

УДК 75.04(477)



Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. – [К.] : Родовід : Оранта, [2008]. – 304 с. : іл.

Народна картина, відома за назвою «Козак Мамай», справедливо вважається унікальним, характерним лише для української художньої творчості явищем. Водночас мало який другий твір українського мистецтва виказує своє походження в іншій культурі, причому культурі степових кочовиків, які вважаються історичними ворогами «українців». Тим самим ця картина становить вартісний та інтригуючий предмет для наукового вивчення, що зберігає свою актуальність і сьогодні, через півтора століття після пробудження наукового інтересу до неї.

Утім, актуальність дослідження картини

«Козак Мамай» не в останню чергу зумовлюється скромністю результатів існуючих розвідок, хоч як би захоплено не називали самі дослідники царину своїх наукових пошуків «мамаєзнавством». Тривале колоніально-провінційне становище України не дозволяло вільно досліджувати цей визнаний прояв українського національного характеру. Кількість праць, присвячених цій картині, скромно тримається в межах двох десятків, майже виключно статей, окрім невеличких монографій П. Білецького¹ та Т. Марченко². Їхні автори, переважно мистецтвознавці, обговорювали зображені реалії, художні достоїнства картини, її місце в українському живописі, зв'язок з іншими формами мистецтва (наприклад, театром) та фольклором, нарешті, її значення для української і світової культури. Походження картини та її назви теж викликали велике зацікавлення, про що свідчить розмаїття висловлених з цього приводу гіпотез, проте спеціальних історико-мистецтвознавчих розвідок на їх підтвердження не дали. Загалом науковому дискурсу довкола картини «Козак Мамай» поки що був властивий національно-патріотичний пафос, який служив тлом для завищених позитивних оцінок та браку переконливої аргументації. Отож, усі вони зводилися до висновку про внесок «Козаків Мамаїв» у світове мистецтво, який, утім, поки що не знайшов співчуття в закордонних мистецтвознавців. При цьому навіть така базова для наукового дослідження робота, як облік наявних зображень, увесь цей час залишалася невиконаною.

Рецензоване видання за своїм задумом виглядає прямою відповіддю на всі три назрілі потреби дослідження «Козаків Мамаїв». Передусім воно є каталогом відомих картин, який нарешті дає можливість фізично окреслити об'єкт досліджень. По-друге, це наукова розвідка про походжен-

ня та художні особливості картини «Козак Мамай». По-третє, це видання робить доступним дане художнє явище міжнародному науковому загалу завдяки перекладу англійською мовою, причому виконання та редагування перекладу носіями англійської мови (О. Трач, Т. Фрізен, В. Нолл) є запорукою його зрозумілості для англомовного читача (і, звичайно ж, додатковим балом для оцінки організаторських зусиль видавців).

Головним достоїнством книжки є, безперечно, високоякісне видання великої (як виглядає, навіть повної) колекції зображень «Козака Мамає». До каталогу увійшло 91 зображення, що їх було зібрано по центральних та провінційних музеях України, а також кількох приватних збірках. Висока якість репродукцій та друку дозволяє добре відчувати кольори та в більшості випадків роздивитися навіть найменші деталі картин аж до штрихів пензля, що, як буде продемонстровано, допомагає розв'язувати здавна дебатовані питання. Це робить альбом зручною й незамінною базою зображень для дослідників «Козака Мамає». Очевидно, усе це заслуговує на слова визнання ініціаторам, видавцям та спонсорам проекту, які організували ретельну пошукову роботу, збирання матеріалу та забезпечили вражаюче якістю поліграфічне виконання проекту. Книжка має також гарний дизайн, якісно виготовлена, тому її приємно тримати в руках і тим паче володіти нею. Це видання справді гідне статусу національної художньої пам'ятки, яку воно представляє, і не до порівняння з мізерного вигляду виданнями радянського часу.

Проте якщо з організаційного, художнього й технічного боків справа публікації картин адекватно поліпшилася відповідно до нових технічних та фінансових можливостей, то з наукового боку «мамаєзнавство» поки що змінилося мало. Нові можливості не реалізувалися в порушенні нових питань. Це стосується як наукового опрацювання каталогу, так і вступного дослідження.

