

УДК 75.01+7.044

**Ірина Зінків (Львів)****ПРО СИМВОЛІКУ НАРОДНИХ КАРТИН  
«КОЗАК-МАМАЙ»**

Стаття «Про символіку народних картин «Козак-Мамай» ставить проблему індоєвропейських та індоіранських паралелей образу козака Мамаю та пов'язаної з ним атрибутики (дерево, кінь, прив'язаний до списа, чаша, козак і музичний інструмент). Її аналіз дав підстави виявити ознаки давньоіранського обряду перехідного циклу, що побутував колись на теренах Давньої України.

*Ключові слова:* козак Мамай, обряд перехідного циклу, прадавня символіка.

«Аналіз фольклору і народного образотворчого мистецтва показав, що еволюція релігійної свідомості давніх людей відбувалась ... не шляхом повної зміни старих форм і заміни їх новими, а шляхом нашаровування нового на збережену стару форму. Завдяки цьому в народній пам'яті, в народному побуті... зберігаються в тому чи іншому вигляді (інколи – у значно трансформованому) пережитки усіх попередніх епох аж до кам'яного віку. Така особливість еволюції релігійних уявлень дозволяє екстраполювати найцікавіші етнографічні дані ХІХ-ХХст. на значну хронологічну глибину».

(Б. Рыбаков. Киевская Русь и русские княжества).

«Міфоритуальне мислення засноване на механізмі повторення архетипу (моделі), внаслідок чого реальність набуває сакрального сенсу. У ритуалі реалізується ідея повтору, який покликаний сакралізувати буття, створюючи своєрідну ідеологічно-культурну надбудову. При цьому будь-який ритуал розгортається не лише в освяченому просторі, але й у сакралізованому часі».

(М. Элиаде. Космос и история, с. 45).

Козак Мамай – одна з найзагадковіших постатей української народної культури, зокрема, народного малярства. Ідентифікації цього образу присвячений значний масив літератури [3, с. 4-9]. Понад 150 років дослідники вивчають цей образ з різних позицій, однак на сьогодні його інтерпретацію не можна вважати остаточно з'ясованим фактом. Відразу ж зазначимо, що у даній розвідці ми зупинимося лише на розгляді дискурсу канонічних картин, залишаючи поза увагою деякі новотвори ХІХ – початку ХХ ст.

У найдавнішому своєму шарі зображення козака Мамаю

різняться лише композиційно – незмінним залишається канонічний набір атрибутів навколо смислового центру – фігури козака, значення яких (атрибутів) є глибоко символічним. До них належать: дерево, кінь, прив'язаний до списа, музичний інструмент (в руках козака або відкладений поруч), штоф з келихом (чаша), зброя, підвішена на гілках дерева. Символічна енергетика цієї атрибутики може дати доступ до тієї реальності, яка була сформована праукраїнською міфологією та релігійною традицією, багатовіковим досвідом нашої культурної історії, а також пролити світло на деякі специфічні особливості сучасного мистецького процесу.

Окрему, дотепер нез'ясовану проблему, становить етимологія епоніму “Мамай”, яке а priori вважається тюркським. Однак відомо, що на тюркському лексичному матеріалі це слово не знаходить етимологічного пояснення [38]. Очевидно, його походження варто шукати серед інших лексичних джерел. М. Кондаков уважав, що старожитності середньовіччя Східної Європи тісно пов'язані зі старожитностями скіфо-сарматської доби [3, с. 14]. Загальновідомо, що територія сучасної України понад тисячоліття була батьківщиною іраномовних кочових племен (VII ст. до н. е. – IV ст. н. е.). Б. Гафуров зазначає: «Іранські і слов'янські мови мають багато слів спільного походження, при чому багато з них характеризують саме специфічні ірано-слов'янські сходження, які не мають відповідників у інших індоєвропейських мовах» [7, с. 13]. Отже, походження як самої лексеми, так і образу Мамає треба шукати не в тюркських, а в іранських (глибше – індоєвропейських) джерелах.

Дослідники вже давно звернули увагу на унікальну для українського народного малярства сидячу (по-східному) позу Мамає [3, с. 10-13]. З цього приводу П. Білецький зазначає: «Оскільки композиція сидячої фігури асоціюється з пам'ятками східного мистецтва, час її виникнення і можливе джерело “поштовху” слід шукати в той історичний період, коли український народ мав зв'язки з народами Сходу» [3, с. 14]. Автор слушно звертає увагу на той факт, що територія сучасної України постійно була ареною пересування, асиміляції, появи і зникнення десятків племен і народностей, в тому числі і східного походження [3, с. 14], які не просто зникали у безвісті, а залишали певний слід в її матеріальній і духовній культурі.

П. Білецький припускає, що праобразами картин послужили мотиви, запозичені з сюжетів скіфського мистецтва (золота ремінна

бляха з «Сибірської колекції Петра І»), з половецької монументальної скульптури («кам'яні баби»), з будиської іконографії, а також середньовічної іранської та індійської мініатюр [3, с. 16-18, 20]. Однак далі констатації цих спостережень дослідник не пішов. Покликаючись на Рубрука, він вважає, що запозичення «східної» пози могло відбутися за часів половецької навали, тобто у середньовіччі. Приблизно тим самим часом (XII-XIII ст.) автор датує можливе запозичення положення рук і пальців козака (поза «дх'яні-мудра») на картинах типу «Козак – душа правдивая» з буддистської іконографії, покладаючись на присутність буддистів у складі Батієвої орди [3, с. 19].

Таке припущення видається малопереконливим. Адже кровопролиття і руйнування, яких зазнали східні слов'яни під час Батієвої навали, навряд чи сприяли б «запозиченню» образу чужоземного божества. Автор також залишає відкритим питання: яка з двох поз козака (склавши руки чи з музичним інструментом) є первісною, зазначаючи при цьому, що «як би козак не склав руки, чим би не займався – завжди сидить він на землі “по-турецькому”» [3, с. 11].

У зв'язку з цим варто звернути увагу на одну обставину, яка залишилась поза увагою дослідників. Річ у тім, що задовго до скіфо-сарматської доби та пізнішого перебування на теренах сучасної України половців, татаро-монголів, хозарів в степах давньої України вже стояли кам'яні ідоли з аналогічним до «Мамаїв» положенням рук (за Білецьким – поза «дх'яні-мудра»). Вони датуються IV-II тис. до н.е. і були залишені індоевропейськими племенами. З археологічних, історичних та лінгвістичних джерел відомо, що в цей період лісостепи та степи сучасної України були східним крилом індоевропейської прабатьківщини, яка була колискою європейської цивілізації, а культура індоевропейців стала основою для формування культур таких народів, як індійці, іранці, слов'яни, балти, германці, та ін. [17, с. 76]. У III-II тис. до н. е. з Подніпров'я та Подністров'я ці племена індоевропейців-аріїв з території Східної Європи через Кавказ, Малу Азію, Іранське нагір'я мігрували в Індію. Дослідники прийшли до висновку, що записана санскритом «Ригведа» складалась вихідцями із Придніпров'я або їх нащадками [17, с. 77]. Тому ведична міфологія має величезне значення для реконструкції праукраїнської релігійної свідомості, релігійних обрядів та їх символіки. У якості гіпотези я висуваю думку про те, що народна картина “Козак-Мамай” дійшла до нас як символічний код, що відтворює давній ритуальний обряд, присвячений солярному божеству, яке відроджується через вмирання.

