

ПЛАТОН ОЛЕКСАНДРОВИЧ БІЛЕЦЬКИЙ — МАМАЄЗНАВЕЦЬ

Українські народні картини типу «Козак Мамай» знайшли в особі П. О. Білецького видатного дослідника і популяризатора [3–12]. Він привніс у дослідження цих широковідомих творів цілу низку продуктивних ідей, які стали потужним імпульсом до їх нового культурологічного прочитання.

Це стосується, перш за все, його роботи на здобуття звання кандидата мистецтвознавства, яка знайшла своє оприлюднення в невеликому, але надзвичайно цінному дослідженні — «Козак Мамай» — українська народна картина» (Львів. 1960) [3]. Що ж нового привнесло ця робота у бачення творів, котрі вже досліджувалися цілим гроном видатних вчених та мистецтвознавців минулого, серед яких треба згадати Аполлона Скальковського, Пантелеймона Куліша, де ля Фліза, Тараса Шевченка, Олександра Лазаревського, Якова Новицького, Володимира Антоновича, Івана Франка, Миколу Аркаса, Михайла Грушевського, Дмитра Яворницького, Костя Щероцького, Данила Щербаківського, Гната Хоткевича, Степана Таранушенка та ін.

Для відповіді на це питання необхідно зробити бодай короткий огляд попередніх досліджень. Певний час образ козака-бандуриста трактувався як своєрідний портрет реального козака Мамає. Зокрема, П. Куліш (лист до Осипа Бодяньського, 16 липня 1848 р.)» [2, с. 229]; а також пізніше [26, с. 191] пише про гайдамаку Мамає. «Може видав, —де вже не видати? — деінде по Україні голеного запорожця, намальованого, що сидячи, підібгавши ноги, грає на кобзі, ще й промовляє. А що промовляє, те внизу й підписано. Ляхи звуть його в своїх книжках Мамаєм. Есть коло Суботова і дуб Мамаїв» [27, с. 290]. А. Скальковський згадує про гайдамаку Мамає, документи про якого він знаходить ще у 1820-х рр., використавши їх для написання роману «Порубежники». З його слів, «пам'ять про Мамає зберігається у своєрідній картині, тисячі копій якої ви побачите по всій Україні», де зображено реального гайдамаку Мамає, що жив у середині XVIII ст. Згадує він і про велетенського

дуба Мамаєва, а також, що «чимало кам'яних хрестів і обламаних баб зветься мамаєями» [33, 34].

Де ля Фліз, що у середині XIX ст. залишив унікальні етнографічні записи, в одній зі своїх акварелей відтворив образ «розбійника Мамаєва» та згадує про велетенського дуба Мамаєва поблизу Чигирини [18, с. 163–164].

У 1876 р. в «Архиве юго-западной России» опубліковано матеріали про двох реальних Мамаїв—учасників гайдамацького руху. Один з них у 1750 р. зруйнував містечко Мошни, здійснивши напад і на Смілянський замок. Козака зловили і повісили, а його відтату голову виставили для остраху іншим. Козак Андрій Харченко зняв з голови замордованого шапку, одягнув її на себе, перебрав ім'я Мамаєва й продовжив справу попередника. Через вісім років його також схопили і стратили на палі, але в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамаєва, який воскресає для боротьби з ворогами [1, с. 607].

У словнику Бориса Грінченка: «Мамай, мамаєва—камінна статуя в степу». Записав він і розповіді про Мамаєвого дуба біля Суботова [17].

Б. Познанський свідчить, що «мамаєями» в народі називають «усяку кочуючу в степу людину» [32, с. 228]. Подібну ж трактовку цього слова зафіксував також і М. Сумцов [35, с. 38]. К. Костенко пише наступне: «Існує український вираз: “поїхав на мамай”, — “поїхав на удачу” та “Мамай” також — узагальнене ім'я волоцюги» [24, с. 24].

Як прикметна риса давнього українського побуту, знаходилися «мамаєї» в помешканнях переяславського полковника Семена Сулими, повітового маршалка П. І. Булюбуша, наказного Гетьмана Павла Полуботька, останнього Гетьмана України Павла Скоропадського, писали про них і письменники — Борис Лазаревський (повість «Три тополі»), Анатолій Свидницький (роман «Люборацькі»), Олександр Ільченко (роман «Козацькому роду нема переводу») та ін. Ці твори збирали — Михайло Максимович, Василь Тарновський, Григорій Галаган, Олександр Поль, Павло Потоцький, Дмитро Яворницький, Микола Біляшівський, Іван Гончар та ін.