Почнімо з каталогу. Наукове опрацювання тут відповідає за відбір, повноту відтворення

матеріалу, його атрибуцію та організацію.

Уже зазначалося вище, що цей каталог не має собі рівних за повнотою. Утім, іконографія деяких зображень викликає заперечення щодо їх відповідності канону картини «Козак Мамай», а він, як здається, зображує українського козака-бандуриста, який сидить з перехрещеними ногами. Так, № 1* «Портрет бандуриста» показує бандуриста, який, однак, стоїть, а не сидить і вдягнений не по-козацьки, без зброї. № 12 зображує отамана гайдамаків Бондаренка. Це зображення має портретну схожість зі стандартним козаком Мамаєм, але цей персонаж зображений стоячи і без бандури. № 17 «Гопак» має елементи «Козака Мамає», але тут відтворено три персонажі, причому на першому плані показано пару, що танцює, тоді як бандуриста вміщено на другому. № 28 зображує козака, що сидить, але без бандури. Звичайно, гарно мати в цьому виданні картини, які не вкладаються в канон, але саме з огляду на останній їх навряд чи було дозволено включати до каталогу. Мабуть, їх варто було подати в тексті розвідки як паралелі та запозичення образу козака-бандуриста. Якщо упорядники не трималися канону, тоді їм законно закинути питання, чому вони обійшли увагою інші картини з дуже популярними в мистецтві зображеннями козаків чи гравців на бандурі, адже там, напевно, теж можна знайти риси, подібні до «Козака Мамає».

З другого боку, до каталогу не потрапили зображення «Козака Мамає», що цілком відповідають канонічному образу козака-бандуриста. І це при тому, що їхні репродукції ілюструють науковий нарис у цій же книжці. Ідеться про акварель Домініка де ла Фліза «Le brigand Mamaï/Разбойникъ Мамай» (мал. 55), одну з картин Федора Стовбуненка (мал. 57), малюнок з листівки 1918 року (мал. 59). Утім, образи вершника-кобзаря, створені Ф. Стовбуненком, принципово відрізняються від канону і тим самим ставлять питання про доцільність включення до каталогу інших двох. Але в кожному разі самі видавці залишили в книжці сліди

* Тут і далі посилання в тексті стосуються порядкових номерів зображень, уміщених у рецензованому каталозі.

непослідовного відбору. Отже, склад каталогу порушує питання про принципи відбору картин, про канон, тоді як самі упорядники про це нічого не говорять. Залишається констатувати, що каталог не створений на основі вивіреного канону, а отже, залишає цю роботу майбутнім дослідникам та шанувальникам картини.

Сама репродукція картин, крім художнього й технічного підходів, має важливий науковий аспект, адже в друкованому альбомі оригінал подається у зменшеному форматі і від настрою видавців до передачі деталей залежить, наскільки повним буде доступ глядача до закладеної в оригінальному зображенні інформації. В ідеалі гарне видання здатне зняти потребу звернення до оригіналу. Але деякі риси представлення картин у зазначеному альбомі не дозволяють обійтися без оригіналів:

1) Зображення деяких картин мають обтяті краї, у чому легко пересвідчитися на прикладі підписів, яким бракує нижньої частини літер в останньому рядку (№ 4, 24, 30, 47, 51). Тому усічені деталі зображень, як-от: носки чоботів, вістря списів, грифель бандури тощо (№ 17, 36, 46, 47, 57), теж викликають підозру в неповному відтворенні оригіналів.

2) Деякі з написів, зроблених на картинах, повністю або частково не читаються. Варто було б чи супроводити зображення надрукованими в повному обсязі текстами, чи подати оригінальні зображення підписів у збільшеному вигляді, як це зроблено для деяких фрагментів у № 3, 63, 64.

3) Деякі дрібні деталі зображень важко або неможливо роздивитися. Упорядники не раз подають збільшені зображення деталей окремими ілюстраціями, але, схоже, продуманого підходу не мають і роблять це більше для художнього ефекту (у фігурних візках). Найбільше питань виникає до так званих гербів. Брак їхніх повноцінних зображень, звичайно, не дозволяє так само повноцінно дискутувати про те, чим насправді був цей загадковий елемент.