Для реконструкції символіки пози Мамає «дх'яні-мудра» звернемося до вже згаданих кам'яних ідолів. Їх характерною особливістю були зімкнені спереду руки і повернуті догори великі пальці (рис.1). Для розкриття семантики цієї пози і образу ідола вчені залучили індійські джерела [36, с. 165–168]. М. Чмихов зазначає, що стели-ідоли, які ставились на могилах знаті, символізують складну систему уявлень про універсальну істоту патріархального суспільства, відому за індійськими джерелами, в яких ця істота мала назву «Пуруша» (чоловік, перша людина, першопредок) [36, с. 165]. Згідно з легендою, із розчленованого на три частини тіла Пуруші виник світ. Кам'яні стели також мають чітке тричастинне вертикальне розмежування (низ, середина, верх), а також виразну горизонтальну чотиристоронню орієнтацію, що відповідала чотирьом сторонам світу, які «охоплював своїми руками» і «захищав» першопредок Пуруша. Ця особливість структури кам'яних ідолів та розчленованого тіла Пуруші відповідає міфологемі Світового дерева [16, с. 112]. Риси, притаманні Пуруші, дають підстави припускати, що основним втіленням образу Пуруші в обрядовості стародавнього населення України були кам'яні скульптури [16, с. 165]. Пуруша уважався представником вищих верств суспільства. Він або його аналог був брахманом (жерцем) як серед людей, так і серед богів. Пуруша характеризується як загальний володар. Отже, в його образі можна вбачати представника не лише духовної, а й світської влади, тобто особи, яка поєднує у собі риси брахмана (жерця) і кшатрія (воїна).

Зазначені риси Пуруші реалізовані у головних особливостях зовнішнього вигляду статуй-ідолів бронзового та ранньозалізного віків. Як і Пуруша, ці скульптури уособлюють тіло людини, насамперед чоловіка [16, с. 167]. Пуруша був тісно пов'язаний з концепцією Світового дерева. З нею пов'язана також і будова давніх музичних інструментів як найдавнішої моделі світу. Тіло Пуруші символічно втілене у східному музичному інструменті – рубабі [5, с. 91]. Округлий корпус рубаба – голова (верх), два «відростки» між корпусом і грифом – піднесені догори руки, гриф інструмента – тіло (середина), а відігнута назад голівка з кілками – ноги (низ) (рис. 2). Пурушу згадують зазвичай у зв'язку з представниками знаті. Він супроводжує їх і після смерті у світ богів. Антропоморфні стели належать до поховань, які за особливостями обряду можна віднести саме до представників знаті.

Символіка всеосяжного Пуруші, «золоторукого», «простягаючого всім руки», «всеобіймаючого», простежується у зображеннях на стелах рук, котрі ніби щось охоплюють перед собою (рис. 1). Одним з його символів був також піднесений вгору великий палець [36, с. 167], що є близьким до зображень на стелах рук зі зведеними догори великими пальцями (рис.3), а також з позою рук козака-Мамая, яка за народною етимологією отримала назву «воші б'є» (рис. 4). У цьому сенсі цікавим є співставлення однієї картини типу «Козак – душа правдивая», що зберігається в Чернігівському музеї [3, с. 21-22] з кам'яними бабами IV-III тис. до н. е. На картині козака зображено на умовному тлі, без звичного тла (гора, курган) та розташування предметів (кінь біля вертикально встромленого спису, дерево з підвішеною на гілках зброєю та ін.). Уся козацька амуніція та музичний інструмент почеплена за спиною козака, а зображення коня та дерева вміщені на гербі над його головою. Руки складені спереду у позі «мудра». Близьку аналогію ми спостерігаємо на кам'яних бабах (рис. 5). Тут всі предмети-атрибути розташовані на передній і тильній частинах ідола, в той час як зведені до купи руки залишаються вільними. У нижній частині ідола вміщене зображення коня.

Пуруша – першопредок людей усіх варн (каст). Різні його втілення збереглися як у скульптурах раннього залізного віку (включаючи скіфські) [30, с. 135-146], так і у середньовічних слов'янських скульптурах язичницьких богів [4].

Наведені матеріали дозволяють із принципово інших позицій підійти до питання про виникнення прототипу образу козака Мамая та подальшої канонізації його пози на картинах типу «Козак – душа правдивая» (пози «дх'яні-мудра», згодом названої так буддистами), символіка якої в українському середовищі за давністю стала вже незрозумілою. І тому, щоб надати певного сенсу цьому положенню рук, з'явився народний коментар до картин: «козак ... воші б'є».

Залучення хронологічно далеких джерел є правочинним з позицій останніх досягнень науки і не повинно викликати сумнівів\*. Семантична інтерпретація образу першопредка, втіленого у «кам'яних бабах», дає більше підстав уважати, що поза рук на

\* Наприклад, академік Б. Рибаків час виникнення одного із казкових сюжетів слов'янського фольклору про бій на «калиновому мості» героя з чудовиськом, що мало хобот, датує добою палеоліту – часом існування мамонтів. На його думку, реальним підґрунтям цього сюжету є опис загінного полювання на мамонтів із застосуванням замаскованих гілками кущів ловчих ям [33, с. 3].

картинах типу «Козак – душа правдивая» є *більш раннім варіантом картин-«Мамаїв»*, ніж їх другий варіант («Мамай-музикант»), генетично пов'язаний з першим царем та жрецем. Визначення можливого праобразу – предка, першої людини, першого вождя (воїна-оборонця), жерця є важливим для подальшого дослідження семантики інших інваріантних мотивів сюжету народних картин. Передусім, це генетичний зв'язок образу з поховальною обрядовістю (про що свідчать стели на могилах вождів та жерців).

Туманні згадки про жерців, колись похованих у курганах (на яких стояли кам'яні баби), пов'язувались, за деякими фольклорними поясненнями, з легендарними чародіями [3, с. 16, 20] та козацькими могилами, а самі кам'яні «баби» називали «*мамаями*». А. Скальовський зазначає, що «багато *хрестів кам'яних і баб обламаних зветься мамаями*» [3, с. 16]. Б. Познанський також вказує, що мамаями називають «*усяку кочуючу степову людність*» [3, с. 16].

У зв'язку з цим досить цікаві для нас відомості зафіксовані в ассирійських джерелах, в яких йдеться про вершників, які прийшли у давньосхідні держави у III тис. до н. е. з півночі. Їх називали Umman manda [12, с. 4]. У тих самих ассирійських джерелах іраномовні кочівники вже I тис. до н. е. – кіммерійці і скіфи (які просувалися в Азію з Північного Причорномор'я), характеризуються також як «кінні воїни» – Umman manda. Ці відомості дають підстави спрямувати пошук для з'ясування символіки інших, традиційно сталих компонентів картин.

