

ВНЕСОК ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО В ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ МУЗЕЙНОЇ ЗБІРКИ КОМПОЗИЦІЙ «КОЗАК МАМАЙ»

У статті висвітлено внесок Д. Щербаківського (1877–1927) в дослідження композицій «Козак Мамай» у контексті вітчизняної мистецтвознавчої думки першої третини ХХ ст., уточнено його роль у формуванні однієї з найбільш значимих колекцій народних картин у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка.

Ключові слова: Данило Щербаківський, «Козак Мамай», народна картина, примітив, музей, кореспондент, реставрація.

В статье освещен вклад Д. Щербаковского (1877–1927) в исследование композиций «Казак Мамай» в контексте отечественной искусствоведческой мысли первой трети ХХ в., уточнена его роль в формировании одной из наиболее значительных коллекций народных картин во Всеукраинском историческом музее им. Т. Шевченко.

Ключевые слова: Данило Щербаковский, «Казак Мамай», народная картина, примитив, музей, корреспондент, реставрация.

Danylo Shcherbakivskiy (1877–1927) contribution into the investigation of *Mamai Cossack* compositions in the context of Ukrainian Art Studies thought of the first third of the XX century is described in the article. His significance in the creation of one of the most outstanding collections of folk pictures in T. Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum is made more exact.

Keywords: Danylo Shcherbakivskiy, *Mamai Cossack*, folk picture, primitive, museum, reporter, restoration.

В історії української культури знайдеться небагато образотворчих феноменів, що викликають такий активний інтерес, як композиції «Козак Мамай». Попри численні статті, низку різножанрових книжок (альбомів, каталогів, наукових і науково-популярних праць) із цієї тематики, виставки, фестивалі тощо наразі не маємо ані посутнього аналізу доробку попередників та їхніх методологічних підходів, ані більш-менш повного візуального й вербального реєстру картин (тобто не лише фіксації збережених, але й світлин, замальовок, описів утрачених), ані історії формування музейних колекцій, що здатні пролити світло на походження багатьох творів, тобто того базису, без якого неможливий подальший дослідницький поступ.

Останнім часом дедалі частіше звучать реляції про П. Білецького як фундатора вітчизняного «мамаєзнавства» (навіть чи пошана до безпосередніх учителів є достатньою підставою для заперечення набутоків попередників), утім, нині навіть мало хто з авторів оминає напрацювання

Д. Щербаківського. Щоправда, науковці здебільшого обмежуються його опублікованою розвідкою 1913 року й продовжують ретранслювати помилкові твердження, висловлені ще в 1960-х роках. Скажімо, Т. Марченко слідом за П. Білецьким наполягає, ніби Д. Щербаківський лише розвинув припущення К. Широцького про східне походження композиції «Козак Мамай» [28, с. 10; 14, с. 268]. Насправді в журнальному варіанті праці К. Широцького, що передував статті Д. Щербаківського, таке припущення відсутнє [41]. Воно з'явилося в книзі, виданій 1914 року [42, с. 34], тобто вже після публікації колеги і, вочевидь, під її впливом. С. Бушак, наслідуючи В. Сидоренка [35, с. 69], безпідставно стверджує, що саме Д. Щербаківський започаткував наукове вивчення питання [17, с. 13]. З іншого боку, музейні співробітники під час підготовки виставок, упорядкування тематичних видань продукують нічим не підтвержені тези про дослідника як безпосереднього збирача «Козаків Мамаїв», спотворюючи перебіг формування конкретних колекцій.

Джерельну базу дослідження склали насамперед опубліковані розвідки Д. Щербаківського та його колег (І. Єрофіїва, Є. Кузьміна, М. Голубця, К. Костенка, П. Клименка, К. Широцького) з означеного питання [45; 48; 6; 20; 4; 19; 16; 41; 42], а також корпус архівних документів, передусім підготовчі матеріали вченого до статті «Козак Мамай» [44; 47], що зберігаються в Науковому архіві Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАНУ), листування з кореспондентами музею з НА ІА НАНУ та Державного архіву м. Києва (далі – ДАК) [21–23; 25–27], угода щодо видання монографії «Українська народна картина» з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ) [37], проект [31] і протоколи реставрації творів, що відклялися в Національному художньому музеї України (далі – НХМУ) тощо.

Мета статті – окреслити внесок Д. Щербаківського у вивчення композицій «Козак Мамай» у контексті мистецтвознавчої думки першої третини ХХ ст. та уточнити його роль у формуванні колекції розглянутих картин у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка (далі – ВІМШ), позаяк збирацьку діяльність учений вважав невід’ємним складником мистецтвознавчого дослідження.

Малярські композиції «Козак Мамай» перебували у сфері інтересів Д. Щербаківського тривалий період, хоча з окресленої проблематики йому вдалося опублікувати лише невеличку статтю в журналі «Сяйво», присвячену переважно питанням їхнього походження та еволюції [45]. Дослідник називав ці твори українськими народними картинами, що цілком укладається в його розуміння народного мистецтва, адже, як він зазначив у доповіді, виголошеній 1924 року на конференції з питань художньої освіти, «під народним мистецтвом ми розуміємо перш за все “селянське мистецтво”, мистецтво певної кляси “селян-хліборобів”[...] Але до цього селянського мистецтва ми прилучаємо як творчість козацтва, яке цілком влилось в маси селянства і жило одним культурним життям із селянином-кріпаком, а з другого боку, – творчість дрібного ремесника, як сільського, так і мійського (а почасти і робітника), оскільки їх творчість була в культурному відношенні

тісно зв’язана з селянином. Тому і назву ми удержуємо – “народне мистецтво”, а не “селянське” мистецтво, назву, яка прийнята в мистецтві слова у нас, а щодо плястичного мистецтва, то і в закордонній німецькій літературі» [46, арк. 5, 19]. Як бачимо, до народного мистецтва Д. Щербаківський долучав той пласт художньої творчості (зокрема картини «Козак Мамай»), які з другої половини минулого століття дослідники почали називати «примітивом» чи «третьою культурою», що функціонує поміж і у взаємодії з «низовою» (народною) та «високою» (професійною) культурами [30, с. 7–8, 13]. Визначення народної картини збереглося за «Козаками Мамаями» донині, хоча в контексті їхньої культурної дефініції останнім часом акцентують розмаїття художніх особливостей і рівня професіоналізму авторів [3, с. 4].

До написання згаданої статті Д. Щербаківського спонукало оприлюднення в одному з київських журналів праці К. Широцького «Малярське оздоблення українського дому в минулому і тепер», що започаткувала ґрунтовне мистецтвознавче студіювання творів кількох композиційних (іконографічних) типів, об’єднаних умовною назвою «Козак Мамай» [41]. Високо оцінивши публікацію колеги, учений відгукнувся на неї не рецензією, а самостійним дослідженням, наголосивши: «Про Мамаю чимало писано. Найкраща розвідка належить К. Широцькому. У своїй праці “Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем” К. Ш. дає багато свіжого, інтересного матеріалу з українського побуту і меж іншим розглядає питання про Мамаю. Де в чому не погоджуючись з поглядами шановного автора, ми даємо тут свій розгляд цієї картини» [45, с. 252]. Сучасники вчених, зокрема М. Голубець, також писали, що саме праця К. Широцького активізувала дослідження «Козаків Мамаїв» [4, с. 176], а ось наступні покоління істориків мистецтва, які не завдавали собі клопоту «розглядатися в нотах» історіографії, цілковито заплутали питання.

