

ДО ПОХОДЖЕННЯ ЕПОНІМУ “КОЗАК-МАМАЙ”

Ірина Зінків

Проблема вивчення витоків української художньої культури, зокрема її образотворчого чинника, неможлива без залучення широкого історичного контексту. Походження та функції образів народного малярства можна реконструювати лише через звернення до найдавніших їх шарів, закорінених у національно-специфічних міфологічних та культових уявленнях. З'ясування цих питань має велике значення для дослідження генези багатьох образів українського народного мистецтва, зокрема ключового образу народних картин – козака-Мамая. Більше ста років учені вивчають його з різних поглядів, про що свідчать, зокрема, праці В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського, П. Куліша, А. Скальковського, М. Сумцова, К. Шероцького, П. Білецького¹. Нещодавно з'явилася праця О. Найдена “Образ воїна в українському фольклорі”², в якій автор пов'язує образ козака-Мамая з українською середньовічною іконописною традицією зображення святих воїнів-вершників – Дмитрія Солунського, Федора, Георгія-змієборця та ін. Однак звернімо увагу на той факт, що козак-Мамай на “класичних” картинах далеко не вершник – на класичних “Мамаях” його ніколи не зображували на коні, а лише поруч із конем. Це має принципове значення, оскільки композиційне та смислове розташування святих вершників на коні свідчить про неподільність цього мотиву, тоді як на “Мамаях” козак та кінь є окремими мотивами. Мотив “козак на коні” трапляється вкрай рідко, лише на картинах кінця XIX ст., тому його не можна вважати типологічним. Мотив козака, який сидить у позі кочівника, часто доповнюється музичним інструментом лютнеподібної форми (кобзою)³. І це має принципове значення для розкриття глибинного шару змісту цих картин.

Наша розвідка “Прадавня символіка

“Козаків-Мамаїв” доводить, що коріння цього образу набагато глибше і сягає ведичної та іранської (скіфської) міфології, а також обрядів, які залишили глибокий слід у давніх шарах української культури⁴. Гіпотетично, найархаїчнішим шаром сюжету картин можна вважати відтворення давнього скіфського (іранського) ритуалу, присвяченого першому царю скіфів Колаксаю, щорічні святкування на честь якого збігалися з головним святом давніх іранців Ноурузом (Новим роком). Це свято припадало на весняне рівнодення (28 березня) і було пов'язане з коронуванням Колаксія (дослівно – Сонце-цар), який водночас був і першим жерцем, що грав на струнному інструменті. В класичних “Мамаях” існує особливий настрій прилученості до світу предків⁵. Ще раніше П. Білецький зазначав: “В цьому настрої є щось поважно-урочисте, повільність і спокій, властиві билинам і думам”⁶. Він інтуїтивно збагнув, що “як би не змінювалися деталі ..., у більшості пам'яток ... виринають якісь риси дуже давніх прототипів”⁷. П. Білецький свого часу також звернув увагу на іранський фенотип козака-Мамая (рис. 1).



Досліджуючи цей образ, він вказав на можливий зв'язок змісту картин із сюжетом, відтвореним на золотих парних пластинах із “Сибірської колекції Петра I” (рис. 2). Однак далі констатації цього факту вчений не пішов. Цей сюжет скіфологи М. Артамонов⁸, М. Грязнов⁹, С. Руденко¹⁰ пов'язували з тюркським героїчною епосом, трактуючи його зміст як сон (або відпочинок) героя під деревом під час подорожі.