Не обминув увагою «мамаєї» і Тарас Шевченко; зокрема в офорті «Дари в Чигирині, 1649 р.», передаючи інтер'єр резиденції Б. Хмельницького, він зобразив на стіні картину «Козак Мамай». У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», описуючи помешкання отця Сави, Шевченко зазначає, що в його світлиці висіло дві картини — портрет Хмельницького та «Козак Мамай» [38, с. 298].

Починаючи з другої половини XIX ст. неможливо знайти якийсь серйозне узагальнююче дослідження з історії та культури України, яке б не згадувало про ці твори. В той же час, естетична оцінка подібних картин переважно була дуже невисокою: художні смаки тодішньої публіки визначали переважно засади реалістичного та академічного мистецтва. Так в «Истории русского искусства» (під

ред. І. Е. Грабаря), у томі, присвяченому мистецтву XVII–XVIII ст., вміщена стаття Є. Кузьміна, де про «мамаїв» сказано, що «належать вони до числа творів вкрай наївних і брутальних» [25, с. 458]. Ця поверхова і вкрай необ'єктивна характеристика народних картин (як і українського портретного живопису XVII–XVIII ст.) визначалася недостатнім вивченням народного мистецтва в цілому.

Вивчення цих картин як мистецьких творів фактично почалося зі статті Данила Щербаківського в журналі «Сяйво» (1913). Він знайшов паралелі поміж позою сидячого козака з бандурою на українських картинах з багатьма зразками перського мистецтва: малюнках на порцелянових тарілках XII–XIII ст. та склянному посуді XIV ст., творах майстра Абдаллака (XV ст.), мініатюрах та тканинах, на яких трапляються зображення музикантів, що сидячи грають на струнних музичних інструментах. На його думку, композиційна основа української картини є прямим запозиченням з іранського мистецтва. Він не сумнівався, що «іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході і треба там їм шукати паралелі» [19, с. 253].

Подібні ж думки висловлював інший відомий мистецтвознавець Кость Щероцький: «фігуру Мамає дуже хотілося б зблизити з сидячою по-східному фігурою персіянина на старих східних килимах та кераміці XIII–XV ст.» [40, с. 34]. В той же час, він писав про можливі впливи на формування цих картин європейського живопису (зокрема зображення на одній з картин поруч із козаком песика, та деякі інші елементи композиції, він пояснює впливом голландського живопису XVI–XVII ст.). Щероцький же наводить приклади дивовижної розповсюдженості цієї композиції серед українського суспільства не лише у вигляді станкової картини, але й як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів [39, 40, 41].

Під час громадянської війни, у Харкові виходив журнал «Творчество», де з'явилася стаття про «мамаїв» художника Костя Костенка, у якій він порівнює колорит цих творів з шедеврами венеціанської школи живопису доби класичного Ренесансу, котрі відносяться до вершинних здобутків світового мистецтва [24]. ІВ радянський період вивчення «мамаїв» суттєво призупинилося: «невідомо чому вони до порівняно недавнього часу вважалися проявом українського буржуазного націоналізму і ховалися у музейних фондах» [11, с. 30].

Як виняток можна назвати публікації П. Клименка, Г. Хоткевича, Я. Затенацького, П. Жолтовського та ін. Так П. Клименко пише, що композиція сидячого Мамає виникла на зорі козацтва, коли воно ще не було потужною військово-політичною організацією [23, с. 460]. Саме цим він пояснює, чому козака зображено не зі зброєю в руках, не під час битви, а у цілком мирній обстановці. Але, як зауважує П. О. Білецький, неясним залишається, чому й пізніше, коли подібні символи з'явилися (постать стоячого козака з шаблею на поясі

та рушницею на плечі— на печатках, бойових знаменах, гербах), народні художники все ж таки продовжували зображати «мирного» козака [3, с. 13].

Дуже цікавою є робота Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (1930), де він використовує значну кількість «мамаїв» для висвітлення еволюції форми традиційних українських бандур та кобз [37].

Яків Затенацький розвинув погляди Д. Щербаківського, навіть ще кілька паралелей із іранського мистецтва. Але на відміну від свого попередника, він вважав, що «східна» композиція була не запозичена, а лише дала своєрідний поштовх для створення оригінальної української та що «поява аналогічної композиції в українському образотворчому мистецтві ... була, мабуть, викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими місцевими умовами, в яких жило степове козацтво» [21, с. 37].