Якщо витоки традиції зображення пози «мудра» («козак б'є воші») можна уважати запозиченим з кам'яних баб, то інші компоненти картин (дерево, кінь, зброя на дереві, штоф та келих і музичний інструмент в руках козака) також виконують певне семантичне навантаження.

Відбір цих інваріантних атрибутів, уведених до композиції картин, їх первісну семантику можна реконструювати за допомогою індо-іранських та пізніших скіфо-сарматських паралелей. Правочинність такого підходу базується на дослідженнях в галузі давньоіранської та скіфо-сарматської релігійно-міфологічної та ідеологічної систем.

Варто зазначити, що вплив іранської матеріальної і духовної культури на слов'янські племена вже давно став предметом досліджень науковців різних галузей знання – лінгвістів, релігієзнавців, істориків, археологів [18, 34]. Цей вплив особливо

яскраво простежується у Дніпровському Лісостеповому Правобережжі аж до меж Полісся [34, с. 36-47]. Відомо, що Дніпровське Лісове Правобережжя належить до найважливіших центрів стародавньої культури на території Східної Європи, будучи одним з регіонів прабатьківщини слов'ян. Як зазначав Б. Рибаків, це був найрозвиненіший та історично активний регіон. [33, с. 8]. На цих теренах відбувалися довготривалі (VI – IV ст. до н. е. – перші ст. н. е.) процеси взаємодії та взаємодій кочових (скіфо-сарматських) та осілих (слов'янських) племен [33, с. 96-97]. Вчені прийшли до висновку про панування скіфської культури у Дніпровському Лісовому Правобережжі вже з кінця VII ст. до н. е. (кіммерійсько-скіфський період) і повсюдне поширення її елементів аж до Полісся [34, с. 37]. Дослідження останніх десятиліть показали, що з початком скіфської епохи у цьому регіоні відбулися значні зміни не лише у сфері матеріальної культури, але й у поховальному ритуалі (найстабільнішому чиннику етнокультурної ідентичності), суспільному житті, економіці та ідеології слов'ян. Ці глибокі, а часто й кардинальні культурно-історичні зміни стали наслідком впливу кочових скіфських племен, які встановили в VI ст. до н. е. своє панування в степах Північного Причорномор'я і залучили Лісове Правобережжя (з праслов'янськими племенами землеробів) до свого політичного об'єднання [34, с. 37; 14, с. 229, 253-254].

Проникнення скіфського (іранського) етнічного елемента на Лісове Правобережжя здійснювалось *мирним шляхом* [34, с. 38], що своєю чергою відіграло вирішальну роль у поширенні в середовищі місцевого праслов'янського населення елементів скіфської матеріальної й духовної культури. Як зазначають дослідники [10, с. 8], глибока закоріненість впливів іраномовних племен на слов'ян найвиразніше відбилася у прикладному мистецтві та поховальній обрядовості. Зокрема, слов'янські зооморфні фібули (застібки), давньоруські декоративні браслети-наручні, вкриті художнім різьбленням кістяні й дерев'яні вироби, керамічні оздоблення тощо позначені безсумнівним впливами знаменитого скіфського звіриного стилю. На думку польського дослідника О. Гейштора, факт існування найдавніших скульптурних пам'яток (“ідолів”) у слов'ян «віддзеркалює культурний зв'язок слов'ян зі східними культурами» [4, с. 75]. Дослідник висловлює думку, що традиція встановлення антропоморфних зображень виникла й поширилася під впливом

іранців [4, с. 75]. Скіфськими впливами пояснюється також закоріненість у слов'янському язичницькому пантеоні божеств, близьких до іранських (Хорс, Симаргл), а також деяких казкових та епічних героїв [10, с. 8; 26].

Доведено [30, с. 135-146], що образ, утілений в ранніх скіфських антропоморфних статуях (кам'яних бабах VI – IV ст. до н. е.) належить міфологічному першопредку всіх скіфів, першій людині Таргітаю [31, с. 144]. Він був батьком першого царя Скіфії Колакся, від якого, згідно з легендою, записаною Геродотом, ведуть свій родовід скіфські царі. Культ предків, а особливо предків царів, у скіфів відігравав значну роль. Усі скіфські царі вважали себе нащадками легендарного Колакся. Недарма вони споруджували грандіозні кургани для своїх царів і увінчували їх зображенням першопредка. Іранські впливи на слов'янські племена Лісостепу (черняхівська археологічна культура) сприяли поширенню серед слов'ян скіфського генеалогічного міфу. Його відгомін знайшов відбиття у міфології і фольклорі слов'ян. Б. Рібаков знайшов багато аналогів до скіфського генеалогічного міфу у слов'янській міфології та фольклорі [32, с. 210-238; 33, с. 536-596]. Пошуки аналогів привели вченого до ототожнення скіфського Таргітая зі Сварогом (Кузьмою-Дем'яном українських легенд), царя Колакся – з Дажбогом, а також до співставлення міфу про Колакся зі східнослов'янською казкою про три царства, де наймолодший із трьох братів (у скіфів – Колаксай), витримавши випробування золотими дарунками, стає володарем золотого царства. Вказуючи на різні сюжетні відповідники скіфської легенди до слов'янських казок, Б. Рібаков пов'язує героя (молодшого брата) східнослов'янського фольклору з міфологічним образом скіфського Колакся. Він залучає надзвичайно важливе для давньослов'янської міфології свідчення з давньоруського Іпатієвського літопису (під 1114 р.) про Дажбога: «Син его (Сварога) іменем Солныце, его же наричают Дажбог .., Солныце цесар, син Сварогов еже есть Дажбог, бе муж силен..., от него же начаша человеци дань давати цесарем» (уважалося, що за Дажбога були засновані інститути царської влади) [11, с. 60]. У сербських переказах той самий персонаж («Дабог») називався «царем на землі», «сильним, як Господь бог на небесах». Давньоруські князі уважали себе нащадками Дажбога («Слово о полку Ігоревім»). Отже, у слов'янській міфології існував персонаж, який відповідав образу скіфського



Колакся (у перекладі з іранської – «Сонце-царя») і звався царем-сонцем. На думку Б. Рибаківа, скіфський Таргітай (першопредок скіфів, батько Колакся) у слов'янських казках виступає в образі старого богатиря Тарха Тараховича, який допомагає герою [33, с. 591].

