

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.20

УДК 78.481;78.6

І. Я. Зінків, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів

https://orcid.org/0000-0002-0406-3370

i.zinkiv@gmail.com

КОЗАК-МАМАЙ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ

Здійснено герменевтичний аналіз образу козака-музиканта з українських народних картин «Козак Мамай» канонічного типу. Виявлено ранній варіант сюжету картин («Казак — душа правдивая»), визначено основні та допоміжні, синергійнодіючі мотиви-символи. Доведено, що основою символіки є відтворення ритуалу перехідного циклу, який виник в індоєвропейському, давньоіранському (скіфо-алано-осетинському) та давньослов'янському пластах культури Давньої України.

Ключові слова: українська народна картина «Козак Мамай», козак-музикант, обряд перехідного циклу, кобза.

И. Я. Зинкив, доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко, г. Львов

КАЗАК-МАМАЙ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

Осуществлен герменевтический анализ образа казака-музыканта из украинских народных картин «Казак Мамай» канонического типа. Установлен более ранний вариант сюжета картин («Казак — душа правдивая»), определены основные и вспомогательные, синергично действующие мотивы-символы. Доказано, что в основе символики картин — воспроизведение обряда переходного цикла, имеющего истоками индоевропейский, древнеиранский (скифо-алано-осетинский) и древнеславянский пласты культуры Древней Украины.

Ключевые слова: украинская народная картина «Казак Мамай», казак-музыкант, обряд переходного цикла, кобза.

I. Ya. Zinkiv, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

COSSACK MAMAI: HERMENEUTIC ASPECT OF MUSICAL IMAGE

Problem statement. The author performs a hermeneutic analysis of Cossack-musician image from the Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” of the canonical type. It is proved that the painting symbolism is based on the reproduction of transitional rite, which has sources to the Indo-European, Old Iranian (Scythian-Sarmatian-Alanian-Osetian) and Old Slavic layers of culture of the Ancient Ukraine.

The aim of this paper is to carry out a hermeneutic analysis of the Cossack-musician image from the Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” of canonical

type, to establish an earlier version of the painting plot, to determine the main and auxiliary, synergetic-acting motifs-symbols.

Research methodology. The author applies the comparative and historical and logical methods used for the comparative study of the transitional cycle rituals of the ancient nations from the Indo-Iranian and Old-Slavic worlds.

Results. Based on this research results it can be concluded that “Cossack the Musician” painting plot reflects the cultural signs transcoding of the historical past — the ancient Iranian (Scythian-Alanian-Osetian) myths and epics. They, being generated within the territory of Ukrainian lands, reflect the transitional rite. Cossack-musician image preserves the ancient spiritual historical symbolic code of the Ukrainian people and relics of its ancient mythical-religious believes. The semantic centre of the paintings includes two synergetic motifs-symbols: 1) Cossack-musician with priest-shaman attributes — a musical instrument, a bowl, a sacred headpiece, and 2) a horse tied to a thrusted spare with its spike up, which is an analogue of the World Tree (both are symbols of transition). The musical instrument in Cossack’s hands is a key motive in the composition structure and acts as a mediator, combining the three areas of the universe and other motifs into a single narrative text; it gives grounds for interpreting the hidden meaning of the reproduced event as a reflection of the transitional rite (death — revival).

Novelty. It is proved that the invariant symbols of “Cossack Mamai” paintings contain the relics of the Scythian-Alan-Ossetian transitional rites, which are reflected in the content of folk paintings. It is determined that the instrument in Cossack’s hands is the kobza, not the bandura.

The practical significance. The material in this article can be used in the academic programs of the university courses for cultural studies, art studies, instrumental studies, ethnomusicology and the history of bandura art.

