

Мистецтвознавство**Література**

1. Гаудримас Ю. Н.К. Чюрленис / Ю. Гаудримас, А. Савицкас. – Вильнюс: Вага, 1965. – 122 с.
2. Ландсбергис В. Композиторское творчество М.К. Чюрлениса: автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения / В. Ландсбергис. – Вильнюс: Академия наук Литовской ССР. Институт истории, 1969. – 24 с.
3. Материалы VIII Международной заочной научно-практ. конференции "Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии". Часть I / Международный центр науки и образования. – Москва, 2013. – 196 с.
4. Рерих Н.К. / Н.К. Рерих Художники жизни. – М.: МЦР, 1993. – 88 с.
5. Фадеева Е.В. Фактурно-гармоническая система позднего периода творчества А.Н. Скрябина (опыт комбинаторного анализа): Диссертация на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения / Е.В. Фадеева. – К., 1995. – 157 с.
6. Федотов В.М. Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлениса: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения / В.М. Федото. – Петрозаводск, 1996. – 28 с.
7. Шапошникова Л.В. Тернистый путь красоты. Ч. II: На берегах иных миров / Л.В. Шапошникова. – М.: МЦР, Мастер-банк, 2001. – 335 с.

References

1. Gaudrimas Ju. Savickas A. "N.K. Chyurlenis" / Ju. Gaudrimas. A. Savickas. – Vil'njus, "Vaga", 1965. – 122 s. (in Russian).
2. Landsbergis V. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija "The composer Creativity of MK Chyurlenys" / V. Landsbergis // Vil'njus, Akademija nauk Litovskoj SSR. Institut istorii. 17. 821. Muzykal'noe iskusstvo. 1969. – 24 s. (in Russian).
3. Materials of VIII International scientific and practical conference "Scientific discussion: questions on philology, art history and cultural studies". Part I. International Centre for Science and Education // Moscow, 2013. – 196 p. (in Russian).
4. Rerih N.K. / N.K. Rerih Hudozhniki zhizni. M.: MCR, 1993. – 88 s. (in Russian).
5. Fadeeva E.V. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / "The texture-harmonic system of the late creative period of A.N. Scriabin (combinatorial analysis experience)" E.V. Fadeeva // Kiev. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. 1995. – 157 s. (in Russian).
6. Fedotov V.M. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija "Musical basics of creative method of M.K. Chyurlenys" / V.M. Fedotov // Petrozavodsk. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. 1996. – 28 s. (in Russian).
7. Shaposhnikova L.V. Ternistyj put' krasoty. Chast' II On the banks of other worlds / L.V. Shaposhnikova. – M.: MCR, Master-bank, 2001. – 335 s. (in Russian).

УДК 247.2:246.3"17/18"

Юрченко Катерина Сергіївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: katyamalevi4@mail.ru

**СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНІ ЗОБРАЖЕННЯ
ЖЕРТОВНИКІВ XVIII–XIX СТОЛІТЬ ЯК ФАКТОР ВИЗНАЧЕННЯ
ЇХ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ**

У статті зроблено спробу розглянути іконографію жертвовників символіко-алегоричного змісту, зокрема: "Христос у чаші", "Каяття Петра" та "Недремне око". Показано спорідненість цих зображень із православною та католицькою мистецькою традицією. На підставі аналізу творів сакрального мистецтва визначаються сфери функціонального призначення жертвовника, його зв'язок з Літургією, що пояснюється поширенням культу Святих Таїнств на теренах України. Рідкісна іконографія "Каяття Петра" на жертвовнику з Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав", яка збагачує символіко-алегоричні композиції українського сакрального мистецтва, – вдале тому підтвердження, адже апелює до основного таїнства – Таїнства каяття, що є основою Літургійної відправи під час Проскомидії.

Ключові слова: жертвовник, символ і алегорія, ікона, іконопис, Євхаристійні зображення, "Каяття Петра", "Христос у чаші", "Недремне око".

Юрченко Катерина Сергеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Символико-аллегорические изображения жертвенников XVIII-XIX веков как фактор определения их функционального назначения

В статье сделана попытка рассмотреть иконографию жертвенников символично-аллегорического содержания, в частности: "Христос в чаше", "Раскаяние Петра" и "Недремлющее око". Показано родство этих изображений с православной и католической художественной традицией. На основании анализа произведений сакрального искусства определяются сферы функционального назначения жертвенника, его связь с Литургией, что объясняется распространением культа Святых Таинств на территории Украины. Редкая иконография "Покаяние Петра" на жертвеннике из Национального историко-этнографического заповедника "Переяслав", которая обога-

щает символично-аллегорические композиции украинского сакрального искусства, – удачное тому подтверждение, ведь апеллирует к основному таинству – Таинству покаяния, что является основой Литургической службы при Проскомидии.

