запорожець. *Записки історико-філологічного відділу У.А.Н.* Київ, 1926. Кн. 7–8. С. 460–468.
25. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Альбом / автор вступ. статті С. Бушак. Київ : Родовід, 2008. 304 с. : іл.
26. Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям). *Творчество.* Харьков, 1919. № 4. Май. С. 28–29.
27. Кузмин Е. Украинская живопись XVII века. *История русского искусства.* Москва : Издание И. Кнебель, 1914. Т. VI : Живопись. С. 455–482.
28. Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. Москва : Искусство, 1963. 292 с. : ил.
29. Логвин Г. Н., Миляева Л. С. Искусство Украины. *История искусства народов СССР*. Москва : Изобразительное искусство, 1976. Т. 4 : Искусство конца XVII – XVIII веков. С. 159–224.
30. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. Київ ; Опішне : Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 1991. 80 с. : іл.
31. Національний художній музей України : альбом. Київ : Артанія Нова, 2003. 416 с. : іл.
32. Петров Н. Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 г. в Церк.-арх. муз. при КДА. *Труды Киевской духовной академии.* 1910. Кн. 7–8. С. 529–541.
33. Петров Н. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп. *Киевская старина*. 1882. Год 1. Т. I. Декабрь. С. 438–480.
34. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской киевской духовной академии. [Киев] : Типо-лит. С. Я. Кульженко, 1915. 62, (80) с. : табл.

www.etnolog.org.ua

35. Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. 2-е изд., исправ. и допол. Киев : Типография Императорского университета св. Владимира. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1897. 292 с.

36. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским / пер. с арабского Г. Муркоса. Киев : Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1997. 159 с.

37. [Скалацький К.]. Козак-бандурист Микола Мамаєнко або страшна вертепна драма «Ізбієніє вифлиємських младенців стольного граду Києва в ніч на Різдво нового 7516 року від сотворення світу» / написав у гайдамацькому стилі і видав власним коштом многогрішний маляр полтавський, майстер і кавалер Кім Скалацький. Полтава : Simon, MIMIX. 38 с.

38. Скалацький К. Народна картина та ікона Полтавщини. *Родовід*. 1997. Чис. 2 (16). С. 43–46.

39. [Скальковский А.]. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768 / соч. А. Скальковского. Одесса : в Городской типографии, 1845. 230, II с. : ил.

40. [Скальковский А.]. Порубежники. Канва для романов. Сочинение А. Скальковского. Одесса : в Типографии Л. Нитче, 1850. Вып. IV : Мамай. Ч. 2. [8], 207 с. : ил.

41. Степовик Д. В. Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1980. № 4. Липень – серпень. С. 52–60.

42. Уманцев Ф. С. Живопис. *Нариси з історії українського мистецтва.* Київ : Мистецтво, 1966. С. 86–101.

43. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичні нариси. Київ : Либідь, 2012. 328 с. : іл.

44. Уманцев Ф. С. Народна картина. *Історія українського мистецтва* : *у 6 т.* Київ : АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1969. Т. 4. Кн. 1 : Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття. С. 245–256.

45. Франко І. До історії українського вертепа XVIII в. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. [Львів], 1906. Т. LXXII. Кн. IV. Рік XV. С. 11–79.

46. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Державне видавництво України, 1930. 288 с. : іл.

47. Чорна М. Структура композицій української народної картини «Козак-Мамай». *Артанія*. 2007. Кн. 8. Чис. 1. С. 53–57.

48. Шероцкий К. Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать*. Киев, 1913. № 6. С. 261–270.

49. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1914. 141 с. : ил.

50. Blak H., Małkiewicz B., Wojtałowa E. Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów MNK. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002. Cz. 1. Malarstwo polskie XIX wieku. 479 s. : il.

51. Ґедзь Т. До питання про назву та датування створення народної картини «Козак-бандурист». URL : https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/GedzMamaj.html.

References

1. L[AZAREVSKIY], Aleksandr. Mamay Oak. *The Kievan Past,* 1891, year 10, vol. 33, no. 4, April–June, pp. 163–164 [in Russian].

2. STOROZHENKO, Andrei. Mamay. Zaporozhian Pictures. (To the Drawings). *The Kievan Past,* 1898, year 17, vol. 60, no. 3, March, pp. 486–492, [2] [in Russian].

3. BILETSKYI, Platon. Folk Pictures 'Cossacks-Mamays'. *Genealogy,* 1997, 2 (16), 28–35 [in Ukrainian].

4. BILETSKYI, Platon. *'Cossack-Mamay' is Ukrainian Folk Picture.* [Lviv]: Lviv University Publishers, 1960, 32, [16] pp.: ill. [in Ukrainian].