Підписи до картин стандартно містять номер у каталозі, назву картини, авторство, матеріал, розміри, місцезнаходження. Цієї інформації цілком достатньо для атрибуції

картин. Проте упорядники каталогу дозволяють собі і певну свободу щодо оформлення:

1) Стосовно назв багатьох картин укладачі каталогу визначають їх довільно, а саме, тільки як «Козак Мамай». Проте в тринадцяти випадках помічено, що підписи на самій картині й тексти, додані знизу зображення (зрозуміло, коли їх можна розібрати по репродукціях в альбомі), дозволяють інакше номінувати головного персонажа і відповідно самі картини: «Козак – душа правдивая» (№ 3, 5, 32, 45), «Іван Василевич Кутовый запорожский козак» (№ 4), «Козак Нетяжище» (№ 25), «Козак-Сіромаха» (№ 27), «Козак Бардадим» (№ 41), «Іван» (№ 70), «Запорожець» (№ 35, 72), «Козак-бандурист» (№ 74), «Крымській запорожыць» (№ 90). Ще в п'яти випадках укладачі каталогу чомусь подають замість назви «Козак Мамай» іншу, але все одно таку, що не відповідає присутнім на картинах текстам: «Козак-бандурист», замість «Козак в кобзу грає» (№ 7), «Козак душа правдивая» (№ 51) та «Козак Шарпило древній запорожець» (№ 54), «Козак», замість «Козак Запорожский» (№ 28), «Максим Залізник», замість «Максим Залезняк» (№ 56). Ігнорування інформації джерел у присвоєнні назв картин принципово не припустимо, як внесення поправок у джерела, і це легко проілюструвати для цього випадку теж. Річ у тім, що ці народні картини дістали назву «Козак Мамай» лише завдяки тому, що саме так було підписано головного персонажа на деяких з них, причому, як зауважила одна з попередніх дослідниць Т. Марченко, на всіх них головний персонаж виступав у ролі гайдамаки. Отже, справді невідомо, чи взагалі ці картини називалися в народі «Козак Мамай». Тим часом відповідь на це питання має неабияке значення для з'ясування походження образу, тому що саме назва «Козак Мамай» спонукала до пошуку історичних Мамаїв, який завів дослідників і в золотоординські часи у зв'язку з відомостями про тамтешнього улус-беґа/темника Мамая (загинув 1380), і до козаччини та гайдамаччини, і навіть у топонімію України. Цілком припустимо давати умовну наукову назву всій серії картин за назвою кількох з них або однієї.

Однак називання кожної картини «Козаком Мамаєм», та ще й всупереч доступній інформації, врешті-решт збиває на манівці пошуки її походження.

2) № 77, 80, 82, 85 нелогічно й незугарно подані під заголовком «Скриня», адже назва картини не є те саме, що носій, на якому її зображено. Підпис № 91 «Козак Мамай (фрагмент). Двері» є цілком незрозумілим, бо зображення виглядає повним.

3) Датування № 39 (XIX ст.) та № 88 (початок XX ст.) ігнорують інформацію про 20 лютого 1836 року та 1893 рік, відповідно взяту з підписів знизу картин; обтяті останні рядки та нерозбірливий текст підписів не виключають, що таких випадків недбайливого датування картин було ще більше.

4) Водночас упорядники надто довірливо поставилися до підписів на № 2 та № 28 про те, що вони є копіями оригіналів відповідно 1642 та 1690 років. На обох мало предметів, зокрема бракує лука, сагайдака зі стрілами та кухля, без яких не обходилися ранні зображення. На № 2 козак нехарактерно сидить на списі. № 28, як зазначалося, не має бандури. До того ж реалістична манера малювання не залишає сумнівів у тому, що це не копії, а в кращому разі кардинальні переробки. Між іншим, якби упорядники просто навели підписи, як рекомендувалося вище, це позбавило б їх необхідності використовувати суперечливу інформацію у назві картини в каталозі.

5) Якщо вже упорядники взялися датувати представлені картини, то варто було б їх розмістити у відповідному порядку.