За релігійними уявленнями скіфів Колаксай втілював не лише культ перших царів (які одночасно були й жерцями), але й культ героїв. Як зазначає дослідниця скіфської релігії С. Бессонова [2, с. 64-65], у скіфському суспільстві культові герої надавалися велике значення. До поняття «культ героїв» входило вшанування як генеалогічних героїв, історичних напівміфічних осіб, так і реальних предків окремих родів, наймогутніших або ушавлених військовою звитягою [2, с. 64]. На їх честь ставили кам'яні скульптури. Майже всі скіфські статуї мають сталі атрибути – зброю як символ військової влади і ритон (ріг для священного трунку) як символ влади сакральної. Функція захисту в давні часи була основною, тому зброя на давніх стелах-статуях є найстійкішим атрибутом першопредка-захисника. Під цим оглядом картини «Козак-Мамай» мають багато генетично і типологічно спільного з образом першопредка у скіфській монументальній скульптурі. Передусім Мамай – це воїн-захисник, козак-характерник (тобто чародій, віщун, жрець).

Тлумачення змісту «Мамаїв» цікавило багатьох дослідників [3, 19, 24]. Однак усі існуючі на сьогодні інтерпретації страждають на один суттєвий недолік – відсутність спроби комплексного розгляду семантики кожного з інваріантних атрибутів, які можуть стати ключем до прочитання найдавнішого, глибинного шару первісного «тексту» картин. До найдавніших інваріантних сюжетних мотивів (крім козака у «східній позі мудра» або з музичним інструментом) треба віднести:

- 1) дерево, на гілках якого висить лук і сагайдак зі стрілами (або ж інша амуніція);
- 2) кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа;
- 3) музичний інструмент (в руках козака);
- 4) штоф і келих (чаша);
- 5) одяг (шапка).

(Окремою проблемою може стати вивчення одягу козака (зокрема, його кольорової символіки), головного убору (царської тиари). зачіски (чуб-оселедець), типу обличчя – явно іранського).

Відбір цих найдавніших, а тому незмінних, канонічних символів-атрибутів у композиції «Мамаїв» має яскраво виражене індоєвропейське тло [28, с. 10]. Їх семантику у сюжетах «Козаків-мамаїв» можна реконструювати за допомогою архаїчних індоіранських та скіфо-сарматських міфо-релігійних паралелей та ідеологічних уявлень. Правочинність залучення цих джерел зумовлена розглянутими вище історико-культурними та етногенетичними процесами. Шляхом порівняльного вивчення даних археології, етнографії, фольклору, лінгвістики можна ретроспективно відновити найдавніші релігійні та міфологічні уявлення історичних народів, їх еволюцію та генетичний зв'язок.

На наш погляд, інтерпретацію глибинної семантики картин (яку а ргіогі дослідники вважають «східною і давньою») треба починати, виходячи із загальної структури художнього тексту, тобто аналізувати *усю сукупність поданих мотивів і відношень між ними*, розглядаючи кожен із залучених до композиції «Мамаїв» атрибутів-символів у *двох взаємопов'язаних аспектах*:

- 1) їх власного значення у картинах та
- 2) причини їх залучення до даного «тексту».

Спроба декодування символіки картин методами фольклорно-етнографічної науки ставила багатьох дослідників ХІХ–ХХ століть у положення сторонніх спостерігачів, позаяк позбавлення первісного семантичного контексту дозволяло виявити лише найпізніший, конкретно сприйманий шар змісту картин, який є одиничним, не відтворюючи цілісної, типової картини світу, втіленої через сукупність зображених на «Мамаях» символів.

Чим більша кількість розглянутих у зазначений вище спосіб елементів буде осмислена під час інтерпретації, утворюючи цілісну, непротивічливу картину, тим надійнішими і достовірнішими будуть результати проведеної семантичної інтерпретації.

### **Дерево, на гілках якого висить військова амуніція**

У космогонічних уявленнях індоєвропейців центром чотирикутного сакралізованого простору виступало Світове дерево, Дерево життя (вісь світу), яке відповідало тричленному поділу космосу на Верхній, Середній та Нижній світи. Верхній (крона) населявся богами; у Середньому (стовбур) живуть люди і тварини, у Нижньому (коріння) ті, що померли, а також ворожі людям хтонічні істоти (змії, дракони) [ 25, с. 14-16].

Наші давні пращури трактували дерево не лише як опору неба і сонця, але й шлях здійснення контактів між світами, між світом людей і світом богів. У слов'ян існували священні дерева, біля яких відбувались язичницькі обряди.

Як відомо, основними охоронцями традицій і звичаїв народу у давні часи були жерці, шамани та співці-сказителі [20, с. 86–93; 26, с. 153–157]. Згадаймо віщого Бояна зі «Слова о полку Ігоревім», який щоразу перетворюється в ту тварину, яка пов'язана відповідно з певною космічною зоною (в орла – верхня зона, небо; у вовка – земля, низ). «Боян бо вещей, аще кому хотяше піснь творити, то растекашися мислю по древу...». Ототожнення епічного співу, супроводжуваного грою на музичному інструменті, з чарівним пересуванням по Світовому дереву стає зрозумілішим у зв'язку з шаманськими уявленнями про творчість як низку пересувань по небу, землі за допомогою дерева. Ще Потебня вказував, що дерево в подібній космічній ролі може означати лише «Світове дерево» [23, с. 65–66].

Спів та гра на музичних інструментах завжди мали зв'язок з чаклунством, магією, волхвуванням, що відзначалося багатьма дослідниками [23, с. 71]. Треба зазначити, що слово «баїти» у слов'янських мовах поєднує в собі два значення – «розповідати» та «чаклувати» [23, с. 71; 17, с. 192–194]. Жерці, волхви, співці завжди належали до вищої духовної касты, яка користувалася авторитетом князів і пошаною народу. Середовище волхвів зберігало стародавні перекази, міфи, так звані кощюни, які виконувалися у супроводі музичного інструмента (сопілки, гусел), можливо співалися або промовлялися речитативом по типу кобзарських дум, плачів, причетів, які мають безпосередній зв'язок з поховальною обрядовістю. Є всі підстави вважати давніх гудців (кощюнників) попередниками українських лірників і кобзарів, а їхні кощюни – зразками для створення українських кобзарських дум, пісень, плачів [17, с. 193].

Є. Мороз підкреслював, що гусли Бояна у «Слові о полку Ігоревім» відігравали важливу роль у шаманських діях (волхвуванні) [23, с. 71–72]. Згідно з описом «Слова», струни-лебеді самі співають «слави»<sup>\*</sup> князям. Ототожнення струн з птахом, зокрема водолюбивим, є доволі показовим: адже водоплаваючий птах – єдина істота, яка спроможна пересуватися у всіх трьох стихіях – по землі, воді і в повітрі.

---

\* слави – пісні-прославляння, героїчні пісні.

Недарма водоплаваючі птахи – гуси, качки, лебеді у багатьох народів уважались птахами-медіаторами, сполучною ланкою між трьома світами (світом богів, людей і прашурів). Як зазначає В. Пропп, гусли як елемент моделі світу у давніх слов'ян були тісно пов'язані з міфологією Світового дерева [29]. Під цим оглядом цікавою є етимологія польських слів *geśle* – чаклунство та *guślarz* – чаклун [35, с. 63]. Отже, гусли (струнний музичний інструмент) у наших прашурів виконували роль мініатюрної моделі світу і були пов'язані зі Світовим деревом.