5. BILETSKYI, Platon. *Ukrainian Art of the Second Half of the 17th – 18th Centuries.* Kyiv: Mystetstvo, 1981, 160 pp. [in Ukrainian].

6. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *Ukrainian Folk Paintings. Ukrainian Folk Art. Pictures.* Kyiv: Mystetstvo, 1967, pp. 6–21 [in Ukrainian].

7. BUSHAK, Stanislav. Folk Picture. In: Hanna SKRYPNYK, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Five Volumes.* Kyiv: IASFE, 2011, vol. 3: Art of the Second Half of the 16th – 18th Century, pp. 869–890 [in Ukrainian].

8. HAVRYLOVA, Svitlana. Folk Picture in the Collection of Chernihiv Museum of Art. *Genealogy*, 1997, 2 (16), 36–42 [in Ukrainian].

9. HALENKO, Oleksandr. Review: Cossack Mamay: Phenomenon of the Image (prefaced by Stanislav BUSHAK; Valeriy SAKHARUK is a catalogue compiler; edited scientifically by Rostyslav ZABASHTA. [K.]: Rodovid; Oranta, [2008]. 304 pp.: ill. *Researches of the Fine Arts,* 2009, 1 (25), 151–158 [in Ukrainian].

10. CHLENOVA, Larysa, ed. *Ancient Ukrainian Art of the 12th – 18th Centuries. Catalogue of the Expanded Exposition of the Museum [State Museum of Ukrainian Visual Arts of the Ukrainian SSR]* (prefaced by Larysa CHLENOVA, compiled by Larysa CHLENOVA, Nataliya PARKHOMENKO, Larysa DOVHA, Halyna IVASHKIV). Kyiv, 1988, 78, [24] pp.: ill. [in Ukrainian].

11. [DASHKEVYCH, Yaroslav]. Eastern Sources of 'Cossack Mamay' Iconography. In: SVARNYK, Halyna, Andriy FELONIUK, compilers. *DASHKEVYCH, Yaroslav. Ukraine and the East.* NASU M. Hrushevskyi Institute of

www.etnolog.org.ua

Ukrainian Archaeography and Source Criticism. Lviv department. Ivan Franko Lviv National University. Lviv, 2016, pp. 704–709 [in Ukrainian].

12. DERZHKO, Olesia. Cossack Family has no End, or Cossack Mamay History. *Ukraine*, 1990, 38 (1754), pp. 12–13 [in Ukrainian].

13. SHCH[ERBAKIVSKYI], Danylo. Cossack Mamay (Folk Picture) / (imprinted separately from *Radiance*). Kyiv: Drukarnia 2-oyi Artili, 1913, 8 pp.: ill. (*Radiance,* 1913, 10–12, 251–258) [in Ukrainian].

14. ZHARKYKH, Mykola. Pavlo Khalebskyi. In: SMOLIY, Valeriy, editor-in-chief. *Encyclopaedia of the History of Ukraine: In Ten Volumes.* Kyiv: Naukova dumka, 2011, vol. 8: Па–Прик, pp. 11–12 [in Ukrainian].

15. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Liberation Fight of Ukrainian Nation in the Monuments of Art of the 16th – 18th Centuries.* Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1958, 148 pp.: ill. [in Ukrainian].

16. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *The Pictures of Kyiv Lavra Icon-Painting Workshop.* Kyiv: Naukova dumka, 1982, 288 pp.: ill. [in Ukrainian].

17. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. Social Themes in Folk Art of the 18th – 19th Centuries. *Materials in Ethnography and Artistic Craft.* Kyiv, 1954, 1, 56–70 [in Ukrainian].

18. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. Easel Painting. Icon-Painting. In: Mykola BAZHAN, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Six Volumes.* Kyiv: AS of the Ukrainian SSR; The Central Editorial Office of the Ukrainian Soviet Encyclopaedia, 1968, vol. 3: Art of the Second Half of the 17th – 18th Centuries, pp. 193–240 [in Ukrainian].

19. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Ukrainian Paintings of the 17th – 18th Centuries.* Kyiv: Naukova dumka, 1978, 328 pp.: ill. [in Ukrainian].

20. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Life of the Arts in Ukraine in the 16th –18th Centuries.* Kyiv: Naukova dumka, 1983, 180 pp.: ill. [in Ukrainian].

21. ZATENATSKYI, Yakiv. Concepts of the 'Cossack-Banduryst' ('Cossack-Mamay'). *Folk Art and Ethnography*, 1958, 2, 91–97 [in Ukrainian].