Трапляються в легендах каталогу й помилки, які хочеться об'єднати під назвою школярських, а саме друкарських похибки (№ 77 – «Куземенне», замість Кузьменне); непослідовність у поданні одних і тих самих даних (№ 65 – «збірка Т. Довгого» і № 83 «збірка Тараса Довгого»), помилка з географії (№ 54 – «Ногайськ, Автономна Республіка Крим», тоді як ідеться про м. Приморськ, колишнє м. Ногайськ, Запорізької області).

Таким чином, доводиться з жалем констатувати, що наукове опрацювання каталогу не є останнім словом мистецтвознавства та джерелознавства. А недоладності,

припущені в такій основоположній роботі, як каталог, можуть впливати на результати досліджень вищого рівня, зокрема розв'язання численних загадок картини. Свідчення цього не важко знайти і в підготовленій для означеного видання науковій розвідці – про неї і йтиметься далі.

Уже назва наукової розвідки, яка дала назву цілому виданню («Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного коду»), не обіцяє наукових здобутків, хоч нібито вабить перспективою повідомити щось невідоме. Очевидно, в такої назви є і можуть бути прихильники, але обидва вислови, що вжито в ній, не є науковими і промовистими поняттями («феномен одного образу» та «культурний «ідентифікаційний код»»). Нібито грайливе вживання лапок у другому вислові взагалі рівноцінне словам «так би мовити», що зовсім недоречно в науковій праці, адже воно видає брак потрібної термінології. Чи означає назва заявку на з'ясування походження картини (хіба це не «ідентифікаційний» код?), простеження її еволюції (феномен бо!), чи щось інше? Насправді Автора, як він зазначає у вступі, цікавлять ідеї, закодовані в образі невідомого Мамає, що відображають засадничі риси українського («нашого») національного характеру, української душі (с. 9). От із цього прояснюється, що саме Автор розуміє під поняттям «культурний ідентифікаційний код» і навіщо йому знадобилося позичати термінологію в податкової інспекції чи супермаркеті – нібито підновлена сучасною термінологією назва припасована для уже геть несучасного дискурсу про те, як картина «Козак Мамай» проявила душу та національний характер українців.

Принаймні зміст самої розвідки цілком відповідає цій назві. Власне, розвідка побудована на положеннях, висунутих дослідниками «Козака Мамає». Це різні версії про джерело запозичення, про відтворення на картинах текстів, узятих з вертепних вистав, про вплив іконопису та козацького портрета на стилістику та композицію «Козаків Мамаїв», про відомих авторів. Слід віддати належне Авторіві, який добре знає й докладно переповідає та цитує попередників.

Інша річ, що в розвідці не порушуються нові питання, у тому числі не підлягають сумніву висновки та гіпотези попередників. Якщо раптом і можна натрапити на заперечення, то, по-перше, воно не аргументується, а по-друге, не стосується суті проблеми. Інакше кажучи, вони взагалі не мають ніякого значення. Для прикладу, можна навести одну з найрозлогіших опозицій – у даному випадку до тези Л. Махновця про походження підписів з вертепних монологів запорожця: «Підтримуючи в цілому цю думку, але й водночас дискутуючи з дослідником, можна припустити протилежне, а саме, що до вертепу ці вірші запозичені з народних вуст, тобто з народної поезії. У кожному разі для нас дуже важливим є той факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах точно пов'язані з XVIII ст., а можливо, й з більш раннім XVII ст. – тобто з періодом так званого козацького бароко» (с. 39).

Отже, вертепне походження підписів С. Бушак не піддає сумніву, а сперечається про інше: чи вертеп вплинув на народну поезію, чи навпаки. Але виявляється, що для нього важливе зовсім інше, а саме – дата появи цих віршів, яка дозволяє йому натякнути, що *terminus post quem* для появи «Козаків Мамаїв» є XVIII, а то й XVII століття. Це просто нісенітниця, адже один пасаж поєднує зовсім різні речі. А ще трьома сторінками нижче (с. 44) говориться про те, що розлогі підписи вертепного походження з'являються на «мамаях» лише наприкінці XVIII – на початку XIX ст., отже, датування на століття раніше, одержане якоюсь химерною логікою, теж висне в повітрі.