Д. Щербаківський ретельно простудіював літературу з досліджуваної теми, що засвідчують численні виписки, нотатки та бібліографія (загалом понад півтори сотні аркушів) в його особовому архіві [44]. Проте він не обмежувався ознайомленням

з публікаціями, а, як і завжди, орієнтувався на безпосереднє вивчення мистецьких артефактів, передусім тих, що зберігалися в історичному відділі Київського художньо-промислового та наукового музею (далі – КХПНМ, з 1919 року – Перший державний музей, з 1924 року – ВІМШ).

За відомостями інвентарної книги, наприкінці 1913 року (тобто на час опублікування розвідки вченого) музейна збірка налічувала вісім картин «Козак Мамай»¹. Лише дві з них (обидві репрезентували варіант «Козак-бандурист») вдалося надбати до серпня 1910 року, коли історичний та етнографічний відділи закладу очолив Д. Щербаківський: у 1907 році уманський лікар Ю. Крамаренко подарував композицію на дереві початку ХІХ ст., що походила з містечка Мошни (за іншими відомостями – з-під Мошен) Черкаського повіту Київської губернії (нині – село Черкаського р-ну Черкаської обл.)², а 1909 року мистець В. Кричевський – полотно 1832 року чи то з м. Лебедин (нині – Сумської обл.), чи то з Лебединського повіту Харківської губернії³. Натомість упродовж лише трьох передвоєнних років (1912–1914) збірка поповнилася щонайменше тринадцятьма творами із зображеннями «Козака Мамаю», дев'ять з яких надійшло завдяки експедиціям К. Чигирика й М. Валукинського – учнів Київського художнього училища, котрі належали чи до не найактивніших «уповноважених осіб», тобто кореспондентів музею⁴. Обидва юнаки походили з незаможних родин, тому під час канікул із задоволенням проводили експедиції у визначені директором КХПНМ М. Біляшівським і завідувачем історичного та етнографічного відділів Д. Щербаківським регіони, що давало змогу їм займатися цікавою справою й водночас отримувати засоби для існування. Архівні матеріали переконують, що поповнення колекції такими картинами й предметами хатнього інтер'єру з відповідними зображеннями (скринями) відбулося завдяки цілеспрямованій політиці цих науковців, які не лише наставляли кореспондентів напередодні експедицій, але й листовно коригували їхню діяльність під час мандрівок [23; 26; 27].

К. Чигирик упродовж 1912 року придбав для музею в Чигиринському повіті

Київської губернії чотири картини одного композиційного типу, на яких зображення козака-бандуриста доповнювали гайдамацькі сцени, тобто власне «Козаків Мамаїв» (інв. № 1067, 1305, 1308, 1309) [11; 40]⁵. На жаль, точніше місце походження інвентарна книга конкретизує лише у двох випадках (інв. № 1067, 1305) – села Боровиця і Тіньки. Визначити походження двох інших композицій допоміг документ з архіву Д. Щербаківського – датований 26 вересня 1912 року рахунок, направлений К. Чигириком у музей, що містить перелік з-понад сотні придбаних ним пам'яток у селах Тіньки, Адамівка, Полуднівка, Чаплище, Калабарок, Липове, Мордва, Лубенці, Подорожне, Боровиця Чигиринського повіту⁶, м. Чигирині й у Виноградському Успенському монастирі Черкаського повіту із зазначенням їхньої вартості [33]. У реєстрі тричі згадано картини «Козак Мамай», одна з яких була придбана в Тіньках за 4 крб., друга – у Полуднівці за 75 коп., третя – у Чаплищі за 50 коп. [33]. Отже, на підставі відомостей інвентарної книги та рахунку можна достеменно стверджувати, що 1912 року К. Чигирик придбав «Козаків Мамаїв» у Боровиці, Тіньках, Полуднівці та Чаплищі.

Листи збирача до Д. Щербаківського, виявлені в різних справах особового архіву адресата, дають змогу уточнити датування, реконструювати процес і спосіб придбання однієї з картин – «Козака Мамаю» з Боровиці, а заодно спростувати твердження окремих знавців, нібито «сьогодні важко сказати, на яких умовах узірці народної творчості перенесено з їхніх постійних осель до музейних залів» [18, с. 72].

2 травня 1912 року К. Чигирик повідомляв Д. Щербаківському зі свого рідного села Боровиця: «У Чигиринщині я напитував, крім Богдана і Яна Кайтана, ще два портрети Залізняка і козака Мамаю. Як получу гроші і документи, то думаю поїхати їх добувати» [27, арк. 21]. Проте вже наступного дня, не очікуючи відповіді, він узявся за справу: «В четвер 3-го травня я взяв картину “Козак Мамай”, на таких умовах, щоб власникові написати другого. Сьогодні третій день як я сижу і копірую; у понеділок думаю скінчити. Як скінчу, то зараз же пришлю Вам. Картина дуже интересна. Писана більше

80 років назад і гарно зціліла. Вона зкладається з семи фігур, а в трех діях.

Велика фігура уявляє з себе портретне зображення козака Мамає, котрий грає на бандурі. В другій дії мамає вішає догори ногами, за гілляку жида. В третій дії, два козаки ведуть до Мамає жида, і Мамає сидить на бочці вина і частує козаків, далі, за ним, на таганках, шось вареця в казані. Рама теж дуже інтерна; видно, роблена разом з картиною і розмальована по старинному.

Пришліть міні, будласка, полотна гладенького, не дуже шороховатого, аршинів зо три, в півтора арш[ина] шириною і флакон великий, декоративний беліл, бо доведеться, здається, копіювати для власників Богдана і Кайтана» [27, арк. 18–19].

К. Чигирик оперативно виготовив для власника копію полотна, однак той, вочевидь, не поспішав віддавати оригінал, принаймні збирач непокоївся: «Козака Мамає копіювати кінчив, та не знаю як з власником його мириться буду, шось він заярипенівся» [27, арк. 17 зв.]. За два місяці він попросив Д. Щербаківського: «Напишіть, будласка, за картину козака Мамає, чи вона в Вас, чи справді узяв її власник» [26]. Попри хвилювання К. Чигирика, ця картина, як і три інші композиції з Чигиринського повіту, потрапила до збірки КХПНМ й невдовзі була введена в науковий обіг Д. Щербаківським [45, с. 255, 256]. Очевидно, датуючи її в інвентарному описі початком ХІХ ст., дослідник покладався на відомості з процитованого листа збирача, згідно з якими час її створення сягає першої половини ХІХ ст.

У 1913 році М. Валукинський поповнив музейну колекцію картиною типу «Козак-бандурист» (щоправда, у написі йдеться про «козака – душу правдивую», а грає зображений на інструменті, подібному до гітари) початку ХІХ ст. (інв. № 1993), походження якої в інвентарному описі не зафіксували [11]⁷. Зважаючи на те, що 1913 року до КХПНМ кореспондент передав низку творів із Слобожанщини, наприклад ікону «Успіння Богоматері» ХVІІІ ст., можна припустити, що «Козак-бандурист» також походить із цього регіону. Мало того, в архіві Д. Щербаківського зберігся недатований лист М. Валукинського до М. Біляшівського, у якому автор оповів про перебіг експе-

диції Слобожанщиною, згадуючи м. Ізюм (нині – Харківської обл.) та навколишні села – Цареборисів (нині – с. Червоний Оскіл Ізюмського р-ну Харківської обл.), Комишуваха (нині с. Мала Комишуваха перебуває у складі Ізюмського р-ну, а с. Велика Комишуваха – Барвінківського р-ну Харківської обл.), Гончарівка (нині – частина Ізюма). Поряд з іконами, які пощастило чи не пощастило придбати, автор листа згадав, що «Козака Мамає узято, як дар» [21].