Key words: *Ukrainian folk picture «Cossack Mamai», cossack-musician, rite of the transitional cycle, kobza.*

Постановка проблеми. Вибір теми статті зумовлений недостатністю вивчення архаїчного, закодованого змісту народних картин «Козак Мамай», що актуалізує тлумачення ритуальної сутності їх сюжетної символіки, обґрунтування індоєвропейської (вужче — індоіранської та давньослов’янської) генези, а також факту, що основою змісту є зображення обряду перехідного циклу давньоіранського походження, який побутував на теренах Давньої України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Козак-музикант — одна з найзагадковіших постатей української народної культури, зокрема малярства, інтерпретація якої дотепер є неоднозначною. Цей образ вивчали чимало дослідників (П. Білецький, Т. Марченко-Пошивайло, М. Чорна та ін.). Розглянемо його в дискурсі канонічних полотен, оминаючи увагою новотвори XIX–XX ст. Відомо, що існують два варіанти сюжетів класичних картин: «Казак — душа правдивая» та «Козак-музикант». Яка із них є первісною? У найдавнішому пласті полотен

зображення козака різняться лише композиційно, незмінним є канонічний набір мотивів, розміщених щодо фігури козака. Вони мають семіотичний статус і можуть стати ключем до розуміння тієї реальності, яка сформована праукраїнською міфічно-релігійною традицією, багатовіковим спадком культурної історії України, зокрема індоєвропейським та індоіранським пластами її культури.

Універсалізм загальної схеми картин ґрунтується на головних мотивах-символах: козак-музикант, дерево, кінь, інколи гора (курган). Інші мотиви — штоф і келих, зброя, одяг (шапка) є допоміжними елементами закодованої системи символів давньої картини світу. Кожен із цих знаків переосмислено потрапив до сюжету не випадково, а з якогось *сакрального, давно забутого прототипу*, який донині не зберігся. Адже еволюція релігійної свідомості прадавнього населення відбувалася не в результаті повної заміни старих форм новими, а нашаровування на них нового змісту. Тому його онтологічну реконструкцію слід розпочинати із зіставлення з іншими давніми історико-культурними традиціями та видами мистецтва, що існували на теренах Давньої України. В дискурсі картин сукупність цих мотивів виконує функцію *єдиного давнього ритуального тексту*, «прочитання» якого із сучасних позицій надзвичайно проблематичне.

Унікальна для українського народного малярства східна, точніше — кочова, поза Мамаєв-подібна до зображень музикантів, котрі сидять «по-східному», у балканській (Болгарія, Сербія) і тюркській (Коркут) народних образотворчих традиціях. Академік П. Білецький припускав, що праобразами картин були мотиви, запозичені із сюжетів скіфського мистецтва, а це золота ремінна бляха із «Сибірської колекції Петра I» з Алтаю, з половецької монументальної скульптури («кам'яні баби»), з буддійської іконографії та давньоіранської й індійської мініатюр (Білецький, 1960, с. 16–18, 20). Дослідник лише констатував ці спостереження. Зазначимо, що в буддійській ритуалістиці заборонялося застосування струнних інструментів, тому припущення П. Білецького про запозичення образу музиканта з буддійської іконографії є хибним. Адаптація образу Будди слов'янським світом через воїнів-буддійців у складі Батієвої Орди, які вели руйнівні війни на

¹ Етимологія епоніма «козак Мамаєв», який апріорі тривалий час уважали тюркським, має індоіранське походження. На тюркському, історично пізнішому лексичному матеріалі, це слово не має етимологічного пояснення. Тому його генезу варто шукати в інших лексичних джерелах; воно перекладається лише зі скіфської як складне двокореневе слово, перший корінь якого – *man* – людина, другий *mau* – кінь, тобто «людина-кінь» (грецькою – кентавр) (Зінків, 2013). Через тисячолітні контакти ранньослов'янських племен з іраномовним світом на землях Давньої України відбувалося засвоєння його українською лексикою.

землях Слов'янщини, навряд чи сприяла б запозиченню чужорідного божества. Ні «буддійська» поза рук, ні сам образ козака-музиканта з почепленим за спиною поруч зі зброєю інструментом, *не пов'язані* з добою Середньовіччя. А мудреців Сходу, котрі грали на музичних інструментах, зображали без них.