Мабуть, через ретельне слідування ричіщем старих дискусій Автор не бачить потреби сформулювати власну наукову позицію. Візьмімо принципову проблему – канон, яку непевно розв'язали й укладачі каталогу. В розвідці можна натрапити на декілька різних його визначень. Серед них є, на мій погляд, правильне – це «самотня фігура козака-бандуриста» (с. 42). Трохи нижче говориться про те, що канон – це «постать сидячого у “східній” позі козака» (с. 44), далі повторюється думка П. Білецького про те, що «Мамаї» є галереєю безіменних козацьких портретів (с. 57), що в «Маяях»

є універсальна канонічна композиція з коловим ритмом (с. 57). Щось забагато для канону однієї картини. А думка про те, що «бандура в руках козака або поряд з ним» є не обов'язковою, а лише «прикметною рисою багатьох «мамаїв» (с. 29), змушує впевнено взяти під сумнів, чи Автор справді уявляє собі канон картини.

Інша біда існуючого дискурсу «мамаєзнавства» – це слабкість аргументації або взагалі її відсутність, що, утім, зрозуміло, якщо йдеться про національну душу, яка не піддається науковому опису. З уже згаданих думок не витримує перевірки думка про «Козаків Мамаїв» як про козацькі портрети. Досить подивитися на рецензований каталог (нарешті предмет дебатів у вільному та зручному доступі!), щоби переконатися в мізерних портретних відмінностях персонажів, зате присутність канону не викликає запитань. Зрештою, й сам С. Бушак досить просто виписує портретний канон козака-бандуриста, та ще й у порівнянні з іншими картинами: «...Тонкий прямий ніс, маленький рот, розумні очі, невелике акуратне вуха, тонкі брови, вуса та оселедець – все це створює радше ліричний, ніж героїчний образ козака. Цей народний тип парубоцької краси контрастує з холодно-відстороненим виразом обличчя шляхти на “сарматських” портретах (вони, як правило, зображені у повний зріст) та, до певної міри аристократично-парадними “парсунами” козацької старшини» (с. 56).

Те саме стосується так званого колового ритму композиції. Знов-таки каталог, які б не були до нього висловлені вище претензії, переконує, що картини все-таки відрізнялися і композицією, і змістом.

Одна з болючих проблем «мамаєзнавства» – брак критичного погляду на використований матеріал – дається взнаки і в залученні праць із суміжних дисциплін, в яких нині вірогідність натрапити на ризиковані теорії зросла через появу різного роду наукових записок, що не підлягають науковій експертизі. Красномовний приклад – посилання на теорію Сергія Павленка (Філологічні студії. Луцьк, 2002) про те, буцімто прізвища на -ук та -чук – половецького походження. Ця думка покликана про-

демонструвати «помітну участь половців в етногенезі сучасного українського населення», а отже, обґрунтувати власну гіпотезу про вплив половців на появу картини «Козак Мамай». На жаль, теорія С. Павленка не пояснює, чому прізвищ половецького походження тим більше, чим далі від степу мешкають їхні носії: в Івано-Франківській та Хмельницькій областях, де присутність половців була засвідчена навіть літописами, їх близько 20%, тоді як на Волині – 34–38%, а на Берестейщині – 50%. Водночас антропологічний вплив степовиків в українському етногенезі, як і належить, сильніше помітний у степових областях України.

Міркування С. Бушака про половецьке походження підводять до головного оригінального внеску його праці у «мамаєзнавство». Він висунув ідею, що «Мамаї» були «східного» походження, але питомо українським витвором, тільки дуже давнім, а саме: походили від давніх степовиків, засвідчених на території України, – скіфів, сарматів, половців. Тим самим він посунув хронологічні межі джерел картини до початку історичного часу України. Слід віддати належне спробі мистецтвознавчого обґрунтування цієї гіпотези, що проявила себе в доборі ілюстрацій. Однак ні ілюстрації, ні інша аргументація, на жаль, не переконують в «очевидній схожості бронзових скульптур скіфо-сарматського періоду та кам'яних образів (особливо зображень чоловіків-воїнів) половецького мистецтва з образами картинних «мамаїв»», яка наштовхує Автора «на думку про спорідненість основи образу чи принаймні повторюваність певних композиційних рис». Жодне з наведених зображень не наближається до канону «Козака Мамай» (знову канон!), якщо тільки ним не вважати вуса та «самозаглиблену відстороненість погляду» половецьких баб, позу зі схрещеними ногами фігурки із сарматського поховання (але невідомого виробництва!), жестикуляцію Будди, бенкетування сасанідського царя та подібні деталі, – усі ці приклади взято з дуже віддалених у просторі й часі культур. Може, найближче до канону підходить зображення музиканта на тарілці з Іраку X ст., але ж С. Бушак уникає розмов