Рис. 2

До останнього часу зміст петровських пластин вчені докладно не аналізували. Якщо звернути увагу на датування цих ремінних блях (V–IV ст. до н. е.), то стане зрозуміло, що вони не належать тюркському світові (тюрки як етнос, за Л. Гумільовим, з'явилися в IV–V ст. н. е.), а цей сюжет міг потрапити в тюркське середовище лише від скіфів. Семантолог Ю. Мотов вперше висунув припущення про їх скіфське, тобто північно-іранське походження¹¹. Гадаємо, що для тлумачення образу Мамає з погляду його давньої індо-іранської основи семантична інтерпретація Ю. Мотова є вкрай важливою. На думку цього вченого, зображений на бляхах сюжет відтворює обряд перехідного циклу, до якого належать весілля або похорони¹². Персонажі цієї сцени статичні, тобто зміст передається не через дію, а через стан (аналогічно до українських “Козаків-Мамаїв”). Тіло одного чоловіка лежить біля дерева на землі, що символізує зв'язок із потойбічним світом¹³. На гілці дерева висить горит із луком і стрілами, що пов'язані з атрибутикою царської влади у

давніх іранців¹⁴, обрядом весілля¹⁵ та обрядом героїзації¹⁶. На блясі розміщено зображення двох чоловіків та жінки (рис. 2). Чоловік, який лежить під деревом, – померлий, отже, сцена пов'язана з поховальною обрядовістю. Жінка, що схилилася, має високий соціальний статус, про що свідчить її ритуальне вбрання – халат-кандиз і високий головний убір. Рештки подібного одягу були знайдені археологами в могилах скіфських вождів на Алтаї (VI–IV ст. до н. е.), що також дає підстави ідентифікувати цей сюжет зі скіфським світом¹⁷.

Атрибути померлого (горит зі стрілами) та жінки (головний убір, що влітається в крону дерева) пов'язані з верхнім світом, який символізує крона дерева. Зображення двох коней біля дерева, за Ю. Мотовим, означає, що шлях у верхній світ герої сцени повинні здійснити верхи, на що вказує ритуальне спорядження коней (футляри на хвостах – типова ритуальна деталь у курганних похованнях коней разом з їх господарями).

Трагедійний пафос сцени полягає в тому, що для трьох персонажів сцени є лише два коня. Отже, одному з персонажів кінь не належить. Кінь у скіфському мистецтві – стійкий солярний символ, медіатор між світом людей, верхнім та нижнім світами. Аналогічні функції були притаманні солярному богу Хорсу, запозиченому слов'янами зі скіфо-сарматського світу (згадаймо язичницький пантеон Володимира Великого).

Образ Світового дерева у сцені, пов'язаний із поховальним ритуалом, і є символом граничного рубежу. Другий чоловік, який сидить зі схрещеними ногами (“по-тюркськи”), є, очевидно, супровідником, тобто посередником-медіатором при переході в інший світ. Його портретна схожість із померлим, на думку Ю. Мотова, дозволяє зробити припущення про “замісника померлого”, який був типовим для поховальної обрядовості багатьох народів¹⁸.

Мотив посмертної подорожі існував як у іраномовних кочових скіфів, так і в багатьох осілих народів (наприклад, давньогрецький Харон – перевізник-човняр через річку мертвих Стікс). Однак в умовах кочової культури переправу в потойбічний світ на човні замінено посмертною подорожжю верхи на коні.

Матеріал, з якого виготовлені бляхи (золото), засвідчує високий статус померлого – царя або вождя. За давньоіранською традицією, царі не повинні були торкатися землі – це десакралізувало їх особу. У зображеннях доторкання царської особи до землі завжди символізувало її смерть. А присутність у сцені жінки (поруч із царями та вождями зазвичай ховали наложниць¹⁹) водночас вказує на хтонічність цього образу і на подію, що зображена, – перехід в інший світ. Отже, жінка і чоловік, голова якого лежить у неї на колінах, – небіжчики. У цьому випадку чоловік, що сидить, є посередником, який повинен забезпечити цей перехід²⁰. У скіфських культурах і обрядах на честь царя Колакся існував замісник царя – жрець. Зображення жреця в ролі Колакся, який грає на струнному інструменті, збереглося на знаменитій скіфській пластині (“Сахнівська діадема”, IV ст. до н. е.).