Ключевые слова: жертвенник, символ и аллегория, икона, иконопись, Евхаристические изображения, "Покаяние Петра", "Христос в чаше", "Недремлющее око".

Yurchenko Kateryna, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Symbolic and allegorical images Altar XVIII–XIX centuries as a factor in determining their functional destination

This article attempts to examine iconography altars symbolic and allegorical content, such as: "Christ in the bowl", "Repentance of Peter" and "Eagle-eye". Showing relationship of these images with the Orthodox and Catholic artistic tradition. Based on the analysis of works of sacred art are determined by the scope of the functional purpose of the altar, his relationship with the Liturgy, because of the spread of the cult of the Holy Sacraments in Ukraine. Rare Iconography "Penitent Peter" on the altar of national historical and ethnographic reserve "Pereyaslav" enriches symbolic and allegorical compositions Ukrainian sacred art – a good proof, as appealing to the basic mysteries – the mystery of repentance, which is the basis liturgical services during the Liturgy of Preparation.

Keywords: altar, symbol and allegory, icon, icons, Eucharistic image "Repentance of Peter", "Christ in the bowl", "Eagle-eye".

Дослідження жертвенників XVIII–XIX ст. показало, що іконографічні зображення символіко-аллегоричного змісту даного виду церковно-ужиткових предметів храму є настільки різноплановими, що потребують більш детального висвітлення. Завдяки їм стає можливим ідентифікувати саме призначення жертвенника, розкрити зв'язок з Літургійною відправою та Євхаристією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес до комплексного вивчення українських жертвенників XVIII–XIX ст. та аналіз їх іконографічних зображень в сучасній науковій думці поки що не простежується. Втім, важливими для нашого дослідження стали праці з іконографії та історії української ікони (А. Артюх, С. Гнутова, П. Жолтовський, Р. Зілінко, Т. Паньок, Ю. Піскун, В. Сивак, Д. Степовик); з останніх праць, присвячених вивченню жертвенників, відзначимо статті О. Болук.

Метою статті є аналіз іконографічних зображень символіко-аллегоричного змісту на прикладі жертвенників XVIII–XIX ст., виявлення їх функціонального призначення та визначення зв'язку з Літургійною відправою.

На думку дослідника української ікони Д. Степовика, взаємні суперечки православних, католиків та протестантів щодо природи Євхаристії змусили українське духовництво епохи бароко дотримуватися євангельських правил, де переміна Святих Дарів відбувається в момент урочистого вимовляння Христових слів: "Прийміть, споживайте, це – тіло Моє" і "Пийте з неї всі, бо це – кров Моя Нового Заповіту" (Євангеліє від святого Матвія, 26:26–28). "Впевнені в своїй правоті українські ієрархи вирішили додатково підкреслити євхаристичні моменти Божественної Літургії такими зображеннями, як наприклад, ікони "Таємна Вечеря", "Ісус Христос у виноградній давильні", "Христос Виноградар", "Розп'яття з виноградною лозою" та "Христос у чаші" [12].

Як зазначає дослідник О. Болук: "Аналізуючи іконографічне різнобарв'я жертвенників XVIII–XIX ст., більш поширеними являються композиції євхаристійного змісту та Страстей Господніх (оскільки сам жертвенник символізує Віфлеєм і Голгофу): серед іконографії Христа – "Христос Недремне око", "Жертвоприношення Авраама" (прототип жертви христової за рід людський), "Несення Хреста", "Моління про чашу" або "Молитва в Гефсиманському саду", "Христос в багрянці", "Розп'яття", "Розп'яття з предстоячими", "Зняття з хреста", "Христос у точилі", "Христос виноградна лоза", "Христос у потирі", "Плащаниця", "Оплакування", "Євхаристія" [3]. Д. Степовик пояснює це так: "Церковна традиція ще не знала таких ікон, хоч на християнському Заході подібні сюжети вже розроблялися в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі – як фольклорна інтерпретація містичності Євхаристії. Українські мистці не нехтували західних джерел лише тому, що вони католицькі чи протестантські" [13, 71]. Отже, в українських іконописців була можливість використовувати західні зразки гравюру, адже майстри мали вільний доступ до альбомів, проте використовували зразок тільки як мотив, а потім писали оригінальні твори, які вигідно підкреслювали стиль українського бароко.