на тему запозичень в українській культурі елементів культури ісламу. Натомість чимало місця відведено аргументам на користь впливу буддизму на образ Мамай. Проте Автор не пояснює, чому саме буддизм, а не іслам більше вплинув на образ козака-бандуриста, хоча одяг засвідчує саме вплив ісламу. Єдине, що пов'язує скіфів із сарматами, половців, уйгурів (до речі, без згадки про калмиків, теж буддистів, які перебували в Україні понад два століття), монголів, татар і нарешті українських козаків – це факт перебування їх усіх на території України: «Ці мистецькі повтори траплялися у зовсім різні історичні епохи на тій самій території, яка тепер є частиною держави Україна» (с. 47). Такий висновок звільняє мене від потреби добирати заперечення, адже пояснення минулого сучасними реаліями засноване на циклічному розумінні часу, що належить до міфотворчості, а не науки.

На цьому можна було б поставити крапку, але варто все-таки розпочати розмову про нові підходи в наукових студіях «Козака Мамай», адже це поле виглядає геть занедбаним.

Передусім ідеться про встановлення канону картини та його часової еволюції. Це звичайний і обов'язковий елемент внутрішньої критики цього мистецького твору. Уже зверталася увага на те, що образ козака-бандуриста є центральним елементом композиції. Однак, оскільки картина насичена деталями, необхідно встановити, які з них були або принаймні могли бути присутні на раніших зображеннях, а які почали додаватися в інший час. Тут іще непочатий край роботи. Крім кобзи/бандури, треба дослідити капелюх, лук, сагайдак, стріли, шаблю, пістолети, рушниці, списи, штофи, чари, «герби». Між іншим, серед цих предметних реалій можна натрапити й на досить надійні датувальні елементи, які допоможуть побачити тенденції в розвитку образу Мамаїв. Наприклад, поява скляних пляшок на Україні впевнено датується XVIII ст., причому круглі пляшки поширюються уже в наступному столітті. Але це ще не означає, що «Мамаї» з'явилися так пізно, якщо встановити, що скляна пляшка не належала архетипу. Що це саме так і

було, засвідчує присутність різних металевих чар (кухлі, келехи та черпаки) поряд зі скляними пляшками. Ці предмети – значно архаїчнішого походження, ніж скляні пляшки. Вони, напевно, потрапили на картину значно раніше пляшок і символізували вино, а поява пляшок саме й означала втрату кухлями та черпаками свого символічного смислу, який перейшов на пляшку. Разом з луком та стрілами металеві чари становлять найархаїчніший шар предметів з оточення Мамаїв. Ось де можна наблизитися до зв'язку з половецькими кам'яними бабами і взагалі зі степовими кочовиками. Лук-стріли та чара – неодмінні атрибути політичної влади в степу, що доводиться як мистецькими образами, так і текстами. Мамай – нехай це був золотоординський темник чи гайдамацький ватажок – розпоряджався владою, тому його художній образ передбачав включення атрибутів влади. Водночас чара з вином, також обтяжена символічним значенням вічності, є неодмінним атрибутом прощання з цим світом і в цій ролі є неодмінною частиною канону половецьких баб. Може, ми так ніколи й не знайдемо прототипу цієї картини, але завдяки наявності чар можна бути впевненим, що прототип зображення Мамає виник до XVIII ст. (до поширення на Україні скляних штофів), а присутність чари та лука-стріл указує на те, що саме степові спільноти були питомим середовищем, де він початково виник.

Про правдивість та датувальні можливості ще одного елемента картини «Козак Мамай» – шаблі – свідчить їх використання в ролі джерела в нещодавньому спеціальному дослідженні козацької шаблі³.