Семантичний аналіз сцени, здійснений Ю. Мотовим з позицій скіфо-іранської міфології та обрядів, дає можливість по-новому підійти до трактування образу Мамаю-музиканта й визначення його функцій як медіатора та охоронця. Медіативну функцію виконує його музичний інструмент (подібно до скіфського Колакся), охоронну – лук і стріли. Прадавня символіка образу предка, вождя або царя-воїна з часом трансформувалась у свідомості українців у символ народного героя, козака-характерника, наділеного надприродними силами, здатного оберігати й захищати соціум. Ця ідея передавалася від покоління до покоління. Утрапивши первісну сюжетну семантику, народні картини-“Мамаї” зберегли основну ідею – оберега. Згадаймо, що “Мамаїв” у народній традиції малювали на стінах, дверях, шафах, скринях тощо. Канонізація основних мотивів сцени вимагала зображення зброї, посуду та інших предметів, які в умовах XVII–XIX ст. втратили своє попереднє ритуальне значення. Тому, дотримуючись давніх канонів, народні малярі замінювали ці атрибути осучасненими еквівалентами – лук і стріли (символ найвищої влади та захисту) пістолем із порохівницею, шаблею, а чашу (скіфський символ жрецтва) – пляшкою з чаркою.

Трактування символіки “Козаків-Мамаїв” з іншого погляду, із залученням матеріалів досліджень скіфо-іранської (і глибше – індо-іранської) міфології, дозволяє з нових позицій підійти до тлумачення епоніма Мамай, що дав назву народним картинам. Цей епонім на основі тюркського лексичного матеріалу не може бути пояснений²¹. Отже, коріння епоніма “Мамай” слід шукати не в тюркських, а в іранських джерелах. Як довів лінгвіст В. Абаєв, нижня межа слов’яно-скіфських, слов’яно-сарматських і слов’яно-аланських культурно-історичних контактів сягає кінця I тис. до н. е., верхня – періоду Салтовської культури (VIII–IX ст. н. е.) і Тмуларанської Русі (XI–XII ст. н. е.)²². Інакше кажучи, це свідчить про безперервність, тяглість контактів іраномовного світу з давньо-слов’янським і вказує напрям для подальших пошуків. Проникнення епоніма “Мамай” в давньоукраїнське (язичницьке) середовище могло бути результатом інфільтрації давньоіранської лексики в мову населення Півдня та Лісостепу України. Однак про суцільну іранізацію праслов’янського населення, яка могла б докорінно змінити “обличчя” його духовної культури, не може бути й мови. Тут могли мати місце лише “коректування”, сприйняття на кшталт логічно подібних або “очікуваних” культурою-реципієнтом міфологічних та епічних мотивів, сюжетів та обрядів. Аналоги в місцях довготривалих культурних контактів були доволі частими²³.

Звернімося до давньоіранської культурної традиції. Давньогрецький географ Страбон згадує у своїй “Географії” священну гору давніх іранців Імай²⁴. Гірський хребет Імав згадує римський історик Птоломей, зазначаючи, що він розділяє навпіл Азійську Скіфію²⁵. У часи Птолемея межа між Азією та Європою проходила по річці Танаїс (сучасна назва – Дон). Ще до середини XIX ст. географи були впевнені в реальному існуванні гірського хребта Імав. Насправді ж уявлення про нього ґрунтувалися на прилежних відомостях давніх авторів про хребти Алтаю та Саян (території, які в давнину займали іраномовні племена). Отже, гора Імай (Імав) швидше за все могла бути лише священним символом. У цьому плані цікавим є відтворення мотиву гори у крає-

видах, що служать тлом на деяких канонічних картинах “Козак-Мамай”.

З іраномовного світу в добу Великого переселення народів топонім Имай проник у середовище ранніх торків – тюркомовних племен сучасного Сибіру, Казахстану, Середньої Азії, Поволжя й Північного Кавказу. Очевидно, з Кавказу разом зі скіфами, сарматами й аланами цей топонім, вже у вигляді епоніма (Имай, Умай, Мамай), потрапив на терени України. Варто зазначити, що впродовж усього I тис. до н. е. на території Степу й Лісостепу сучасної України звучала переважно іранська мова²⁶. Через скіфів, сарматів та аланів, через Тмутараканську (Причорноморську) Русь, цей топонім (теонім), спочатку застосований у середовищі українського народу до скіфо-сармато-половецьких кам'яних ідолів, згодом проник і в український народний живопис, проте, втрачаючи свій первісний сакральний зміст – священної гори (кургану), що є центром світу, на вершині якої знаходиться першопредок – владика світу людей (кам'яний ідол).