Так звану східну позу рук можна пояснити за давніми археологічними пам'ятками IV–II тис. до н. е. — кам'яними стелами з теренів України, які залишили індоевропейські племена аріїв і які з території Східної Європи через Кавказ, Малу й Середню Азію, Іранське нагір'я мігрували в Північну Індію. Записану санскритом «Ригведу» створили вихідці з Подніпров'я або їх нащадки (Лозко, 1998, с. 77). Тому реконструювати праукраїнські релігійні обряди та їх символіку слід за ведичною міфологією. Стели-ідоли мають зімкнуті спереду руки й підняті вгору великі пальці, які символізували універсальну істоту патріархальної спільноти — Пуруша, людину-першопредка, з тіла якого боги створили світ. Його риси втілені в божествах скіфів і сарматів. Ця сама поза рук першопредка також корелюється з положенням рук козака-Мамає, яка в народній лексиці дістала назву «воші б'є».

Отже, історично раннім варіантом сюжету «Козаків Мамаїв» є той, що пов'язаний з образом першопредка. Другий варіант — «Козак-музикант» — пізніший — корелюється з образом першого скіфського царя Колаксія (у перекладі зі скіфської — Сонце-царя) та жерця його культу. Визначення праобразу важливе для тлумачення семантики інших мотивів тексту. Їх первісне значення можна реконструювати за допомогою індоіранських і пізніших скіфо-сармато-аланських паралелей з релігійною традицією, міфологією та ідеологією (Зінків, 2013).

Вплив скіфо-сарматської культури на ранньослов'янські племена позначився на поширенні її елементів у матеріальній культурі та поховальному ритуалі праслов'янських племен. Дослідники вважають, що *традиція встановлення антропоморфних стел виникла й поширилася під впливом саме іранських етносів*. Скіфськими впливами можна пояснити наявність у слов'янському язичницькому пантеоні божеств, близьких до іранських (Хорс, Симаргл), а також деяких епічних і казкових героїв, зокрема скіфського першопредка Таргітая. Згідно з Геродотом, він був батьком першого царя Скіфії Колаксія, від котрого ведуть родовід усі скіфські царі. Культ предків, особливо предків царів, у скіфів відігравав значну роль і був запозичений слов'янським світом. Давньоіранські впливи на слов'ян у межах черняхівської археологічної культури сприяли вкоріненню скіфського генеалогічного міфу, який

набув відбиття в їх міфології та фольклорі (Рыбаков, 1981). Згідно з релігійними уявленнями скіфів, Колаксай утілював культ перших царів і культ героїв, на честь яких встановлювали кам'яні скульптури. Тому майже всі скіфські статуї мають незмінні атрибути — зброю як символ військової влади і ріг — символ влади сакральної. Функція захисту в давні часи — основна, тому зброя — найголовніший атрибут першопредка-захисника. У цьому контексті картини мають багато спільного з образом першопредка у скіфській монументальній скульптурі. Передусім Мамай — воїн-захисник, козак-характерник, тобто жрець, віщун і чародій.

Розглянемо семантику інваріантних атрибутів як єдину кодифіковану систему, яка є ключовою в «прочитанні» архаїчного шару їх поетики. До найдавніших інваріантних елементів сюжету (крім козака) належать: дерево, на гілках якого висять лук і сагайдак зі стрілами (або інша амуніція); кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа; музичний інструмент у руках козака; штоф і келих (чаша); одяг (зокрема шапка). Наявність цих незмінних символів-атрибутів можна реконструювати за індоіранськими та скіфо-сармато-аланськими паралелями. Для цього слід проаналізувати семантику окремих мотивів-символів і причин їх залучення до тексту; функційні взаємозв'язки між ними та їх синергічну дію в розкритті символіки сакрального. Обґрунтуємо гіпотезу про зображення на картинах символів-атрибутів обряду переходу.

Розглянемо ключовий мотив «козак-музикант і його інструмент». Останній у руках козака перебуває в центрі колоподібної композиції. З якою метою його долучено до неї? Спів і гра на інструментах у давні часи завжди пов'язувалися з чаклунством, магією, волхвуванням. Давнє слово «баїти» в слов'янських мовах мало два значення — «розповідати» і «чаклувати» (Лозко, 1998, с. 192–194; Мороз, 1977, с. 71). З магічною дією пов'язана етимологія назви іншого, історично давнішого музичного інструмента слов'ян — гусел, що збереглася в польських словах *gęśle* і *guslarz* (чародій). Жерці, волхви, співці завжди належали до вищої духовної касты, зберігаючи у своєму середовищі архаїчні перекази, міфи, що виконувалися в супроводі струнного інструмента, можливо, речитативними формулами-поспівками, за типом кобзарських дум, плачів, осетинських кадагів, які пов'язані з культом героїв і поховальною обрядовістю. Тому є підстави вважати давніх волхвів, гудців-кощуніків попередниками українських кобзарів і лірників, а їхні кощуні — прототипами українських кобзарських дум (Лозко, 1998, с. 193). Музичний інструмент — ліроподібні гусли Бояна — у «Слові о полку Ігоревім» відіграв важливу роль у волхвуванні. Їх струни-лебеді самі співають