Увагу мистецтвознавців (зокрема П. Білецького) вже давно привернув мотив дерева з підвішеною на гілках зброєю, який має аналогічну паралель у скіфському мистецтві [3, с. 15]. Важливою є інваріантність цього мотиву на всіх “Мамаях”. Самі предмети можуть варіюватися, однак незмінним залишається їх обов'язкове місцезнаходження у кроні\*. Народні малярі XVII – XIX ст., які малювали ці картини, вже не розуміли (та й не могли знати) первісної семантики цих предметів-символів, а тому зображення лука й горити з стрілами (сагайдак) замінювали зображенням іншої, сучаснішої амуніції (шабля, пістоль тощо).

У найдавніших, архаїчних міфах стріла трактується як медіатор між небом і землею [1]. Це дозволило багатьом дослідникам (Е.Мелетинський, А.Акішев) назвати її поруч з іншими, вертикально спрямованими предметами, еквівалентом Світового дерева. «В архаїчних міфах між небом і землею, що раніше були злитими, прокладається шлях по дереву, яке росте вгору, по стовбуру ..., по ланцюгу стріл» [1, с. 24].

Функцію лука і горити з стрілами можна реконструювати також за скіфськими паралелями. У скіфських міфо-релігійних та ідеологічних уявленнях лук і горит (сагайдак) були пов'язані з легендарним першим царем скіфів Колаксаєм. В одній зі скіфських легенд, записаних Геродотом (Історія, IV, 8-9), розповідається про випробовування, влаштоване Таргітаєм своїм трьома синами. Сини повинні були спробувати натягнути тятиву батьківського лука. Випробовування витримав лише молодший син Колаксай, завдяки чому отримав право стати царем скіфів.

---

\* Винятком є зображення XIX ст. з Чернігівського музею “Козак – душа правдивая” з колекції Тарнавського, на якому порушена традиційна структура. Зброя і музичний інструмент розташовані за спиною козака, а кінь і дерево – у гербі над головою.

У скіфському мистецтві лук і горит, які підвішені на гілці дерева (крона дерева означає світ богів), символізують богом дану царську владу і високе становище його власника – першого царя Колаксія – воїна і захисника Скіфії. Зображення дерева з підвішеним на гілках горитом збереглися на вже згаданих поясних ремінних бляхах з «Сибірської колекції Петра I» (рис. 6), на мережаній пластині із Зубова кургану [13, с. 91], а також у розписі склепу в Пантикапеї (сучасне м. Керч, Україна) (рис. 7). Отже, дерево, підвішене на гілках зброя і людина, що сидить біля нього, вказують на те, що тут зображено легендарного Колаксія або царя чи вождя, який веде свій родовід від першого царя скіфів. Горит, уміщений на гілках дерева, які маркують небесний, верхній світ вказує на дію, що відбувається – переміщення персонажа у «верхній світ», світ богів та предків, тобто вказує на подальше його перебування після смерті [38, с. 144]. Звідси можна зробити висновок, що давнім прототипом мотиву дерева з розвішеною на гілках зброєю на «Мамаях» були зображення, запозичені зі скіфського мистецтва і пов'язані з культом першопредків та поховальною обрядовістю.

**Козак.** Образ українського козака-характерника має індоєвропейські витоки і споріднений з типологічно близькими образами тих народів Євразії, сучасна традиційна культура і вірування яких позначені потужним впливом індоєвропейського культурного пласта. В обських угрів – хантів і мансів (остяків) з р. Вах існував давній культ білого старця-перщопредка Нагі-іке, якого зображали у позі кочівника. До нього зверталися шамани під час камлання в супроводі музичного інструмента [37, с. 156-157]. В бурятській дерев'яній різьбі зберігся образ білого старця Сагаан-Убугун, якого також зображали зі схрещеними ногами (в позі кочівника). Функційно і типологічно цей архаїчний образ збігається з функцією захисту, притаманною культу Нагі-іке обських угрів і українського козака-характерника. Бурятський Сагаан-Убугун був захисником усіх живих істот, покровителем домашньої худоби (подібно до східнослов'янського Велеса / Волоса), богом плодючості й довголіття. Прихильники цього культу пов'язували його з Ак Янг (у перекладі з бурятської – білою вірою, білим шаманством) за кольором його одягу, обов'язково білого, протиставляючи цю віру чорному шаманству. І хоча цей культ не виокремився в окрему релігійну систему, з вірою Ак Янг у бурятів корелюються уявлення про

тричленний поділ світу та господарів верхнього і нижнього світів. На думку російських етнологів, у бурятів культ білого старця та споріднене з ним біле шаманство (білі шамани – жерці його культу) існували з найдавніших часів, його витоки сягають індоєвропейського шару бурятської культури, позаяк біле шаманство сформувалося під впливом культів верховних богів індоєвропейського населення Південного Сибіру [Основы этнологии, с. 529].

З образом українського козака-характерника має точки дотику і осетинський обряд «сидіння при померлому», який міг стати прототипом (або одним із прототипів) зображеного на українських народних картинах «Козак Мамай» сюжету і генетично має з ним спільні витоки в індоіранському (вужче – скіфському) культурному пласті.

Зауважимо, що Мамай був передусім характерником, тобто шаманом-чарівником, носієм давніх сакральних знань жрецької касты – язичницьких кобників, волхвів, кощюників. Пам'ять про це семантичне навантаження образу зберегли написи до народних картин 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 вказує на надприродні, сакральні здібності). Тому образ козака має зв'язок зі світом давньослов'янського язичництва, а картини з його зображенням у народному середовищі завжди функціонували як апотропеї-обереги поруч із християнською символікою: їх уміщали, на противагу останній, навіть на побутових предметах. Звідси зрозумілим стає ототожнення козака-Мамає з кобзарями як носіями давніх сакральних знань, з якими їх позиціонувала традиційна українська культура.

Отже, мотив картин «козак зі струнним інструментом» міг утілювати образ давнього віщуна-жерця, божественного першопредка-захисника, а також богатиря – воїна-музиканта, витоки якого сягають індоєвропейського та давньоіранського (скіфського) шару нашої культури. Першопредок-цар (воїн, шаман-жрець) за допомогою сакрального голосу інструмента (струн) мав здатність спілкуватися зі світом богів та пращурів, охороняючи свою землю і соціум (подібно давньоіранському Папаю).

### Спис і прив'язаний до нього кінь

**Кінь.** У космогонії індоєвропейських народів кінь пов'язувався з серединою тричленної моделі світу, а також з сонцем, вогнем та Світовим деревом [1, с.31].

У скіфів кінь був твариною, яка присвячувалась богу сонця і першому царю Колаксаю. Дослідники встановили, що серед скіфських племен було поширене уявлення про зв'язок коня з сонцем [1, с. 97]. І кінь, і цар у скіфських ритуалах виступали як символічне втілення сонця. У зв'язку з цим варто навести цікавий факт зі слов'янської обрядовості. Відомо, що у слов'ян кінь також приймав участь в обряді на честь богів сонця – Яровіта та Світовида [33, с. 184].