Верховним богом давніх торків вважався Тенгри – бог неба, вшановування якого сягає своїм корінням хунської епохи. Його дружина – богиня Умай – пов'язана з культом плодючості²⁷. Культ цих богів сформувався в давньотюркській період під впливом іраномовного середовища Середньої Азії та ранньофеодальних держав Сходу (Іран, Індія)²⁸. М. Боргояков зазначає, що в тюркомовному світі образ богині Умай генетично пов'язаний з образом водоплавного птаха (качка, лебідь) – хума/хумай, хубай, убай, уман у значенні “міфічний птах”, лебідь, діва-лебідь – і пов'язаний з прадавніми міфами про створення світу качкою²⁹.

Сходознавець В. Бартольд, досліджуючи давньотюркські рунічні написи на кам'яних валунах (т. зв. орхонські написи з р. Єнісей) зазначав, що в давньотюркських релігійних культурах особливе значення має божество Умай (дух-захисник дітей)³⁰. В. Радлов у першому виданні давньотюркських рунічних текстів переклав теонім Умай як богиня-покровителька (пам'ятник Кюль Тегіна)³¹. Зауважимо, що теонім Умай в давньотюркській період (VI–IX ст.) вживався також як епонім роду у давніх киргизів – Умай-бег³².

Водночас він подав ще два значення цього слова у шорців Алтаю – дух-охоронець дітей та дух, що супроводжує душу померлого. Останнє для нас є особливо важливим, оскільки шорці належать до тюркомовного етносу Алтаю, який мав тісні культурні зв'язки зі скіфо-сарматським світом³³. Отже, епонім Умай у значенні супровідника душі померлого міг потрапити в Україну з іранської мови та релігії, а також зі скіфської міфо-епічної традиції, один із сюжетів якої зафіксовано на вже згаданих золотих пластинах із “Сибірської колекції Петра I”.

Враховуючи важливу роль іраномовних аланів – предків осетинів – у процесах етнічної седиментації (осідання) на Кавказі та Північному Причорномор'ї, зрозумілим стає факт проникнення епоніма “Мамай” не лише у кавказьке, але й у давньослов'янське (протоукраїнське) культурне середовище. Не виключено, що ірано-тюркські запозичення могли відбуватися в зоні контактів цих етносів у Криму. Відомо, що ще в V ст. в Криму існувало аланське місто із сакральною назвою Авдавда (з іранської – “семибожне”, “місто семи богів”), яке було розташоване на території сучасної Феодосії. Згодом (у XI–XII ст.) воно вже мало тюркську назву – Кафа.

Не менш цікавим для нас є виявлення теоніма “Мамай” у грузинській середньовічній християнській традиції. Шедевр грузинської середньовічної торевтики – срібне тондо “Святий Мамай” (початок XI ст.), що стало своєрідною емблемою, символом грузинської нації (подібно до українського козака-Мамая), – відтворює образ святого покровителя-захисника (рис. 3).



На тондо, що походить із ризниці Гелатського монастиря, святий Мамай зображений верхи на леві (наділеному ознаками птаха-грифона) з німбом над головою та хрестом у руці, що символізувало мучеництво³⁴. Судячи з одягу, святий Мама(їт) має аналогію з образами творів мистецтва іраномовних країн Сходу (Іран, Сирія, Кападоккія, Бактрія), з якими тісно було пов'язане ранньосередньовічне мистецтво Грузії. Культ святого Мамає (Мама, Мамаїта, Маманта) був поширений у ранньохристиянській церкві. За ранньохристиянською легендою, Мама був сином християнських проповідників – святих Феодора й Руфіні³⁵. Багато ознак вказує на те, що в образі св. Мама збереглися реліктові риси найдавнішого героя кавказького (осетинського) епосу “Нарти” Ацамаза-музиканта – покровителя тварин і природи. За В. Абаєвим, музика Ацамаза мала силу й дію сонця, а його пісня приносила весну³⁶. Інше зображення св. Мама походить із ранньохристиянського грузинського манускрипту, присвяченого діянням св. Григорія Богослова, що переписувався наприкінці XII ст.³⁷ На ньому св. Мама також зображений верхи на леві, зі складеними перед грудьми руками на знак смирення, на тлі двох дерев, сяючого сонця, сцен весняно-польових робіт, гори та двох пастухів, один із яких грає на свирілі. Мініатюра з рукопису зображає настання весни й кореспондує із заключною частиною слова св. Григорія, яке має безпосередню вказівку на життя св. Мама (Маманта) і присвячене прославленню весняного оновлення.