«слави»¹ князям. Ототожнення їх з водоплавним птахом суто символічне: адже лебідь — єдина істота, що пересувається в трьох стихіях — землею, водою й повітрям. Недаремно цих птахів у релігії багатьох народів Євразії вважали медіаторами між світом богів, людей і пращурів. Ліроподібні гусла як елемент моделі світу в давніх слов'ян були тісно пов'язані з міфологемою Світового дерева (Мороз, 1977, с. 66–67). Козака-музиканта на картинах зображали поруч зі Світовим деревом.

Генеza середньовічних українських ліроподібних гусел також пов'язана зі скіфо-сармато-аланським світом, зокрема образом скіфського Колаксяя й жерця його культу. На народних картинах його функцію здебільшого виконує українська кобза, поширена в традиційній інструментальній практиці періоду їх створення. Скіфська ліра відігравала важливу роль у сакральних обрядах, присвячених культу першого царя Колаксяя, і була обов'язковим його атрибутом (Олійник, 2003, с. 40). На діадемі із Сахнівки відтворено основний генеалогічний міф скіфів про сакральний шлюб Колаксяя з головною богинею скіфів Табіті, який супроводжується грою на лірі. У синкретизмі ритуалу ліра була рівнозначним з іншими атрибутами компонентом обряду. Її форма та прикраси також символізували священні золоті дарунки, отримані Колаксяем від Табіті (мотив випробування). Мотив випробування (шаманської містерії) набув поширення з давньоіранського світу в тюркському епосі та практиці сибірського шаманізму. Цей мотив зберігся в східнослов'янських чарівних казках, де пов'язаний зі здобуттям гусел-самогудів (В. Пропп). Цікаво, що й гусла віщого Бояна в «Слові» «самі князям славу рокотали», тобто були магічними. А гудець перед грою «растекашешся мислю по древу», що символізує зв'язок гри із концепцією Світового дерева, тобто звернення за допомогою інструмента до світу богів і пращурів. Той факт, що пальці Бояна автор «Слова» називає віщими, характеризують музичну гру як чаклунську дію (Мороз, 1977, с. 65).

У добу Бароко гусла вже не використовувалися в ужитку, тому на «Мамаях» зображено грифні струнні інструменти різних видів, форм і розмірів, що були типовими для українського побуту XVII–XIX ст. Здебільшого це довго-, рідше — короткошийкові кобзи з одно- або двосторонньо розміщеними на корпусі приструнками². Зрідка це були віоли, скрипки, гітари. Очевидно, народні маляри намагалися не зображувати якийсь конкретний тип струнного інструмента, а означити його обов'язкову наявність у сюжетах картин, тобто наслідували якийсь давній композиційний канон, який ґрунтувався на забутій міфічно-епічній

¹ Слави – епіко-героїчні пісні-уславлення.

² Таку кобзу з двосторонніми приструнками зобразив І. Рєпін на картині «Запорожці пишуть листа турецькому султану».

традиції, що зникла, — зображення героя-воїна-музиканта, генетично спорідненого з образами скіфо-алано-осетинських богатирів-нартів. Як відомо, нарти чудово володіли грою на музичних інструментах. У всіх алано-осетинських похованнях воїнів на Кавказі збереглася традиція ховати їх з музичним інструментом і тими атрибутами, що зображені на картинах типу «Козак-музикант».