22. ZINKIV, Iryna. *Bandura as a Historical Phenomenon.* Kyiv: IASFE, 2013, 448 pp.: ill. [in Ukrainian].

23. ANON. *Catalogue of Ukrainian Antiquities of V.* V. *Tarnovskiy Collection.* With the Apendix of 16 Plates of Phototype Pictures. Kiev: Tipografiya K. N. Milevskogo, 1898, 90, (18) pp.: plates [in Russian].

24. KLYMENKO, Pylyp. Zaporozhzhian Cossack. *Proceedings of Historical-Philological Department of Ukrainian Academy of Sciences.* Kyiv, 1926, books 7–8, pp. 460–468 [in Ukrainian].

25. *Kozak Mamay: Phenomenon of the Image and Attempt of Interpretation of Its Cultural 'Identification' Code. Album* (prefaced by Stanislav BUSHAK, compiled by Valeriy and Irena SAKHARUK). Kyiv: Rodovid, 2008, 304 pp.: ill. [in Ukrainian].

26. KOSTENKO, K. 'Mamay' and 'Suburb of the Zaporozhzhian Sech' (To the Illustrations). *Creation.* Kharkov, 1919, 4. May. P. 28–29 [in Russian].

27. KUZMIN, Evgeniy. Ukrainian Paintings of the 17th Century. In: GRABAR, Igor. *History of the Russian Art.* Moscow: Izdanie I. Knebel, 1914, vol. 6: Paintings, pp. 455–482 [in Russian].

28. LOGVIN, Grigoriy. *Ukrainian Art of the 10th – 18th Centuries.* Moscow: Iskusstvo, 1963, 292 pp.: ill. [in Russian].

29. LOGVIN, Grigoriy, Liudmila MILYAEVA. *Art of Ukraine. The History of Art of the Nations of the USSR.* Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1976, vol. 4: Art of the Late 17th – 18th Centuries, pp. 159–224 [in Russian].

30. MARCHENKO, Tetiana. *Cossacks-Mamays.* Kyiv; Opishne: National Museum-Reserve of Ukrainian Pottering in Opishne, 1991, 80 pp.: ill. [in Ukrainian].

31. *National Artistic Museum of Ukraine: Album* (scientific supervising and compiling by Olha LAHUTENKO, edited by Oleksandr KLYMCHUK). Kyiv: Artaniya Nova, 2003, 415 pp.: ill. [in Ukrainian].

32. PETROV, Nikolai. Collection of Old Portraits and Other Things, Transmitted in the 1909 to the Church-Archival Museum at the Kiev Clerical Academy. *Proceedings of Kiev Clerical Academy,* 1910, books 7–8, pp. 529–541 [in Russian].

33. PETROV, Nikolai. Ancient Ukrainian Theatre and Vertep in Particular. *The Kievan Past*, 1882, year 1, vol. 1, December, pp. 438–480 [in Russian].

34. PETROV, Nikolai. *Album of the Sights of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Clerical Academy.* [Kiev]: Tipo-lit. 'S. Ya. Kulzhenko', 1915, 62, (80) pp.: tables [in Russian].

35. PETROV, Nikolai. *Index of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Clerical Academy.* (2nd ed., revised and supplemented). Kiev: Printing-House of the St. Vladimir Imperial University. G. T. Korchak-Novitskogo, 1897, 292 pp. [in Russian].

36. ALEPSKIY, Pavel. *The Journey of Antioch Patriarch Makariy to Ukraine in the Mid-17th Century, Described by His Son Archdeacon Pavel Alepskiy.* Translated from Arabian by Georgiy MURKOS. Kiev: Tipografiya Kievo-Pecherskoi Uspenskoi Lavry, 1997, 159 pp. [in Russian].

37. [SKALATSKYI, Kim]. *Cossack-Banduryst Mykola Mamayenko or Terrible Vertep Drama 'Murder of Bethlehem Infants of the Capital City of Kiev on the Christmas Eve of New 7516 A.* D.*' Written in Haydamak Style and Published by Own Costs by the Sinful Painter of Poltava Region, Master and Cavalier Kim Skalatskyi.* Poltava: Simon, MIMIX, 2009, 38 pp. [in Ukrainian].

38. SKALATSKYI, Kim. Folk Picture and Icon of Poltava Region. *Genealogy*, 1997, 2 (16), 43–46 [in Ukrainian].

39. [SKALKOVSKIY, Apollon]. *Haydamaks Inroads on Western Ukraine in the 18th Century. 1733–1768.* Composition by A. Skalkovskiy. Odessa: in the city printing-house, 1845, 230, 2 pp. : ill. [in Russian].

www.etnolog.org.ua

40. [SKALKOVSKIY, Apollon]. *Adjacencies. Outline for the Novels.* Composition of A. Skalkovskiy. Odessa: v tipografii L. Nitche, 1850, iss. 4: Mamay, part 2. [8], 207 pp.: ill. [in Russian].