Того самого року К. Чигирик надбав для музею композицію «Козак Мамає» (інв. № 2136) у містечку Градизьк Кременчуцького повіту Полтавської губернії (нині – смт Глобинського р-ну Полтавської обл.)⁸ [11]. Варіант, відомий у літературі під назвою «З ляхом разговор», також був уперше репродукований Д. Щербаківським 1913 року. В описі до інвентарної книги дослідник датував картину початком ХІХ ст., хоча збирач у листі до М. Біляшівського відносив її написання до пізнішого часу – 1880-х – початку 1890-х років: «Тут у Градизьку єсть 2 картини “козак мамає”, одна така, як я торік вислав Вам точнісінько і багато новіша, через те я її не беру, а якщо порадите взяти, то можна, а друга, інший сюжет: Мамає з ляхом, тільки теж дуже молода – літ 20–30» [25].

Музейна колекція «Козаків Мамаїв», попри нечисленність, репрезентувала різні регіони та композиційні варіанти («Козак-бандурист», «Козак – душа правдивая», «З паном разговор», власне «Козак Мамає»), що дало змогу Д. Щербаківському проілюструвати свою розвідку її творами. У жовтні 1913 року він спеціально відвідав ще й Катеринославський музей ім. О. Поля, який мав одну з кращих збірок таких картин [5, с. 233; 1, с. 147–148, 163]. Загалом йому безпосередньо чи з літератури було відомо близько сотні зображень «Козаків Мамаїв» різних редакцій, виконаних як на полотні, так і на дверях, скринях, шафах, вуликах на просторах від Дону до Карпат [45, с. 251–252].

Д. Щербаківський, як і К. Широцький, дотримувався думки, що найдавнішим композиційним варіантом картини є так званий «Козак-бандурист», тобто зображення одного козака, що сидить «по-східному» та грає на бандурі [45, с. 252]. Утім, якщо К. Широцький ува-

жав, що композиції з додатковими сценами з'явилися пізніше «у зв'язку з новим змістом козацького життя та знайомством козацьких художників з технічними прийомами складних живописних зображень» [41, с. 421], то Д. Щербаківський наголосив насамперед на усталеності в короткій та розширеній (з гайдамацькими сценами) редакціях картини центральної постаті козака, на її суто механічному поєднанні з іншими зображеннями в розширеній редакції, невідповідності масштабу центральної та додаткових постатей [45, с. 252].

Д. Щербаківський відкидав твердження А. Скальковського, ніби зображення скараного на смерть гайдамаки Мамаєва продукували поляки для залякування українського селянства, натомість уважав переконливими аргументи К. Широцького щодо українського походження картини не пізніше XVII ст. [45, с. 252]⁹. Водночас він зазначив, що відомі твори не містять жодних натяків на поступове формування композиції, що начебто відразу постала в закінченому, остаточно відшліфованому варіанті, а це, на його думку, поряд з елегантним настроєм козака є достатнім доказом її запозичення. Проте якщо К. Широцький порівнював «Козаків Мамаїв» із західними ілюстраціями із зображеннями гуль'ятів, приміром до «Гаргантюа» Рабле [41, с. 419], то Д. Щербаківський запропонував шукати іконографічні прототипи на Сході, точніше – в арабському, перському й турецькому мистецтві: «Мені здається, що іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на сході. Спокійна, лінива постать козака-бандуриста з підібраними під себе “по турецьки” ногами з надто спокійним загальним настроєм, якимось мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелів» [45, с. 253]. Він навів кілька аналогів, відомих йому з німецьких видань (перські порцелянові тарілки XII–XIII ст. і скло XIV ст., картини майстра Абдаллака XV ст., а також мініатюри, тканини), де постать чоловіка, який сидить «по-східному», оточена низкою реалій картини «Козак Мамаєв» (люлька, зброя, дерево, посуд, музичний інструмент) [45, с. 253–254].

Оскільки розглядувані картини містили численні написи й розлогі віршовані підписи, то Д. Щербаківський зосередив-

ся на питанні взаємодії образотворчого та вербального складників. Запозичені з інтермедії віршовані тексти, на його думку, доповнили композицію на шляху її еволюції та на певному етапі почали впливати на зображення. Під впливом текстів, постав, зокрема, варіант «Козак – душа правдивая» і, згодом, деякі додаткові сцени, наприклад, з євреями, що стріляли в козака, сидячи на дереві. Д. Щербаківський наголошував, що в інтермедії, як і на картині, стикаємося не з конкретним козаком, а з типізованим образом, тобто написи з іменем героя з'явилися згодом [45, с. 254].

У середині XVIII ст. під впливом Гайдамаччини картина зазнала суттєвих трансформацій: попри збереження як домінуючої постаті козака-бандуриста, вона збагатилася зображенням гайдамацьких сцен, водночас позбулася розлогих віршованих підписів, що не відповідали новим реаліям. Головний персонаж прибрав ім'я Мамаєв, яке, на думку Д. Щербаківського, «перейшло потім і на копії старих картин козака-бандуриста і тепер, не зовсім справедливо, закріплено за всіма взагалі варіантами цієї картини» [45, с. 255]. Покликаючись на документальні джерела, а також свідчення, зібрані А. Скальковським і Де ля Флізом, дослідник убачав у Мамаєві реальну історичну постать часів Гайдамаччини. Щоправда, він указав і на інші трактування слова «мамаєв» (так називали степових кам'яних бабів, представників кочових народів), які хоча й не розвинули, але означили можливий вектор подальших досліджень [45, с. 255].

Д. Щербаківський, як і К. Широцький, за розширеними редакціями картини визнавав західний вплив і в деталях, і в колориті, і в живописній манері [45, с. 257]. Щодо еволюції картини в XIX ст., то він наголосив на спробах надати їй героїчного звучання, а також на появі написів з іменем козака («кошовий Харько», «Горд'їй Велегура»). Наприкінці він зазначив: «Чим ближче до нашого часу, тим далі відходять пізніші копії від первісного оригіналу. Малярі псують його, забувають. Маляр уже не бачить перед собою чубатих козаків, не знає, як намалювати “оселедця”, малює його вмiстi з волосям; не знає, як малювати бандуру, і малює московську балалайку, ставить біля Мамаєва столик з пляшкою і чаркою і т. и.

Проте треба сказати, що народ і досі любить цю картинку, і кохається в ній і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій “Мамая”, під час недотепних, але в більшості інтересних, які будять в думках пам’ять про колишнє “минуле” [45, с. 253].

Після написання розвідки Д. Щербаківський продовжував дбати про поповнення музею народними картинами «Козак Мамай» різних редакцій. Зокрема, 1914 року до історичного відділу надійшло шість полотен, а до етнографічного – скриня із розглядуваним зображенням. Про походження чотирьох картин (інв. № 2472, 2750, 2762, 2763) відомо лише те, що їх було закуплено: одну – на аукціоні, другу – у пана Рогозіна [11; 12]¹⁰. Ще два полотна XIX ст. (варіант «Козак-бандурист», інв. № 2782, 2783) були придбані М. Валукинським у Новомосковську і с. Перещепине Новомосковського повіту Катеринославської губернії (нині – місто Новомосковського р-ну Дніпропетровської обл.) [12]¹¹.

