

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ

Навчально-науковий інститут практичної культурології та
артменеджменту

Кафедра мистецтвознавчої експертизи

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему : **Образ козака в українському живописі зріломодерної доби**

Виконав здобувач вищої освіти
2-го курсу, групи ММЕ-2124, Спеціальності:
023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Владислав Денисович Хлѣбосолов

Керівник: Доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації
Євгеній Геннадійович Шишлюк

Рецензент: Кандидат історичних наук, доцент
Анна Василівна Святненко

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «_____» грудня 2025 р. №_____
Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
_____ **Сергій Борисович Руденко**

Київ-2025

АНОТАЦІЯ

Хлебосолов В. Д. **«Образ козака в українському живописі зріломодерної доби»**

Кваліфікаційна робота (другий освітньо-професійний рівень – магістр) зі спеціальності – 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного мистецтвознавчого аналізу козацької тематики в українському живописі XIX ст. в умовах сучасних викликів, пов'язаних із захистом державного суверенітету України, коли козацький образ актуалізується як символ незламності, мужності та готовності до самопожертви. Мета дослідження – здійснити комплексний мистецтвознавчий аналіз образу козака в українському живописі зріломодерної доби, виявити типологічні моделі козацьких образів та систему їхніх візуальних атрибутів, простежити трансформацію козацької тематики в мистецтві XX – XXI століть і визначити роль козацької символіки у формуванні української національної ідентичності. Теоретичну основу становлять праці Д. Яворницького з історії та матеріальної культури козацтва, мистецтвознавчі дослідження П. Білецького щодо іконографії Козака Мамає, студії Г. Логвина, Л. Міляєвої, Д. Наливайка з українського барокового мистецтва, а також роботи В. Піщанської, І. Зінківа, Л. Іваннікової, М. Селівачова, В. Щербака та інших дослідників козацької культури. Методологія базується на комплексному мистецтвознавчому підході, що інтегрує іконографічний, семіотичний, компаративний та культурологічний методи.

У *першому* розділі охарактеризовано теоретико-методологічні засади дослідження образу козака в українському мистецтві. Проаналізовано історіографію проблеми, що охоплює понад півтора століття наукової рефлексії

та формувалася на перетині історичної науки, етнографії, фольклористики та мистецтвознавства. Визначено джерельну базу, що включає барокові портрети козацької старшини XVII – XVIII ст., живописні твори митців XIX – початку XX ст., народні картини, музейні колекції Національного художнього музею України, Дніпровського художнього музею, Музею гетьманства та інших інституцій.

У *другому розділі* здійснено типологізацію образів козака в українському живописі XIX ст. та виокремлено три основні моделі: героїчно-батальний тип, представлений творами С. Васильківського, М. Самокиша, М. Івасюка, що акцентує на військовій звитязі та динаміці бою; побутово-ліричний тип, репрезентований роботами М. Пимоненка, О. Сластьона, Ф. Красицького, що зосереджується на повсякденному житті та родинних зв'язках; символічно-узагальнений тип, найповніше втілений в іконографії Козака Мамай, де козак постає як носій колективної пам'яті та духовної традиції. Проаналізовано систему візуальних атрибутів козацького образу: зброя, кінь, одяг, бандура, дерево, та розкрито їхню семіотику в межах різних типологічних моделей.

У *третьому розділі* простежено актуалізацію козацького образу в мистецтві XX–XXI ст. Виявлено трансформації козацької тематики від національного романтизму модерну (Ф. Кричевський, Г. Нарбут, О. Новаківський, школа М. Бойчука) через ідеологічну адаптацію радянської доби до сучасних мистецьких практик (С. Якутович, О. Ройтбурд, П. Бойко). Визначено значення козацької символіки для сучасної української ідентичності: козацькі клейноди в державній репрезентації, емблема ЗСУ, геральдика військових підрозділів, функціонування козацького коду в умовах російської агресії.

Ключові слова: образ козака, український живопис, XIX століття, типологія, іконографія, Козак Мамай, візуальні атрибути, семіотика, національна ідентичність.

ABSTRACT

Khliebosolov V.D. "The Image of the Cossack in Ukrainian Painting of the High Modernist Period"

Qualification thesis (second educational-professional level – Master's degree) in specialty – 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

The relevance of the research is determined by the necessity for a comprehensive art history analysis of Cossack themes in Ukrainian painting of the 19th century in the context of contemporary challenges related to the defense of Ukraine's state sovereignty, when the Cossack image is actualized as a symbol of resilience, courage, and readiness for self-sacrifice. The aim of the research is to conduct a comprehensive art history analysis of the image of the Cossack in Ukrainian painting of the High Modernist period, to identify typological models of Cossack images and the system of their visual attributes, to trace the transformation of Cossack themes in the art of the 20th–21st centuries, and to determine the role of Cossack symbolism in the formation of Ukrainian national identity. The theoretical foundation comprises the works of D. Yavornytsky on the history and material culture of the Cossacks, art history research by P. Biletsky on the iconography of Cossack Mamai, studies by H. Lohvyn, L. Miliaieva, and D. Nalyvaiko on Ukrainian Baroque art, as well as works by V. Pishchanska, I. Zinkiv, L. Ivannikova, M. Selivachov, V. Shcherbak, and other researchers of Cossack culture. The methodology is based on a comprehensive art history approach that integrates iconographic, semiotic, comparative, and culturological methods.

The first chapter characterizes the theoretical and methodological foundations of the research on the image of the Cossack in Ukrainian art. The historiography of

the problem is analyzed, spanning over a century and a half of scholarly reflection and formed at the intersection of historical science, ethnography, folklore studies, and art history. The source base is identified, including Baroque portraits of the Cossack officer elite (*starshyna*) of the 17th–18th centuries, paintings by artists of the 19th – early 20th centuries, folk paintings, museum collections of the National Art Museum of Ukraine, the Dnipro Art Museum, the Hetmanate Museum, and other institutions.

The second chapter provides a typology of Cossack images in Ukrainian painting of the 19th century and identifies three main models: the heroic-battle type, represented by works of S. Vasylykivsky, M. Samokysh, and M. Ivasiuk, which emphasizes military valor and the dynamics of battle; the genre-lyrical type, represented by works of M. Pymonenko, O. Slastion, and F. Krasytzky, which focuses on everyday life and family bonds; the symbolic-generalized type, most fully embodied in the iconography of Cossack Mamai, where the Cossack appears as a bearer of collective memory and spiritual tradition. The system of visual attributes of the Cossack image is analyzed: weapons, horse, clothing, bandura, tree, and their semiotics within various typological models are revealed.

The third chapter traces the actualization of the Cossack image in the art of the 20th–21st centuries. Transformations of Cossack themes are identified from the national romanticism of the Modern era (F. Krychevsky, H. Narbut, O. Novakivsky, the school of M. Boichuk) through the ideological adaptation of the Soviet period to contemporary artistic practices (S. Yakutovych, O. Roitburd, P. Boiko). The significance of Cossack symbolism for contemporary Ukrainian identity is determined: Cossack insignia (*kleinody*) in state representation, the emblem of the Armed Forces of Ukraine, heraldry of military units, and the functioning of the Cossack code in the context of Russian aggression.

Keywords: image of the Cossack, Ukrainian painting, 19th century, typology, iconography, Cossack Mamai, visual attributes, semiotics, national identity.

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ КОЗАКА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

1.1. Історіографія проблеми: наукове осмислення козацтва та його репрезентації в образотворчому мистецтві

1.2. Джерельна база дослідження: художні твори, музейні колекції та архівні матеріали

Висновки до розділу 1

РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЯ ТА ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОЗАКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1. Іконографія Гетьманів Війська Запорізького

2.2. Типологічна класифікація козацьких образів: героїчно-батальний, побутово-ліричний та символічно-узагальнений типи

2.3. Візуальні атрибути козацького образу та їхня семіотика

Висновки до розділу 2

РОЗДІЛ 3. КОЗАЦЬКИЙ ОБРАЗ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1. Трансформація козацької тематики в українському мистецтві ХХ століття

3.2. Козацька символіка як чинник сучасної української ідентичності

Висновки до розділу 3

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Українське козацтво належить до тих історичних феноменів, які не лише визначили хід національної історії, а й назавжди увійшли до культурної пам'яті народу, стали невичерпним джерелом художнього натхнення. Упродовж століть образ козака, волелюбного воїна, захисника рідної землі, носія лицарської честі, формував уявлення українців про власну ідентичність, духовні цінності та історичну місію. Від барокових портретів гетьманів XVII–XVIII ст. через народні картини Козака Мамаю до монументальних полотен митців XIX ст., козацька тематика залишалася центральною в українському образотворчому мистецтві, акумулюючи колективні уявлення про свободу, честь і мужність.

XIX ст. – доба зріломодерної культури, стало переломним етапом у художній інтерпретації козацтва. На тлі національно-визвольних рухів, що охопили Європу, звернення до історичного минулого набувало особливої ваги як інструмент консолідації націй, позбавлених політичної суб'єктності. Українські митці: С. Васильківський, М. Самокиш, М. Пимоненко, М. Івасюк, О. Сластьон, Ф. Красицький, переосмислювали козацьку тему відповідно до естетичних настанов свого часу, поєднували документальну базу з художньою міфотворчістю. Саме в цей період було закладено основи візуальної репрезентації українства, сформовано типологічні моделі козацького образу, що залишаються актуальними до сьогодні.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками: в умовах сучасних викликів, пов'язаних із захистом державного суверенітету України, звернення до козацької спадщини набуває особливої значущості. Повномасштабне російське вторгнення 2022 р. актуалізувало козацький образ як символ незламності та мужності. Попри значний доробок українського мистецтвознавства, комплексний аналіз типології козацьких образів у живописі XIX ст. та їхньої ролі у формуванні візуального коду національної ідентичності

досі залишається недостатньо розробленим., але осмислення художньої спадщини XIX ст. є необхідною передумовою для розуміння сучасних культурних процесів. Типологічні моделі козацького образу, сформовані в зріломодерну добу, героїчно-батальний, побутово-ліричний, символічно-узагальнений, продовжують існувати в сучасному мистецтві та масовій культурі, однак зазнають трансформацій відповідно до нових контекстів.

Об'єктом дослідження є український живопис XIX – початку XX ст., присвячений козацькій тематиці.

Предметом дослідження виступають образи козака в українському живописі зазначеного періоду, їхня типологія, візуальні атрибути, символіка та роль у формуванні національної ідентичності.

Мета дослідження полягає у комплексному мистецтвознавчому аналізі образу козака в українському живописі XIX ст.: виявленні типологічних різновидів козацьких образів (героїчно-батальний, побутово-ліричний, символічно-узагальнений типи), розкритті семіотики візуальних атрибутів (зброя, кінь, одяг, бандура), простеженні актуалізації козацької тематики в мистецтві XX–XXI ст. та визначенні значення козацького образу для формування сучасної української ідентичності.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

– охарактеризувати теоретико-методологічні засади дослідження образу козака в українському мистецтві, проаналізувати історіографію проблеми та визначити джерельну базу;

– здійснити типологізацію образів козака в українському живописі XIX ст. та проаналізувати систему візуальних у їхньому символічному вимірі;

– простежити актуалізацію козацького образу в мистецтві XX–XXI ст. та визначити його значення для сучасної української ідентичності.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс мистецтвознавчих методів: *іконографічний аналіз* – для виявлення сталих композиційних схем та

їхніх варіацій у зображенні козацьких образів; *семіотичний підхід* – для інтерпретації візуальних атрибутів як знакової системи, що кодує культурні значення; *компаративний метод* – для зіставлення різних типологічних моделей козацького образу та виявлення їхніх специфічних рис; *культурологічний аналіз* – для розгляду козацьких образів у контексті формування національної ідентичності; *історико-мистецтвознавчий метод* – для простеження еволюції козацької тематики від барокової доби до сучасності.

Апробація результатів дослідження: Хлебосолов В. Історична та героїчна тематика у творчості українських художників-реалістів кінця XIX ст. (на прикладі доробку С. Васильківського та М. Пимоненка). *Grail of Science*, 2025. № 57. С. 958–960. DOI <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.10.2025.112>.

Структура дослідження. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗУ КОЗАКА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

1.1. Історіографія проблеми: наукове осмислення козацтва та його репрезентації в образотворчому мистецтві

Козацтво як соціально-історичний феномен та його відображення у візуальній культурі привертало увагу дослідників від середини ХІХ ст., коли розпочалося систематичне вивчення української старовини. Наукова рефлексія над козацькою тематикою в образотворчому мистецтві формувалася на перетині кількох дисциплінарних традицій: історичної науки, етнографії, фольклористики та мистецтвознавства, що зумовило багатоаспектність підходів до цієї проблематики.

Фундаментальне значення для розуміння козацтва як історичного явища мають праці Д. Яворницького, який присвятив десятиліття збиранню та систематизації матеріалів про запорозьке козацтво. Його тритомна «Історія запорозьких козаків» та монографія «Запорожжя в залишках старовини і переказах народу» стали не лише історіографічними джерелами, а й своєрідними енциклопедіями візуальної культури козацької доби [63]. Д. Яворницький фіксував предмети матеріальної культури: зброю, одяг, побутові речі, що згодом слугували художникам достовірним підґрунтям для створення історичних композицій.

Вагомий внесок у вивчення козацької іконографії належить П. Білецькому, чії роботи заклали підвалини мистецтвознавчого аналізу народної картини «Козак Мамай». У монографії «Козак Мамай: українська народна картина» (1960) дослідник вперше здійснив спробу систематизації іконографічних варіантів цього образу, виокремивши сталі композиційні схеми та атрибутивні

елементи [4]. П. Білецький наголошував на унікальності явища Мамає в контексті європейської народної культури, вбачав в ньому синтез архаїчних міфологічних уявлень та історичної пам'яті про козацьку добу. Його пізніші студії: «Народні картини "Козаки-Мамаї"» (1997) та «Образ, улюблений народом» (1997), поглибили розуміння семантичної багатозначності цього образу, акцентували на його функції як символу національної ідентичності [5; 6].

М. Селівачов у праці «Лексикон української орнаментики» (2005) систематизує орнаментальні мотиви української традиційної культури, включно з козацькою добою. Дослідження охоплює іконографію, номінацію, стилістику та типологію орнаментальних форм, що побутували в декоративно-ужитковому мистецтві XVI – XVIII ст. і згодом увійшли до арсеналу професійних митців [51]. Аналіз козацької орнаментики, бароковий декор, рослинні мотиви, геральдичні композиції – суттєвий для розуміння атрибутивної системи козацьких образів у живописі.

Окрему дослідницьку традицію становить вивчення українського мистецтва барокової доби, в межах якої формувався професійний козацький портрет. Г. Логвин у праці «Українське бароко в контексті європейського мистецтва» (1991) розглядав козацьке портретування як органічну складову загальноєвропейських художніх процесів, водночас наголошував на специфічних рисах української традиції – поєднанні репрезентативності з елементами іконописної площинності [32]. Спільна з Л. Міляєвою монографія «Українське мистецтво XIV –

першої половини XVIII ст.» (1963) окреслила еволюцію портретного жанру в Україні, включно з парадними зображеннями козацької старшини [33].

Коллективна праця «Українське бароко» (2004) під керівництвом Д. Наливайка запропонувала комплексний погляд на культуру козацької доби, інтегрувала мистецтвознавчі, літературознавчі та історико-культурні підходи [56]. Автори розглядали візуальну репрезентацію козацтва в контексті

світоглядних трансформацій епохи, акцентували на взаємопроникненні сакрального та світського начал у мистецтві цього періоду.

Проблематика козацтва в образотворчому мистецтві XIX – початку XX ст. знайшла висвітлення у студіях, присвячених окремим митцям та художнім напрямам. О. Бардаш у дослідженні «Розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України (кінець XIX – початок XX ст.)» проаналізувала звернення до козацької тематики в контексті загальних тенденцій історичного живопису, наголошувала на поєднанні академічних традицій з національно-романтичними пошуками [3].

Творчість окремих художників, що зверталися до козацької теми, стала предметом спеціальних досліджень. М. Соченко та А. Зорко у статті «Творча спадщина Миколи Самокиша: загальні особливості батального жанру» (2023) дослідили специфіку батальних композицій митця, виокремили характерні прийоми побудови динамічних сцен та методи передачі напруги бою [53]. С. Васильківський як представник національного реалістичного живопису отримав ґрунтовне висвітлення в публікаціях, що акцентують на синтезі пейзажного та історичного начал у його творчості. Дослідники відзначають вплив барбізонської школи на живописну манеру митця та його послідовну роботу над козацькою тематикою, зокрема у спільному з М. Самокишем альбомі «З української старовини» [13].

Феномен козацької народної картини став об'єктом поглибленого культурологічного аналізу в працях І. Зінківа, який запропонував герменевтичну інтерпретацію образу Козака Мамаю. Дослідник вбачає у традиційній іконографії відгомін давньоіранських міфів та обрядів перехідного циклу, реконструюючи архаїчні шари семантики, приховані під пізнішими культурними нашаруваннями [25]. Такий підхід розширює хронологічні межі дослідження, виводячи витoki образу за межі власне козацької доби.