Цілком можливо, що, цей образ дістав розповсюдження в середньовічній Грузії безпосередньо під впливом автохтонного (кавказького) епосу в дохристиянські часи. Відомо, що аланський (скіфо-сарматський) субстрат був потужним компонентом у формуванні давньої етнічної історії Грузії (на тему грузино-аланських культурних взаємовпливів існує чимало ґрунтовних досліджень, зокрема В. Міллера³⁸, Г. Цулаї³⁹).

Культ св. Мама існував як у Візантії, Грузії, так і в Київській Русі ранньохристиянського періоду. Відомо, що на початку X ст. (907 р.) посольство русів на чолі з князем

Олегем у Візантії скріплювало мирний договір іменем св. Мама⁴⁰. Ще у XVI ст. зображення св. Мама(нта) у слов'янських рукописах ілюстрували прихід весни⁴¹. В Україні ім'я Мамант давали монахам ще в середині XIX ст.

Однак повернімося до згаданої вище тюркської богині плодючості Умай (Имай). Маючи перш за все охоронну функцію (покровительство немовлятам, дорослим), Умай була ще й войовницею богинею, подібною до середньоазійської Анахити. Крім того, вона виконувала ще й роль оберега і була покровителькою воїнів. У другому виданні давньотюркських рунічних текстів В. Радлов навів теонім Умай, але вже як чоловіче ім'я, як назва чоловічого божества⁴².

На тюркському пам'ятнику на честь Тоньюкука є напис: “Небо, Умай, священна Батьківщина (земля-вода) – ось хто нам приніс перемогу”⁴³. З цього тексту випливає, що Умай – покровителька воїнів. У тюркській іконографічній традиції обов'язковими її атрибутами є лук і стріли, що вказують на охоронну функцію богині. На ранніх народних картинах “Мамаях” зброю зображали за спиною в козака (подібно до зображень богині Умай) (рис.1), натомість у руках герой тримав лютню [порівняймо з кам'яною скульптурою кипчацького музиканта-жреця (приблизно 1230 р.) з Берлінського музею мистецтва країн ісламу], що грає плектром на кобизі. Стріла у давніх індо-іранців завжди була символом маркування кордонів світу, зв'язку з богами, захисту й охорони території та соціуму (Авеста).

У тюркомовному світі образ Умай продовжував побутувати в XIX – на початку XX ст. уже в значенні божества плодючості (Имай, Май-Іне). У першому варіанті маємо чергування у > и, у другому – втрачено початковий голосний звук.

У скіфо-сарматських діалектах іранської мови тапи означає людина, чоловік⁴⁴. У давньоіранських мовах є корінь слова майтаітауаһ, що означає кінь⁴⁵. Відомо, що скіфи й сармати давали людям власні імена, які відображали їх життєвий устрій та світоглядні позиції⁴⁶. У північноіранській кочовій традиції від прапредка роду – тотемної тварини – вели родовід навіть царські династії

(зокрема, середньоазійська скіфська династія Аршакідів вела родовід від прапредка ведмедя – арсака). Наприклад, *map-sag* є назвою-епонімом скіфського племені й походить від *map-sag* – людина-олень, чоловік-олень. Імовірно, що етимологію слова *мамай* аналогічно можна виводити зі сполучення двох слів *map* і *maj*. У скіфській мові (за законом переходу *pm > mm*), це сполучення утворило *мамај*, де *map* означає людина, а *maj* – кінь. Отже, в результаті отримуємо значення епоніма – людина-кінь, тобто кінний вершник (згадаймо грецьких кентаврів). Особлива, сакральна роль коня у кочівників є загально визнаною. Коня вони порівнювали з сонцем, а саме сонце вони називали швидкокінним. Згідно з іранською традицією, кінь дає безсмертя царям, верхи на коні здійснювали подорожі у світ богів та у світ померлих предків скіфські шамани та жерці.