Тексти, розміщені на картинах, є датувальним елементом лише для пізнього періоду. Один із безсумнівних результатів досліджень попередніх «мамаєзнавців» – це впевнений висновок про запозичення їх з вертепних вистав наприкінці XVIII ст. Ці тексти не прояснюють походження, але тенденція еволюції картини від демонстрації лицарських чеснот до бурсацької / гайдамацької / розбійницької бравади і, зрештою, до побутової моралізації (на зразок пізніх дум, добре відомих у літературознав-

стві) становить цікавий самостійний предмет для дослідження пізніх «Мамаїв».

Потребують спеціального пояснення незрозумілі сценки другого плану, як-от, обмін козаків сорочками (обряд побратимства?). Загадки філологічного характеру становлять імена Бардадим, Боняк, Мамай та споріднений з ним Бабай (останні два вживаються по Східній Європі як лякалки для малюків). Пояснення цих та інших незрозумілих, на перший погляд, речей, звичайно, потребує залучення зовнішньої (ерудиційної) критики. Однак, ступаючи на чуже поле, дослідникам слід полишити спроби перебільшувати здобутки українського мистецтва і завдати собі клопоту вивчити його, аби уникнути кумедних ситуацій, що завжди трапляються в таких випадках. Характерною ілюстрацією того, як не можна робити, є спроби роздивитися в «Мамаєх» аналогії з Буддою. С. Бушак, ідучи за гіпотезою П. Білецького, прагне довести, що незрозумілий жест козака-бандуриста на деяких картинах подібний до жесту «дг'яні-мудра» в зображеннях Будди (с. 15). При цьому ігноруються підписи під картинами, що абсолютно прямо говорять про те, чим займається козак: він просто «воші б'є». Насправді «дг'яні-мудра» має вигляд двох трикутників, утворених великими та вказівними пальцями: великі пальці прямі і дотикаються один в одного по прямій лінії. Козак же цілком реалістично душить воші нігтями великих пальців, підпертих іншими, щільно стиснутими пальцями. Жести – тонка річ, тому схожості між «дг'яні-мудрою» та биттям вошей не більше, ніж між кулаком та дулею, якщо скористатися звичними в Україні жестами. На жаль, уся ця теорія ґрунтується на тривіальному незнанні буддистської іконографії, яку до того ж остаточно видає ще й неправильна ілюстрація «дг'яні-мудри». Зображення Будди Вайрочани (іл. 12 на с. 19) показує не цей жест, а інший, про який не йшлося, – це «дгармачакра», або «правартана-мудра» (символізує проголошення вчення «Колеса закону»), що створюється складеними в коло пальцями обох рук, зведених на грудях, де ліва рука прикриває праву. Помилки у транскрипції чужомовних слів логічно довершують погане знання предмета дискусії (замість «Вайрочана» надруковано «Вайроган», за-

РЕЦЕНЗІЇ

мість «Дзанабадзар» – ім'я скульптора – написано «Дзанабазар»). Якщо ж повернутися до «Мамая», то не лише підписи до картини, а й саме зображення в деяких випадках дуже натуралістично показує під руками козака червоні цяточки крові від роздушених комарів (№ 45, 53) – на щастя подані в рецензованій книзі у збільшеному вигляді, ці зображення дозволяють впевнено поставити крапку в цій малоапетитній дискусії. Залишається на останок висловити сумнів, що ознайомлення з книжкою ширшого читацького загалу, завдяки її перекладу англійською, збільшить міжнародну популярність «Козака Мамай», а ще також сподіватися на те, що пара мільярдів буддистів не образяться на порівняння Будди з вошивим козарлюгою – це ж ненароком, від незнання!

Очевидно, що не можна наперед визначити всі можливі проблеми наукового дослід-

ження «Козака Мамай». Проте, здається, поле для реалізації наукових амбіцій тут досить широке. Тільки в даному разі воно осторонь традиційного «мамаєзнавства» з його апологією та милуванням цим предметом народної творчості. Козак Мамай як дуже помітний приклад симбіозу кочової та осілої культур є одним зі складних і цікавих історичних та мистецьких явищ, пояснення якого відкриває шлях до розуміння цілої епохи та важливого, але ще малодослідженого процесу в історії української нації – освоєння степу.

¹ Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. – Л., 1960.

² Марченко Т. Козаки Мамай. – К.; Опішне, 1991.

³ Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: Історико-зброєзнавче дослідження. – К., 2007.

Олександр Галенко