М. Валукинський, який розшукував на Катеринославщині насамперед предмети запорозької старовини, так описував свою мандрівку в листі до Д. Щербаківського: «Надії мої зустріти хоч що-небудь, що нагадує запорожжя – не виправдалися. Можливо, пізно приїхав я, якби років на 2–3 раніше, можливо, виною швидке зростання міст і сіл Кат[еринославської] губ., але, здається, найменше винен особисто я. З ранку до вечора до вечірньої зорі поневіряєшся з кутка в куток і в результаті жалюгідні чарочки та ложечки. Храми порожні, старі люди вимерли, молодь не любить зберігати дідівщину» [23]. Водночас він жалівся, що місцеві мешканці правлять завищеною ціною. Скажімо, у Новомосковську за «Козака Мамая» 1880 року просили 15 крб., а в Перещепині за доволі нових – від 8 до 15 крб. [23].

Щодо скрині із зображенням «Козака Мамая» (інв. № 22565), то її придбав К. Чигирик у с. Липове Кременчуцького повіту Полтавської губернії (нині – Глобинського р-ну Полтавської обл.) [10]¹². Додамо, що 1915 року в О. Сластьона придбали дві картини («Козак Шарпило, древній запорожець» і варіант «Козак – душа правдивая», інв. № 3190, 3191)

з Ногайська Таврійської губ. (нині – м. Приморськ Запорізької обл.) та з Полтавської губернії відповідно [12]¹³. Ще одну роботу кінця XVIII ст. (варіант «Козак-бандурист») 1917 року купили в пана Шидловського (інв. № 3502), а 1918 року в Г. Лазаревської придбали композицію XIX ст. (варіант «Козак – душа правдивая», інв. № 3896) [12]¹⁴. На виставці «Українське малярство XVII–XX ст.», що відкрилася у ВІМШ восени 1928 року, експонувалося тридцять дві народні картини з музейної збірки, серед них – двадцять один «Козак Мамай» [38, с. 34–36].

Отже, музейну збірку композицій формували по-різному (подарунки, експедиції «уповноважених осіб», купівля на аукціонах тощо), утім, нині не маємо підстав стверджувати, як це роблять у НХМУ, що якісь із них були експедиційними набутками або особисто Д. Щербаківського і М. Біляшівського, котрі начебто не лише «систематично організовували експедиції в різні регіони України», але й «звідти привозили велику кількість старожитностей, серед яких, звичайно, були й народні картини»¹⁵, або інших музейних співробітників¹⁶. Водночас, спрямовуючи кореспондентів у конкретний регіон, Д. Щербаківський, безумовно, виокремлював певні групи творів, про побутування яких знав і з літератури, і з власного експедиційного досвіду. Гадаємо, саме завдяки настановам ученого, який бував на Чигиринщині (ще 1907 року до інвентарної книги етнографічного відділу КХПНМ вписано вісім вишивок з жіночих і чоловічих сорочок, придбаних ним у с. Боровиця Чигиринського повіту, інв. № 7320–7327 [9]), К. Чигирик цілеспрямовано розшукував на своїй батьківщині «Козаків Мамаїв».

Після розвідок К. Широцького й Д. Щербаківського без згадки про картину «Козак Мамай» не обходилася фактично жодна праця з історії вітчизняного мистецтва, хоча більшість авторів зауважували композицію лише з огляду на її популярність упродовж понад двох століть. Так, Є. Кузьмін в огляді українського малярства XVII ст. зарахував «Козаків Мамаїв» до зображень «українських і грубих» [20, с. 458], а М. Голубець у першому (журнальному) варіанті «Нарисів з історії українського мистецтва» потвердив, що «сама картина заслуговує на увагу тільки через свою популярність, як

зразок смаку і духа свого часу. Для історії мистецтва взагалі вона майже байдужа» [4, с. 174, 176]. Проте невдовзі ситуація кардинально змінилася, оскільки нові естетичні орієнтири спричинили переоцінку як середньовічного, так і народного малярства. К. Костенко в невеличкій статті 1919 року чи не вперше високо оцінив художні якості українського народного малярства, зокрема картин «Козак Мамай», у яких він помітив вдалу композицію, колорит, що за насиченістю та яскравістю не поступався зразкам венеційського ренесансного малярства, і декоративність. Усе зазначене дало авторі підстави стверджувати, що «колись в Україні існувало правдиве народне мистецтво, і існувало само собою, без Академій, виставок, без пропаганди і т. і., що в ньому було багато справжньої глибокої краси; “примітивізм”, яким просякнуте це мистецтво, і тепер вабить до себе багатьох художників і очищає їх від сучасного естетичного сум’яття» [19, с. 28–29].

Одночасно з публікацією статті К. Костенка, Д. Щербаківський мав намір підготувати узагальнюючу працю про українську народну картину, яку йому замовило видавниче товариство «Друкарь». 19 листопада 1919 року дослідник уклав угоду з видавництвом, що регламентувала підготовку та видання монографій про народну картину та місто Умань:

«УМОВА.

Тисяча дев’яťсот дев’ятнадцятого року, листопаду 19-го дня, Ми, нижчепідписані, Видавниче Товариство “ДРУКАРЬ” в особі члена Правління Павла Олександровича Балицького і Данило Михайлович Щербаківський склали цю умову про слідує:

§ 1. Я, Щербаківський, маю написати два нариси: 1) про українську народну картинку та 2) про місто Умань розміром приблизно __ аркушів __ і подати докладніші відомості Товариству “ДРУКАРЬ” про весь ілюстраційний матеріал, потрібний для цієї праці.

§ 2. Працю, зазначену в § 1-му, Видавниче Товариство “ДРУКАРЬ” має право видрукувати одним виданням у п’яти тисячах примірників, виплачуючи мені, Щербаківському, гонорар по одній тисячі п’ятьсот карбованців за аркуш у 40 000 літер. В тому разі, коли Видавниче То-

вариство “ДРУКАРЬ” визнає для себе бажаним видати більше, ніж 5000 примірників праці, зазначеної в § 1-му, воно збільшує мені, Щербаківському, поаркушовий гонорар в процентній залежності від збільшення кількості примірників і рахуючи процентне збільшення в 20% на кожну тисячу; при кількості примірників у 10 000, поаркушовий гонорар повинен бути в три тисячі карбованців.

§ 3. Виплата гонорару, належного мені, Щербаківському, проводиться так: при заключенні цієї умови – авансом одна тисяча п’ятьсот карбованців і далі – від кожного, зовсім виготованого до друку аркуша оригіналу, переданого Видавничому Товариству “ДРУКАРЬ”, – по одній тисячі п’ятьсот карбованців.

§ 4. Усі відомості про ілюстрації до праці, зазначеної в § 1-му, я, Щербаківський, мушу подати Видавничому Т-ву “ДРУКАРЬ” не пізніше, як буде написаний мною й переданий до друку останній аркуш праці. Право дальшого репродукування цих ілюстрацій, навіть по інших виданнях, а також право власності на негативи й кліші, виключно належить Видавничому Товариству “ДРУКАРЬ”¹⁷.

§ 5. Я, Щербаківський, передаю Видавничому товариству “ДРУКАРЬ” переважне право (право пріоритету) на слідує видання праці, зазначеної в § 1-му цієї умови.

§ 6. Під час друку книжки я, Щербаківський, обов’язуюся тримати принаймні одну коректу.