Павло Жолтовський в монографії «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.» критикує К. Широцького за його теорію про східні запозичення глибоко оригінальної композиції «Козак-бандурист», звинувачуючи його в поширенні «космополітичних міграційних положень» [20, с. 63].

Ось головні положення того наукового доробку, на тлі якого приступив Платон Білецький до вивчення цих знаменитих творів. Розвиваючи погляди попередників про «східні» впливи на формування композиційної схеми «козаків-мамаїв», він висунув гіпотезу не про ірано-мусульманські культурні імпульси (як у Д. Щербаківського та Я. Затенацького), а про центрально-азійські, буддійського походження. На його думку, *композиційну схему «мамаїв» занесли на Україну ще в середині XIII ст. уйгури*, які в складі монгольських орд Чингісхана вдерлися на землі Київської Русі. Пізніше самі монголи прийняли буддизм у формі ламаїзму, як державну релігію, а їх воїни возили з собою у шкіряних мішечках, прив'язаних до сідла, скульптурні та паперові зображення буддійських божеств у характерній «східній» позі.

При цьому, Платон Олександрович наводить *паралелі не лише з іранським та монгольським, але й з більш раннім скіфським мистецтвом*, зокрема відмічає близькість як композиційної схеми, так і окремих її деталей, із золотою поясною бляхою, з так званого «Сибірського скарбу» Петра I, зазначаючи: «Подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант «козака Мамає» був скопійований з якогось давньомонгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві» [3, с. 15–16].

Незважаючи на те, що найдавніші «мамаї» датуються початком XVIII ст., він глибоко переконаний, що їх композиційна схема склалася значно раніше: «Виникла ця композиція, на нашу думку, ще до XVII ст.» [3, с. 20]. В іншому



Ліворуч: Платон Білецький зі своїм останнім дипломником Станіславом Бушаком. Фото 1997 р., у квартирі вченого на Кловському узвозі

Праворуч: С. П. Подерев'янський. Портрет доктора мистецтвознавства, професора П. О. Білецького. 1972. Папір, вугіль. 66 × 36

місці вчений ще раз загострює увагу читача на цьому принциповому моменті свого бачення проблеми виникнення «мамаїв»: «Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття «козак» було вже сивою давниною» [3, с. 31].

Вважаючи центрально-азійське походження пракомпозиції найбільш ймовірним, Білецький водночас не виключав впливу місцевих факторів на її формування, підтримуючи позицію Якова Затенацького: «Насправді позу бандуриста можна ж таки було спостерігати і в житті, а не лише у творах мистецтва» [3, с. 12]. Цю ж саму думку дослідник висловлює через кілька років, стверджуючи, що композицію сидячої під деревом постаті козака-бандуриста не було потреби запозичувати, бо вона прийшла з самого життя, а традиція лише підкріпила ці життєві образи [4, с. 22–23].

Білецький вперше загострив увагу на менш поширеному варіанті «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях у дивному малозрозумілому жесті [3, с. 10]. Такий варіант композиції він назвав «Козак — душа правдивая» на відміну від більш поширеного — «Козак-бандурист». На думку дослідника, саме ця деталь переконливо доводить запозичення композиції «Козак — душа правдивая» українських картин від зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака (що ніби-то «воші б'є») насправді повторює ритуальний жест буддійських святих «дх'яні-мудру» [3, с. 21].

В той же час, Білецький знаходить паралелі і з монументальною скульптурою тюркомовних кочовиків українських степів — половців, так званими

«камінними бабами», серед яких часто трапляються образи саме чоловіків. «На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам'яних «мамаїв» [3, с. 21].

Таким чином, Білецький вважає походження композицій «Козак-бандурист» та «Козак—душа правдивая» цілком автономним і незалежним одна від одної. При цьому, він вкотре підкреслює їх давнину: «Цілком можливо, що обидва композиційні типи ... не тільки існували в XVII ст., але й відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми. І як би не змінювались деталі і не додавалися написи, тут і там у більшості пам'яток, що збереглися від пізнішого часу, виринають якісь риси дуже давніх прототипів» [3, с. 21]

Платон Олександрович вперше звернув увагу на те що «більшість подібних творів по суті близькі до жанру портрета, бо увага художника зосереджена насамперед на образі однієї людини, в даному випадку козака» [3, с. 3] і що *написи на картинах є своєрідними пародіями на епітафії*, які часто прикрашали поховальні портрети представників козацької верхівки [3, с. 9; 5, с. 267]. За його твердженням «мамаї» являють собою галерею безіменних козацьких портретів, в яких, однак, втілено характерні етнічні типи облич українських чоловіків.