Козак. Образ козака-характерника також має індоєвропейські основи й типологічно споріднений з тими архаїчними образами народів Євразії, традиційна культура й вірування котрих в етногенезі зазнали суттєвого впливу індоєвропейського культурного шару. Це культ білого старця-першопредка Нагі-іке обських угрів Сибіру, а також бурятського білого старця Сагаан-Убугуна, пов'язаного з Ак Янг — білим шаманством. Функційно й типологічно ці образи, як і образ козака-музиканта, збігаються з функцією захисту. Зауважимо, що Мамай був передусім характерником, тобто шаманом-чарівником, носієм давніх сакральних знань жрецької касты. Пам'ять про це семантичне навантаження образу зберегли написи на народних картинах, на кшталт: «В мене ім'я не одне, а єсть їх до ката, хоч ти на мене дивишся, та ба, не вгадаєш». Тут можна простежити відгомін давньої традиції табування імені священного першопредка. Або: «Сидить козак, в кобзу грає, що замислить, то все має» (що свідчать про надприродні, сакральні здібності). Тому образ козака-музиканта має зв'язок зі світом слов'янського язичництва, а картини з його зображенням у народному середовищі завжди функціонували як апотропей-обереги, поруч із християнською символікою. На відміну від останньої, зображували навіть на побутових предметах — скринях, меблях, віконницях. Відтак ототожнення козака з кобзарями як носіями давніх сакральних знань, із якими їх позиціювала традиційна українська культура, зрозуміле.

Отже, мотив картин «козак зі струнним інструментом» міг утілювати образ божественного першопредка-захисника, давнього віщуна-жерця, а також богатира — воїна-музиканта, основи якого сягають індоєвропейського та давньоіранського (скіфо-аланського) пласта української культури. Першопредок-цар (воїн, шаман-жрець) за допомогою сакрального звучання голосу інструмента (струн) мав здатність спілкуватися зі світом богів та пращурів, охороняючи свою землю й соціум, подібно до бога Папая, творця Вари, яка, за Авестою, захищала й охороняла соціум сакральним звуком гат — пісень, що маркували й охороняли кордони Вари.

Кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа. Для розуміння символіки образу козака-музиканта значну роль відіграє мотив коня. У космогонії індоєвропейських народів кінь символізував

середину тричленної моделі світу й був пов'язаний із сонцем, вогнем та Світовим деревом (Акишев, 1984, с. 31). У скіфів кінь присвячувався першому царю Колаксаю. Кінь і цар трактувались як символічне втілення сонця. У слов'ян ця тварина також брала участь в обряді на честь сонячних богів Яровіта та Світовида (Рыбаков, 1981, с. 184). Водночас кінь був тісно пов'язаний з поховальною обрядовістю й об'єднував «три світи», переміщуючи небіжчиків зі світу живих у світ померлих. Тому в поховальних церемоніях неабияке значення надавалося жертвопринесенням коней, воно супроводжувало також поховання соціальної верхівки у ведичних аріїв. Кінь, згідно з віруванням індоіранців, здатен передавати царям безсмертя, що яскраво виявлено в індійському ритуалі жертвопринесення коня *ашвамедхе*, описаному в Ригведі (I, 162, 6), яке трактується як смерть і відродження царя, котрому жертвний кінь дарує безсмертя. Під час обряду коня прив'язують до вертикально встромленого вістря угору списа, що символізує Дерево життя. Тварина, прив'язана до списа, була символом безсмертя царя або героїзованого пращура (Акишев, 1984, с. 32–33). Народні перекази й написи на народних картинах про безсмертя Мамаю свідчать про зв'язок із цим давнім ритуалом: йому стріляють у спину, а вбити не можуть. Відгомін обряду *ашвамедха* донедавна існував у поховально-поминальній обрядовості народів Кавказу. Зокрема зберігся унікальний кам'яний гробівець XVII–XVIII ст. (с. Егікал, Інгушетія), у якому археологи виявили гарно збережене поховання воїна-музиканта з його особистими речами. Їх комплекс — разом з музичним інструментом — достеменно збігався із сакральними мотивами-символами («особистими речами»), зображеними на традиційних картинах типу «козак-музикант». При цьому етнографи реконструювали обов'язкову наявність списа, устромленого вістря угору, на могилі загиблого воїна-музиканта (Семенов, 1960, с. 51). В епічному чоловічому плачі батька за загиблим сином-воїном ідеться про участь у поховальному обряді коня, прив'язаного біля могили небіжчика, що підтверджується археологічними знахідками: на багатьох гробівцях існувало місце для прив'язування коней — конов'язь. Під час поховання коня загиблого прив'язували до стовпа (аналога Світового дерева) і кілька разів обводили довкола склепу, що символізувало посмертну подорож. Біля дерев'яної труни кляли *струнний музичний інструмент* (Виноградов, 1966, с. 71–72) типу української кобзи. Функційно тотожний поховальний обряд дійсно існував в осетинів ще на початку XX ст. У реліктових формах він зберіг зв'язок зі скіфо-сармато-аланськими ритуалами перехідного циклу. Відлуння цих ритуалів утілене в колоподібному просторі композиції та сюжетній символіці картин, що засвідчує спорідненість з міфом, його циклічним