В. Піщанська у дисертації «Козацька культура доби українського Бароко: релігійно-естетичний синкретизм духовної сфери» (2018) та серії статей

розглядає козацтво як цілісний культурний феномен, аналізує взаємодію релігійних, естетичних та соціальних чинників у формуванні козацького світогляду [46]. Дослідниця приділяє увагу стильовим особливостям декоративно-ужиткового мистецтва козацької доби, окреслює специфіку орнаментальних систем та їхній зв'язок із загальноєвропейськими художніми тенденціями [47].

Л. Іваннікова у розвідці «Міфологізація образу запорожця у фольклорі XVIII – XIX ст.: від злочинця до характерника» (2016) простежила еволюцію народних уявлень про козака, фіксуючи поступову трансформацію образу від амбівалентного персонажа ранніх записів до героїзованої постаті пізнішої традиції [26]. Ці спостереження суттєві для розуміння джерел, з яких черпали натхнення художники XIX ст., звертаючись до козацької теми.

Сучасна історіографія проблеми збагатилася дослідженнями, що осмислюють козацьку тематику в ширшому контексті формування національної ідентичності. О. Школьник у доповіді «Тема козацтва в образотворчому мистецтві як засіб формування патріотизму і національної ідентичності особистості: історичний аспект» (2024) аналізує педагогічний та ідеологічний потенціал козацьких образів у сучасному культурному просторі [59].

Коллективна праця «Україна – козацька держава» (2004) під редакцією В. Щербака та О. Федорука являє собою масштабну спробу синтезу історичних, культурологічних та мистецтвознавчих підходів до козацької проблематики [54]. Видання містить значний ілюстративний матеріал та аналітичні статті, зокрема Г. Логвина та Я. Ісаєвича про православні храми козацької України [34].

Музейні дослідження суттєво розширюють джерельну базу вивчення козацької іконографії. І. Несен у публікації «Український портретний живопис XVIII – початку XIX століть у зібранні Дніпровського художнього музею» (2024) вводить до наукового обігу маловідомі твори, що репрезентують козацьку еліту, аналізує стилістичні особливості портретування [39].

Окремий напрям досліджень становить вивчення рецепції козацьких образів у мистецтві ХХ ст. М. Юр у статті «Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи» (2019) розглядає трансформацію козацької тематики в радянському мистецтві, фіксує механізми ідеологічної адаптації історичних сюжетів до вимог соцреалізму [61]. Дослідниця демонструє, як офіційна пропаганда використовувала козацькі образи для легітимації радянського нарративу про «возз'єднання» України з росією.

К. Гончар у дисертації «Український образотворчий фольклор у сучасному культуротворчому процесі: традиції і новаторство» (2014) аналізує механізми актуалізації народних образів, включно з Козаком Мамаєм, у сучасних мистецьких практиках [16]. Дослідниця фіксує діалектику збереження традиційної іконографії та її творчого переосмислення в роботах сучасних митців.

Інтернет-ресурси активно популяризують козацьку тематику. Портал «Енциклопедія історії України» містить ґрунтовні статті про козацтво, підготовлені фахівцями Інституту історії України НАН України [29]. Ресурс «Kobzar» пропонує популярний виклад традиційної іконографії Козака Мамая, акцентує на символічному значенні окремих атрибутів [28]. Музей гетьманства в Києві через веб-сайт надає доступ до колекції портретів козацької старшини та супровідних матеріалів [37].

Важливим напрямом сучасних студій є компаративний аналіз української та польської традицій репрезентації козацтва. І. Ласка в статті «Козацтво в образотворчому мистецтві» (2002) запропонувала періодизацію розвитку козацької тематики, виокремивла «період козацької доби», коли митці працювали з живими прототипами, та «період посткозацької доби», коли образи реконструювалися за історичними джерелами [31].

Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова у монографії «Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках "Великого стилю"» (2005) простежили

трансформацію козацьких мотивів у декоративно-ужитковому мистецтві минулого століття, фіксуючи як періоди активного звернення до цієї теми, так і етапи її ідеологічного витіснення [27].

П. Жолтовський у праці «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст.» (1958) заклав підвалини вивчення козацької іконографії в контексті національно-визвольних змагань [24]. Попри ідеологічні обмеження радянської доби, дослідник зібрав значний фактографічний матеріал.

В. Голобуцький у монографії «Запорозьке козацтво» (1994) запропонував комплексний соціально-історичний аналіз козацтва, який, хоча й не присвячений безпосередньо мистецтвознавчим питанням, формує необхідний контекст для розуміння середовища, в якому функціонували художні образи [15]. О. Гончаренко у статті «До питання про естетику українського козацького фольклору» (2003) дослідив естетичні категорії, що визначали народне сприйняття козацтва, окреслив систему цінностей, відображену у фольклорних текстах [17].

В. Дудчак у розвідці «Бандура в козацькому війську України» (1994) проаналізував роль музичного інструмента як атрибута козацького образу, простежив еволюцію його символічного значення від практичного використання до знаку культурної ідентичності [22]. Ці спостереження суттєві для інтерпретації іконографії Козака Мамає, де бандура є одним із центральних елементів.

С. Бушак у статті «"Мамаї" та барокова культура» (1998) розглянув народну картину в контексті загальних тенденцій барокового мистецтва, акцентуючи на спільних рисах світосприйняття, відображених у професійному та народному живописі козацької доби [10].

Дослідження Т. Чітаї про історичний живопис М. Івасюка вводить у науковий обіг детальний аналіз монументального полотна «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1649 року», фіксує розбіжності між художньою

інтерпретацією та документально підтвердженими обставинами події [58]. Такий підхід дозволяє осмислити механізми ідеалізації та міфологізації в історичному живописі.

Л. Алексашкіна у статті «Образ кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка у творчій спадщині Д. І. Яворницького» (2010) простежила формування візуального канону одного з найпопулярніших козацьких персонажів, аналізуючи взаємодію історичних джерел та художньої уяви [1].

Окремий напрям дослідницької традиції становить вивчення козацької тематики в контексті українського мистецтва ХХ ст., зокрема в творчості митців національного відродження та модерної доби.

Монографія С. Білоконя «Бойчук та його школа» (2017) є дослідженням монументального напрямку в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Автор аналізує творчий метод М. Бойчука та його учнів, що прагнули синтезу візантійської монументальності, українського народного примітиву, включно з традицією народної картини та козацькою іконографією, із сучасними формальними пошуками [9].

Енциклопедія історії України (том 4, 2007) містить ґрунтовну статтю «Козацтво в образотворчому мистецтві», підготовлену фахівцями Інституту історії України НАН України. Стаття пропонує систематичний огляд репрезентації козацтва у візуальній культурі від доби бароко до сучасності, виокремлює ключові періоди, митців та твори [23].

В. Щербак у монографії «Українське козацтво: формування соціального стану» (2000) досліджує соціальну історію козацтва від другої половини ХV до середини ХVІІ ст. Праця формує необхідний контекст для мистецтвознавчого аналізу: розуміння соціальної структури козацтва, його самосвідомості, символічних практик та візуальної репрезентації дозволяє глибше інтерпретувати художні образи [60]. Дослідник аналізує формування козацьких клейнодів, гербів, печаток, елементів візуальної культури, що згодом увійшли до іконографічного канону.

Історіографія проблеми репрезентації козацтва в українському образотворчому мистецтві охоплює понад півтора століття наукової рефлексії. Від етнографічних та історичних студій Д. Яворницького, який заклав документальну базу для вивчення матеріальної культури козацької доби, через мистецтвознавчі дослідження П. Білецького, що систематизував іконографію Козака Мамаю, до сучасних культурологічних інтерпретацій І. Зінківа, В. Піщанської, Л. Іваннікової простежується поступове поглиблення методологічних підходів та розширення проблемного поля. Водночас залишаються недостатньо розробленими питання комплексної типології козацьких образів у живописі ХІХ ст., системного аналізу візуальних атрибутів у їхньому семіотичному вимірі, а також механізмів актуалізації козацького коду в сучасній культурі, що й зумовлює необхідність цього дослідження.

1.2. Джерельна база дослідження: художні твори, музейні колекції та архівні матеріали

Вивчення образу козака в українському живописі зріломодерної доби спирається на розгалужену джерельну базу, що охоплює художні твори різних жанрів та технік, музейні колекції, архівні документи, а також пам'ятки народного мистецтва, що слугували джерелом натхнення для митців ХІХ ст.

Живописні твори становлять центральний масив джерел дослідження. Хронологічно вони охоплюють період від барокових портретів козацької старшини ХVІІ–ХVІІІ ст., що виступали взірцями для пізніших інтерпретацій, до робіт митців кінця ХІХ – початку ХХ ст., які переосмислювали козацьку тематику відповідно до естетичних настанов свого часу.

Портретний живопис козацької доби зберігся переважно у фондах музеїв України. Національний художній музей України (Київ) володіє значною колекцією барокових портретів, серед яких зображення представників гетьманських та старшинських родин. Твори невідомих українських майстрів

XVIII ст., зокрема портрет гетьмана І. Скоропадського (кінець XVIII ст.), демонструють характерне поєднання західноєвропейських репрезентативних схем з елементами місцевої традиції [39]. Індивідуалізація рис обличчя: подвійне підборіддя, тонкі вуса, зализини, свідчить про роботу з натурою або достовірними прижиттєвими зображеннями.

Дніпровський художній музей зберігає колекцію козацьких портретів, досліджену І. Несен. Серед творів згаданий портрет І. Скоропадського, що відзначається майстерністю виконання та увагою до передачі індивідуальних рис. Чернігівський обласний художній музей імені Г. Галагана володіє портретом Б. Хмельницького пензля С. Землюкова (XVII ст.), який став одним із канонічних зображень гетьмана [54].

Портрети І. Мазепи становлять окрему іконографічну традицію, що формувалася від прижиттєвих зображень до пізніших інтерпретацій. Твір невідомого художника «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою» (середина XVIII ст.) репрезентує гетьмана у парадному військовому одязі, аз акцентом на атрибутах влади та військової слави. С. Землюков у 1840-х рр. створив живописну копію гравюри О. Осипова, дещо омолодивши обличчя гетьмана та ретельно відтворивши деталі одягу: золотисті, червоні та зелені елементи костюма [43]. О. Курилас у «Портреті Івана Мазепи» (1909) запропонував власну інтерпретацію образу, що стала предметом критичного аналізу Б. Барвінського щодо відповідності художньої фантазії історичним реаліям [36].

Портрети інших представників козацької старшини: Д. Вишневецького (невідомий автор, XVIII ст.), І. Самойловича (невідомий автор, XIX ст.), доповнюють іконографічний корпус, дозволяють простежити еволюцію репрезентативних схем та атрибутивних елементів.

Окрему групу джерел становлять твори, де козак постає не як конкретна історична особа, а як узагальнений тип. Народна картина «Максим Залізняк» (1858), попри зображення реального історичного діяча, за композиційною

схемою та атрибутикою максимально наближена до традиційних зображень Козака Мамає: характерна поза, ракурс, наявність бандури та інших типових елементів.

Батальний та історичний живопис ХІХ – початку ХХ ст. представлений творами провідних українських митців, що зверталися до козацької тематики. І. Рєпін у монументальному полотні «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891) створив багатофігурну композицію, що виходить за межі ілюстрації конкретного епізоду та набуває характеру узагальненого образу козацького світогляду. Розташування персонажів напівколом навколо столу, де пишуть лист, формує відчуття внутрішньої єдності. Кожен козак постає індивідуалізованим персонажем із власною мімікою та емоційним станом, від гучного сміху до зосередженості. Колористичне рішення базується на теплих насичених тонах: червоних, коричневих, охристих, що підкреслюють експресію сцени.

С. Васильківський, представник національного реалістичного живопису другої половини ХІХ – початку ХХ ст., поєднував пейзажні пошуки барбізонської школи з героїчною козацькою тематикою. Д. Горбачов характеризував митця як «барбізонця із запорізьким темпераментом» [13]. Картина «Бій запорожців з татарами» (1892) демонструє синтез мелодійного пейзажу та епічної батальної сцени. Композиція побудована на активному русі, що розгортається в широкому горизонтальному просторі степу; фігури вершників розташовані по діагоналі, створюють відчуття швидкості та напруги. Колористика стримана: охристі, жовто-коричневі та сіро-блакитні тони органічно поєднують фігури з довкіллям. Акварельні етюди митця: «На варті» (1900), «Козак в степу. Тривожні знаки», «Козак на варті» (1900), «Козак» (1900) – репрезентують козака поза героїчним контекстом, у буденних ситуаціях вартової служби. Спільно з М. Самокишем С. Васильківський працював над альбомом «З української старовини», створивши численні портрети полковників та гетьманів, а також композиції на історичні сюжети. «Портрет

гетьмана Конашевича-Сагайдачного» (1900) демонструє звернення до барокових прототипів як джерела іконографічних деталей.

М. Самокиш, якого вважають основоположником кримської школи живопису, регулярно звертався до козацької тематики в батальних композиціях [53]. Робота «Напад запорожців на обоз» (1900-ті рр.) належить до батального жанру з яскраво вираженою козацькою тематикою. Композиція динамічна, дія розгортається по діагоналі, створює відчуття стрімкого прориву. Фігури вершників і коней переплітаються, утворюють щільний вузол руху. Колірна гама стримана, з домінуванням землястих, зелених і коричневих тонів; червоні акценти в одязі слугують драматургічними домінантами. Акварель «Гайдамак на коні» (1899) демонструє увагу до деталей козацького костюма та озброєння. Твори кримської серії: «Запорожці в Бахчисараї» (1910-ті рр.), «Похід запорожців на Крим», розширюють географічний та тематичний діапазон козацьких репрезентацій. Полотно «Козаки» (кінець XIX ст.) демонструє ескізну манеру, що фіксує миттєвість повсякденного життя.

М. Івасюк створив монументальне полотно «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1649 року» (бл. 1892–1912), що репрезентує тріумфальний момент визнання гетьмана як національного лідера. Композиція має ієрархічну структуру: Б. Хмельницький на білому коні домінує над простором, інші персонажі: духовенство, старшина, міщани – формують багатофігурне оточення. Архітектура київського храму слугує не лише фоном, а й смисловим елементом, надає події сакрального характеру. Колористика базується на насичених тонах: червоних, золотистих, темно-зелених. Т. Чітая відзначає розбіжність між художньою інтерпретацією та історичними обставинами події: справжня зустріч мала відбуватися в Софійському монастирі, де Хмельницький мав би йти пішки по благословення [58]. Інші твори М. Івасюка: «Поцілунок» (1910), «Козак з дівчиною біля криниці» (1901) – репрезентують побутово-ліричний тип козацького образу, близький до естетики модерну.

М. Пимоненко, майстер реалістичного жанрового живопису, поєднував побутовий жанр із національним пейзажем у творах козацької тематики. «В похід (Проводи козаків)» (1902) представляє багатофігурну композицію прощання, де козак постає не героєм бою, а частиною родини та громади. Етнографічна достовірність – деталі одягу, зброї, сільського середовища, поєднується з психологічною характеристикою персонажів. «Українська ніч. Побачення» (1905) зображує нічну зустріч козака з дівчиною; святкове вбрання обох свідчить про очікуване побачення, а поза – тримання за руки, про близькість стосунків [35].

О. Мурашко на полотні «Поховання кошового отамана» (1900) створив багатофігурну композицію, що передає масштабність та значущість події для козацького суспільства. Попри відсутність батальних сцен, твір належить до героїчного напрямку завдяки емоційній напрузі та масштабності.

О. Сластьон у картині «Проводи на Січ» (1889) розробляє тему розлуки в багатофігурній композиції, де переплітаються різні долі, родинні прощання та розставання закоханих.

Ф. Красицький у творі «Гість із Запоріжжя» (1916) запропонував камерну сцену гостювання запорожця в селянській родині. Композиція врівноважена, фігури розташовані півколом навколо рушника з наїдками, що символізує українську гостинність. Козак постає не героєм битви, а носієм історичної пам'яті, якого з пошаною приймає молодше покоління.

Народна картина «Козак Мамай» становить окремий пласт джерел, що не вкладається в межі професійного мистецтва, однак суттєво вплинув на формування візуального канону козацького образу. Іконографічна система Мамаєвська відзначається стабільністю: козак зображений у фронтальній позі, з бандурою, поряд кінь, дерево (зазвичай дуб), посудина для напоїв, люлька, зброя. М. Новикова, аналізує символіку українських замовлянь, відзначає сакральний характер дуба як «середини земного царства» [41].

Твір «Козак-бандурист» невідомого автора XIX ст. з Національного художнього музею України демонструє узагальнений символічний образ козака. Фронтальна, майже іконна поза надає персонажу сакрального звучання. Бандура асоціюється з кобзарством та національною пам'яттю; кінь – з волею та військовою силою; зброя – з героїчним минулим; люлька та чаша – з народною традицією. Колористика стримана, з перевагою коричневих, зелених та синіх тонів.

Народна картина «Козак Мамай» (1855) П. Рибки демонструє варіант традиційної схеми з яскравішим колоритом та акцентованим зображенням коня. Ф. Стовбенко в «Козаку-бандуристі» (1893) представляє композиційну схему з вершником на коні, що відходить від типової «сидячої» пози Мамаю, зберігаючи при цьому характерну атрибутику – бандуру.