Ще асирійські клинописні джерела згадують кінних воїнів *umman manda*, які прийшли з півночі⁴⁷. Згодом ранні іраномовні кочівники Євразії (кімерійці, скіфи, сармати) влилися в пізні кочові об'єднання, асимілювавшись із тюркомовними кочівниками. Наприклад, іраномовні алани – предки осетин на Кавказі – увійшли до складу “Золотої орди”⁴⁸. Середньовічні джерела іменували їх уже бровниками – мандрівними лицарями, що й стали згодом генетичною основою українського козацтва⁴⁹. (Зауважимо, що етимологію слова *козак* можна вивести також зі скіфської мови, де воно означає той, що наглядає/той, що оглядає, тобто охоронець⁵⁰).

Отже, генетичні витоки епоніма “мамай” (кінний вершник), що дав назву українським народним картинам, слід шукати в давньоіранському, а не тюркському культурному шарі⁵¹. Цей висновок підтверджується полісемантичним ситуаційним кодом сюжету, що заснований на системі знаків-символів, відтворених на “Козаках-Мамаях”, а саме – акцентуацією не військової (вершник зі зброєю), а апотропеїчної (оберігаючої) функції, навіть глибше – медіативно-посередницької (шамансько-жрецької), на що вказує канонічність системи ключових мотивів (чаша, тіара, ритон, одяг, спис і стріли)

в її “осучасненій” трансформації (штоф і чарка, пістоль, порохівниця тощо).

Тим не менше, найархаїчнішими шарами змісту досліджуваних картин є ведичний та давньоіранський (скіфський) міфо-релігійні пласти. На українських народних картинах “Козак-Мамай”, як і на “Петровській пластині” скіфського часу, в позі сидячого кочівника зображено особу, що пов'язана з ритуалом перехідного циклу, – жерця, шамана-посередника у спілкуванні між соціумом та неземними світами (верхнім і нижнім). Саме таким зберігся загадковий образ козака-характерника в народній пам'яті: “Сидить козак, в кобзу грає, що захоче – то все має”.

¹ Білецький П. “Козак-Мамай” – українська народна картина. – Л., 1960. – С. 4–14.

² Найдено О. Образ воїна в українському фольклорі. – К., 2005.

³ Рідше козак зображений у позі “дх'яні мудра”.

⁴ Найдавнішими прототипами *Мамая* могли бути індійський бог-першопредок *Яма* та його аналог – іранський *Іма*, функційно тотожні до скіфського *Папая* – охоронця-захисника соціуму.

⁵ Найдено О. Зазнач. праця. – С. 40.

⁶ Білецький П. Українське мистецтво XVII–XVIII ст. – К., 1963. – С. 20.

⁷ Там само.

⁸ Артамонов М. Сокровища саків. – М., 1973.

⁹ Грязнов М. Древнейшие памятники героического эпоса народов Сибири // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. Эпоха бронзы и раннего железа Сибири и Средней Азии. – Ленинград, 1961. – Вып. 3. – С. 7–32.

¹⁰ Руденко С. Культура населения Горного Алтая. – М.; Ленинград, 1953.

¹¹ Мотов Ю. К интерпретации изображений на парных пластинах из “Сибирской коллекции Петра I” // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 141–148.

¹² Там само. – С. 143.

¹³ Там само. – С. 143–147.

¹⁴ Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен. – М., 1977. – С. 24.

¹⁵ Геродот. История: В 9-ти книгах / Перевод и примечания Г. Стратановского. – Ленинград, 1972. – Кн. 1. – С. 216.