(щорічним) повторенням. Етнолог Б. Калоев (1973, с. 72–105) описує осетинський *обряд присвячення коня небіжчику*, який у XIX ст. вже не супроводжувався закланням тварини: осетини зображали зброю та особисті речі небіжчика на могильному стовпі (Дюмезіль, 1990, с. 187–188). Вони вражають збігаються з «речами козака», зображеними на українських народних картинах: штофом з чаркою, люлькою, зброєю, конем і музичним інструментом. В осетинів (як і в гуцулів) зберігся ще один обряд — «сидіння при померлому», який здійснюється через тиждень після Нового року й у день Богоявлення. На честь чоловіка-небіжчика його родичі випікали великий хліб, робили опудало-ляльку (функційного замісника померлого), розпинаючи на палицях його одяг, розкладали навколо особисті речі — гвинтівку, шаблю, кинджал, люльку з тютюном і струнний музичний інструмент (фандир). Перед опудалом ставили чарку та пляшку з горілкою. Ж. Дюмезіль уважає (1990, с. 189), що цей обряд осетини запозичили у скіфів. У цьому ритуалі можна помітити відлуння нартівських легенд, що походять від скіфського епосу, за якими нарти-богатири Сослан, Уастирджи, Сирдон, подібно до українських козаків, повинні були володіти інструментом так само вправно й досконало, як і зброєю. Відомо, що скіфи обирали собі вождів і царів із касти воїнів (а отже, і музикантів). Описаний обряд міг стати функційним прототипом сюжету, зображеного на українських картинах, і генетично має з ним спільні джерела в індоіранському, зокрема скіфо-аланському культурному шарі.

Висновки. У сюжеті картин «Козак-музикант» відбулося перекодування культурних знаків історичного минулого — давньоіранських (зокрема скіфо-алано-осетинських) міфів та епосу. Вони сформувалися на теренах сучасних українських земель і відображають ритуал перехідного циклу. Ці картини виникли в добу бароко — час секуляризації мистецтва, коли сакральну функцію оригіналу, з якого вони були скопійовані, було втрачено. Однак відгомін міфів зберігся в народних традиціях — обрядах «присвячення коня» та «сидіння при померлому» осетинів. Масове тиражування картин у XVIII–XIX ст. призвело до забуття семантики давнього обряду, з якого була скопійована їх «сюжетна» атрибутика. Фетишизація ритуальних артефактів перетворила їх на картину-тотем, картину-оберіг, де центральною фігурою є козак-музикант¹. Образ козака-музиканта зберіг давній символічний

¹ У сюжетах найдавніших картин (XVII ст.) можна простежити зв'язки з давньогрецькими оберегами-паладіями, що зародились у малоазійській малярській традиції та згодом стали джерелом виникнення візантійського іконопису. «Антуражне оточення» головного персонажа певними речами відбулося внаслідок канонізації давньоукраїнською традицією тих самих артефактів, що збереглися у скіфо-алано-осетинській поховальній традиції Північного Кавказу.