Музейні колекції, що зберігають твори козацької тематики, включають центральні та регіональні інституції. Національний художній музей України володіє найбільш репрезентативною збіркою барокових портретів та народних картин. Серед творів: ікона «Розп'яття» (кінець XVII ст.) із зображенням лубенського полковника Л. Свічки, що показує проникнення козацьких образів у сакральне мистецтво. Ікона «Святої Уляни» пензля В. Реклинського (бл. 1732) з іконостасу Свято-Преображенської церкви с. Сорочинці являє собою ікону-портрет У. Апостол, дружини гетьмана Д. Апостола [31].

Дніпровський художній музей зберігає колекцію козацьких портретів XVIII ст., систематизовану в дослідженні І. Несен. Чернігівський обласний художній музей ім. Галагана володіє творами С. Землюкова та іншими зразками козацької іконографії.

Музей гетьманства в Києві спеціалізується на збиранні та експонуванні матеріалів козацької доби, включно з портретами гетьманів та козацької старшини, предметами озброєння та побуту [37]. Веб-ресурс музею надає доступ до оцифрованих колекцій.

Архівні матеріали, що стосуються побутування та інтерпретації козацьких образів, зосереджені в центральних архівах України та профільних музейних фондах. Рукописні матеріали Д. Яворницького: нотатки, зарисовки, записи народних переказів – зберігаються у фондах Дніпровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького та становлять цінне джерело для реконструкції методології збирацької роботи та уявлень про козацтво в ХІХ ст.

Графічні джерела – гравюри, літографії, книжкові ілюстрації, доповнюють масив живописних творів. Гравюри О. Осипова до «Історії Малої росії» Д. Бантиш-Каменського слугували взірцями для живописних копій та інтерпретацій, зокрема для портретів пензля С. Землюкова [44].

Літературні та фольклорні джерела, хоча й не належать до образотворчого мистецтва, суттєво вплинули на формування візуальних образів козацтва. Думи та історичні пісні про козаків, записані етнографами ХІХ ст., містять описи зовнішності, одягу, поведінки, що знаходили відображення у живописних композиціях. Творчість Т. Шевченка, як літературна, так і образотворча, формувала канон сприйняття козацької теми для наступних поколінь митців.

Порівняльний матеріал із польського мистецтва дозволяє контекстуалізувати українські козацькі образи. Твори Ю. Коссака, Я. Матейка, Ю. Брандта, В. Павлішака репрезентують «зовнішній погляд» на козацтво, часто забарвлений стереотипами та ідеологічними настановами [31]. Компаративний аналіз дозволяє виявити специфіку української традиції репрезентації.

Каталог посмертної виставки Г. Нарбута (1926) фіксує масштаб спадщини видатного графіка, який у книжковій ілюстрації, геральдичних проектах та оформленні державних документів УНР широко використовував козацьку символіку [14]. Каталог засвідчує, що козацька атрибутика функціонувала у творчості Г. Нарбута як знак історичної легітимності молодій українській державі.

Альбом творів О. Новаківського (1973) репрезентує спадщину львівського художника-символіста, який розвивав національно-романтичний напрям із елементами містицизму та візіонерства. [40].

Альбом творів В. Кричевського (1980), репрезентує спадщину універсального митця: архітектора, графіка, живописця, теоретика українського стилю. Видання фіксує звернення В. Кричевського до козацької тематики в живописних та графічних творах, де академічна манера поєднується з елементами національного декоративізму [30].

Альбом Ф. Гуменюка (2010), репрезентує творчість львівського графіка, який у другій половині ХХ ст. звертався до козацької історії з позицій романтичного національного міфу. Видання включає ілюстрації до «Кобзаря» Шевченка та історичних творів, де козацькі образи виконані в експресивній графічній манері, що поєднує традиційну іконографію з модерністською стилізацією [18].

Джерельна база дослідження охоплює кілька взаємопов'язаних масивів: барокові портрети козацької старшини XVII – XVIII ст. як іконографічні прототипи; твори професійних художників XIX – початку ХХ ст., що представляють різні типологічні варіанти козацького образу; народні картини, передусім іконографію Козака Мамаю; музейні колекції та архівні фонди, що забезпечують верифікацію атрибутів та контекстуалізацію творів.

Сукупність цих джерел дозволяє реконструювати еволюцію візуальних репрезентацій козацтва та виявити механізми формування художнього канону.

Висновки до розділу 1

Історіографія козацької тематики в образотворчому мистецтві охоплює понад півтора століття наукової рефлексії та формувалася на перетині кількох дисциплінарних традицій: історичної науки, етнографії, фольклористики та мистецтвознавства. Фундаментальне значення мають праці Д. Яворницького,

який у тритомній «Історії запорозьких козаків» та монографії «Запорожжя в залишках старовини і переказах народу» систематизував величезний масив матеріалів про козацький побут, матеріальну культуру та народні перекази. Ці роботи стали не лише історіографічними джерелами, а й своєрідними енциклопедіями візуальної культури козацької доби, що слугували художникам документальним підґрунтям для створення історичних композицій.

Мистецтвознавчий аналіз козацької іконографії започаткував П. Білецький у монографії «Козак Мамай: українська народна картина» (1960) та пізніших студіях, де вперше систематизовано іконографічні варіанти цього образу, виокремлено сталі композиційні схеми та атрибутивні елементи. Дослідник наголосив на унікальності явища Козака Мамає в контексті європейської народної культури як синтезу архаїчних міфологічних уявлень та історичної пам'яті.

Вивчення українського мистецтва барокової доби, періоду формування професійного козацького портрета, представлене працями Г. Логвина, Л. Міляєвої, колективною монографією «Українське бароко» під керівництвом Д. Наливайка. Ці дослідження розглядають козацьке портретування як органічну складову загальноєвропейських художніх процесів, водночас акцентуючи на специфічних рисах української традиції.

Проблематика козацтва в мистецтві XIX – початку XX ст. висвітлена в студіях, присвячених окремим митцям: дослідженнях творчості С. Васильківського, М. Самокиша, М. Пимоненка, М. Івасюка. Окремий напрям становить вивчення мистецтва українського модерну та авангарду, каталог посмертної виставки Г. Нарбута (1926), альбоми творів О. Новаківського та В. Кричевського, монографія С. Білоконя про школу М. Бойчука.

Культурологічні та семіотичні підходи до козацької проблематики представлені працями І. Зінківа (герменевтичний аналіз образу Козака Мамає), В. Піщанської (козацька культура доби бароко), Л. Іваннікової (міфологізація образу запорожця у фольклорі). М. Селівачов у «Лексиконі української

орнаментики» систематизував орнаментальні мотиви козацької доби, а В. Щербак у монографії про формування козацького соціального стану окреслив контекст візуальної репрезентації.

Сучасна історіографія збагатилася дослідженнями, що осмислюють козацьку тематику в контексті національної ідентичності, зокрема працями С. Плохія про козацький міф, Н. Яковенко про ранньомодерну історію України. Енциклопедія історії України містить ґрунтовну статтю «Козацтво в образотворчому мистецтві» із систематичним оглядом репрезентації козацтва у візуальній культурі.

Джерельна база дослідження охоплює кілька взаємопов'язаних масивів. Барокові портрети козацької старшини XVII – XVIII ст., зображення гетьманів, які слугують іконографічними прототипами для пізніших інтерпретацій. Ці твори, створені сучасниками козаків, фіксують достовірні риси облич, особливості костюма, атрибути влади.

Живописні твори XIX – початку XX ст. представлені роботами провідних митців: монументальне полотно І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану», батальні та пейзажні композиції С. Васильківського, твори М. Самокиша, М. Пимоненка, М. Івасюка, О. Мурашка, О. Сластьона, Ф. Красицького. Ці роботи репрезентують різні типологічні моделі козацького образу: героїчно-батальний, побутово-ліричний, символічно-узагальнений.

Народні картини, передусім іконографія Козака Мамай, становлять окремий пласт джерел. Твори «Козак-бандурист» (невідомий автор, XIX ст., НХМУ), «Козак Мамай» (1855) П. Рибки, «Козак-бандурист» Ф. Стовбенка (1893), народна картина «Максим Залізник» (1858) демонструють сталість іконографічної схеми та її варіації.

Музейні колекції: Національного художнього музею України, Дніпровського художнього музею, Чернігівського обласного художнього музею імені Галагана, Музею гетьманства, Національного заповідника «Хортиця», забезпечують доступ до оригіналів творів та супровідних матеріалів.

Методологічний інструментарій дослідження включає іконографічний аналіз (виявлення сталих схем та їхніх варіацій), семіотичний підхід (інтерпретація атрибутів як знакової системи), компаративний метод (зіставлення різних типологічних моделей та регіональних традицій), культурологічний аналіз (розгляд козацьких образів у контексті формування національної ідентичності).

Теоретико-методологічні засади дослідження ґрунтуються на багатій історіографічній традиції та розгалуженій джерельній базі, що охоплює барокові портрети, живописні твори ХІХ ст., народні картини, музейні колекції та архівні матеріали. Сукупність цих джерел дозволяє реконструювати еволюцію візуальних репрезентацій козацтва та виявити механізми формування художнього канону.

РОЗДІЛ 2

ІКОНОГРАФІЯ ТА ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОЗАКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Основний принцип іконографії полягає у повторенні характерних рис прототипу при збереженні початкового змісту. Іконографія властива як світському, так і релігійному мистецтву, де кожен елемент має символічне значення, а канони образів допомагають їх визначати й розрізняти.

Певний іконографічний тип відображає зовнішні риси та атрибути персонажа, його внутрішній світ та підкреслює значення цієї особистості в релігійній системі або її історичну роль, передає глядачу основи шанування святого чи визначної постаті. Проте варто зазначити, що портретування героїчних постатей зазвичай ідеалізує цей образ. Особливо ця тенденція простежується у ХІХ столітті, коли митці надавали образу козака рис лицаря, борця за волю й захисника рідної землі.

Серед усіх відомих іконографічних типів козаків є мистецтвий образ, який став майже еталонним – образ Козака Мамає. Це збірний образ героя народної уяви, що поєднує в собі риси мудреця, воїна і філософа. Через такі іконографічні рішення художники прагнули відобразити ніби історичну правду та підкреслити ментальні цінності українського народу, що не згинається перед лихоліттями. Завдяки цій багатогранній іконографії козаки у ХІХ столітті стали одним із ключових символів національної ідентичності, а їхній мистецький образ надихав не лише живописців, а й поетів, композиторів, митців інших жанрів, сформував цілісний культурний код українства.

Термін «мистецький образ» широко використовується в гуманітарних науках. Дослідники розглядають це поняття з позиції об'єктивного чи суб'єктивного змісту. Об'єктивістський підхід відображений у роботах Платона, Аристотеля, Порфирія, Прокла та інших класичних авторів. Теорію ренесансного «образу» сформували М. Фічіно, Д. Бруно і Р. Декарт,

наголошуючи на суб'єктивній раціональності як джерелі буття. Романтики (Д. Юм, І. Кант, Й. Фітхе, Ф. Шеллінг) акцентували культ почуттів, а їх українськими послідовниками були М. Костомаров і Я. Головацький. У ХІХ–ХХ ст. тему «образу» досліджували Ж. Дерріда, М. Фуко, К. Коффка та інші. Їхні ідеї стали орієнтиром для подальших наукових і мистецьких студій. На початку ХХІ ст. дослідники звертають увагу на трансформацію образу, кольору, орнаментациї, семантичне навантаження, національну ідентичність, а також гендерні й вікові ознаки у професійному декоративному мистецтві України (З. Чегусова, З. Тканко, М. Селівачов та ін.).

У сучасному мистецтвознавстві поняття «мистецький образ» зазвичай розглядають як особистісний пізнавальний інструмент, що допомагає реципієнту сприймати художній твір, або як метафору, яка має на меті передати задум митця, втілений у творі. Існує багато підходів до трактування цього терміна, але більшість з них зводиться до розуміння діалектичної природи творчості, котра дозволяє споживачеві розкрити суть мистецького твору. При цьому феномен мистецького образу, що має діалектичну сутність, недостатньо досліджений у сучасній українській філософії та мистецтвознавстві [21]. Вчена сформулювала визначення поняття «мистецький образ», як «репрезентацію в різних видах, формах і жанрах мистецтва ідейно значущих у конкретну епоху цінностей, що відображають світогляд людини в її єдності із Всесвітом» [21, С. 41].

Варто підкреслити, що у межах дослідження іконографії козацтва особливого значення набуває окремий розгляд образу гетьмана Війська Запорізького. Його іконографічний тип не лише відображає індивідуальні риси конкретної історичної особи, а й концентрує у собі цілісний символ козацтва як суспільного явища і носія національних ідеалів. Саме в особі гетьмана поєднуються особисті якості лідера, стратега, захисника та мудреця, що формують його унікальний художній образ у мистецьких творах ХІХ століття. Такий підхід дозволяє розкрити не лише зовнішню атрибутику гетьманської

влади, а й глибокий зміст, закладений у символіці, жестах, позах і навіть у деталях одягу або зброї.

Окремо варто зосередитися на іконографії власне козаків, яка розвивалася паралельно з образом гетьмана, але мала свої унікальні риси та варіації. Якщо гетьман уособлює вершину козацької ієрархії, то збірний образ козака втілює народний ідеал волелюбності, мужності, самопожертви, що проявляється як у сюжетних, так і в портретних жанрах. Відповідно, у ХІХ ст. в мистецтві закріплюються як еталонні іконографічні типи: гетьман – носій державницької ідеї, а козак – захисник рідної землі, лицар і філософ, що живе за законами честі та свободи.

Таким чином, у наступних підрозділах розглянуто окремо мистецький образ гетьманів Війська Запорізького як поєднання особистих і колективних рис, а також простежено трансформацію іконографії козака, яка відображає еволюцію національної свідомості та художніх пошуків українських митців ХІХ ст.

2.1. Іконографія Гетьманів Війська Запорізького

Іван Мазепа, Богдан Хмельницький та Іван Скоропадський – видатні діячі української історії, політики й культури. Українці по-різному сприймають їхні образи, проте існують і спільні риси: національно-патріотичні переконання, відданість незалежності України й активна участь у боротьбі за неї. Усі троє вони присвятили власне життя визволенню народу від іноземного гніту та значно вплинули на політичний та соціальний розвиток країни.

Богдана Хмельницького часто зображають як військового лідера зі зброєю, а Івана Мазепу – як дипломата, що робив акцент на дипломатичних зусиллях за незалежність України. Іван Скоропадський був ліберальним реформатором, який прагнув оновлення держави та економічного розвитку

України. Його зображення підкреслюють аристократичне походження: розкішний одяг, мундир, ордени та медалі.

Івана Мазепу зазвичай зображали в каптані, з шаблею та мушкою, а пізніше – в традиційному гетьманському одязі. Богдана Хмельницького часто показували у військовому вбранні з шаблею, на коні, з козаком поруч; характерними рисами є борода і рішучий погляд.

Гетьмани відрізнялися типом правління і зовнішньою політикою. Богдан Хмельницький зблизився з Московією та воював проти Польщі, Мазепа прагнув балансу між ними й захищав права шляхти, а Скоропадський намагався зберегти автономію під контролем Росії та уникав активної дипломатії. Хмельницький і Мазепа сповідували православ'я, тоді як Скоропадський був римо-католиком.

Кожна історична постать мала свою символіку, яка підкреслювала їхню роль в історії України. Мазепа зображувався з трьома зірками, Хмельницький – з козачим кинджалом, Скоропадський – у військовій формі з мечем та орлом на гербі.

Мистецький образ Богдана Хмельницького. Зображення Богдана Хмельницького в мистецтві різняться стилістикою й трактуванням: портрети підкреслюють його впевненість, статус і владу. Митці часто використовують символічні деталі. У різних творах мистецтва Богдана Хмельницького зображають по-різному, що впливає на сприйняття цієї історичної фігури. Стилi зображення Богдана Хмельницького різняться відповідно до художнього періоду. Ранішні твори підкреслюють його статус воїна чи правителя, а сучасні – зображають гетьмана більш реалістично та спокійно.

Залежно від задуму художника, зображення Богдана Хмельницького можуть містити різні символічні деталі, які підкреслюють його значення і роль. Наприклад, це можуть бути гетьманські регалії, військова символіка або інші елементи, що створюють певний контекст для сприйняття його образу. Дуже часто його малюють із булавою – знаком влади гетьмана. Іноді додають також

шаблю, наголошуючи на ролі головнокомандувача. Відомі митці, такі як В. Гондіус та С. Землюков, зображували його з обома цими символами.

Зображення Богдана Хмельницького відображають різноманітність його емоційних станів і багатогранність особистості. Від стриманості та дисциплінованості до відданості своєму народові й роздумів щодо військової стратегії, художники прагнуть передати різні риси Хмельницького як лідера та гетьмана. О. Мордвинова представила Хмельницького як особу, здатну вислухати кожного, що контрастує із поширеним образом суворого воєначальника. Портрети Т. Шевченка цінні тим, що відкривають реальні риси зовнішності, характеру і звичок зображених осіб, а також передають емоційний стан. Це видно і в портретах Богдана Хмельницького. Картина «Смерть Богдана Хмельницького», написана у 1837 році, показує момент передачі гетьманських клейнодів синові Юрію. Ця історична сцена відбулася за присутності старшин, полковників і представників царя Олексія Михайловича – намісника Ф. Бутурліна та дяка В. Михайлова.