Разом з тим кінь був тісно пов'язаний з поховальною обрядовістю, оскільки ця тварина в індоіранських міфологічних уявленнях пов'язана з усіма трьома «світами»; вона трактується як медіатор між ними, переміщуючи людей із світу живих у світ померлих. Тому у поховальних обрядах велике значення надавалось жертвопринесенню коней. Поховальний обряд у скіфів як обряд перехідного циклу нерозривно пов'язаний з ідеєю відродження і в щорічному ритуальному відтворенні генеалогічного міфу скіфів супроводжується зображенням усіх етапів «біографії» царя (від народження до смерті і щорічного воскресіння, яке співпадає з весняним святом Ноуруз (Новий рік).

Геродот повідомляє (IV, 71-72), що під час похоронів скіфи приносять в офіру коней. Коні також фігурують у заупокійному культі царів Ахеменидського Ірану. Страбон (XV, 3, 7) та Адріан («Похід Олександра», VI, 29,7) зазначають, що духові покійного царя Кіра маги щомісяця приносили в офіру коня біля його каплиці (гробівця).

Жертвопринесенням коня супроводжувалося також поховання знаті у ведичних аріїв. Цікаво, що текст гімну на поховання коня у Ригведі (X, 56) має паралелі з промовою присвятителя на похованні в іраномовних осетинів [6, с. 41], що вказує на давність обох традицій та їх спільні витоки. Сармати й алани, які є предками осетинів, мали великий вплив на черняхівців (давньослов'янські племена). Кінь у поховальних обрядах (як і віщуни-жерці з музичним інструментом) виступає посередником між світом людей та небом. Він повинен допомогти господарю здійснити важкий шлях до житла предків, на небесні пасовища.

Варто зазначити, що кінь в індо-іранців – тварина, що пов'язана з сонцем і наділена надприродними силами, вона здатна передати царям безсмертя. Особливо яскраво це виявляється в індійському ритуалі жертвопринесення коня «ашвамедхе», описаному в Ригведі (Ригведа, I, 162, 6)\*. Цей обряд присвячений солярному календарю і трактується як смерть та відродження царя, якому кінь, принесений у жертву, передає безсмертя. Під час жертвопринесення **коня прив'язують до списа**, який символізує дерево життя і є його функцій ним замівником [1, с.32]. Ці деталі ритуалу мають прямі аналогії зі скіфським ритуалом жертвопринесення коней на царських похоронах. Заклання коня в ритуалах всіх індоіранців здійснювалося лише для осіб вищих соціальних верств. Тому кінь, прив'язаний до списа, мислився не лише як засіб досягнення дому предків, але й як символ безсмертя царя або героя [1, с. 32–33].

Повертаючись до “Мамаїв”, нагадаймо, що Мамай в народній пам'яті залишається безсмертним героєм: “йому стріляють в спину, а вбити не можуть”.

**Спис.** У багатьох народів спис як і будь-який сакралізований предмет вертикальної орієнтації (тотемний стовп, колона, стела, поховальна жердина, штандарт), є окультуреним варіантом Світового дерева [1, с. 24]. У індоевропейських народів він трактується як елемент зв'язку землі з небом і є еквівалентом Світового дерева та вертикальної вісі світобудови. Геродот (IV, 94) розповідає про гетів, які посилали вісника до бога Залмоксиса, кидаючи його на вістря вертикально встромлених списів. Бог Один у скандинавському епосі «Едда» зазнає типової шаманської ініціації, коли, простромлений списом, дев'ять днів був підвішений до дерева [21, с. 41].

У Казахстані вважалося традиційним встромляння у центрі юрти спису таким чином, щоб його вістря виходило назовні через отвір у даху для створення легкого шляху душі померлого [1, с. 44]. У зв'язку з цим досить цікавим видається зображення довгого спису біля юрти у розписі склепу Анфестерія з Пантикапею (сучасне м. Керч) (рис. 7). У цьому сарматському склепі збереглось зображення, що ілюструє міфологічний сюжет мандрівки героя в інший світ, яку він здійснює верхи на коні (мотив, добре відомий з українських казок). На фресці зображено дерево, на гілках якого висить горит (сагайдак). Позаду

---

\* Існує гіпотеза, що гімни Ригведи склалися у Подніпров'ї ще до міграції аріїв у II тис. до н.е. в Індію.



героя знаходиться вершник, який тримає спис і веде другого коня, призначеного для ритуального заклання. Аналогічну ритуальну символіку мають також зображення на стінах громадської споруди у столиці пізніх скіфів Неаполі Скіфському (Крим, сучасне м. Сімферополь), в яких беруть участь люди з предметами в руках, що нагадують списи. Відомо, що і в козацьких поховальних ритуалах на могилах встромляли спис із прапорцем.

### **Штоф і келих (чаша)**

Обов'язковим атрибутом канонічних картин «Козак-Мамай» є штоф з келихом. В народі ці предмети тлумачились як банальні поняття: «коли не п'є, то воші б'є». Проте аналіз та інтерпретація прадавньої символіки сталих атрибутів дає підставу вважати, що штоф і келих (посуд для рідини) не були випадковими предметами, впровадженими до картин згодом. У давніх індо-іранців існував спеціальний посуд (чаша) для священного наркотичного напою – соми (в індійців) та хаоми (в іранців). Цей напій мав особливі чудодійні властивості. Його вживали жерці під час ритуальних церемоній та жертвопринесень, а також царі та герої. Він уважався трунком, що дарує безсмертя. У давніх слов'ян та українців відоме євшан-зілля. Його давали пити воїнам перед боєм, тому що вважалося, що воно оберігає від смерті під час битви. (Подібна традиція вживання алкогольних гапоїв перед військовими діями збереглася в армії й дотепер). На «Мамаях» сакральна чаша з наркотичним напоєм безсмертя (хаомою, євшан-зіллям) згодом трансформувалася у прозаїчніші реалії доби козацтва – банальну чарку з келихом.

Свого часу Карл Юнг писав: «Символ живе, поки він наповнений смислом. Коли цей смисл вивітряється, символ умирає, зберігаючи лише історичне значення. Символ є невід'ємним елементом прихованої реальності, однак, представлений як уречевлений образ (предмет), він стає лише її уречевленим представником, не тотожним зображеному. Своє призначення (функцію – І.З.) він виконує лише в тому випадку, коли заперечується його матеріальна форма» [39, с. 476]. Прадавня символіка українських народних картин підтверджує думку філософа.