§ 7. Видавниче Т-во “ДРУКАРЬ” дає мені, Щербаківському, безплатно по сто примірників праць, зазначених в цій умові.

§ 8. Товариство “Друкарь” має право і надалі користуватись для своїх видань знімками і клішами, зробленими для цих видань коштами Товариства. Знімки, дані мною, Щербаківським, оплачуються на 20% більш, ніж зроблені коштами Товариства. На право користування ними Товариством в повторних чи інших виданнях складається нова умова.

*Д. Щербаківський
П. Балицький» [37].*

Як бачимо, дослідник планував написати нарис про українську народну картину та подати інформацію про необхідний ілюстративний матеріал, а ви-

давництво зобов'язувалося надрукувати працю накладом п'ять тисяч примірників, сто з яких безкоштовно передати автору, а також вчасно виплатити гонорар, за потреби виготовити світлини та кліше. До того ж «Друкар» отримував переважне право на наступні видання праці й на використання знімків і кліше, виготовлених його коштом.

На жаль, угода не містить інформації про обсяг праці та не деталізує її змісту, але попереднє звернення Товариства до Д. Щербаківського дає підстави припускати, що розвідка мала охопити різні народні картини, точніше – «українське побутове малярство (Мамаї, господині і т. и.)» [24]. Це припущення потверджує начерк плану роботи, у якому згадуються «старі церковні релікти», «цивільні теми», «мальовані картини (Мамаї, Господиня тощо)» і «качельні мотиви» [47, арк. 3].

Хоча працю Д. Щербаківського разом з монографіями «Український штих XVII–XVIII ст.» М. Макаренка, «Український іконопис XVI–XVIII ст.» В. Прокіповича, «Українська архітектура XVI–XVIII ст.» Ф. Ернста, «Українська мініатюра від найдавніших часів до кінця XVIII ст.», «Український жанр XIX ст.» було внесено «Друкарем» до плану серії видань з різних галузей вітчизняного мистецтва [29, арк. 13], через нестабільність політичної та економічної ситуації, ліквідацію Товариства вона так і не вийшла у світ, що позбавляє можливості простежити еволюцію поглядів ученого. Так само не реалізованим залишився проект видання колективної праці «Нарис історії українського мистецтва» (1925), для якої Д. Щербаківський з-поміж інших матеріалів мав написати підрозділ про народну картину [39, с. 70–71, 73–75].

Єдиною публікацією 1920-х років, у якій дослідник стисло охарактеризував композиції «Козак Мамай», є стаття, присвячена історії формування та характеристикі колекцій відділу народного мистецтва ВІМШ. Вона дозволяє стверджувати, що в центрі його уваги опинилися художні складові картин, які зберегли «традиції площинного трактування людської постати». Скажімо, автор відзначив, що «Козаки-бандуристи» цінні викінченістю, виразністю та монументальністю композицій, а власне «Козаки Мамаї» – принципами компо-

вання та потрактування групових сцен [48, с. 59].

Утім, у 1920-х роках художньо-стильові особливості композицій залишалися на периферії інтересів науковців, які наголошували на потребі створення своєрідного «банку даних» народних картин. Так, у 1920 році харківський історик М. Редін, який ще в студентські роки працював у Музеї Слобідської України імені Г. С. Сковороди, розробив спеціальну «Програму для збирання відомостей про зображення козака у творах народного малярства», що передбачала детальну фіксацію відомостей про кожен твір (зокрема «Козаків Мамаїв»), його походження та місцезнаходження, власника й автора; розмір, матеріал, техніку, загальний колорит; окремі реалії (герби, кінь, дерево, зброя, бандура тощо), кожен фігуру (поза, зачіска, строї) і написи [34, арк. 3–11]. При цьому М. Редін наголосив, що «вирішення питання про місце первісної появи подібних картин дасть деякий матеріал для судження про те, у якому вогнищі нуртувала загнана думка української самосвідомості; з'ясування часу першої появи таких творів і картина їхньої еволюції (розвиток сюжету і написів на них) дасть найцікавіші та важливі відомості про розвиток легенди, історичного передання, узагалі – уявлення народу про своє минуле; нарешті, місцеві особливості картин, своєрідність у їхніх сюжетах, техніці, подробицях дасть можливість встановити шляхи запозичення певних культурних елементів із Заходу, з південного сходу і, нарешті, шляхи і способи культурного спілкування та взаємодії між різними областями території українського заселення, що постійно збільшувалася» [34, арк. 3–4].

М. Редін не обмежився розробленням детальної програми. Він накопичив чимало описів композицій і зібрав цінні відомості про них, а на початку 1923 року передав їх Р. Данківській [34], від якої, вочевидь, вони потрапили до І. Єрофіїва, котрий продовжив розробляти проблематику народних картин¹⁸. І. Єрофіїв неодноразово консультувався з Д. Щербаківським, а 1928 року опублікував статтю, у якій не лише ввів у науковий обіг твір з колекції харківського музею, але й спробував провести паралелі між віршованими підписами народних картин

і усною народною творчістю [6, с. 21–27]. Крім того, легенда, записана від мешканця Бессарабії С. Магделинюка, що упокоївся на сто дванадцятому році життя, спонукала його поставити під сумнів твердження Д. Щербаківського, ніби варіант «Козак – душа правдивая» має пізніше походження [6, с. 25–26].

На працю Д. Щербаківського «Козак Мамай» неодноразово покликався історик П. Клименко, який розглядав згадану картину як громадсько-символічне зображення запорозької січової організації на противагу індивідуальним (портретним) зображенням представників козацької старшини [16, с. 460–468]. Він накреслив широкі плани міждисциплінарних досліджень для істориків і мистецтвознавців, запропонувавши спочатку зосередитися на картині «Козак Мамай»: «Українське історієзнавство й мистецтвознавство повинні контактено й з певним порозумінням розпочати нову не тільки свою, а може частинно й підготовчосвітову наукову роботу – дослідження мистецтва сполучно з суспільно-організаційними засобами громадського життя. [...] Для початків методологічних потрібний оригінально-простий матеріал. Наш “Козак-запорожець”, “Козак-бандурист”, “Козак-Мамай” це той образ, що простотою мистецьких форм і безпосередньою зв'язаністю з суспільно-організаційною історичною дійсністю найбільш придатний, щоб установити методи аналізу мистецького образу, як матеріалу для історичного знання» [16, с. 467]. Із цією метою П. Клименко пропонував дослідити техніку малювання, компоновання сюжету, образотворчу конструкцію, типологію персонажів, історію січової організації,

місце образу «козака-запорожця» серед інших портретних зображень (як вітчизняних, так і зарубіжних) і, зрештою, розглянути його в контексті етнологічних відомостей про запорозьке товариство. На його думку, запропонована методика мала допомогти з'ясувати роль і вагу мистецького образу «як витвору чисто індивідуального та його службово-чинникове місце в історичному розвитку невеликої конкретно-уявної громадської організації» [16, с. 468].

Полотна, що надходили до КХПНМ у 1900–1910-х роках, перебували у вкрай незадовільному стані збереженості – крім загального забруднення та потемніння покривного шару, фіксували повсюдний кракелюр, осипання ґрунту, провисання полотна, численні проколи тощо. Проте це не завадило «Козакам Мамаям» зайняти місце в постійній експозиції історичного відділу поряд з іншими народними картинами. Для них було відведено окрему стіну в залі сакрального мистецтва, що засвідчив 1917 року К. Широцький: «Одну стінку тут заставлено народними картинами козака-гульця, який зайнятий грою на бандурі, або знищує комах у своїй сорочці, займається побиттям “ляхів і жидів” або розважається з паном і жінками» [43, с. 249].