В іконографії цього гетьмана зазвичай зображують один і той самий герб, хоча з часом його вигляд змінювався. Герб зустрічається не на всіх портретах і рідко трапляється у творах. Вперше він датований і зображений на гравюрі В. Гондіуса, де виконаний у формі щита із зображенням всередині.

З часом у зображеннях герба відбулися зміни: деталі стали виразнішими, додали флористичні елементи, а на портреті XVIII ст. контури герба змінили колір із блакитного на чорний, а сам герб – із червоного на золотий. У XX столітті герб Богдана Хмельницького на портреті набуває світлого забарвлення, а у XXI столітті його вигляд суттєво змінюється. Інші варіанти герба не датовано, тому їх важко вписати в цю хронологію.

Окрім герба, на гетьманських портретах змінювався й одяг. Найчастіше переважали червоний і чорний кольори. На портреті XIX століття А. Пиляховського домінують червоний, зелений та коричневий. Богдана Хмельницького часто впізнають по зображенню В. Гондіуса, але його

зовнішність на різних портретах суттєво відрізняється, інколи навіть не має українських рис.

Порівняння виразів обличчя дозволяє побачити гетьмана в образі тюрка, що відкриває новий погляд на його постать. Богдана Хмельницького часто зображали за переказами сучасників та рідкісними прижиттєвими портретами.

Мистецький образ Івана Мазепи. Дослідження образів Івана Мазепи в образотворчому мистецтві сприяє глибшому розумінню його ролі та значення як видатного гетьмана української історії. Різноманітність і варіативність зображень свідчать про еволюцію поглядів і тлумачення особистості Мазепи залежно від художніх напрямів й історичного контексту. Візуальні репрезентації не лише фіксують зовнішні риси гетьмана, а й віддзеркалюють риси його характеру та вплив на історичні події. Аналіз місця його портретів у мистецькій традиції дозволяє більш чітко визначити внесок Мазепи в розвиток українського гетьманства та підкреслити важливість мистецтва як інструменту осмислення історичних постатей і культурної спадщини.

Протягом століть навколо портретів гетьмана тривали суперечки через їхню несхожість. Найбільше питань виникало до так званих «академічного», «норбленовського», «бекетівського», «лаврського» портретів. Останнім часом дискусії стосувалися виявленого на початку ХХ і вдруге – на початку ХХІ століття «дніпропетровського» портрету Мазепи.

Численні твори мистецтва з Іваном Мазепою як головним героєм свідчать про його популярність навіть поза межами країни. У ХІХ столітті художники намагалися зобразити гетьмана унікально, базуючись переважно на попередніх зображеннях через брак достовірних джерел. Через міфи й чутки створити автентичний образ було складно, тому митці частіше зверталися до нейтральних трактувань.

Різноманітність портретів Івана Мазепи негативно вплинула на його іконографію. Українці довгий час вважали достовірним лише образ із десятигривневої купюри, і навіть публікація монографій та архівних матеріалів

не змінила цю ситуацію. Проекти пам'ятників Мазепі часто базуються на недостовірних художніх версіях скульпторів, які не враховують історичні дискусії щодо автентичності портретів гетьмана.

Найбільш достовірними портретами Івана Мазепи вважаються зображення з літопису С. Величка, з Троїцької надбрамної церкви в Києві, Троїцького собору в Чернігові та гравюра невідомого автора «Хрещення Христа» [11]. Реалістичний вигляд Мазепи також простежується у роботах І. Мигури, Д. Галяховського, Й. Балашевича та Л. Тарасевича.

Київський гравер З. Самуйлович у 1693–1695 роках створив гравюру «Поклоніння царів Іоанна та Петра Олексійовичів, царевича Олексія Петровича новонародженому Христу». Роботу датують цим періодом, оскільки Олексій народився в 1690 році, а Іоанн помер у 1696-му. На монограмі гравер додав вірш: «Иванн Агнцем Хр[ис]та показует Петр же Б[о]жїим Си[н]ом именуует».

На гравюрі позаду царів зображені гетьман Іван Мазепа, генеральний обозний В. Дунін-Борковський і козацька старшина. Гетьман жестом сигналізує підлеглому, натякаючи на божественність царської родини. Обличчя Мазепи виписане чітко, а образ В. Дуніна-Борковського відповідає його відомим портретам.

Багато дослідників вважають, що перше зображення гетьмана Мазепи знаходилось на стінному розписі Успенського собору Києво-Печерської Лаври. Це твердження здається обґрунтованим, з огляду на традицію малювати на стінах храмів меценатів і впливових осіб, які робили значні пожертви церкві. Проте питання, чи дійсно саме так виглядав Іван Мазепа, залишається дискусійним. Сумніви виникають тому, що на фресці зображений чоловік досить молодого віку, хоча Мазепа став гетьманом у 48 років. До того ж після пожежі 1718 року стінний розпис було відновлено, і немає певності, що новий образ збігався з оригіналом.

У праці відомого дослідника мазепинської доби О. Оглоблина «Гетьман Мазепа та його доба» (1960 р.), основну увагу приділено аналізу зовнішньої та

внутрішньої політики Івана Мазепи. Водночас автор на завершення першого розділу подає загальну характеристику Івана Мазепи й описує гетьмана як відважного, тактовного, розумного і спритного діяча, чия кар'єра здебільшого стала результатом його особистих рис і здібностей [42].

Дослідник, посилаючись на П. Орлика і К. Меннінга, відзначає, що Іван Мазепа був ерудованою й культурною особою зі знанням багатьох європейських мов. Він захоплювався мистецтвом не лише як поціновувач, а і як творець, був талановитим промовцем і стилістом та мав видатні здібності володаря [2]. У поемі Дж. Байрона «Мазепа» автор зображує молодого Івана Мазепу до його гетьманства. Твір суперечливий, але сповнений символізму щодо особистості героя.

В. Січинський вважає, що портрети Івана Мазепи роботи іноземних граверів не є правдивими, оскільки вони зображують гетьмана непривітним. Він наголошує, що справжня привабливість Мазепи полягала не у зовнішності, а у розумі, освіченості, інтелігентності й майстерності спілкування. Автор також відзначає, що навіть на українських гравюрах Мазепа виглядає негарно, проте володіє внутрішніми якостями, які приписували йому сучасники [52]. Ймовірно, саме ці риси привертали до нього жінок, а не зовнішній вигляд [65].

Польський шляхтич Я.-Х. Пасек зробив Івана Мазепу відомим за межами України, зобразивши його в сумнівній історії у своїх «Споминах», де Мазепу нібито покарали за стосунки з О. Загоровською. Історик С. Павленко вважає, що насправді Мазепа лише передавав подарунки цій жінці як посередник [43]. Проте романи й розповіді Я.-Х. Пасека поширили загадковий образ гетьмана, завдяки чому він став героєм численних літературних та мистецьких творів. Ця легенда сформувала Івану Мазепі репутацію інтригана з привабливою зовнішністю.

Отже, можна сказати, що з усіх наявних зображень і описів Івана Мазепи лише небагато з них дійсно здатні відобразити його зовнішність і є автентичними портретами. До таких належать: втрачене зображення Мазепи на

дзвоні «Голуб» (1699 рік), гравюра О. Тарасевича «Хрещення Христа» (друга половина XVII століття) та гравюра В. Самойловича «Поклоніння царів Івана і Петра Олексійовичів народженому Христу» (1704 рік).

Мистецький образ гетьмана Івана Скоропадського. Зображення Івана Скоропадського в мистецтві допомагають зрозуміти його роль в історії України, хоча вони менш відомі, ніж портрети Богдана Хмельницького чи Івана Мазепи. Такі зображення можна знайти у творах мистецтва, архівних документах і книгах.

Зображення Івана Скоропадського розрізняється залежно від автора й стилю. Найвідоміший його портрет – купюра-гривня 1918 року Української Народної Республіки. Також є роботи О. Мурашка та М. Бокшая.

Івана Скоропадського часто зображують як військового лідера і державного діяча, використовуючи символи гетьмана, такі як булава і накидка козацької еліти. Його емоції на портретах варіюються, а П. Окулов особливо підкреслював войовничість, малюючи Івана Скоропадського з булавою та шаблею. Детальний аналіз зображень Івана Скоропадського дозволяє краще зрозуміти різні трактування його образу у мистецтві. Зазвичай гетьмана показували невойовничим лідером, хоча траплялися й винятки.

Іван Скоропадський, як і Іван Мазепа, рідко зображені з гетьманськими відзнаками. Зазвичай у нього на портретах є кулон із зображенням дружини Анастасії, що підкреслює його ставлення до неї. Івана Скоропадського зазвичай зображали в поважному віці, хоча існують кілька портретів молодого віку невідомих авторів. До кінця XVIII століття такі образи не створювалися, що свідчить про короткочасність цієї тенденції.

Портрет Івана Скоропадського, створений Н. Павлусенко, показує його з посмішкою і шаблею в руці, поєднуючи риси лояльного правителя та захисника. Художниця розповідає, що перший портрет Івана Скоропадського написала у 2013 році, не глибоко досліджуючи іконографію. З 2017 року, після консультацій із Сергієм Шаменковим, створила новий портрет гетьмана,

переодягнувши його за зразком з Успенської церкви Києво-Печерської Лаври: у білому шовковому жупані та киреї з хутром, з поясом, що зберігся донині [45].

Отже, мистецькі образи Богдана Хмельницького, Івана Мазепи та Івана Скоропадського у візуальному мистецтві XIX століття відображають не лише індивідуальні риси та життєві шляхи цих видатних гетьманів, а й уособлюють ключові національні ідеали українського народу – прагнення до свободи, державності, мудрого лідерства і культурної самобутності. Різноманітність і символічність їхніх зображень, багатство іконографічних деталей і художніх інтерпретацій поговорить про еволюцію сприйняття історичних постатей у суспільній свідомості та мистецтві.

2.2. Типологічна класифікація козацьких образів: героїчно-батальний, побутово-ліричний та символічно-узагальнений типи

XIX ст. позначене кардинальними зрушеннями в соціальній структурі європейських суспільств, що неминуче відбилося на художніх процесах епохи. Індустріалізація, урбанізація, трансформація традиційного укладу життя породжували ностальгійне звернення до минулого як до джерела стабільних цінностей та ідентичності. На тлі національно-визвольних рухів, що охопили Європу від наполеонівських воєн до революцій 1848 р. та пізніших десятиліть, історична пам'ять ставала інструментом консолідації націй, що прагнули політичного самовизначення.

Козацтво в українській культурній свідомості посідало місце центрального історичного міфу – епохи свободи, військової слави та державницьких змагань. Художники XIX ст. зверталися до козацької тематики не як до археологічної реконструкції, а як до живого джерела національної ідентичності. При цьому образ козака не залишався монолітним: залежно від художніх завдань, ідеологічних настанов та індивідуального бачення митців він набував різних модальностей від епічного героя батальних полотен до

ліричного персонажа побутових сцен, від конкретної історичної особи до узагальненого символу народу.

Аналіз масиву творів козацької тематики дозволяє виокремити три основні типологічні моделі, що різняться за змістовим наповненням, композиційними принципами та ідейним навантаженням: героїчно-батальний, побутово-ліричний та символічно-узагальнений типи.

I. Ласка запропонувала хронологічну періодизацію, що розмежовує «період козацької доби», коли митці працювали з живими прототипами, та «період посткозацької доби», коли образи реконструювалися за історичними джерелами [31]. Ця періодизація суттєва для розуміння методологічних відмінностей у підходах до козацької теми: барокові портрети гетьманів фіксували конкретних осіб, тоді як художники ХІХ ст. створювали образи, опосередковані історичною дистанцією та культурною рефлексією.

Альтернативні класифікаційні підходи пропонують семіотичну диференціацію козацьких образів: козак-воїн (включно з історичними портретами), козак-філософ (збірний образ мудреця, не прив'язаний до конкретного персонажа) та козак-символ народу (передусім іконографія Мамає) [48]. Кожна з цих моделей акцентує на певному аспекті козацького міфу та використовує відповідні художні засоби для його втілення.

Героїчно-батальний образ козака сформувався на перетині європейської традиції історичного живопису та специфічно українського досвіду осмислення козацької доби. У межах цього типу козак постає передусім як воїн і захисник – носій сили, відваги та військової честі. Художні засоби акцентують динаміку руху, напруженість композиції, драматизм моменту бою або передчуття сутички.

Витоки героїчно-батального типу сягають барокового портретування козацької старшини ХVІІ–ХVІІІ ст. Парадні зображення гетьманів та полковників, створені сучасниками, демонстрували підкреслено героїзовані, мужні образи, виконані в стилістиці бароко з притаманними йому

експресивністю, увагою до атрибутів статусу та влади. Портрет гетьмана І. Скоропадського невідомого українського майстра (кінець XVIII ст., Дніпровський художній музей) демонструє характерне поєднання індивідуалізації рис обличчя: подвійне підборіддя, тонкі вуса, зализини, з репрезентативною схемою парадного портрета. Портрет І. Мазепи в латах з Андріївською стрічкою (невідомий автор, кінець XVIII ст.) акцентує на військових атрибутах гетьмана, позиціонує його як полководця та державного діяча.

Ці барокові портрети були для митців XIX ст. не лише джерелом натхнення, а й своєрідною документацією одягу, зброї, предметів побуту козацької еліти. С. Васильківський у «Портреті гетьмана Конашевича-Сагайдачного» (1900) та О. Курилас у «Портреті Івана Мазепи» (1909) звертаються до барокових прототипів, переосмислюють їх відповідно до естетичних настанов свого часу [13; 36].

У живописі XIX ст. героїчно-батальний тип реалізується переважно у складних багатофігурних композиціях, що ілюструють конкретні історичні події: битви, військові ради, урочисті церемонії. Композиційна структура таких творів характеризується динамічністю, напруженим ритмом, діагональними побудовами та контрастом світла й тіні, спрямованими на створення відчуття драматизму та кульмінаційності події. Центральний персонаж або група героїв виокремлюються за допомогою масштабності, світлового акценту чи жесту, що підкреслює їхню визначальну роль.

Картина І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891 рр.) є одним із найвідоміших творів історичного живопису, що репрезентує героїчно-батальний тип козацького образу в його специфічному варіанті, не через зображення бою, а через демонстрацію колективної зневаги до ворога. Полотно розміром 203×358 см. створювалося понад десятиліття і стало підсумком тривалих студій козацької історії та етнографії. Композиція побудована за принципом щільного групування фігур навколо столу, де пишуть

лист. Розташування персонажів напівколом формує відчуття внутрішньої єдності та спільної дії. І. Репін свідомо уникає чіткого поділу на передній і дальній плани, що посилює ефект залучення глядача до сцени як безпосереднього свідка події. Композиційний ритм утворюється через чергування активних жестів, нахилів фігур та напрямків поглядів, що сходяться на тексті листа. Колористичне рішення ґрунтується на поєднанні теплих насичених тонів: червоних, коричневих, охристих, що домінують у зображенні козацького вбрання. Ці кольори підкреслюють емоційний підйом та експресію сцени. Світлотіньове вирішення акцентує на обличчях та руках персонажів як головних носіях психологічної виразності. Кожен козак постає індивідуалізованим персонажем із власною мімікою, жестами та емоційним станом, від гучного сміху до саркастичного захвату, від зосередженості до іронічної усмішки. Така багатоголосність створює ефект колективного портрета, де різноманітність характерів об'єднана спільною ідеєю. Сміх і гротеск виконують не розважальну, а ідейну функцію, як форма зневаги до тиранії та символ духовної незалежності. Твір насичений атрибутами козацького побуту й військової культури: зброя, елементи одягу, характерні зачіски, предмети повсякденного вжитку. Ці деталі формують символічний ряд, що репрезентує козацтво як спільноту вільних і рівних людей. І. Репін свідомо уникає ідеалізованої героїки, надає перевагу живій, емоційно насиченій сцені, де героїзм виявляється через солідарність і свободу слова.

С. Васильківський у картині «Бій запорожців з татарами» (1892) запропонував інший варіант героїчно-батального образу, динамічну батальну сцену, зосереджену на моменті зіткнення. На відміну від багатофігурних композицій із розгорнутим нарративом, митець фіксує саму сутність бою як стрімкого й небезпечного процесу. Композиція побудована на активному русі в широкому горизонтальному просторі степу. Фігури вершників розташовані по діагоналі, що спрямовує погляд від переднього плану вглиб полотна, створюють відчуття швидкості та напруги. Основна дія зосереджена в центрі, де зіткнення

передане через різкі жести, нахили тіл та рухи коней. Відсутність чітко окресленого фону підсилює ефект відкритого простору й підкреслює нерозривний зв'язок козацького бою зі степовим ландшафтом. Колористичне рішення стримане: природні охристі, жовто-коричневі та сіро-блакитні тони. Таке вирішення не відволікає від головної дії, а навпаки, створює єдиний живописний простір, де фігури органічно зливаються з довкіллям. Світло розсіяне, без різких контрастів, що відповідає реалістичній манері митця.