Пізніше в своїй капітальній монографії «Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку» (1969) Платон Олександрович стверджує, що саме: «Козаки Мамаї» є прямим продовженням традицій козацького портрета XVII–XVIII ст.» [5, с. 268]. На його думку, спільність між ними і в тому, що на «мамаях» часто трапляються написи «точнісінько, як на епітафіяльних портретах», але: «найбільша схожість між зображенням невідомого козака та старовинними українськими портретами не в написі, а в характері обличчя і стилі» [5, с. 267]. Відкидаючи деталі, Білецький виділив три групи облич «мамаїв», які дають «узагальнення характерних національних типів» — горбоносого, прямо- і бульбоносого (їм відповідають портрети Семена Сулими, Олександра Безбородька та Гната Галагана).

Білецький неодноразово писав про стилістичну близькість «мамаїв» з шедеврами українського портретного живопису XVII–XVIII ст. доби козацького бароко, для яких характерним є: «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що обмірковано досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму». «Не важко помітити, що рух головних ліній композиції спрямований по колу... Застосування кола як основи композиційної схеми було улюбленим засобом українських майстрів XVII–XVIII ст.» [5, с. 194, 276].

У подальших дослідженнях, П. О. Білецький звернув увагу на те, що *народне мистецтво наскрізь символічне*: зокрема, в народних картинах, образно-композиційна схема яких повторюється народними майстрами знову і знову, немає нічого випадкового, бо в них *кожна деталь є певним символом*, своєрідним пластичним аналогом поетичної метафори народних пісень, дум, прислів'їв, приказок та оповідань. Та й сам козак Мамай на численних картинах став улюбленим символом українського народу. Ці твори, що були, як блискуче сформулював вчений, «пам'ятниками невідомому козакові» [6, с. 57], узагальнили для нащадків в єдиному пластично-словесному образі цілу козацьку епоху.

Пишучи про вплив багатющого словесного та образотворчого фольклору на професійну творчість, Білецький зазначає: «Українські художники-професіонали як несвідомо, так і свідомо сприймали символічне мислення і стилістику народних сільських малярів» [11, с. 34]. Так, аналізуючи творчість Шевченка, він переконливо показав, що народна естетика визначала поетику багатьох його поетичних та малярських творів [9, 12]. Зокрема, він пише: «Картина Шевченка “Катерина” побудована за композиційною схемою мамаїв і така ж, як вони символічна: дівчина — уособлює спалюжену Москвою Неньку-Україну; дуб — її силу; селянин, що стружить ложки біля кореня під дубом, — народ, що, співчуваючи матері, не в силах їй нічим допомогти; москаль-вершник, що накоїв на Україні лиха, а тепер дере геть, — Москву, тодішнього ворога України; гілочка дуба, кинута на курний шлях, — надламана сила України. Цілком в душі мамаїв!» [11, с. 34]. Що ж до останніх, то вчений зазначає: «Геть усі складові частини композицій наших картин є образотворчими символами: зброя — постійна готовність до бою з ворогами, бандура — заповітна мрія козацького люду» [11, с. 31].

Та особливо потужний вплив «мамаїв» Білецький знаходить у серії малюнків Шевченка «Притча про блудного сина»: «Герой серії — «людина взагалі» (недаром він у будь-яких ситуаціях зображується напівоголеним) нічого відворотного у своїй зовнішності не має, а в одному з малюнків є автопортретом самого художника. Постаць героя, як і в мамаях, в усіх малюнках на першому плані, решта елементів у середині композиції є символами його побуту, атрибутами, що характеризують його вдачу (як в мамаях)» [11, с. 34]. Аналізуючи графічні листи серії, вчений пише: «Корчма, стайня, цвинтар, казарма, тюрма, вертеп розбійників-убивць, — такі символи самодержавної Росії намалював Шевченко... А підґрунтя «Блудного сина» Шевченка—український фольклор, козаки-мамаї зокрема!» [11, с. 35].

Білецький виявив величезний вплив давнього українського мистецтва і зокрема «мамаїв» на творчість геніального Георгія Нарбута: «Художній сенс і принаду наших народних картин він збагнув раніше за вчених-мистецтвознавців»

[11, с. 35]. Художні особливості стилю Г. Нарбута були вироблені на основі здобутків живопису козацької доби, які він виявив при дослідженні старовинних портретів, до яких примикають і «мамаї».