¹⁶ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145.

¹⁷ Раевский Д. Зазнач. праця. – С. 50.

¹⁸ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145; Раевский Д. Зазнач. праця. – С. 110–118.

¹⁹ Цей звичай існував також у давніх русів, за яким у могилу поруч із небіжчиком та наложницею клали струнно-щипковий лютнеподібний хордофон.

²⁰ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145.

²¹ Імовірно, що темник (а фактично правитель)

Золотої Орди Мамай (помер 1380 року) міг бути не монголо-татарського походження, – адже Золота Орда була поліетнічним державним утворенням, до якого входили сарматські племена. Див. також: Гафуров А. Имя и история: Об именах арабов, таджиков и тюрков. Словарь. – М., 1987. – С. 137.

²² Абаев В. Скифо-сарматские наречия // Основы иранского языкознания. Древнеиранские языки. – М., 1979. – С. 135.

²³ Сагалаев А. Урало-алтайская мифология: символ и архетип. – Новосибирск, 1991. – С. 9.

²⁴ Страбон. География: В 17 книгах / Перевод Г. Стратановского. – Ленинград; М., 1964. – Кн. XI, VIII. – С. 483.

²⁵ Див.: Ельницкий Л. Скифия евразийских степей. – Новосибирск, 1977. – С. 65.

²⁶ Козак Д., Крыжицкий С., Мурзин В. Былое украинской степи. – К.; Николаев, 1997. – С. 7.

²⁷ Энциклопедия православной святости: В 2 т. – М., 1997. – Т. 2. – С. 165.

²⁸ Там само. – С. 167.

²⁹ Боргояков М. Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово, 1980. – С. 275.

³⁰ Потапов Л. Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник. – Мисто ?, 1975. – С. 268.

³¹ Там само.

³² Драчук В. Написи на камені. – К., 1993. – С. 54.

³³ Боргояков М. Зазнач. праця. – С. 119.

³⁴ Амиранишвили Ш. История грузинского искусства. – М., 1963. – С. 124.

³⁵ Энциклопедия православной святости. – Т. 2. – С. 356–357.

³⁶ Гуриев Т. Наследие скифов и алан. – Владикавказ, 1994. – С. 36.

³⁷ Амиранишвили Ш. Зазнач. праця. – С. 125.

³⁸ Миллер В. Черты старины в сказаниях и быте осетин // Журнал министерства народного просвещения. – 1882. – Август. – С. 191–207.

³⁹ Цулая Г. Осетины в контексте истории Грузии (домонгольский период) // Этнографическое обозрение. – 1993. – № 3. – С. 83–96.

⁴⁰ Літопис руський. За Іпатіївським списком / Переклав Л. Махновець. – К., 1989. – С. 18, 27.

⁴¹ Цулая Г. Зазнач. праця. – С. 375.

⁴² Потапов Л. Зазнач. праця. – С. 268.

⁴³ Там само. – С. 269.

⁴⁴ Абаев В. Зазнач. праця. – С. 272–365.

⁴⁵ Герценберг Л. Морфологическая структура слова в древних индо-иранских языках. – Ленинград, 1972. – С. 204.

⁴⁶ Там само. – С. 321.

⁴⁷ Ельницкий Л. Зазнач. праця. – С. 24, 65.

⁴⁸ Там само. – С. 166.

⁴⁹ Залізник Л. Нариси стародавньої історії України. – К., 1994. – С. 164.

⁵⁰ Абаев В. Зазнач. праця. – С. 342.

⁵¹ Тюрки як історично пізніший етнос перейняли багато рис давньоіранської культури та релігії.

SUMMARY

Studying of historical sources of the Ukrainian art culture, especially its imitative factor, is impossible without wide historical context. The origin and functions of images of national painting one can retrace with the help of the oldest layers of the Ukrainian art cul-

ture, which are in national mythological and religious beliefs. Studying of these issues is very important for investigation of the origin of many images in the Ukrainian national art, especially Cossack Mamay, which is a key image of national paintings.