Динаміка руху є головним виразним засобом твору. С. Васильківський майстерно передає напруження моменту через пластику коней та пози вершників у стані безпосереднього зіткнення. Індивідуальна психологічна характеристика персонажів поступається узагальненому образу воїна, не окрема особистість, а колективний акт боротьби виходить на перший план.

М. Самокиш у творі «Напад запорожців на обоз» (1900-ті рр., папір, акварель, туш) звертається до узагальненого образу козацького набігу: стрімкого, сміливого, рішучого. Композиція динамічна й насичена рухом; дія розгортається по діагоналі, що створює відчуття прориву та хаосу бою. Фігури вершників і коней переплітаються, утворюючи щільний вузол руху. Відсутність чіткого центру змушує погляд «ковзати» по всій площині твору, слідуючи за шаленою атакою. Емоційну напругу М. Самокиш створює через динаміку: коні зображені в стрімкому русі, гриви розвіваються, що підсилює відчуття швидкості. Лінії мазків різкі, спрямовані, вони повторюють ритм галопу та сутички. Колірна гама стримана, з домінуванням землястих, зелених і коричневих тонів; яскраві плями червоного в одязі слугують акцентами, що підкреслюють драматизм сцени. Митець поєднує реалістичність із вільною, майже ескізною манерою письма, що створює ефект миттєвості, ніби художник вихопив коротку секунду з вируючого бою [53].

М. Івасюк у монументальному полотні «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1649 року» (бл. 1892–1912) запропонував урочисто-репрезентативний варіант героїчного образу. На відміну від динамічних батальних сцен, митець

звертається до моменту тріумфального визнання гетьмана як національного лідера. Композиція має чітко вибудовану ієрархічну структуру. Центральною фігурою є Б. Хмельницький верхи на білому коні, що одразу надає образу піднесеності та символізує легітимність влади. Його постать домінує над простором завдяки масштабності, вертикальному положенню та колористичному акценту. Духовенство, козацька старшина, міщани розміщені довкола гетьмана, утворюють складну багатофігурну композицію, що підкреслює загальнонародний характер події. Простір організований як урочиста сцена, де архітектура храму слугує не лише фоном, а й важливим смисловим елементом. Вертикалі колон і склепінь підсилюють відчуття величчя та сакральності моменту.

Художник відступив від історичної достовірності: справжня зустріч мала відбуватися в Софійському монастирі, де Хмельницький мав би йти пішки [58]. Однак художня логіка вимагала іншого рішення – візуальної кульмінації тріумфу.

Колористика базується на насичених тонах: червоних, золотистих, коричневих і темно-зелених. Контраст між яскравим вбранням гетьмана та стриманішими кольорами оточення посилює його центральну роль. Світло сконцентроване на головній дії, підкреслює ключові фігури та створюючи ефект урочистого освітлення.

О. Мурашко на полотні «Поховання кошового отамана» (1900) запропонував елегантний варіант героїчного образу. Тут немає битв чи епічних подій, але історична трагічна подія – похорони отамана, показана з масштабом та емоційною напругою, характерними для героїчно-батального напрямку. Багатофігурна композиція передає значущість події для козацького суспільства, а скорботний настрій підкреслює велич втрати.

Героїчно-батальний тип виконує культурологічну функцію: представити козака як символ боротьби за свободу, віру, волю українців. Через такі полотна

митці знайомили глядача з героїчними сторінками історії, підтримуючи віру у справедливість та право на самовизначення.

Побутово-ліричний образ козака формується як альтернатива героїчно-батальній традиції, зміщує фокус із військової звитяги на повсякденне життя та внутрішній світ персонажа. У межах цього типу козак постає не стільки воїном, скільки людиною з емоціями, переживаннями та соціальними зв'язками. Такий підхід сприяє гуманізації образу, перетворює історичного героя на носія універсальних людських почуттів.

Витоки побутово-ліричного типу можна простежити в народній пісенній традиції, де козак оспівувався не лише як хоробрий воїн, а й як чоловік, син, брат, коханий, що змушений покинути рідних заради військової долі. Мотиви розлуки, туги, нездійсненого кохання, родинних зв'язків пронизують козацький фольклор, формуючи емоційний реєстр, відмінний від епічного героїзму.

Композиційно побутово-ліричні сцени вирізняються камерністю та відносною статичністю. Художники зосереджують увагу на окремих фігурах або невеликих групах персонажів, розміщених у знайомому побутовому або природному середовищі. Простір відіграє роль емоційного фону, що підсилює ліричний настрій сцени, а деталі побуту – інтер'єр, одяг, предмети, виконують функцію психологічної характеристики.

Колористичне рішення здебільшого стримане, з переважанням м'яких, гармонійних тонів. Світло використовується для створення атмосферності та емоційної глибини, а не для драматичного ефекту. Особливе значення має психологічна індивідуалізація: на відміну від узагальнених героїчних типів, художники прагнуть передати внутрішній стан персонажа, його настрої і характер.

М. Івасюк у творі «Поцілунок» (1910) репрезентує побутово-ліричний напрям, зосереджуючи увагу на інтимному моменті людських взаємин. Центральною темою є сцена кохання, передана через жест обіймів і поцілунку, що символізує емоційну близькість та внутрішню гармонію персонажів.

Художник переносить акцент із героїчної ролі козака на його людську, приватну сутність. Композиція камерна та врівноважена. Дві фігури зображені майже в центрі простору, що сприяє зосередженню на їхній взаємодії. Вертикальність постатей підсилює відчуття статичності моменту, зафіксованого поза плином часу. Навколишній пейзаж – сад або квітучий гай, створює атмосферу усамітнення та поетичності. Колористика базується на м'яких, приглушених тонах із домінуванням теплих відтінків зеленого, коричневого та рожево-охристого. Традиційний одяг персонажів: жіночий народний стрій та козацьке вбрання чоловіка, вказує на національний контекст, водночас не перетворює сцену на етнографічну ілюстрацію.

Інший твір М. Івасюка – «Козак з дівчиною біля криниці» (1901), демонструє грайливіший настрій. Дівчина наче відвертається, не дозволяє себе поцілувати, але її поза, погляд, кокетливо відігнута рука, показують, що це лише флірт. Рум'янець, блиск в очах, наполегливість козака роблять твір гімном юнацького кохання.

М. Пимоненко, майстер реалістичного жанрового живопису, поєднував побутовий жанр із національним пейзажем у творах козацької тематики. О. Бардаш відзначає, що Пимоненко «один із перших в українському живописі зумів поєднати побутовий жанр з поетичним національним пейзажем», присвятивши історичній темі полотна «У похід» та «Повернення з походу» [3, С. 321].

Картина «В похід (Проводи козаків)» (1902) представляє козака крізь призму повсякденного народного життя. На відміну від батальних композицій, художник звертається до моменту прощання, що передує військовій події, зосереджуючи увагу на психологічному та емоційному стані персонажів. Тема козацького походу осмислюється не як акт героїзму, а як людська драма, пов'язана з розлукою та невизначеністю. Композиція багатофігурна, проте логічно структурована. Центральною сценою виступає прощання козака з жінкою на передньому плані, що задає емоційний тон. Рух спрямований углиб

простору дорогою, якою від'їжджають вершники, що створює відчуття поступового віддалення та підсилює мотив розлуки. Інші групи: жінки, діти, селяни – формують соціальний контекст, підкреслюють узагальнений характер сцени. Колористика стримана й наближена до реалістичної тональності. Переважають природні, теплі відтінки охри, коричневого, зеленого та сірого, що гармонійно поєднуються з яскравішими акцентами народного одягу. Світло рівномірно розподілене, без різких контрастів, що сприяє зосередженій атмосфері.

Етнографічна достовірність – одна з визначальних рис творчості М. Пимоненка. Художник з великою увагою передає деталі традиційного вбрання, зброї, кінського спорядження та сільського середовища. Ці елементи не зводяться до простого опису побуту, а слугують засобом поглиблення психологічної характеристики та національної ідентифікації образів.

Твір «Українська ніч. Побачення» (1905) демонструє камерний варіант побутово-ліричного типу. Нічне побачення козака та дівчини відбувається в сутінках, що додає сцені інтимності. Святкове вбрання дівчини свідчить, що вона давно чекала на візит; поза закоханих – тримання за руки, вказує на близькість стосунків. Відвертання дівчини інтерпретується як виконання приписів традиційної дошлюбної поведінки, а не як справжня відмова [45].

О. Сластьон у картині «Проводи на Січ» (1889) розробляє тему розлуки в багатофігурній композиції. Різні долі та історії переплітаються: родинні прощання сусідять із розставанням закоханих на передньому плані. О. Сластьон був не лише художником, а й етнографом, що позначилося на документальній точності побутових деталей.

Ф. Красицький у творі «Гість із Запоріжжя» (1901) запропонував камерну сцену, де козак виступає не учасником родини, а шанованим гостем із далекого минулого. Композиція врівноважена й замкнена: фігури розташовані півколом навколо рушника з наїдками, що символізує українську гостинність. Центром є не дія, а спілкування, взаємна повага й духовна єдність поколінь. Колірна гама

тепла, м'яка, побудована на поєднанні зелених, коричневих, охристих тонів. Відсутність різких контрастів сприяє гармонійному, спокійному настрою. Пейзажний фон: сад, хатина, дерева, органічно доповнює сцену, підкреслюючи зв'язок людини з рідною землею. Кожен персонаж має індивідуальний характер: запорожець постає носієм козацької слави та досвіду; селяни – щирими, сповненими поваги; дитина підсилює ідею спадкоємності традицій. Головна ідея твору – це утвердження духовних цінностей: гостинності, пошани до старших, пам'яті про козацьке минуле. Ф. Красицький не героїзує війну, а показує людяність і моральну силу народу.

Ескізні акварелі С. Васильківського: «На варті» (1900), «Козак в степу. Тривожні знаки», «Козак на варті» (1900), «Козак» (1900), демонструють перехідний тип між героїчним і побутовим. Козак зображений у буденній ситуації вартової служби, без пафосу чи героїзації. В «Козаку в степу» вершник напружено оглядає далечинь; важке небо з густими хмарами підсилює тривожний настрій, однак це не битва, а очікування, рутинна, необхідна праця.

Побутово-ліричний тип розкриває інший вимір козацької тематики – інтимний і гуманістичний. Він доповнює героїчно-батальну традицію, створюючи багатовимірний образ козацтва не лише як військової сили, а і як духовної та соціальної спільноти.

Символічно-узагальнений козацький образ образу виходить за межі конкретної історичної чи життєвої ситуації, набуваючи значення культурного символу. Козак репрезентує не окрему особу, а колективний образ, уособлення національного характеру, свободи, волелюбності та духовної стійкості. Художні засоби апелюють до алегорії, метафори та архетипних форм, а конкретні риси персонажа можуть бути навмисно узагальненими.

Найпоширенішим утіленням цього типу є образ Козака Мамає, збірний народний образ, що не є інтерпретацією портрета конкретного історичного діяча. П. Білецький систематизував іконографічні варіанти цього образу, виокремивши сталі композиційні схеми та атрибутивні елементи [4]. Дослідник

наголошував на унікальності явища Мамає в контексті європейської народної культури, вбачав в ньому синтез архаїчних міфологічних уявлень та історичної пам'яті.

Походження образу Мамає сягає XVII ст., часів козацької держави, коли ця постать стала уособленням ідеального воїна-філософа. Він символізує не лише силу, а й гармонію з природою та духовність. Народна свідомість іменувала його «українським Буддою», спокійним та незворушним, впевненим у собі попри небезпеки [28].

Іконографічна система Мамає відзначається стабільністю. Козак зображений у фронтальній, майже іконній позі, що надає йому сакрального звучання. Він сидить на землі, тримаючи бандуру – інструмент, що асоціюється з кобзарством, усною історією та національною пам'яттю. Поряд кінь, дерево (зазвичай дуб), спис, посудина для напоїв, люлька, зброя. В окремих варіантах присутній жіночий образ. Дуб у композиції Мамає може трактуватися як візуальний аналог Світового дерева, що пов'язує різні рівні буття. Курган або гора – модель «світової гори», а спис – вертикальна вісь, що поєднує космічні сфери.

Картина «Козак-бандурист» невідомого автора XIX ст. з Національного художнього музею України демонструє канонічний варіант символічно-узагальненого типу. Козак зображений у фронтальній позі, тримаючи бандуру. Його зовнішність узагальнена й водночас знакова: оселедець, вуса, традиційний одяг. Ці риси не індивідуалізують персонажа, а перетворюють його на тип, символ усього козацтва. Обличчя спокійне, зосереджене, позбавлене динамічних емоцій, що підкреслює внутрішню зібраність і філософську заглибленість. Композиція насичена символами: бандура – народна пам'ять, слово, пісня, що зберігає історію; кінь – козацька воля та військова сила, зображений у спокої, що може свідчити про завершення активної боротьби; зброя – нагадування про героїчне минуле; люлька та чаша – мотиви земного життя, що зближують героя з народною традицією. Усі

елементи створюють багат шаровий образ, одночасно воїна, співця і філософа. Колористика стримана, з перевагою темних, глибоких тонів: коричневих, зелених, синіх. Така палітра сприяє зосередженому, дещо меланхолійному настрою. Стилістично твір тяжіє до народного примітиву з елементами романтизму: спрощені форми, умовний простір, символічна логіка.

Народна картина «Козак Мамай» (1855) П. Рибки у 1834 році» (полотно, олія, 70×83 см.) демонструє варіант із яскравішим колоритом та акцентованим зображенням коня. Присутні головні атрибути: бандура, ріг, чаша. Вираз обличчя козака, що співає, щирий, безпосередній.

Ф. Стовбенко в «Козаку-бандуристі» (1893) відходить від типової «сидячої» пози Мамає, зображує козака верхи на коні. Така композиційна схема послаблює асоціації з образом філософа-споглядальника, проте зберігає центральний атрибут – бандуру, що маркує персонажа як носія пісенної традиції.

Народна картина «Максим Залізняк» (1858), попри зображення реального історичного діяча, ватажка Коліївщини, за композиційною схемою та атрибутикою максимально наближена до традиційних зображень Козака Мамає. Характерна поза, ракурс, наявність бандури та інших елементів свідчать про домінування типологічної моделі над портретною індивідуалізацією.

Символічно-узагальнений образ козака виконує функцію культурної пам'яті. У контексті ХІХ ст., коли українська культура перебувала в умовах імперського тиску, образ козака-бандуриста набуває особливої ідеологічної ваги. Він символізує незнищенність національного духу, що зберігається не через політичну владу, а через культуру, пісню та історичну пам'ять. Козак – не герой дії, а герой пам'яті; його статичність і зосередженість вказують на трансформацію козацького міфу з військового в духовний.

Типологічна класифікація козацьких образів відображає еволюцію художнього осмислення козацтва, від конкретно-історичного героя через ліричну персоніфікацію до символу національної ідентичності.

Героїчно-батальний тип акцентує на військовій звитязі та колективному подвигу; побутово-ліричний – на людських почуттях та повсякденному вимірі життя; символічно-узагальнений – на культурній пам'яті та духовній тяглоті. Взаємодія цих типів у мистецькій традиції свідчить про гнучкість і багатозначність козацького образу, що залишається актуальним елементом українського культурного дискурсу.

2.3. Візуальні атрибути козацького образу та їхня семіотика

Атрибути в мистецьких творах здавна виконували функцію візуального коду, що дозволяв глядачеві без вербальних пояснень ідентифікувати персонажа, зчитувати його соціальний статус, професію, релігійну належність, моральні якості. В іконографії святих атрибути слугували для розпізнавання конкретних постатей; у портретному живописі, для демонстрації суспільного становища моделі. Козацький образ в українському мистецтві також сформував розгалужену атрибутивну систему, де кожен елемент несе не лише предметне, а й символічне навантаження.

Через систему атрибутів: деталей одягу, озброєння, побутових предметів, митці кодують уявлення про соціальний статус, військову роль, моральні якості та культурну ідентичність козака. У творах різних епох атрибутика стає своєрідною мовою, що поєднує історичну достовірність із художнім узагальненням. Поняття художнього образу як багаторівневого феномена тісно пов'язане з історичним розвитком суспільства: саме через візуальні форми відбувається осмислення культурних, соціальних та ідеологічних процесів певної доби.

Зброя є одним із найстійкіших атрибутів козацького образу, що візуально підкреслює його воїнську природу. Шабля, спис, рушниця, пістолі в мистецьких зображеннях мають не лише функціональне, а й символічне значення, уособлюючи честь, готовність до боротьби та захисту спільноти.

У батальних композиціях зброя виступає композиційним акцентом, що структурує простір твору й водночас посилює героїчний характер образу. У картині І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» зброя присутня майже на кожній постаті, однак не є центром композиції: козаки не в бою, а в момент колективного сміху над ворогом. Проте наявність зброї нагадує, що ці люди воїни, для яких лист до султана є продовженням війни іншими засобами.