код української духовної історії та релікти міфічно-релігійних уявлень пращурів. Основою колоподібної композиції «Мамай» з козаком-музикантом у центрі стало відтворення атрибутики давньоіранського ритуалу перехідного циклу з притаманними йому предметами-символами. В атрибутах культу ці «знаки» в народній свідомості з часом перетворилися на особисті «речі» козака. У процесі більше як тисячолітньої трансформації ритуалу його первісна суть була втрачена в народній пам'яті слов'ян. А знакова символіка самої ритуальної дії першопредка-жерця та її основних атрибутів цілковито переосмислена. Але давній міф з утратою первісного концепту в нових умовах може розвинути у новий (Потебня, 1877, с. 42). На основі аналізу дискурсу канонічних картин із цих позицій можна висунути гіпотезу про те, що *на давніших прототипах картин* (скульптурах, фресках, творах ужиткового мистецтва) *міг бути зображений трансформований образ легендарного першопредка, першого царя* (перший, міфологічний рівень), *функції якого в обряді виконував жрець з музичним інструментом* (другий рівень — відтворення колись реально існуючого обряду), на що додатково вказує розміщення персонажа біля Світового дерева. Кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа, зображений зазвичай за спиною козака, свідчить, що обряд відбувся біля могили воїна (царя). *Музичний інструмент уможливить тлумачити прихований сенс відтвореної події як зображення обряду перехідного циклу.*

Перспективи подальших досліджень. Образ козака-музиканта можна вивчати й інакше, зокрема як реальноіснуючого історичного персонажа. Проте запропоноване нами його трактування в контексті найдавніших шарів української культури вможливиє реінтерпретацію з цих позицій інших знаків-символів національної музичної культури — троїстої музики, коломийки, думового епосу, традиційних музичних інструментів тощо.

Список посилань

- Акишев, К. А. (1984). *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата: Наука Казахской ССР.
- Білецький, П. О. (1960). «Козак-Мамай» — українська народна картина. Львів: Видавництво Львівського університету.
- Виноградов, В. Б. (1966). *Тайны минувших времен. Серия: Из истории мировой культуры*. Москва: Наука.
- Дюмезиль, Ж. (1990). *Скифы и Нарты*. Москва: Наука.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен: монографія*. Київ: ІМФЕ.
- Калоев, Б. А. (1973). *Материальная культура и прикладное искусство осетин*. Москва: Наука.
- Лозко, Г. (1998). *Українське народознавство*. Київ: Зодіак-ЕКО.

- Мороз, Е. Л. (1977). Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами* (с. 64–72). Москва: Наука.
- Олійник, О. (2003). Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині. *Археологія*, 4, 40–54.
- Потебня, А. А. (1877). Малорусская песня за списком XVI века. *Из записок по теории словесности*. Воронеж.
- Рыбаков, Б. (1981). *Язычество древних славян*. Москва: Наука.
- Семенов, Л. П. (1960). Склеп с фресками в ингушском селении Эгикал. *Известия Чечено-Ингушского научно-исследовательского института* (Т. 2: Грозный), 1, 46–54.

References

- Akischev, K. A. (1984). *Art and mythology of the Saks*. Alma-Ata: Nauka Kazakhskoi SSR. [In Russian].
- Biletskyi, P.O. (1960). *“Kozak-Mamai” - Ukrainian folk painting*. Lviv: Publishing House of Lviv University. [In Ukrainian].
- Vinogradov, V. B. (1966). *Secrets of the past. Series: From the history of world culture*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Dumezil, G. (1990). *The Scythians and Narts*. Moscow: Nauka. [In Russian]
- Zinkiv, I. (2013). *Bandura as a historical phenomenon: a monograph*. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rytsky National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kaloyev, B. A. (1973). *Material culture and applied art of Ossetians*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Lozko, G. (1998). *Ukrainian ethnology*. Kyiv: Zodiak-ECO, 367. [In Ukrainian].
- Moroz, Ye. L. (1977). *Traces of shamanic representations in the epic tradition of Ancient Rus. Folklore and Ethnography: Links of Folklore with Ancient Representations and Rituals* (64–72). Moscow: Nauka. [In Russian].
- Oliynyk, O. (2003). The image of a Scythian musician on a sahnovsky plate. *Archeology*, 4, 40–54. [In Ukrainian].
- Potebnia, A.A. (1877). Malorusskaya song for the list of the XVI century. *From notes on the theory of literature*. Voroniez. [In Russian]
- Rybakov, B. (1981). *Paganism of the ancient Slavs*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Semionov, L. P. (1960). Crypt with frescoes in the Ingush village of Egikal. *News of the Chechen-Ingush Research Institute* (Vol. 2: Groznyj), 1, 46–54. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.01.2019 р.