Д. Щербаківський усвідомлював загальну потребу реставрації композицій, але системно підійти до справи зміг після створення в Києві 1924 року Реставраційної майстерні при Музеї культів і побуту (з 1926 року – Всеукраїнське музейне містечко). У 1925 році М. Касперович обстежив і склав проект реставрації чотирнадцяти композицій «Козак Мамай» з колекції ВІМШ [31]:

№ п/п	інв. №	Назва експонатів і характер реставрації	розмір (м ²)	платня за реставрацію
4		Народна картина «Мамай» XVIII ст.: 1) дірки в полотні підклеїти; 2) ґрунт, що відлушується по всій картині, закріпити; 3) перетягнути полотно; 4) стемнілу оліфу зняти.	100 x 75 (0,75)	35
5		Народна картина «Мамай»: 1) краї закріпити; 2) місця із сипким ґрунтом закріпити; 3) забруджений лак плямами зняти; 4) перетягнути на підрамник.	70 x 70	35
6		Народна картина «Мамай»: 1) перетягнути; 2) поживклий лак загально промити; 3) діри підклеїти.	75 x 70 (0,525)	10

8	1305	Портрет Мамає: 1) краї полотна скріпити; 2) натягнути на новий підрамок; 3) забрудженість промити.	100 x 60 (0,6)	15
9	2783	«Козак Мамай»: 1) скріпити краї полотна; 2) дірки підклеїти; 3) місця з ґрунтом, що відстав, закріпити; 4) натягнути на новий підрамок; 5) пожухлий забруджений лак промити.	90 x 65 (0,585)	20
10	3190	«Козак Мамай»: 1) підклеїти смужки з країв полотна; 2) сипкий ґрунт закріпити; 3) помутнілий лак промити; 4) перетягнути на підрамок.	90 x 70 (0,63)	20
11	2136	Козак Мамай: 1) дублювати; 2) перетягнути на новий підрамок; 3) місця із сипким ґрунтом закріпити; 4) забруджений лак промити.	65 x 95 (0,617)	25
12	2750	«Козак Мамай»: 1) перетягнути на новий підрамок; 2) забруджений лак промити.	65 x 50 (0,325)	15
13	1993	«Козак Мамай»: 1) край підклеїти; 2) підклеїти дірки; 3) помутнілий лак зняти; 4) перетягнути на новий підрамок.	80 x 70 (0,56)	15
14	3502	«Козак Мамай»: 1) закріпити краї полотна; 2) підклеїти дірки; 3) ґрунт, що облущується, закріпити; 4) пожовклий помутнілий лак зняти; 5) перетягнути на новий підрамок.	70 x 60 (0,42)	25
15	2762	«Козак Мамай»: 1) краї полотна підклеїти смужками; 2) перетягнути на новий підрамок; 3) плями затемненої оліфи зняти.	60 x 115 (0,69)	45
16	1067	«Козак Мамай»: 1) краї полотна закріпити; 2) перетягнути на новий підрамок; 3) забрудженість промити.	70 x 100 (0,7)	30
17	4272	«Козак Мамай»: 1) дублювати; 2) перетягнути на новий підрамок; 3) дуже сипкий ґрунт на всій картині закріпити; 4) помутнілий пожовклий лак промити.	100 x 70 (0,7)	45
18	529	«Козак Мамай»: 1) дуже сипкий ґрунт всього полотна закріпити; 2) пожухлий забруджений лак зняти; 3) перетягнути на тому самому підрамку.	110 x 90 (0,99)	40

До реставрації згаданих картин фахівці Реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного містечка взяли лише в липні – вересні 1928 року у зв'язку з підготовкою виставки «Українське малярство XVII–XX ст.», що восени того самого року була розгорнута у ВІМШ¹⁹. Тоді К. Кржемінський відреставрував дев'ять творів (інв. № 529, 1067, 1309, 2782, 2783, 3190, 2472, 2762, 2750), а М. Касперович – одне полотно із Градизька (інв. № 2136). Через обмежене фінансування і брак часу К. Кржемінський обмежився переважно загальним очищен-

ням творів, в окремих випадках замінив підрамок, закріпив ґрунт і фарбовий шар, потонував аквареллю місця втрат авторського малярства тощо та здублював полотно двох картин (інв. № 2472, 3190). Проте для кожного твору фахівець розробив програму подальших реставраційних заходів, яка майже завжди передбачала дублювання полотна. Щодо М. Касперовича, то він здійснив повноцінну реставрацію картини «Козака з паном разговор», включаючи дублювання основи.

З огляду на припинення дослідження народної картини на початку 1930-х ро-

ків, розвідка Д. Щербаківського тривалий час залишалася базовою працею з окресленої проблематики. Так, Я. Зате-нацький – автор розділу «Українське мистецтво XVII–XVIII віків» у «Нарисах історії українського мистецтва», підготовлених 1947 року відділом образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР²⁰, та аналогічної статті в «Большой советской энциклопедии» (1947) [7] – фактично повторив основні позиції публікації Д. Щербаківського, передусім щодо східного походження композиції та первісності варіанта «Козак-бандурист». Активізація дослідження української народної картини припала на кінець 1950-х – початок 1960-х років, коли з'явилися праці П. Жолтовського, Ф. Уманцева, а також монографія та дисертаційне дослідження П. Білецького, які, хоча й різнилися поглядами на її походження та еволюцію, але засадничо спиралися на публікації К. Широцького і Д. Щербаківського.

Отже, стаття Д. Щербаківського 1913 року, попри те, що не була першою мистецтвознавчою публікацією, присвяченою народним картинам «Козак Мамай», посідає вагоме місце в історії їхнього дослідження, оскільки в ній уперше було висловлено думку про східні джерела походження композиції та запропоновано оригінальну концепцію її еволюції (формування основних іконографічних типів). Архівні джерела засвідчують, що завдяки зусиллям Д. Щербаківського і М. Біляшівського було сформовано одну з найбільш значимих колекцій розглядуваної картини у ВІМШ, більшість експонатів якої на початковому етапі вдалося набути двом кореспондентам закладу, експедиціями яких керували ці науковці.

Примітки

¹ Слід зауважити, що інвентарна книга історичного відділу КХПНМ не наводить вичерпних відомостей про картини «Козак Мамай», що зберігалися в колекції закладу 1913 року, принаймні вона не фіксує деяких творів, репродукованих у статті Д. Щербаківського, серед яких – композиція (варіант «Козак-бандурист») з невстановленим часом надходження, що нині зберігається в НХМУ (інв. № ж-416).

² Якщо в інвентарній книзі місцем походження композиції (інв. № 492), на якій

було зображено козака, що грав на балалайці, перероблений з бандури, названо містечко Мошни [11], то в статті дослідника указано, що Ю. Крамаренко добув її з-під Мошен [45, с. 258].

³ В інвентарній книзі зазначено, що композиція (інв. № 529) походить з Лебедина [11], а в статті Д. Щербаківського – з Лебединського повіту [45, с. 252]. Нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-813). Слід зауважити, що обидві картини походили з малої батьківщини їхніх власників – Ю. Крамаренко народився в Мошнах, В. Кричевський – у с. Ворожба Лебединського повіту.