У творах М. Самокиша, «Напад запорожців на обоз», «Гайдамак на коні» (1899), зброя інтегрована в динаміку бою. Шаблі підняті для удару, рушниці спрямовані на ворога. Детальне відтворення зброї свідчить про документальний підхід митця, який понад п'ятдесят років присвятив батальному жанру [53].

В іконографії Козака Мамає зброя (шабля, спис, іноді рушниця) розміщена поряд із героєм, але не в його руках. Козак не воює, а споглядає; зброя виступає атрибутом минулого досвіду, знаком належності до воїнської верстви, а не актуальної дії. Таке рішення підкреслює філософську модальність образу: козак-воїн став козаком-мудрецем, але не втратив зв'язку зі своїм минулим.

Кінь у козацькій іконографії постає знаком мобільності, свободи та зв'язку зі степовим простором. Образ вершника символізує гармонію людини й природи, а також динаміку козацького життя. У батальних сценах С. Васильківського та М. Самокиша коні зображені в стрімкому русі, гриви розвіваються, ноги витягнуті в галопі. Динаміка коня підсилює відчуття швидкості та напруги бою. У «Бою запорожців з татарами» С. Васильківського коні органічно зливаються зі степовим ландшафтом, стають частиною простору, який козаки захищають.

В іконографії Козака Мамає кінь зазвичай зображений у спокої, прив'язаний до списа або дерева за спиною козака. Ця деталь як елемент ритуальної сцени: кінь біля вертикального списа може символізувати завершення походу або обряд біля могили воїна [25]. Спокійний кінь – знак паузи, рефлексії, переходу від активного життя до споглядання.

Колір коня також має семантичне навантаження. Білий кінь Б. Хмельницького на полотні М. Івасюка «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва» символізує чистоту намірів, легітимність влади, тріумф. Цей мотив має давню іконографічну традицію, білий кінь асоціюється з перемогою та божественним благословенням.

Одяг козака: шаровари, жупан, кунтуш, пояс, шапка – є важливим маркером етнічної та соціальної ідентичності. У мистецтві ці елементи часто зазнають стилізацій, проте зберігають свою знакову функцію. Декоративність костюма дозволяє підкреслити індивідуальність персонажа або, навпаки, створити узагальнений тип.

Козацький стрій у батальних композиціях І. Рєпіна демонструє розмаїття та індивідуальність: кожен козак одягнений по-своєму, що підкреслює демократичний характер Січі. Червоні, сині, зелені жупани, різноманітні шапки, пояси створюють мозаїку кольорів, що посилює відчуття живої спільноти.

У портретах гетьманів одяг виконує репрезентативну функцію. Портрет І. Скоропадського демонструє червоний кунтуш, знак високого статусу. Портрет І. Мазепи в латах з Андріївською стрічкою акцентує на військових та державних регаліях.

Пояс у козацькій іконографії символізує силу, зібраність, готовність до дії. Широкий пояс, часто яскравого кольору, є обов'язковим елементом козацького костюма на більшості зображень.

У побутово-ліричних сценах М. Пимоненка одяг виконує етнографічну функцію, демонструючи традиційний український стрій із документальною точністю.

Характерна зачіска – оселедець, є впізнаваною рисою козацького образу, що маркує персонажа навіть за відсутності інших атрибутів. В іконографії Козака Мамає оселедець присутній майже обов'язково, стає знаком козацької ідентичності.

Серед атрибутів козака особливе місце посідають предмети, пов'язані з духовною культурою. Бандура (кобза) асоціюється з пісенною традицією, історичною пам'яттю та ліричним виміром козацького образу. В. Дудчак простежив еволюцію інструмента від практичного використання в козацькому побуті до символу культурної ідентичності [22].

В іконографії Козака Мамає бандура є центральним атрибутом, що визначає модальність образу. Козак не воює, а грає, тобто зберігає та передає пам'ять через музику й слово. П. Білецький відзначав, що бандура в руках Мамає перетворює воїна на співця-філософа, носія колективної мудрості [6].

У картині «Козак-бандурист» (невідомий автор, ХІХ ст.) інструмент домінує в композиції: козак тримає бандуру обома руками, його поза зосереджена на грі. Бандура – не декоративний елемент, а головний смисловий центр, що визначає інтерпретацію образу.

Серед усіх складників композиції Мамає особливе місце посідає образ дерева, який за значущістю поступається лише центральній постаті козака. Його присутність виходить за межі декоративної функції та апелює до архаїчних міфологічних уявлень.

Дерево на картинах Мамає, зазвичай дуб, священне дерево індоевропейців, може трактуватися як візуальний аналог Світового дерева, що маркує центр космосу. Курган або гора в композиції – це модель «світової гори», а спи́с – вертикальна вісь, що поєднує різні рівні буття [25]. Таким чином, козак позиціонується в центрі світобудови, стаючи її охоронцем.

Люлька, посудина для напоїв (ріг, чаша, пляшка), плоди належать до побутових атрибутів, що наближають образ козака до земного, повсякденного виміру. Ці елементи зближують героя з народною традицією та підкреслюють його людську природу.

Люлька в іконографії Козака Мамає – сталий елемент, що свідчить про відпочинок, споглядання, філософське заглиблення. Козак із люлькою – це не воїн у бою, а мудрець у стані рефлексії.

Посудина для напоїв – ріг, чаша, пляшка, асоціюється з мотивами святкування, побратимства, життєвої сили. У козацькій культурі спільне пиття мало ритуальне значення, скріплюючи братські зв'язки.

Бароківі портрети козацької старшини демонструють специфічну атрибутивну систему, пов'язану з репрезентацією влади та статусу. Булава, бунчук, пернач, клейноди – це знаки гетьманської та старшинської влади, що ретельно відтворювалися художниками.

На іконі «Розп'яття» (кінець XVII ст., НХМУ) лубенський полковник Л. Свічка зображений у червоному кунтуші з молитовно складеними руками; його зелена шапка лежить на землі перед хрестом, як знак благочестя. Зображення козака є близьким до світського портрета, воно демонструє проникнення козацьких образів у сакральне мистецтво [31].

Атрибутивна система козацького образу функціонує по-різному в межах виділених типологічних моделей:

У героїчно-батальному типі домінують атрибути військової культури: зброя, кінь у русі, козацький стрій як бойове спорядження. Ці елементи підкреслюють активну, діяльну природу персонажа.

У побутово-ліричному типі на перший план виходять атрибути повсякденного життя: деталі одягу як етнографічні маркери, елементи сільського середовища, інтимні предмети взаємин (квіти, рушники). Зброя може бути присутня, але не акцентована.

У символічно-узагальненому типі атрибути набувають максимального символічного навантаження. Бандура стає знаком культурної пам'яті, дерево – космологічним символом, кінь у спокої – знаком завершеного походу, зброя поряд – нагадуванням про минуле.

Атрибути козацького образу формують цілісну семіотичну систему, де кожен елемент несе як предметне, так і символічне значення. Ця система забезпечує впізнаваність образу козака навіть при значній стилізації, дозволяє глядачеві ідентифікувати персонажа та зчитувати закладені смисли. Стійкість

атрибутивної системи свідчить про її глибоке вкорінення в національній культурній пам'яті та пояснює тривале побутування козацького образу в українському мистецтві.

Висновки до розділу 2

Аналіз масиву творів козацької тематики дозволив виокремити три основні типологічні моделі, що різняться за змістовим наповненням, композиційними принципами та ідейним навантаженням: героїчно-батальний, побутово-ліричний та символічно-узагальнений типи.

Героїчно-батальний тип сформувався на перетині європейської традиції історичного живопису та специфічно українського досвіду осмислення козацької доби. У межах цього типу козак постає передусім як воїн і захисник, носій сили, відваги та військової честі. Художні засоби акцентують динаміку руху, напруженість композиції, драматизм моменту бою або передчуття сутички. Композиційна структура характеризується багатофігурністю, діагональними побудовами, контрастом світла й тіні. Центральний персонаж або група героїв виокремлюються за допомогою масштабності, світлового акценту чи жесту. Цей тип репрезентований полотном І. Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891), де героїзм виявляється через колективний сміх над ворогом як маніфестацію духовної свободи. Батальні композиції С. Васильківського «Бій запорожців з татарами» (1892), демонструють динамічну сцену зіткнення, де рух стає головним виразним засобом. Твори М. Самокиша: «Напад запорожців на обоз» (1900-ті рр.), «Гайдамак на коні» (1899), передають стрімкість та небезпеку козацького набігу через динамічну композицію, різкі мазки, напружений ритм. Полотно М. Івасюка «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1649 року» (бл. 1892–1912) представляє урочисто-репрезентативний варіант героїчного образу, де гетьман

постає як сакралізований вождь. «Поховання кошового отамана» О.Мурашка (1900) демонструє елегійний варіант героїчного типу.

Побутово-ліричний тип формується як альтернатива героїчно-батальній традиції, зміщуючи фокус із військової звитяги на повсякденне життя та внутрішній світ персонажа. Козак постає не стільки воїном, скільки людиною з емоціями, родинними зв'язками, любовними переживаннями. Композиції камерні, зосереджені на психологічному стані персонажа та його взаємодії з довкіллям. Колористика стримана, світло використовується для створення атмосферності та емоційної глибини. Твори М. Івасюка «Поцілунок» (1910) та «Козак з дівчиною біля криниці» (1901) репрезентують любовну тематику, де козак постає як ідеальний коханець. М. Пимоненко у творах «В похід (Проводи козаків)» (1902) та «Українська ніч. Побачення» (1905) поєднує побутовий жанр із національним пейзажем, акцентує на родинних зв'язках та етнографічній достовірності. «Проводи на Січ» Опанаса Сластьона (1889) розробляє тему розлуки в багатофігурній композиції. «Гість із Запоріжжя» Фотія Красицького (1901) представляє козака як носія історичної пам'яті, що приходить до нащадків із минулого. Акварельні етюди С. Васильківського: «На варті» (1900), «Козак в степу», «Козак на варті» (1900), фіксують буденні ситуації вартової служби без героїчного пафосу.

Символічно-узагальнений тип виходить за межі конкретної історичної чи життєвої ситуації, набуваючи значення культурного символу. Козак репрезентує колективний образ, уособлення національного характеру, свободи, духовної стійкості. Найповніше цей тип утілений в іконографії Козака Мамає, збірного народного образу, що синтезує архаїчні міфологічні уявлення та історичну пам'ять. Фронтальна, майже іконна поза надає персонажу сакрального звучання; козак не воює, а грає на бандурі, зберігає та передає пам'ять через музику й слово. «Козак-бандурист» невідомого автора XIX ст. з НХМУ демонструє канонічний варіант: узагальнена зовнішність, символічна атрибутика, стримана колористика. Народна картина «Козак Мамає» (1855)

представляє варіант із яскравішим колоритом. «Козак-бандурист» Ф. Стівенка (1893) пропонує композиційну схему з вершником на коні. Народна картина «Максим Залізняка» (1858) демонструє домінування типологічної моделі над портретною індивідуалізацією: реальний історичний діяч зображений за схемою Мамаєва.

Візуальні атрибути козацького образу формують цілісну семіотичну систему, де кожен елемент несе як предметне, так і символічне значення.

Зброя: шабля, спис, рушниця, пістолі – є найстійкішим атрибутом, що візуально підкреслює воїнську сутність козака. У батальних композиціях зброя інтегрована в динаміку бою; в іконографії Мамаєва вона розміщена поряд із героєм, але не в його руках – знак минулого досвіду, належності до воїнської верстви. Шабля асоціюється зі свободою та лицарством. Кінь постає знаком мобільності, свободи та зв'язку зі степовим простором. У батальних сценах коні зображені в стрімкому русі, що підсилює відчуття швидкості. В іконографії Мамаєва кінь прив'язаний до списа або дерева – знак паузи, рефлексії, завершення походу. Колір коня має семантичне навантаження: білий кінь Б. Хмельницького на полотні Івасюка символізує тріумф і легітимність.

Одяг: шаровари, жупан, кунтуш, пояс, шапка – є маркером етнічної та соціальної ідентичності. У портретах гетьманів одяг виконує репрезентативну функцію; у побутових сценах – етнографічну.

Пояс був символом сили й зібраності. З XVIII століття козацька старшина обирала розкішні шовкові чи кашемірові пояси з орнаментом, оздоблені золотом і сріблом, які часто виготовляли за кордоном, зокрема в Китаї, Персії та місті Слуцьк (Білорусь). Слуцькі пояси, відомі двостороннім рослинним малюнком, цінувалися настільки високо, що могли коштувати дорожче маєтку. До кінця XIX століття на Середньому Подніпров'ї носили широкі ткані пояси зі східними мотивами на зразок слуцьких. Наприкінці XIX століття найбільш поширеними були вовняні пояси домашнього виробництва з ручним фарбуванням. На початку XX століття їх поступово замінили фабричні вироби, які водночас

зберігали елементи традиційних форм. Зокрема, у Кролевці виготовляли пояси з поперечними смугами яскравих кольорів, що нагадували «каламайкові» пояси східного походження, причому бахрома цих виробів була виконана у вигляді рядів витканих зображень китичок на кінцях [20].

Характерна зачіска – оселедець, є впізнаваною рисою, що маркує персонажа навіть за відсутності інших атрибутів.

Бандура (кобза) асоціюється з пісенною традицією, історичною пам'яттю та ліричним виміром козацького образу. В іконографії Козака Мамаєва вона є центральним атрибутом, що перетворює воїна на співця-філософа, носія колективної мудрості.

Дерево – зазвичай дуб, священне дерево індоєвропейців, може трактуватися як візуальний аналог Світового дерева, що маркує центр космосу. Курган або гора, модель «світової гори»; спис – вертикальна вісь, що поєднує космічні сфери.

Побутові атрибути – люлька, посудина для напоїв, плоди – наближують образ козака до земного виміру, підкреслюють його людську природу та зв'язок із народною традицією.

Атрибутивна система функціонує по-різному в межах типологічних моделей. У героїчно-батальному типі домінують атрибути військової культури: зброя в дії, кінь у русі. У побутово-ліричному типі атрибути повсякденного життя: етнографічні деталі одягу, елементи сільського середовища. У символічно-узагальненому типі атрибути набувають максимального символічного навантаження: бандура як знак культурної пам'яті, дерево як космологічний символ.

Типологічна класифікація козацьких образів відображає еволюцію художнього осмислення козацтва, від конкретно-історичного героя через ліричну персоніфікацію до символу національної ідентичності. Атрибутивна система забезпечує впізнаваність образу та дозволяє передавати складні смисли через візуальні знаки. Взаємодія типологічних моделей та атрибутивних

елементів свідчить про гнучкість і багатозначність козацького образу в українському мистецтві ХІХ ст.

РОЗДІЛ 3

КОЗАЦЬКИЙ ОБРАЗ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1. Трансформація козацької тематики в українському мистецтві ХХ століття

ХХ століття стало для України часом безпрецедентних соціальних катаклізмів: революції, громадянська війна, голодомори, нацистська окупація, радянський тоталітаризм, здобуття та утвердження незалежності. Кожна з цих епох накладала специфічний відбиток на художню інтерпретацію козацької тематики, трансформувала образ відповідно до ідеологічних вимог, культурних настроїв та національних потреб.

Початок століття позначений домінуванням стилю модерн (арт нуво), що на українському ґрунті набув виразних національних рис. Модерн тяжів до синтезу мистецтв, декоративності, стилізації народних мотивів, що органічно поєднувалося зі зверненням до козацької теми. Характерним є зацікавлення бароковою спадщиною, стилем, який в Україні традиційно асоціюється з «козацьким бароко» і епохою Гетьманщини.

Ф. Кричевський, один із засновників українського модерну, звертався до історичної тематики з позицій національного романтизму. Його твори відображають синтез академізму, впливів європейського модерну та знання української народної культури. Триптих «Життя» (1925–1927), хоча безпосередньо не присвячений козацтву, засвідчує метод художника: масштабне узагальнення, стилізація форм, акцент на національному костюмі як маркері ідентичності [30].

Г. Нарбут, графік, у книжковій ілюстрації та геральдичних проектах широко використовував козацьку символіку. Його роботи для УНР – державні

герби, грамоти, грошові знаки, включали козацькі клейноди (булаву, бунчук, козака з мушкетом), переосмислені в стилістиці модерну. Нарбут створив візуальну мову української державності, де козацька атрибутика функціонувала як знак історичної легітимності [14].

О. Новаківський у львівському середовищі розвивав символістичний напрям, де козацькі мотиви набували містичного, візіонерського характеру. Його алегоричні композиції поєднують елементи народної міфології з експресіоністичною манерою письма. Картина «Довбуш» (1931) демонструє метод художника: історичний персонаж – карпатський опришок, спадкоємець козацької традиції спротиву, постає як надреальна, майже демонічна постать [40].

Український авангард 1910–1920-х рр. – кубофутуризм, конструктивізм, бойчукізм, демонструє неоднозначне ставлення до козацької теми. Авангардисти шукали нові візуальні мови, часто відкидали традиційну іконографію як «застарілу». Однак М. Бойчук та його школа монументального живопису зверталися до народного мистецтва: ікони, лубка, народної картини, де козацька тематика була органічною складовою. Бойчукісти прагнули синтезу візантійської монументальності, українського народного примітиву та сучасних формальних пошуків. Розписи Луцьких казарм (Київ) (1919), виконані М. Бойчуком та його учнями, включали козацькі мотиви, інтерпретовані в площинній, декоративній манері. На жаль, більшість творів бойчукістів знищено, а самі художники репресовані в 1930-х рр. [9].