Євхаристичні ікони ґрунтувалися на містиці, на неможливості пізнати розумом та почуттями. Потрібно було знати Святе Писання досконало, оскільки деякі ікони містили у собі біблійні цитати або, як на досліджуваних жертвенниках, слова з требників Святих Отців церкви. Такі ікони вимагали додаткового трактування, пояснення Євангелія – адже розкривалася тема жертвності Ісуса Христа, що неоднозначна у своєму тлумаченні.

Звернемося до символіко-аллегоричних ікон жертвенника з Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав".

Аналізуючи ікони "Христос у чаші" чи "Христос у потирі", зазначимо, що в українському мистецтві дана іконографія стає відомою приблизно у 1670-х рр. "Чи не вперше зображення стає відомим за гравюрою в Акафістах 1674 р. друкарні Києво-Печерської лаври. В цей час набирають поширення образи "Христос у точилі" та "Христос у чаші", що безпосередньо пов'язані з Євхаристичною жертвою Спаса" [6]. Дослідниця Т. Паньок зазначає: "Крім іконопису, дані сюжети зустрічаються у зображеннях на літургійних тканинах – покрывах на Святі Дари (переважно, покривцях на чашу). Образ Христа сим-

воліко-алегоричного характеру пояснюється передовсім поширенням і утвердженням ідейно-естетичних принципів українського бароко. Сприймавши чимало духовних елементів ренесансу, художники певною мірою поверталися до символічного ускладнення, характерного для середніх віків, оживляючи разом з тим середньовічну символіку новими думками. Символіко-алегоричні ікони, такі як "Христос щедрот незміряних пучина", "Христо Благе мовчання", "Христос Виноградар", "Пташка Пелікан" та "Христос у Чаші" мали поєднувати у собі одну ідею – жертвність Сина Божого заради порятунку людей. Поєднання мотивів, взятих з різних сюжетів, привнесення нових деталей, переосмислення сцен, що мали місце в поствізантійській чи західноєвропейській традиції, додавало іконографії такого типу композицій у слобожанському осередку" [8, с. 10].

Іконографію "Христос у чаші" аналізує дослідник Р. Зілінко: "Сюжет, який однозначно представляє Євхаристію як Тіло і Кров Христа, є композиція "Христос у чаші". Зображає вона Христа у чаші, до якої стікає кров з Його ран. Саме таку схему зустрічаємо на іконі з Довжиці. Зображено на ній, окрім Христа в чаші, ще постаті Матері Божої, Іоанна Богослова та Святого Духа у вигляді голуба над головою Христа. Інша цікава ікона цього типу походить із Київського Військово-Микільського собору. Зображено на ній виноградник, у центрі котрого намальований Христос у чаші, а обабіч нього стоять апостоли Петро і Павло. Подібну іконографію зустрічаємо і в книжковій графіці, це дві гравюри Никодима Зубрицького: "Христос – джерело безсмертне" та "Христос у чаші" – з Акафістів, виданих у Львові в 1699 р., та робота невідомого гравера "Христос у чаші" із чернігівського службника, виданого в 1697 р." [5].

"Христос у потирі" – це дуже розповсюджений іконографічний мотив на українських церковних сосудах і начинні, що вживається під час таїнства Євхаристії: на покрівцях, воздухах, дискосах і обов'язково на жертovníках. Так, на потирі початку XI ст. з Боричевого узвозу у Києві викарбовано (за Н. Кандаковим) у медальйонах погрудні зображення благословляючого Спасителя, Возвеличувальної Богородиці, Предтечі та Іоанна Златоустого" [14, 77]. В XVII ст. цей сюжет з'являється і в стінних розписах. В українському Національному музеї в Києві є циборій, на дверцях якого написано Христа, що стоїть у потирі з піднятими руками. "Даний образ міг зустрітися на дверцятах жертovníка (наприклад, з с. Горську, Городнянського повіту на Чернігівщині), тут Христос представлений у потирі і пальцем вказує на Свою рану в боці; навкруги голови Христа саяво" [15, 69–70].

Досліджуване зображення з Переяслава приблизно датується серединою XVIII ст. (за даними матеріалознавчої експертизи). Припускаємо, що вищезазначені іконографічні типи послугували плацдармом для його створення, майстер-іконописець був знайомий з ними або для створення подібної ікони служили мотиви гравюр. Проте "Христос у чаші" з Переяслава є винятковим за своєю композиційною побудовою та алегоричним змістом. Присутність на іконі янголів не є дивним: відомі зображення, коли вони збирають кров Ісуса у чашу. Втім, на даній іконі обидва янголи тримають знаряддя страстей Господніх (інструменти мучеництва Ісуса Христа).