41. STEPOVYK, Dmytro. Kyiv School of Plan and Painting of the 18th Century and Its International Connections. *Folk Art and Ethnography*, 1980, 4, July-August, pp. 52–60 [in Ukrainian].

42. UMANTSEV, Fedir. Paintings. *Essays in the History of Ukrainian Art.* Kyiv: Mystetstvo, 1966, pp. 86–101 [in Ukrainian].

43. UMANTSEV, Fedir. *Art of Ancient Ukraine. Historical Essays.* Kyiv: Lybid, 2012, 328 pp.: ill. [in Ukrainian].

44. UMANTSEV, Fedir. Folk Picture. In: Mykola BAZHAN, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Six Volumes.* Kyiv: AS of the Ukrainian SSR; The Central Editorial Office of the Ukrainian Soviet Encyclopaedia, 1969, vol. 4, book 1: Art of the Late 18th – the First Half of the 19th Century, pp. 245–256 [in Ukrainian].

45. FRANKO, Ivan. On the History of Ukrainian Vertep of the 18th Century. *Proceedings of Shevchenko Scientific Society.* [Lviv], 1906, vol. 72, book 4, year 15, pp. 11–79 [in Ukrainian].

46. KHOTKEVYCH, Hnat. *Musical Instruments of Ukrainian People.* Kharkiv: State Publishers of Ukraine, 1930, 288 pp.: ill. [in Ukrainian].

47. CHORNA, Milena. The Structure of the Compositions of Ukrainian Folk Picture 'Cossack-Mamay'. *Artaniya*, 2007, book 8, no. 1, pp. 53–57 [in Ukrainian].

48. SHEROTSKIY, Konstantin. Picturesque Decoration of Ukrainian House in the Past and Present. *Art in Ukraine. Paintings, Graphic Arts, Fine Art Printing.* Kiev, 1913, 6, 261–270 [in Russian].

49. SHEROTSKIY, Konstantin. *Essays in the History of Ukrainian Applied Arts. 1. Artistic Decoration of the House in the Past and Present.* Kiev: Tipografiya 'S. V. Kulzhenko', 1914, 141 pp.: ill. [in Russian].

50. BLAK, Halina, Barbara MAŁKIEWICZ, Elżbieta WOJTAŁOWA. *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów MNK.* Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002. Cz. 1. Malarstwo polskie XIX wieku. 479 s.: il. [in Polish].

51. GEDZ', Tetiana. *On the Issue of the Name and Dating of the Folk Picture 'Cossack-Banduryst' Creation.* Available from: https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/GedzMamaj.html. [in Ukrainian].

SUMMARY

The issue of the origin, and so the sources of the image / the painting 'Cossack-Banduryst' (thereafter – PKB) / painting 'Cossack Mamay' (thereafter – PKM) and the painting 'Cossack – Truthful Soul' (thereafter – PKTS) is chosen as the common theme of the work. These are the pictures, that are considered to be one of the most original, even 'the most archetypical' phenomena of Ukrainian artistic culture of the New Age. This choice is stipulated by historiographic practice in a certain way. Since the genesis problem is one of the most discussed among the various issues raised before the researcher of PKB / PKM or PKTS. At the same time, as it is shown after the analysis of the theme historiography, this sphere of scientific studies is rich in the confusion, superficial and insufficiently argued appraisals and judgements. The existing state of matters incites to substantial critical analysis and comprehension of the subject. The more ground there is that the reliable reason for them exists in source criticism. We have in mind iconographic materials from the fields of Polish and Ukrainian visual (mainly graphic) arts of the 17th – 18th centuries. They haven't been still attracted to the theme discussion, but they assure the existence of quite new historical, cultural and ideological, figurative dimensions of the direct objects of our research interest. But before we'll proceed to the explanation of the genealogical problems, it is necessary to be defined with a specific temporal dimension of the initial stage of the history of the analyzed monuments of the visual arts. The proposed article is dedicated to this issue consideration. The conducted critical comprehension of the historiography and accessible source material has assured definitely, that the initial chronological mark of this stage (at least on the level of the present-day factography) falls on the middle of the 18th century. Taking into account the period of the phenomenon becoming (formation), it is the first half of the 18th century. At the same time the probability of this process beginning in the end of the preceding (17th) century is admitted.

Keywords: dating, genesis / origin, the paintings 'Cossack-Banduryst' / 'Cossack Mamay' / 'Cossack – Truthful Soul', iconography, content.