Отже, аналіз сукупності канонічних мотивів-символів та образу козака-Мамаєв дозволяють зробити висновок, що народні картини «Мамаї» донесли до нашого часу давній символічний код нашої нації і

зберегли релікти давніх міфо-релігійних уявлень. Їх глибинне значення, яке піддається семантичній інтерпретації лише на основі індоіранських (а глибше – індоєвропейських) паралелей, переконує в тому, що в основі композиції “Мамаїв” лежить утілення обряду перехідного циклу з притаманним йому комплексом уявлень, переданих через зображені предмети-символи. Смысловим центром картин є два взаємодоповнюючі, синергічно діючі мотиви-символи, які пояснюють сенс події, що відбувається: 1) Мамай-музикант з атрибутами жерця-шамана (чаша, музичний інструмент) і 2) кінь, прив’язаний до списа (обидва – символи переходу). Музичний інструмент у структурі композиції є символом, що виконує функцію медіатора і об’єднує інші мотиви у єдиний текст. Сакральна основа інших символів-атрибутів дозволяє розглядати зображене на двох рівнях – 1) як втілення давнього міфу чи легенди і 2) як відтворення їх в обряді перехідного циклу. Аналіз картин з цих позицій дозволяє висунути гіпотезу, що на давніших прототипах картин міг бути зображений легендарний першопредок, перший цар (перший, міфологічний рівень), функції якого в обряді виконував жрець з музичним інструментом (другий рівень – відтворення реально існуючого обряду). на що додатково вказує його розташування біля Світового дерева. Кінь, прив’язаний до вертикально встромленого списа, вказує, що обряд відбувається біля могили воїна (царя). Музичний інструмент дає підстави витлумачити прихований сенс відтвореної на картинах події – похоронного обряду (ритуалу перехідного циклу смерть – відродження).

Коли первісна семантика образу першопредка, першого царя (воїна, жерця, волхва) вже була втраченою і забутою, тоді усталена, канонічна атрибутика картин, як і сам образ першопредка-захисника набули цілком іншого значення. Проте у свідомості українців від покоління до покоління стійко зберігалось уявлення про героя-захисника, що має витокami образ індоєвропейського першопредка – захисника людей Пуруші, а згодом, царя-воїна Колакся – охоронця соціуму, який поєднував жрецькі та воїнські функції\*. Звідси бере початок образ Мамая – козака-охоронця, характерника, віщуна, чародія, що володів надприродними силами.

---

\* Етимологію слова “козак” (kasak, kasag) також можна пояснити на основі давньоіранських мов. Kasak – той, що спостерігає, оглядає, [тобто охороняє – І.З.] – латинське spectator [Абаев В. Скифо-сарматские наречия. // Основы иранского языкознания. – Древнеиранские языки. – М.:Наука, 1979, с.342].

## РИСУНКИ

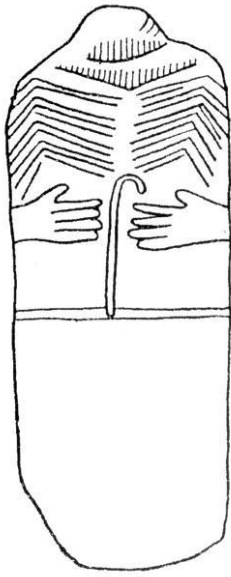


Рис. 1. Пуруша

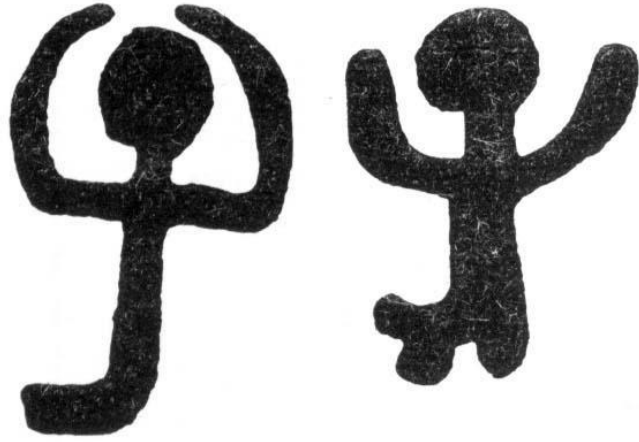


Рис. 2. Памірські рубаби у вигляді Пуруші (наскальні зображення)

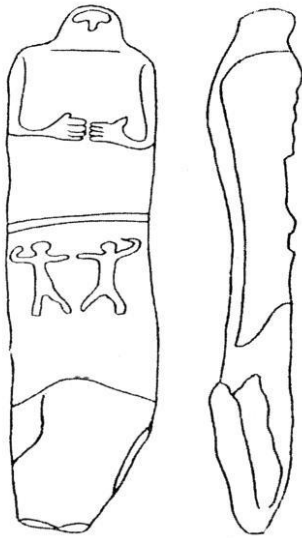


Рис. 3. Пуруша з піднесеними догори пальцями



Скіфський першопредок (VI-III ст. до н.е.)



Рис. 4. Козак-Мамай у позі дх'яні мудра ("воші б'є")



Рис. 5. Кам'яна баба скіфського часу

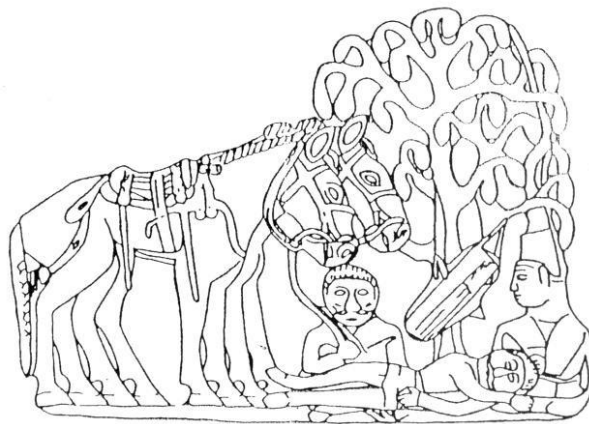


Рис. 6. Золота ремінна бляха з «Сибірської колекції Петра І». V – IV ст.. до н.е.

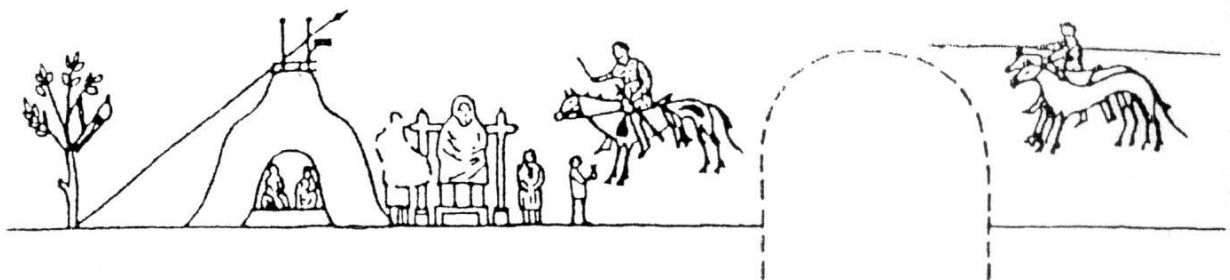


Рис. 7. Розпис склепу № 9 з Пантікапеї (Крим). I-II ст. н.е.