Радянська Україна в 1920-х рр. супроводжувалася політикою «коренізації», формального заохочення національних культур при одночасному підпорядкуванні їх комуністичній ідеології. У цей період козацька тематика ще могла з'являтися в мистецтві, хоча вже з ідеологічними корективами. Козак інтерпретувався як «народний месник», борець проти «феодальної експлуатації», попередник революційного пролетаріату.

Картина В. Кричевського «Козаки в степу» (1920-ті рр.) демонструє перехідний період: академічна манера поєднується з елементами імпресіоністичної світлоповітряності; козаки постають як органічна частина українського ландшафту, без надмірної героїзації чи ідеологічного навантаження [30].

Утвердження соцреалізму як єдиного дозволеного методу в 1930-х рр. різко звузило можливості для автентичного звернення до козацької теми. Соцреалізм вимагав «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку», що на практиці означало ідеологічну цензуру та пропагандистське спрямування мистецтва. Козацька тематика в соцреалізмі зазнала специфічної трансформації. Козак позиціонувався як «український селянин-воїн», що боровся проти «польських панів» і «турецьких загарбників», а згодом «добровільно возз'єднався» з росією. Переяславська рада 1654 р. стала центральною подією цього нарративу, особливо напередодні відзначення її 300-річчя в 1954 р.

І. Шульга – учень І. Рєпіна, виконав замовлення Центрального історичного музею в Москві на серію полотен козацької тематики. Картина «Московські послы вручають грамоту Б. Хмельницькому» (1944) показує ідеологічне зміщення: акцент на дипломатичних стосунках із Москвою, репрезентація «братнього союзу». Пізніші твори: «Дума козацька» та «Переяславська рада», продовжують цю лінію, підпорядковують історичний сюжет політичній кон'юктурі [23].

К. Трохименко у співпраці з В. Кравченко створив картину «Весна 1648» (1954), приурочену до 300-річчя Переяславської ради. Попри ідеологічне замовлення, твір демонструє досить достовірне відтворення сцени проводів козаків і селян: етнографічні деталі, ліричний настрій, увага до повсякденного життя. Полотно засвідчує, що навіть у межах соцреалізму окремі митці зберігали певну міру автентичності.

М. Кривенко у творі «Їхав козак на війноньку...» (1954) запропонував лірично-поетичне осмислення козацької теми. Назва відсилає до народної пісні, а образ прощання підкреслюється розлогим степовим пейзажем і фігурою дівчини, що проводить козацький загін. Елегійний настрій домінує над героїчним пафосом.

М. Дерегус, художник з Києва, що спеціалізувався на історичній тематиці, створив триптих «Дума про козака Голоту» (1961) та картину «Перебендя» (1964). Ці твори передають ритміку українських дум, поєднуючи епічність із пісенною романтикою. Козак Голота – легендарний персонаж козацького фольклору, бідний, але вільний воїн, постає як уособлення народного духу. Перебендя – образ кобзаря з однойменного вірша Т. Шевченка, розширює козацьку тематику, включає постать співця-хранителя пам'яті [19].

П. Бондаренко, митець із Луганська, звернувся до теми козацьких морських походів у полотні «Гамалія» (1964), виконаному за мотивами однойменної поеми Т. Шевченка. Морські експедиції запорожців на турецьке узбережжя, один із найяскравіших епізодів козацької історії, однак у радянському мистецтві ця тема залишалася периферійною через її «антитурецьку» (а не «антипанську») спрямованість.

Період «відлиги» кінця 1950-х – початку 1960-х рр. означав послаблення ідеологічного тиску та появу «шістдесятників», покоління митців і літераторів, що прагнули культурно-мистецьких пошуків поза соцреалістичними догмами. Козацька тематика для шістдесятників набувала нового значення, як символ свободи, національної гідності, спротиву імперському тиску.

А. Горська, О. Заливаха, В. Зарецький та інші митці цього покоління зверталися до національної тематики, включно з козацькими мотивами, у монументальних розписах, вітражах, мозаїках. Вітраж «Шевченко. Мати» Алли Горської та Опанаса Заливахи (1964) у Київському університеті ім. Т.Г. Шевченка, хоча безпосередньо присвячений кобзареві, включав козацьку символіку і був знищений за наказом влади як «націоналістичний» [12].

Після придушення «відлиги» в середині 1960-х рр. козацька тематика в офіційному мистецтві повернулася до ідеологічно контрольованих форм. Однак у неофіційному, нонконформістському мистецтві 1970 – 1980-х рр. козацькі мотиви продовжували функціонувати як знаки національної ідентичності та прихованого спротиву.

Ф. Гуменюк, львівський художник, у графічних серіях звертався до козацької історії з позицій романтичного національного міфу. Його ілюстрації до «Кобзаря» Т. Шевченка та історичних творів включають численні козацькі образи, виконані в експресивній графічній манері [18].

Декоративно-ужиткове мистецтво радянської доби відображає специфічну форму побутування козацької тематики. Кераміка, вишивка, різьблення, розпис на склі часто включали козацькі мотиви, традиційну іконографію Козака Мамаю, козака на коні, козацьку атрибутику. Ці вироби функціонували на межі «дозволеного фольклору» та прихованого національного висловлювання. Водночас масове тиражування народних мотивів нерідко призводило до їхньої профанації, явища, яке критики іменували «шароварщиною» [51].

Здобуття Україною незалежності 1991 р. кардинально змінило контекст існування козацької тематики в мистецтві. Козацтво стало одним із центральних елементів нової національної ідентичності, джерелом символів для державної репрезентації та культурної легітимації.

Сучасні митці продовжують звертатися до козацької іконографії. П. Бойко – художник із Дніпра, працює в традиції народної картини, створює варіації на тему Козака Мамаю. Його твори зберігають сталу іконографічну схему, козак із бандурою, кінь, дерево, однак насичують її сучасними деталями та алюзіями. Ю. Кучеренко, інший сучасний інтерпретатор традиції, також поєднує козацьку тематику з елементами поп-арту та сучасного дизайну. Його Козаки Мамаї постають у яскравому, контрастному колориті, адаптованому до сприйняття сучасного глядача [28].

Особливого значення козацька тематика набула в контексті російської агресії. Звернення до образів захисників-козаків стало формою культурного спротиву та національної мобілізації. Художники створюють твори, що проводять паралелі між історичною боротьбою козацтва з ворогами та сучасним захистом України.

Козацька тематика в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. пройшла складний шлях трансформацій. Від національного романтизму модерну через ідеологічні маніпуляції соцреалізму, нонконформістський спротив, постмодерну іронію до сучасної реактуалізації в умовах війни, козацький образ зберігав свою семіотичну потужність, адаптуючись до змінюваних культурних та політичних контекстів.

3.2. Козацька символіка як чинник сучасної української ідентичності

Козацька епоха залишила багатий корпус візуальних символів, що в сучасній Україні функціонують як маркери національної ідентичності. Клейноди, герби, орнаментальні мотиви, елементи костюма та озброєння, ця знакова система увійшла до державної символіки, військової геральдики, масової культури, сформувала візуальну мову національного самовизначення.

Козацькі клейноди: булава, бунчук, пернач, корогва, литаври, печатка, історично слугували символами влади та репрезентації Війська Запорозького. Булава як знак гетьманської влади фіксується з ХVІ ст.; її вручення новообраному гетьману було центральним елементом інавгураційного ритуалу. Бунчук –військовий знак із кінського хвоста на деревку, позначав присутність командувача та місце збору війська [60].

У сучасній Україні козацькі клейноди увійшли до системи державних нагород та військової геральдики. Булава – елемент президентської символіки, що вручається при інавгурації як знак найвищої влади. Цей ритуал свідомо

апелює до козацької традиції, позиціонує сучасну українську державність як продовження Гетьманщини.

Збройні Сили України активно використовують козацьку символіку. Емблема ЗСУ включає козацький хрест – геральдичний знак, що походить від орнаментальних мотивів козацької доби. Цей хрест, відомий також як «хрест Війська Запорозького», символізує стійкість, мужність, відданість вірі та батьківщині.

Окремі роди військ та підрозділи використовують специфічну козацьку атрибутику. Морська піхота України має своєю емблемою меч Петра Сагайдачного, гетьмана, що уславився морськими походами на Османську імперію. Цей символ апелює до традиції козацького флоту, чий «чайки» тероризували турецьке узбережжя в XVI–XVII ст.

Танкові війська включають до символіки пернач – різновид булави, що в козацькому війську належав полковникам та іншій старшині. Схрещені шаблі, гармати, пістолі – це елементи емблем різних родів військ, що візуально маркують спадкоємність від козацької військової традиції.

Добровольчі формування, що виникли після 2014 р., особливо активно звертаються до козацької символіки. Батальйони «Азов», «Айдар», «Донбас» та інші включали до своєї атрибутики козацькі мотиви: тризуби, хрести, елементи традиційного одягу. Ця символіка функціонує як знак національної мобілізації та історичної тяглості боротьби за незалежність.

Козацька сережка – традиційна прикраса у формі півмісяця, що її носили запорожці в лівому вусі, набула нової популярності серед українських військовослужбовців. Історично така сережка позначала «останнього в роді» – козака, що не мав братів і якого слід було берегти від найнебезпечніших завдань. Сьогодні вона функціонує як знак належності до козацької традиції та символ захисника.

Чуприна (оселедець) – характерна козацька зачіска з виголоною головою та пасмом волосся на маківці, також повертається як маркер ідентичності.

Окремі військовослужбовці та цивільні носять оселедець як свідомий знак національної приналежності, апелюють до візуального канону козацького образу.

Традиційний козацький одяг – шаровари, вишиванка, широкий пояс, жупан, функціонує в сучасній культурі як святковий та обрядовий костюм. День вишиванки, запроваджений 2006 р., став загальнонаціональним святом, де елементи традиційного одягу, включно з козацькими, демонструються як знаки культурної ідентичності.

Орнаментальні мотиви козацької доби: рослинні завитки, геральдичні композиції, бароковий декор, увійшли до сучасного дизайну. Логотипи державних установ, оформлення офіційних документів, грамот, сертифікатів часто включають стилізовану козацьку орнаментику. Національний банк України випускав ювілейні монети із зображенням козацьких клейнодів, гетьманських портретів, сцен козацького побуту.

Декомунізація призвела до масового перейменування топонімів: радянські назви поступилися місцем історичним, серед яких козацькі посідають чільне місце [50].

Пам'ятники козацьким діячам – центральні елементи українського монументального ландшафту. Монумент Б. Хмельницькому в Києві (1888, скульптор М. Микешин), один із найвпізнаваніших символів столиці. Гетьман на коні, що вказує булавою на північний схід (у напрямку москви, що символічно інтерпретувалося по-різному в різні епохи), став іконічним образом, тиражованим у сувенірній продукції, листівках, путівниках. Пам'ятник І. Мазепі в Полтаві (2016, скульптор М. Білик), новітнє доповнення до монументального корпусу, що засвідчує реабілітацію постаті гетьмана, анафемованого російською церквою та демонізованого імперською та радянською історіографією. Встановлення пам'ятника стало актом символічної деколонізації, утвердження права на власну інтерпретацію національної історії.

Музейна інфраструктура козацької тематики розбудовується як на державному, так і на громадському рівнях. Національний заповідник «Хортиця», острів на Дніпрі, де розташовувалися козацькі січі, функціонує як меморіальний комплекс із музейними експозиціями, реконструкціями укріплень, етнографічними програмами. Музей гетьманства в Києві спеціалізується на збиранні та експонуванні матеріалів козацької доби. Музей козацтва на Хортиці, Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця» в Батурині, численні регіональні музеї формують мережу інституцій, що зберігають та популяризують козацьку спадщину [37].

Освітні програми включають козацьку тематику до шкільних курсів історії України. Підручники містять розділи про Запорозьку Січ, Гетьманщину, козацькі повстання, гетьманів та полковників. Візуальний ряд підручників: репродукції картин, портретів, історичних карт, формує у нових поколінь образне уявлення про козацьку добу.

Українське реєстрове козацтво, численні козацькі товариства та братства практикують ритуали, що апелюють до історичних прототипів: козацькі ради, посвяти, військові вправи, кінні змагання. Ці практики функціонують як форми «живої історії» та механізми передачі культурної пам'яті.

Особливої інтенсивності звернення до козацької символіки набуло після 2014 р., в умовах російської агресії. Козак як захисник рідної землі, що протистоїть ворогу зі сходу, цей наратив природно накладається на сучасну ситуацію. Паралелі між історичними козацько-московськими конфліктами (повстання Хмельницького, Руїна, зруйнування Січі Катериною II) та сучасною війною артикулюються в публічному дискурсі, мистецтві, медіа.

Військові підрозділи обирають козацькі назви як знак ідентичності та бойового духу. Бригади, батальйони, роти називаються на честь гетьманів, кошових отаманів, легендарних козацьких персонажів. Ця номінація – акт символічної спадкоємності, що позиціонує сучасних захисників як продовжувачів козацької традиції.

Волонтерські організації, що забезпечують армію, використовують козацьку символіку в назвах, логотипах, комунікаційних матеріалах.

Мистецькі проекти останніх років свідомо працюють із козацьким кодом у контексті війни. Художники створюють твори, що поєднують традиційну іконографію з документацією сучасних подій. Козак із бандурою трансформується в козака з автоматом; традиційний степовий ландшафт – у зруйновані міста Донбасу; бароковий розпис – у камуфляжний патерн.

Козацька символіка в сучасній Україні виконує багатофункціональну роль. Вона слугує засобом державної репрезентації, військової ідентифікації, культурної легітимації, освітньої трансмісії, масового споживання. Козацький образ – не архаїчний реліквій, а живий елемент національного самоусвідомлення, що адаптується до актуальних викликів, зберігає ядро символічних значень: свободу, честь, мужність, готовність до захисту.

Висновки до розділу 3

Козацька тематика в українському мистецтві ХХ ст. пройшла складну траєкторію трансформацій, що відбивають політичні, соціальні та культурні зрушення епохи.

Початок ХХ ст. позначений синтезом національного романтизму та європейського модерну. Ф. Кричевський у своїх творах демонстрував метод масштабного узагальнення з акцентом на національному костюмі як маркері ідентичності. Г. Нарбут у книжковій ілюстрації, геральдичних проектах та оформленні державних документів УНР використовував козацьку символіку: булаву, бунчук, козака з мушкетом, переосмислені в стилістиці модерну, формуючи візуальну мову української державності. О. Новаківський розвивав символістичний напрям, де козацькі та опришківські мотиви набували містичного характеру.

Школа М. Бойчука прагнула синтезу візантійської монументальності, українського народного примітиву, включно з традицією народної картини та козацькою іконографією, з авангардними формальними пошуками. Розписи бойчукістів включали козацькі мотиви, інтерпретовані в площинній, декоративній манері. Трагічна доля школи – репресії 1930-х рр., знищення більшості творів, засвідчує небезпеку національної тематики в умовах тоталітаризму.

Радянська доба означала ідеологічну адаптацію козацьких образів. Соцреалізм інтерпретував козацтво як «народний рух» проти «феодальної експлуатації», попередника революційного пролетаріату. Переяславська рада 1654 р. стала центральною подією офіційного нарративу, особливо напередодні 300-річчя в 1954 р. І. Шульга виконав замовлення на серію полотен: «Московські послы вручають грамоту Б. Хмельницькому» (1944), «Дума козацька», «Переяславська рада», де акценти зміщені відповідно до ідеологічних вимог.

Попри тотальний ідеологічний контроль, окремі митці зберігали елементи автентичності. К. Трохименко у картині «Весна 1648» (1954) досить достовірно відтворив сцену проводів. М. Кривенко у творі «Їхав козак на війноньку...» (1954) запропонував лірично-поетичне осмислення теми. М. Дерегус у триптиху «Дума про козака Голоту» (1961) та картині «Перебендя» (1964) передав ритміку українських дум. М. Федюк створив психологічно напружений портрет Б. Хмельницького, що вирізнявся глибиною та експресивністю.

Період «відлиги» та рух шістдесятників означали часткову реабілітацію національної тематики. А. Горська, О. Заливаха, В. Зарецький та інші митці зверталися до козацьких мотивів у монументальних розписах та вітражах. Знищення вітражу А. Горської та О. Заливахи (1964) засвідчило межі дозволеного. У нонконформістському мистецтві 1970 – 1980-х рр. козацькі мотиви функціонували як знаки прихованого спротиву. Ф. Гуменюк у графічних

серіях звертався до козацької історії з позицій романтичного національного міфу.

Декоративно-ужиткове мистецтво радянської доби: кераміка, вишивка, різьблення, включало козацькі мотиви на межі «дозволеного фольклору» та прихованого національного висловлювання. Масове тиражування нерідко призводило до профанації – явища «шароварщини».