⁴ На жаль, упорядники найповніших нині каталогів композицій «Козак Мамай» загалом і з колекції НХМУ зокрема, що поряд з неповнотою відомостей рясніють фактографічними неточностями, зневажливо поставились і до згаданих кореспондентів. Слідом за А. Терещенком [38, с. 34–35] І. та В. Сахаруки помилково назвали збирача І. Валукинським [17, с. 300, 301], а Н. Василькова – Н. Валукинським, до того ж вона чомусь обох збирачів вважає співробітниками КХПНМ [18, с. 70] та цілковито ігнорує відомості про їхні експедиції [18, с. 6–67]. Детальніше про кореспондентів див. статті І. Ходак і Ю. Смолій [40; 36].

⁵ Нині всі чотири композиції зберігаються в НХМУ (інв. № Ж-804, 802, 986, 809).

⁶ Більшість згаданих сіл (Тіньки, Адамівка, Чаплище, Калабарок, Липове, Подорожнє, Боровиця) затоплено водами Кременчуцького водосховища, щоправда, у 1950-х роках були побудовані нові села Тіньки, Боровиця (нині – Чигиринського р-ну Черкаської обл.), Подорожнє (нині – Світловодського р-ну Кіровоградської обл.). Полуднівка і Мордва (з 1946 року – Красносілля) нині входять до складу Чигиринського р-ну, а Лубенці – Кам'янського р-ну Черкаської обл.

⁷ Нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-816).

⁸ Нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-172).

⁹ Нагадаємо, що українське походження картини, на думку К. Широцького, засвідчував загалом позитивний образ козака, а також продукування деяких сцен картини як самостійних композицій; щодо часу постання, то його дослідник визначив завдяки особливостям реалій (зброя, зокрема лук, та бандура) [41, с. 420–421].

¹⁰ Щонайменше три з названих композицій нині зберігаються в НХМУ (інв. № Ж-967, 805, 807).

¹¹ Композиція з Новомосковська нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-808). М. Валукинський придбав «Козака-бандуриста» в Новомосковську за 5 крб., а в Перещепині – за 2 крб. [32]. Щоправда, ще в одному з його листів до Д. Щербаківського згадуєть-

ся придбаний за 15 крб. «Запорожець», датований 1880 роком [22].

¹² Нині зберігається в НМУНДМ (інв. № Д-4436).

¹³ Картина з Ногайська нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-803).

¹⁴ Насправді картину, що походила зі збірки історика О. Лазаревського, разом з іншими творами, зокрема портретами, придбали за 2000 крб. (рахунок від 18 жовтня 1918 року) у його вдови – Ганни Миколаївни (уродженої Шрамко, Шрамченко) – для Українського національного музею (далі – УНМ), який у роки української революції планували організувати на базі КХПНМ [13, арк. 9 зв.]. Нині зберігається в НХМУ (інв. № Ж-810).

¹⁵ Цитата з експлікації виставки «Козак Мамай», що експонувалася в НХМУ в липні – вересні 2004 року (автор – Н. Василькова, науковий консультант виставки). Відомий випадок, коли М. Біляшівський привіз до музею «Козака Мамаю» з колекції О. Сластина, але до експедиційних здобутків його зарахувати не впадає.

¹⁶ Згодом Н. Василькова модифікувала власне твердження з експлікації виставки 2004 року: «Серед великої кількості старожитностей, які привозили з експедицій співробітники Музею, були народні картини “Козак-бандурист” і “Козак Мамай”» [18, с. 71].

¹⁷ Останнє речення в угоді закреслено, натомість додано рукописний § 8.

¹⁸ Раїса Сергіївна Данківська (Данковська) (1885–1956) завідувала етнографічним відділом, а в 1923–1929 роках очолювала Музей Слобідської України ім. Г. Сковороди. З чоловіком Р. Данківської – літературознавцем, етнографом, фольклористом, письменником, музейником Іваном Федоровичем Єрофієвим (Єрофеевим) (1882–1953) – Д. Щербаківський був знайомий з гімназійних років і навіть репетировав молодшого на п'ять років Єрофієва, з яким разом мешкав у квартирі своєї тітки в Києві.

¹⁹ Протоколи реставрації, датовані 5 липням – 5 вересням 1928 року, вдалося виявити у відділі фондів НХМУ. З якихось причин вони не ввійшли до наукового архіву музею. У найбільш повному нині каталозі композицій «Козак Мамай» – згідно із советською схемою історіографії музейництва – обмежилися відомостями про повоєнну реставрацію творів з колекції КХПНМ / ВІМШ, лише в одному випадку зазначили, що картину із Градизька реставрував М. Касперович, та й то з помилковою приблизною датою – 1930-ті роки [17, с. 301].

²⁰ Позаяк «Нариси» не було видано, Я. Затенацький згодом опублікував фрагмент свого розділу, присвячений «Козакам Мамаю», у журналі [8].

Джерела та література

1. *Абросимова С. В.* В. Щербаківський в епістолярній спадщині Д. Яворницького / С. В. Абросимова, Н. Є. Василенко // Полтавський археологічний збірник : [зб. наук. праць]. – Полтава, 1995. – Чис. 4 : Пам'яті В. М. Щербаківського (1876–1957). – С. 143–148.

2. *Білецький П. О.* «Козак Мамай» – українська народна картина / П. О. Білецький. – [Львів] : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. – 32 с. : іл.

3. *Бушак С.* Народномистецький образ захисника незалежності України. (Давньоукраїнська народна картина «Козак Мамай») / Станіслав Бушак // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 1–2. – С. 3–12.

4. *Голубець М.* Нариси з історії українського мистецтва. V. Відродження / Микола Голубець // Шляхи. – Львів, 1917. – № 3–4. – С. 173–179.

5. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ : Гамалія, 1997. – Вип. 1 : Листи вчених до Д. І. Яворницького / [уклад.: Абросимова С. В., Перкова А. І., Піцик О. В., Чередник Н. Г.]. – 888 с.

6. *Єрофіїв І.* До вивчення малюнка так званого «Козака-бандуриста» / Ів. Єрофіїв // Бюлетень Музею Слобідської України імені Г. С. Сковороди. – Харків, 1927–1928. – № 4–5. – С. 21–27.

7. *Затенацький Я.* Искусство Украины 17–19 вв. / Я. Затенацкий // Большая советская энциклопедия : в 65 т. / под ред. С. И. Вавилова, К. Е. Ворошилова, А. Я. Вышинского [и др.]. – Москва, 1947. – Т. 55. – Стб. 970–971.

8. *Затенацький Я. П.* Патріотичні ідеї картини «Козак-бандурист» («Козак-Мамай») / Я. П. Затенацький // Народна творчість та етнографія. – 1958. – Кн. 2. – С. 93–97.

9. Інвентарна книга етнографічного відділу КХПНМ за 1902–1912 рр. – Науковий архів (далі – НА) НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), спр. 6 [інв. № 1–17371].

10. Інвентарна книга етнографічного відділу КХПНМ / ВІМШ за 1914–1924 роки. – НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), спр. 15 [інв. № 17372–26500].

11. Інвентарна книга історичного відділу КХПНМ за 1898–1914 роки. – НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), спр. 3 [інв. № 1–2495].

12. Інвентарна книга історичного відділу КХПНМ / ВІМШ за 1914–1924 роки. – НА НХМУ, оп. 1 (1885–1917 рр.), спр. 20 [інв. № 2496–7045].

13. Інвентарна книга УНМ. 1918–1919 роки. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 36.

14. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник. – Київ, 2007. – Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII ст. / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – 334 с. : іл.

15. Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля. Археология и этнография. – Екатеринослав : Тип. Губ. правления, 1910. – 426, [8] с.
16. *Клименко П.* «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» / Пилип Клименко // Записки Исторично-філологічного відділу УАН. – Київ, 1926. – Кн. 7–8. – С. 451–468.
17. Козак Мамай : [альбом] / авт. вступ. статті С. Бушак ; упоряд. кат. В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. – Київ : Родовід : Оранта, 2008. – 304 с. : іл.
18. Козак Мамай: наївне малярство з колекції Національного художнього музею України [Електронний ресурс]. – [Київ] : НХМУ, 2011. – 117 с. : іл. – Режим доступу : <https://issuu.com/irinasmekhnova/docs/mamay>, дата звернення 14.03.2018.
19. *Костенко К.* «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» / К. Костенко // Творчество. – 1919. – № 4. – С. 28–29.
20. *Кузьмин Е.* Украинская живопись XVII в. / Евгений Кузьмин // История русского искусства : в 6 т. / Игорь Грабарь. – Москва : И. Кнебель, [1915]. – Т. 6 : Живопись. – С. 455–480.
21. Лист М. Валукинського до М. Біляшівського. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/В-296.
22. Лист М. Валукинського до Д. Щербаківського. [1914]. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 40, арк. 135.
23. Лист М. Валукинського до Д. Щербаківського. 14 червня 1914 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/В-284.
24. Лист видавничого товариства «Друкарь» до Д. Щербаківського. Чернетка. 11 (24) листопада 1919 року. – ІР НБУВ, ф. 251, спр. 24, арк. 5.
25. Лист К. Чигирика до М. Біляшівського. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/Ч-784.
26. Лист К. Чигирика до Д. Щербаківського. 9 липня 1912 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 168/Ч-780.
27. Листи К. Чигирика до Д. Щербаківського. 2, 5, 15 травня 1912 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 85, арк. 17–23 зв.
28. *Марченко Т. М.* Козаки-Мамаї / Марченко Тетяна Миколаївна ; [упоряд. і наук. ред. О. Пошивайло]. – Київ ; Опішне, 1991. – 80 с. : іл.
29. План видавничої діяльності товариства «Друкарь». [1920]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 61, арк. 12–13 зв.
30. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / [отв. ред. В. Н. Прокофьев]. – Москва : Наука, 1983. – 206 с., 24 л. ил.
31. Проект реставрації малярських творів з колекції ВІМШ. [1925]. – НА НХМУ, оп. 1 (з 1918 року), спр. 42, арк. 1–3.
32. Рахунок, поданий М. Валукинським у КХПНМ. 1 червня 1914 року. – ДАК, ф. 304, оп. 1, спр. 40, арк. 136–136 зв.
33. Рахунок, поданий К. Чигириком у КХПНМ. 26 вересня 1912 року. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 211, арк. 44–45 зв.
34. *Рєдін М.* Програма для збирання відомостей про зображення козака у творах народного малярства, нотатки, описи картин «Козак Мамай», лист до Р. Данківської. 1920, 1923 рік, [1910–1920-ті роки]. – Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, ф. 43, спр. 285, арк. 1–76.
35. *Сидоренко В.* Ревний колекціонер і невтомний дослідник / Вадим Сидоренко // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 67–71.
36. *Смолій Ю.* Микола Валукинський: життя, творчість, дослідження / Юлія Смолій // Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наук. праць / за ред. М. Р. Селівачова. – Київ : Златограф, 2006. – С. 136–148.
37. Угода видавничого товариства «Друкарь» з Д. Щербаківським. 19 листопада 1919 року. – ІР НБУВ, ф. 251, спр. 24, арк. 2–2 зв.
38. Українське малярство XVII–XX сторіч : провідник по виставці / [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста]. – Київ, 1929. – 109 с., 19 с. іл.
39. *Ходак І.* Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського / Ірина Ходак // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Київ, 2009. – Вип. 10. – С. 265–275.
40. *Ходак І. О.* Кузьма Чигирик – збирач картин «Козак Мамай» з Чигиринщини / Ірина Олександрівна Ходак // Чигиринщина – історія і сьогодення : матеріали VI наук.-практ. конф., 9–10 листопада 2017 року. – Черкаси : Вертикаль, 2017. – С. 271–273.
41. *Шероцький К.* Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем / К. Шероцкий // Искусство в Южной России. – 1913. – № 6. – С. 261–270; № 9–10. – С. 415–425.
42. *Шероцький К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем / К. Шероцкий. – Киев : Тип. «С. В. Кульженко», 1914. – 141 с. : ил.
43. *Шероцький К. В.* Киев : путеводитель / К. В. Шероцкий. – Киев : Фотолитотип. «С. В. Кульженко», 1917. – 376 с. : ил.
44. *Щербаківський Д.* Козак Мамай (народня картинка). Чернетка та матеріали до статті. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 201.

45. Щербаківський Д. Козак Мамай (народня картинка) / Д. Ш. // Сяйво. – 1913. – № 10–12. – С. 251–258.

46. Щербаківський Д. Народне мистецтво в художній школі (доповідь, матеріали, дискусія). 1924 рік. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 184, арк. 1–19, 1–18, 1–75.

47. Щербаківський Д. План розвідки «Українська народна картинка». Чернетка. [1919]. – НА ІА НАНУ, ф. 9, спр. 179, арк. 3.

48. Щербаківський Д. Відділ народного мистецтва у Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Г. Шевченка у Києві / Д. Щербаківський // Записки Етнографічного товариства. – Київ, 1925. – Кн. 1. – С. 54–59.

SUMMARY

Despite the active interest to the *Mamai Cossack* painting compositions, defined in literature as a folk picture, the essential analysis of the precursors work and methodological approaches, the exhaustive visual and verbal pictures lists (i. e. the fixation of both preserved works and the photos, sketches, descriptions of the lost pieces), the history of the museum collections creation are still absent. They are able to elucidate the origin of many works, i. e. that basis, which enable the further research tread. The article by Danylo Shcherbakivskyi is worthy of a peculiar attention in the history of Mamai Cossack studying. It has been published in 1913 in the Kyivan *Siaivo* (*Radiance*) magazine as a comment on Kost Shyrotskyi work. The published work analysis in the context of Ukrainian art studies thought of the first third of the XX century assures that its author has expressed the idea on the Eastern sources of the composition origin and has proposed an original conception of its evolution (the main iconographic types creation) for the first time. Some time later the researcher has recurred to this topic repeatedly, displacing attention from the origin and evolution to the artistic special features of Mamai Cossacks. It should be mentioned that in 1919 the *Drukar* (*Printer*) society has planned to publish his monograph *Ukrainian Folk Picture*. Archival sources assure that one of the most significant collections of the considered pictures in T. Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum has been formed owing to the efforts of Danylo Shcherbakivskyi and Mykola Biliashivskyi. The majority of its exhibits has been acquired by Kost Chyhyryk and Mykola Valukynskyi as two correspondents of the institution at the initial stage. The above mentioned scientists are known as the leaders of their expeditions. Danylo Shcherbakivskyi has made folk pictures more accessible at once and placed them in the exposition of the historical department of the institution. Later he has raised question on their complex restoration. The specialists of the workshop of All-Ukrainian Museum borough Mykola Kasperovych and Kost Krzheminskyi have managed to fulfil it partly in the late 1920s.

Keywords: Danylo Shcherbakivskyi, *Mamai Cossack*, folk picture, primitive, museum, reporter, restoration.