## Література

1. *Акишев А.* Искусство и мифология саков. / А.Акишев - Алма-Ата : Наука, 1984. – 175 с.
2. *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов.- / С.С.Бессонова – К. : Наукова думка 1983.– 137 с.
3. *Білецький П.* “Козак-Мамай” – українська народна картина. /П.Білецький – Львів : Вид-во ЛДУ, 1960. – 32 с.
4. *Винокур І., Забашта Р.* Монументальна скульптура слов’ян/ І.Винокур, Р.Забашта // Археологія. – 1989. – № 1. – С.65 -77.
5. *Вызго Т.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. /Т. Вызго – М.: Музыка, 1980. – 190 с.
6. *Гатиев Б.* Суеверия и предрассудки у осетин / Б.Гатиев // Сведения о кавказских горцах. – Т. IX. – Тифлис, 1876. – С. 36- 47.
7. *Гафуров Б.* К 2500-летию Иранского государства. / Б.Гафуров // История Иранского государства и культуры. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1971. – С. 5-37.
8. Геродот. История. В 9-ти кн. / Пер. и прим. Г.А.Стратановского. – Ленинград : Наука, 1972. – 600 с.
9. *Гумилев Л.* Древняя Русь и Великая степь. / Л.Гумилев – М. : Мысль, 1989. – 764 с.
10. Давня історія України / Навчальний посібник: У 2 кн.. / Толочко П.П. (керівн.авт. колект.), Козак Д.Н., Крижицький С.Д. та інш. – К.: Либідь, 1994. – Кн. 1. – 240 с.
11. *Дудко Д.* Скифский религиозный праздник в отечественной и зарубежной историографии / Д.Дудко // Советская этнография. 1988. – №2. – С.57-66.
12. *Ельницкий Л.* Скифия евразийских стезей: Историко-археологический очерк. /Л.Ельницкий – Новосибирск : Наука, 1977. – 255 с.
13. *Ильинская В.* Золотая пластина с изображением скифов из коллекции Романовичей /В.Ильинская // Советская археология, 1978. – № 3. – С. 90 -100.
14. *Ильинская В., Тереножкин А.* Скифия VII – IV вв. до н.э. /В.Ильинская, А.Тереножкин – К. : Наукова думка, 1983. - 379 с.
15. *Козак Д., Крыжицкий С., Мурзин В.* Былое украинской степи. / Д.Козак, С.Крыжицкий, В.Мурзин – Киев-Николаев: Возможности Киммерии, 1997. – 51 с.
16. *Литвинский Б.* Семантика древних верований и обрядов памирцев / Б.Литвинский // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (История и культура). – М.: Наука, 1981 – 183с.
17. *Лозко Г.* Українське народознавство./Г.Лозко – К. : Зодіак-ЕКО, 1998. – 367 с.
18. *Магомедов Б.* Сармати у складі черняхівської культури./ Б.Магомедов // Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тис. н. е.- Київ-Львів, 1999. – С. 132 -142.
19. *Марченко Т.* Козаки - Мамаї. Т.Марченко – Київ – Опішне, 1991. – 79 с.
20. *Мелетинский Е.* Поэтическое слово в архаике / Е.Мелетинский // Историко-этнографические исследования по фольклору. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1994. – 276 с.
21. *Мелетинский Е.* Скандинавская мифология как система / Е.Мелетинский // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартусского университета. Т. VII. – Тарту, 1975. – С. 35 – 71.
22. Мифы, предания, сказки хантов и манси. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. – 586 с.
23. *Мороз Е.* Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси./ Е.Мороз // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами . – М.: Наука, 1977. – С. 64 – 72.
24. *Найден О.* Образ воїна в українському фольклорі. / О.Найден – К.: Видавничий дім “Стилос”, 2005. – 260 с.

25. Николаева Н., Сафонов В. Истоки славянской и евразийской мифологии. / Н.Николаева, В.Сафонов – М.: Белый волк \* Крафт \* ГУП «Облиздат», 1999. – 310 с.
26. Новик Е. Архаические верования в свете межличностной коммуникации./ Е.Новик // Историко-этнографические исследования по фольклору. – М.: Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 1994. – С. 110-163.
27. Олійник О. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині / О.Олійник // Археологія. – 2003. – №4. – С. 40-54.
28. Попович М. Мировоззрение древних славян. / М.Попович – К.: Наукова думка, 1985. – 167 с.
29. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В.Пропп – М.: Лабиринт, 2000–332с.
30. Раевский Д. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э /Д.Раевский – М.: Наука, 1985.– 255 с.
31. Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен: (Опыт реконструкции скифской мифологии). / Д.Раевский – М.: Наука, 1977. – 216 с.
32. Рыбаков Б. Геродотова Скифия: историко-географический анализ. /Б.Рыбаков – М.: Наука, 1979. – 247 с.
33. Рыбаков Б. Язычество древних славян. / Б.Рыбаков – М.: Наука, 1981. – 607 с.
34. Скорий С. Про скіфській етнокультурний компонент у населення Дніпровського Лісового Правобережжя./ С.Скорий // Археологія. – 1987. – №60. – С.36-47.
35. Стеньшевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции./Я.Стеньшевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т.2. – М.: Сов.композитор. – С. 48-77.
36. Чмихов М. Духовна культура стародавнього населення України. (Протонеоліт – епоха бронзи) / М.Чмихов // Археологія і стародавня історія України. – К.: Либідь, 1992. – С.142 -169.
37. Шатилов М.Б. Драматическое искусство ваховских остяков / М.Б. Шатилов // Из истории шаманства. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1976. – С. 155-165.
38. Яценко С. О сармато-аланском сюжете розписи в пантикапейском «Склепе Анфкстерия» / С.Яценко // Вестник древней истории. – 1995. - №3. – С.188-193.
39. Yung C. Psychological types // Collected Works. Vol. 6. – Princeton: Princeton University Press, 1971. – 578 p.

**Irene Zinkiv. Ancient Symbolism of Ukrainian Folk Pictures “Cossack Mamay”.** The article brings up the problem of Indo-European and Indo-Iranian parallels of Cossack Mamay’s image and connected with him symbolic attributes (the tree, the horse tied to the javelin, the bowl, the musical instrument). Its analysis gave grounds to detect the features of ancient Iranian rite of transition cycle that once was present on the territory of Ancient Ukraine.

*Keywords:* ancient symbols, cossack Mamay, rite of transition cycle.

**Ирина Зинкив. «О символике украинских народных картин «Казак Мамай».** Статья поднимает проблему индоевропейских и индо-иранских параллелей образа казака Мамаю и связанной с ним атрибутики (дерево, конь, привязанный к копыю, чаша, казак, музыкальный инструмент). Ее анализ дает основания выявить признаки древнеиранского обряда переходного цикла, бытовавшего когда-то на древнеукраинских землях.

*Ключевые слова:* древняя символика, казак Мамай, обряд переходного цикла.