Погляди Платона Олександровича розвинула в своїх дослідженнях його учениця Тетяна Марченко. У вступі до дослідження «Козаки-мамаї» (1991), що оприлюднило її дипломну роботу, захищену 1985 р. у Київському художньому інституті, Білецький пише: *«Це був збіральний образ, в якому уособлювалося все козацтво, так би мовити — пам'ятник невідомому козакові»*. Всі інші складові частини композиції теж мають символічний характер: дуб — сила козацька, його зброя — постійна готовність до боротьби з ворогами рідного народу, кінь — воля козацька, бандура — пісня народу українського, ба, навіть його душа» [29, с. 6–7].

Розвиваючи погляди вчителя, дослідниця детально проаналізувала символіку та семантику «Козаків-мамаїв», ретельно дослідивши це питання стосовно всіх композиційних елементів картин. Нею наведено переконливі паралелі з українського словесного фольклору (пісні, думи, перекази та ін.). Надзвичайно цінним у роботі Т. Марченко є систематизація даних про ці твори: нею створено перший каталог «мамаїв», наведено фотографії 74 творів, що зберігаються в різних музейних та приватних збірках, а частково й втрачені, приводиться опис неоприлюднених творів за публікаціями в старих виданнях. На думку дослідниці, «образ козака на народних картинах — то велична, викристалізована віками думка народу про свою сутність» [29, с. 13].

В останній період намітилася тенденція до трактовки «мамаїв» як творів, у яких зашифровані архаїчні пласти праукраїнської культури (Р. Лиша, О. Найден, М. Ткач та ін.) [28, 30, 31, 36]. Що ж до автора цієї статті (останнього дипломника Платона Олександровича, який в 1997 р. захистив дипломну роботу на тему «Українські народні картини «козаки-мамаї» в контексті барокової культури»), то його дослідження зосереджуються навколо малоосвітлених зв'язків «мамаїв» з професійним мистецтвом, що ставить питання про стилістику цих творів, та вивчення написів на картинах, що залучає до контекстного розгляду літературу доби їх творення [13–16].

Таким чином, внесок Платона Олександровича Білецького в дослідження українських народних картин типу «Козак Мамай» є фундаментальним. Він не лише творчо узагальнив попередні дослідження цих широковідомих творів, але й сформулював цілий ряд нових положень, які тісно пов'язали «мамаїв» з професійним мистецтвом як України, так і світу, зокрема — далекосхідного регіону. Започатковані ним концептуальні ідеї знайшли свій подальший розвиток у дослідженнях його безпосередніх учнів — Тетяни Марченко–Пошивайло та Станіслава Бушака.

1. Архив юго-западной России. — К., 1876. — Ч. III. — Т. 3.
2. Письма П. А. Кулиша к О. М. Бодянскому (1846–1877 гг.) // Киевская старина. — 1898. — № 2. — С. 283–313.
3. *Білецький П. О.* «Козак Мамай» — українська народна картина. — Львів, 1960.
4. *Білецький П. О.* Українське мистецтво XVII–XVIII століть. — К., 1963.
5. *Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. — К., 1969.
6. *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. — К., 1981.
7. *Белецький П. О.* Украинские народные картины «Козаки-Мамаи»: Комплект из 16 репродукций, текст. — Л., 1975.
8. *Белецький П. О.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. — Л., 1981.
9. *Білецький П. О.* Спостереження і роздуми про національну своєрідність українського мистецтва // Народна творчість та етнографія. — 1997. — № 4. — С. 50–59.
10. *Білецький П. О.* Образ, улюблений народом // Хроніка 2000. — 1997. — Вип. 19/20. — С. 83–87.
11. *Білецький П. О.* Народні картини «Козаки-Мамаї» // Родовід. — 1997. — Ч. 16. — С. 28–35.
12. *Білецький П. О.* Апостол України. Життя і творчість Тараса Шевченка. — К., 1998.
13. *Бушак С. М.* «Мамаї» та сміхова культура українського народу // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 76–79.
14. *Бушак С. М.* Народномистецький образ захисника незалежності України (давньоукраїнська народна картина «Козак Мамай» // Народна творчість та етнографія. — 2002. — № 1. — С. 3–12.
15. *Бушак С. М.* Історико-мистецькі передумови формування композиційного канону української народної картини «Козак Мамай» // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2009 / Наук. керівник теми і головн. наук. ред. І. Д. Бєзгін. — К., 2009. — Вип. 2 (11). — С. 159–169.
16. *Бушак С. М.* Козак Мамай: Феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду: Альбом. — К., 2008. — С. 8–119.
17. *Гринченко Б. Д.* Из уст народа: Малорусские рассказы, сказки и пр. — Чернигов, 1901. — С. 287–288.
18. *Де ля Фліз.* Альбоми. — К., 1996. — Т. 1. — С. 94, 95, 167, 168.
19. *Д. Ш.* Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. — 1913. — № 10–12. — С. 251–258.
20. *Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. — К., 1958. — С. 63–65.
21. *Затенацький Я. П.* Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай») // Народна творчість та етнографія. — 1958. — № 2. — С. 91–97.
22. *Іванов П.* Казак на картинах малорусских живописцев первой половины XVIII в.

- // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. — Харьков, 1902. — Т. 1. — С. 439–442.
23. *Клименко П.* Козак-запорожець // Записки історично-філологічного відділу УАН. — К., 1926. — Кн. 7/8. — С. 460–468.
24. *Костенко К.* «Мамай» і «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям) // Творчество. — Харків, 1919. — № 4. — С. 28–29.
25. *Кузьмин Е.* Украинская живопись XVII века // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря. — Т. VI. Живопись. — С. 400–462.
26. *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. — СПб, 1856. — Т. 1.
27. *Кулиш П.* // Письма П. А. Кулиша к О. М. Бодянскому (1846–1877 гг.) — Киевская старина. — 1898. — № 2.
28. *Лиша Р.* Сторож Всесвіту // Ти — творець. Українське народне мистецтво: поклик часу. Окреме число журналу образотворче мистецтво. — 1996. — № 1. — С. 40–41.
29. *Марченко Т. М.* Козаки–Мамаї. — К.; Опішне, 1991.
30. *Марченко Т. М.* Народна картина «Козак–Мамай» // Артанія: Альманах. — К., 1999.
31. *Найден О. С.* Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. — К., 1997.
32. *Познанський Б.* Киевская старина. — 1885. — Т. 13.
33. *Скальковский А.* Наезды гайдамак на Западную Украину в XVII столетии. — Одесса, 1845.
34. *Скальковский А.* Порубежники (Канва для романов). Мамай. — СПб, 1850. — Вып. III, IV
35. *Сумцов М. Ф.* Современная малорусская этнография // Киевская старина. — 1892. — № 10.
36. *Ткач М.* Соборність духовного і матеріального світу // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2. — С. 18–19.
37. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. — Харків, 1930.
38. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 6 т. — К., 1963. — Т. IV. Повісті.
39. *Щероцкий К. В.* Расписная пасака (Археологическая заметка). — Каменец-Подольский, 1912.
40. *Щероцкий К. В.* Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К., 1913. — № 6. — С. 47–86.
41. *Щероцкий К. В.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — К., 1914. — С. 34.
42. *Эварницкий Д. И.* Запорожье в остатках старины и преданиях народа. — СПб, 1888. — Ч. 1, 2.

Анотація. Платон Олександрович Білецький (1922–1998) вніс видатний внесок у вивчення українських народних картин типу «Козак Мамай». Узагальнивши все зроблене попередніми дослідниками, він привніс у їх культурологічне прочитання цілу низку нових підходів та ідей, фактично заснувавши окремий розділ мистецтвознавства — «мамаєзнавство».

Ключові слова: народні картини, козак Мамай, культурологічне прочитання, нові підходи, Платон Білецький.

Аннотация. Платон Александрович Белецкий (1922–1998) внес выдающийся вклад в изучение украинских народных картин типа «Казак Мамай». Обобщив все сделанное предыдущими исследователями, он привнес в их культурологическое прочтение целый ряд новых подходов и идей, фактически создал отдельный раздел искусствоведения — «мамаеведение».

Ключевые слова: народные картины, казак Мамай, культурологическое прочтение, новые подходы, Платон Белецкий.

Summary. Platon A. Beletsky (1922–1998) made an outstanding contribution in studies of the Ukrainian folk painting of «Mamay the Cossack» kind. Generalizing all former investigations, he attached a number of new approaches and ideas to their culturological interpretation, and in fact created a new branch of art critic.

Keywords: folk painting, Mamay the Cossack, culturological interpretation, new approaches, Platon Beletsky.