Здобуття незалежності 1991 р. кардинально змінило контекст. Козацтво стало центральним елементом нової національної ідентичності. С. Якутович створив масштабні ілюстративні цикли до «Енеїди» Котляревського та козацьких літописів, синтезував традиційну іконографію з модерним графічним мисленням. О. Ройтбурд у постмодерній манері переосмислював класичну козацьку іконографію засобами іронії та деконструкції. Сучасні митці: П. Бойко, Ю. Кучеренко працюють у традиції народної картини, створюють варіації на тему Козака Мамаю.

Козацька символіка в сучасній Україні функціонує як багатовимірний знакова система. У державній репрезентації булава – елемент президентської символіки, що вручається при інавгурації як знак найвищої влади, апелює до козацької традиції. Емблема Збройних Сил України включає козацький хрест, символ стійкості та мужності. Морська піхота має емблемою меч Сагайдачного; Пернач; схрещені шаблі, гармати, пістолі – елементи емблем різних родів військ. Добровольчі формування після 2014 р. активно звертаються до козацької атрибутики.

Козацька сережка, традиційна прикраса у формі півмісяця, набула популярності серед військовослужбовців як знак належності до традиції захисника. Чуприна (оселедець) повертається як маркер національної ідентичності. Традиційний козацький одяг функціонує як святковий та обрядовий костюм; День вишиванки став загальнонаціональним святом.

Пам'ятники козацьким діячам, монумент Б. Хмельницькому в Києві (1888), новітній пам'ятник І. Мазепі в Полтаві (2016), формують

монументальний ландшафт національної пам'яті. Музейна інфраструктура, Національний заповідник «Хортиця», Музей гетьманства, регіональні музеї, зберігає та популяризує козацьку спадщину.

Інтенсивності звернення до козацького коду набуло після 2014 р., в умовах російської агресії. Козак як захисник рідної землі – наратив, що природно накладається на сучасність. Паралелі між історичними козацько-московськими конфліктами та поточною війною артикуються в мистецтві, медіа, публічному дискурсі. Військові підрозділи обирають козацькі назви; волонтерські організації використовують козацьку символіку. Художники створюють твори, що поєднують традиційну іконографію з документацією сучасних подій, козак із бандурою трансформується в козака з автоматом.

Козацький образ у мистецтві ХХ – ХХІ ст. пройшов шлях від національного романтизму модерну через ідеологічні маніпуляції соцреалізму, нонконформістський спротив, постмодерну іронію до сучасної реактуалізації в умовах війни. Козацька символіка функціонує як засіб державної репрезентації, військової ідентифікації, культурної легітимації, масового споживання. Козацький образ – не архаїчний реліквій, а живий елемент національного самоусвідомлення, що адаптується до актуальних викликів, зберігає символічне ядро: свободу, честь, мужність, готовність до захисту. Ця адаптивність забезпечує тривалість та актуальність образу, його здатність відповідати на нові запити національної ідентичності.

ВИСНОВКИ

У дослідженні здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз образу козака в українському живописі зріломодерної доби. На основі вивчення широкого кола джерел: живописних творів, музейних колекцій, архівних матеріалів, народних картин, розкрито специфіку художньої репрезентації

козацтва та визначено її значення для формування української національної ідентичності.

Встановлено, що історіографія козацької тематики в образотворчому мистецтві охоплює понад півтора століття наукової рефлексії та сформувалася на перетині історичної науки, етнографії, фольклористики та мистецтвознавства. Фундаментальне значення мають праці Д. Яворницького, що систематизували матеріальну культуру козацької доби; мистецтвознавчі студії П. Білецького, який заклав підвалини іконографічного аналізу народної картини «Козак Мамай»; дослідження Г. Логвина, Л. Міляєвої, колективу авторів монографії «Українське бароко» щодо професійного портретування козацької старшини. Визначено, що джерельна база дослідження включає барокові портрети XVII – XVIII ст. як іконографічні прототипи, живописні твори митців XIX – початку XX ст., народні картини, музейні колекції Національного художнього музею України, Дніпровського художнього музею, Музею гетьманства та інших інституцій.

Здійснено типологізацію образів козака в українському живописі XIX ст. та виокремлено три основні моделі: героїчно-батальний, побутово-ліричний та символічно-узагальнений типи. Доведено, що героїчно-батальний тип, представлений творами І. Рєпіна, С. Васильківського, М. Самокиша, М. Івасюка, акцентує на військовій звитязі, динаміці руху, драматизмі бою; композиційна структура характеризується багатофігурністю, діагональними побудовами, контрастом світла й тіні. Встановлено, що побутово-ліричний тип, репрезентований творами М. Пимоненка, О. Сластьона, Ф. Красицького, зміщує фокус на повсякденне життя, родинні зв'язки, любовні переживання; композиції камерні, зосереджені на психологічному стані персонажа. Визначено, що символічно-узагальнений тип, найповніше втілений в іконографії Козака Мамає, виходить за межі конкретної ситуації, набуваючи значення культурного символу; козак постає як носій колективної пам'яті та духовної традиції.

Проаналізовано систему візуальних атрибутів козацького образу та розкрито їхню семіотику. Встановлено, що зброя (шабля, спис, рушниця) символізує воїнську честь та готовність до захисту; кінь – свободу, мобільність, зв'язок зі степовим простором; одяг (шаровари, жупан, пояс, шапка, оселедець) – етнічну та соціальну ідентичність; бандура – культурну пам'ять і пісенну традицію; дерево (дуб) – космологічний центр світобудови. Доведено, що атрибутивна система функціонує по-різному в межах типологічних моделей: у героїчно-батальному типі домінують атрибути військової культури, у побутово-ліричному, деталі повсякденного життя, у символічно-узагальненому – елементи набувають максимального символічного навантаження. Ця система забезпечує впізнаваність образу козака навіть при значній стилізації.

Простежено актуалізацію козацького образу в мистецтві ХХ–ХХІ ст. та виявлено складну траєкторію трансформацій. Встановлено, що початок ХХ ст. позначений синтезом національного романтизму та європейського модерну в творчості Ф. Кричевського, Г. Нарбута, О. Новаківського, школи М. Бойчука. Доведено, що радянська доба означала ідеологічну адаптацію козацьких образів до вимог соцреалізму, однак окремі митці: К. Трохименко, М. Кривенко, М. Дерегус, М. Федюк – зберігали елементи автентичності. Виявлено, що період «відлиги» та рух шістдесятників означали часткову реабілітацію національної тематики, а в нонконформістському мистецтві козацькі мотиви функціонували як знаки прихованого спротиву. Встановлено, що здобуття незалежності 1991 р. кардинально змінило контекст: козацтво стало центральним елементом нової національної ідентичності, що знайшло відображення в творчості С. Якутовича, О. Ройтбурда, П. Бойка, Ю. Кучеренка та інших сучасних митців.

Визначено значення козацької символіки для сучасної української ідентичності. Встановлено, що козацькі клейноди увійшли до системи державної репрезентації: булава – елемент президентської символіки; козацький хрест – емблема Збройних Сил України; меч П. Сагайдачного – символ морської піхоти; пернач, схрещені шаблі, гармати – елементи емблем різних родів військ.

Доведено, що після 2014 р., в умовах російської агресії, звернення до козацького коду набуло особливої інтенсивності: козак як захисник рідної землі – наратив, що природно накладається на сучасність; військові підрозділи обирають козацькі назви; художники створюють твори, що поєднують традиційну іконографію з документацією сучасних подій.

Доведено, що козацький образ в українському мистецтві характеризується діалектикою історичної достовірності та ідеалізації. Митці поєднували документальну базу, барокові портрети, музейні артефакти, етнографічні матеріали з художньою міфотворчістю, що трансформувала історичний досвід у систему символічних значень. Козак постає водночас як реконструйований історичний персонаж і як носій колективних ідеалів: свободи, честі, мужності, духовної стійкості.

Встановлено, що козацький образ не архаїчний реліквій, а живий елемент національного самоусвідомлення, здатний адаптуватися до актуальних викликів, зберігаючи символічне ядро. Від барокових портретів через народні картини Козака Мамаю, батальні та побутові полотна XIX ст., модерністські та авангардні інтерпретації початку XX ст., ідеологічно адаптовані твори радянської доби до сучасних мистецьких практик, козацький образ демонструє безперервність традиції та здатність відповідати на нові запити національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексашкіна Л. Образ кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка в творчій спадщині Д. І. Яворницького. Історичний журнал. 2010. № 1–3. С. 275–285.
2. Байрон Д. Н. Мазепа. Харків ; Київ : ДВУ, 1929. 79 с.
3. Бардаш О. Д. Розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві України (кінець XIX – початок XX ст.). Науковий часопис Національного

педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 6 : Історичні науки : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 6. С. 319–323.

4. Білецький П. О. Козак Мамай : українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. 32 с.

5. Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамаї». Родовід. 1997. Ч. 16. С. 28–35.

6. Білецький П. О. Образ, улюблений народом. Хроніка-2000. 1997. Вип. 19/20. С. 83–87.

7. Білецький П. О. Спостереження і роздуми про національну своєрідність українського мистецтва. Народна творчість та етнографія. 1997. № 4. С. 50–59.

8. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1981. 160 с.

9. Білокінь С. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.

10. Бушак С. М. «Мамаї» та барокова культура. Образотворче мистецтво. 1998. № 1.

11. Величко С. В. Літопис. Т. 1. Київ : Дніпро, 1991. 371 с.

12. Вітраж «Шевченко. Мати», 1964 (м. Київ) : Каталог українського мистецтва : вебсайт, 2023. URL: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=795> (дата звернення: 23.10.2025).

13. Ворон Б. Сергій Васильківський: барбізонець із запорізьким темпераментом. Artes Almanac. URL: <https://artes-almanac.com/serhiy-vasylkivskyi/> (дата звернення: 17.10.2025).

14. Георгій Нарбут: посмертна виставка творів: каталог. Харків : Державне видавництво України. 1926. 166 с.

15. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. Київ : Вища школа, 1994. 539 с.

16. Гончар К. Р. Український образотворчий фольклор у сучасному культуротворчому процесі: традиції і новаторство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 16 с.

17. Гончаренко О. М. До питання про естетику українського козацького фольклору. Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. / наук. ред. Н. І. Заверталюк. Дніпропетровськ : ДНУ, 2003. Вип. 3. С. 15–25.

18. Гуменюк Ф. М. Феодосій Гуменюк : альбом ; ред.-упоряд. А. Маричевська. Київ : Галерея «АВС-арт», 2010. 224 с. (Серія «Імена»). ISBN 978-966-97125-1-6.

19. Дерегус Михайло Гордійович : вебсайт / Музей історії Києва. URL: <https://www.mkdu.com.ua/kolektsiia/kolektsiia-onlajn/derehus-mykhajlo-hordijovych/> (дата звернення: 23.10.2025).

20. Долеско С. Козацький пояс. Збірник наук. праць наук.-практ. конф. (Київ, 27–28 квітня 2018 р.) / під заг. ред. В. В. Карпова. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 110–113.

21. Долеско С. Трансформація українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. д.філ. ... Київ : НАКККиМ, 2023. 277 с.

22. Дудчак В. Бандура в козацькому війську України. Народна творчість та етнографія. 1994. № 1. С. 70–74.

23. Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка-Ком. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2007. 528 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kozactvo_v_obrazotv_mystectvi (останній перегляд: 23.12.2025)

24. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. 148 с.

25. Зінків І. Я. Козак-Мамай: герменевтичний аспект музичного образу. Культура України : зб. наук. пр. № 63. 2019. С. 206–216.

26. Іваннікова Л. Міфологізація образу запорожця у фольклорі XVIII–XIX ст.: від злочинця до характерника. Слово і час. 2016. № 1. С. 67–75.

27. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття : у пошуках «Великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

28. Козак Мамай у традиційному українському мистецтві : вебсайт : Kobzar Journal. URL: <https://www.kobzar.in.ua/kobzar-journal/blog/kozak-mamaj-u-tradytsijnomu-ukrainsku-mystetstvi/> (дата звернення: 23.10.2025).
29. Козацтво. Енциклопедія історії України. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe> (дата звернення: 13.12.2025).
30. Кричевський В. Г. Альбом. Упоряд. Л. Членова. Київ : Мистецтво, 1980. 135 с.
31. Ласка І. М. Козацтво в образотворчому мистецтві. Українське козацтво: мала енциклопедія / ред. Ф. Г. Турченко. Київ : Генеза ; Запоріжжя : Прем'єр, 2002. С. 219–227.
32. Логвин Г. Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва. Українське бароко та європейський контекст / гол. ред. А. К. Федорук. Київ : Наук. думка, 1991. С. 20–31.
33. Логвин Г. Н., Міляєва Л. С. Українське мистецтво XIV – першої половини XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1963. 110 с.
34. Логвин Г., Ісаєвич Я. Православні храми козацької України. Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. Київ : ЕММА, 2004. С. 808–811.
35. Микола Пимоненко. Етнографія. URL: <https://ethnography.org.ua/content/mpymonenko-ukrayinska-nich-1905> (дата звернення: 14.11.2025).
36. Мирош В. Мазепіана Богдана Барвінського: проблематика та рецепція // Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 73. Т. 1. С. 18–25.
37. Музей гетьманства : вебсайт. URL: <https://hetmanmuseum.com.ua/> (дата звернення: 2.11.2025).
38. Національна історична бібліотека України. Обереги українського народу. Вип. 14. 2022. URL: <https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/571/> (дата звернення: 14.11.2025).

39. Несен І. Український портретний живопис XVIII – початку XIX століть у зібранні Дніпровського художнього музею. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 1. С. 229–235.
40. Новаківський О. Альбом. Київ : Мистецтво, 1973.
41. Новикова М. О. Прасвіт українських замовлянь. Українські замовляння. упоряд. М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1993. С. 7–29.
42. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба. Нью-Йорк – Київ – Львів – Париж – Торонто, 2001. 464 с.
43. Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII – початок XX ст.). Чернігів: «Русь». 2010. 142 с.
44. Павленко С. О. Прижиттєві зображення гетьмана та його наближених. Київ : Мистецтво. 2018. С. 105.
45. Павлусенко Н. Герої козацької України. *Pavlusenkoart*. URL: <https://www.pavlusenkoart.com.ua/ivan-skoropadsky> (дата звернення: 15.11.2025).
46. Піщанська В. М. Козацька культура доби українського Бароко: релігійно-естетичний синкретизм духовної сфери : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 39 с.
47. Піщанська В. М. Сильові особливості декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва. Культура і сучасність. 2016. № 1. С. 51–56.
48. Піщанська В. М. Феномен українського козацтва як етнокультурної спільності. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 40. С. 18–26.
49. Присяжнюк Ю. Тема козацтва в образотворчому мистецтві. Слово і Час. 2016. № 1. С. 128–134.
50. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки. Закон України : Відомості Верховної Ради України. 2015. № 26. Ст. 219.

51. Селівачов М. Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія. Київ : Редакція вісника «Ант», 2005. 400 с.
52. Січинський В. Іван Мазепа – людина і меценат. Філадельфія, 1951. 56 с.
53. Соченко М. П., Зорко А. Є. Творча спадщина Миколи Самокиша: загальні особливості батального жанру. Мистецтвознавчі записки. 2023. Вип. 43. С. 45–50.
54. Україна – козацька держава : наук. вид. / упоряд. В. В. Недяк ; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. Київ : Емма, 2004. 1216 с.
55. Українська культура : лекції / за ред. Д. Антоновича ; упоряд. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби ; передм. М. Антонович. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
56. Українське бароко : у 2 т. / кер. проекту Д. Наливайко ; редкол.: Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко та ін. Київ : Акта, 2004. Т. 1. 635 с.
57. Українські козаки на полотнах відомих художників. Elle Ukraine. URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/ukrainski-kozaki-na-polotnah-vidomih-hudozhnikiv/> (дата звернення: 2.12.2025).
58. Чітая Т. Історичний живопис Івасюка. URL: <https://tamarachitaia.com/research/ivasyukpaintinghistory> (дата звернення: 11.12.2025).
59. Шкільник О. Тема козацтва в образотворчому мистецтві як засіб формування патріотизму і національної ідентичності особистості: історичний аспект. Науково-методична організація процесу підготовки фахівців в системі художньо-педагогічної освіти: досвід, перспективи : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (Одеса, 15 трав. 2024 р.) / упоряд. Я. М. Твердохлібова, О. П. Спасскова. Одеса : Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, 2024. С. 117–120.
60. Щербак В. О. Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст. Київ : КМ Академі, 2000. 300 с.

61. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. Сучасне мистецтво. 2019. № 15. С. 231–242.

62. Яворницький Д. І. Запорозжя в залишках старовини і переказах народу / підгот. тексту С. В. Абросимової, Н. Є. Василенко ; за заг. ред. Н. І. Капустіної. 3-тє вид., випр. і допов. Дніпропетровськ : АРТ-Прес, 2005. Ч. 1. 312 с.

63. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. / редкол.: П. С. Сохань (відп. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1901. Т. 1. 592 с. (Пам'ятки іст. думки України).

64. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Київ : Наук. думка, 1990–1991. Т. 3. 1991. 560 с.

65. FREEDOM. Гетьман Іван Мазепа. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=c-aplERB_30 (дата звернення: 01.12.2025).