Центром композиції безумовно є поясне зображення Христа у потирі (чаші) із зігнутими у ліктях руками. Таке положення рук дисонує з положенням рук Христа у відомій іконі "Христос у чаші" Київської області (XVIII ст., НХМУ). Чаша символізує не тільки церковний посуд, який використовується під час Євхаристії як образ чаші, яку передав під час Тайної Вечері своїм учням Христос, а й Священний Грааль (чаша, в яку була зібрана кров Ісуса). На іконі посуд жовто-коричневого кольору, складається з трьох частин: чаші, яблука та ніжки. Посередині чаші намічене овальне зображення, зазвичай на цьому місці викарбовували образ Христа. Руки Спасителя розпростерті, старанно прописані, долоні розкриті так, ніби іконописець показує рани Христа від цвяхів, якими Він був розп'ятий. Рани на долонях умовно намічені у вигляді крапок червоного кольору. Лик Спасителя споглядає на глядача, повернутий у ліву сторону, очі мигдалевидної форми. Волосся розподілене на рівний проділ, в'ється, спадає по плечах. Борода розділена надвоє, має коричневий колір так само, як вуса та волосся. Яскравим червоним кольором майстер пише щоки та вуста Ісуса. Риси м'яко, тонально модельовані. На тілі Спасителя зображено стегнову пов'язку білого кольору, над головою – золотий німб. За спиною Ісуса іконописець пише хрест, який умовно поєднаний з потиром. Це хрест, на якому було розп'ято Сина Божого. Він восьмикінечний, світло-коричневого кольору, зверху хрест увінчує табличка білого кольору з православними титлами "ІНЦІ": "Ісус Назорей Цар Іудейський". Такий напис не подобався ворогам Христовим. Тому першосвященники прийшли до Пілата і сказали: "Не пиши: Цар Іудейський, а напиши, що Він говорив: я Цар Іудейський". Нижче титлів чітко прописаний по формі кола терновий вінець. "Вінець, яким було увінчано голову Христа, на думку більшості тлумачів Біблії, був зроблений з білої тернини, яка росла в околицях міста Єрусалим" [2, 511] – вважається символом страстей, мучеництва, висміювання та наруги. По праву сторону від Христа написано янгола у образі юного хлопчика, його фігура виписана, пропорційна та динамічна. Обличчя сповнене жалю та скорботи. Волосся світлого кольору з градаціями відтінків, в'ється. Янгол в блакитному драпірованому хітоні немов парить у повітрі. Обома руками тримає на довгому списі одне із знарядь страстей Господніх – губку, яка за Євангелієм була наповнена оцтом та жовчю: "І той час побіг один з них, взяв губку, сповнив її оцтом, і наклали на тростину, давав йому пити" (Мф. 27:48).

Нижче зображено янгола у профіль, який стоїть на колінах, він у молитві споглядає Ісуса і ніби просить вибачення за весь рід людський. Янгол у білому хітоні, за спиною маленькі блакитні крила. Волосся світле, в'ється. Для більшої виразності майстер ледь торкається обличчя червоною фарбою

(щічки та вуста). Зліва від нього янгол у жовтому хітоні, стоїть на колінах з перехрещеними на грудях руками. Такий жест поширюється після XVII ст., надаючи більшої виразності постаті, а також використовується у деяких символіко-догматичних композиціях, зокрема: "Богоявлення, або хрещення Христа". "Сімнадцяте століття було принциповою межею у збагаченні жестикуляції в іконопису України поряд з пошуками в композиції, кольорах, образах тощо. В українських іконах з'являються жести стиснутих, схрещених, складених рук, переплетених пальців. Це особливо помітно на багатофігурних композиціях, таких як "Успіння", "Вознесіння", "Сходження во ад" тощо. Такі жести мали надавати нового ритму композиції. В українському іконописі жест схрещених рук на грудях зустрічається в образах різних святих, апостолів, Іоанна Хрестителя, Божої Матері, збагачує іконографію Спасителя, наприклад, в іконах "Богоявлення". Проте цей жест був відомий і раніше на іконах XV – поч. XVI століть, зокрема в іконах "Ісус Благіе мовчання", і виражав знак смирення" [7, 156]. Сам Христос зображується із перехрещеними руками, що надає іконографії смислової завершеності.

Невипадково митець пише янгола у такому положенні, адже під час Таїнства Євхаристії кожен, хто причащається, підходячи спожити Священних Дарів, має скласти руки на грудях навхрест. Ця традиція поширена як у православної Літургійній відправі, так і в католицькій. Цим пояснюється безмежне шанування та подяка Богові. У янгола блакитні крила, лик опущений донизу. Вище – ширяючий янгол, симетрично розташований із тим, що тримає губку. Проте цей своїми руками охоплює довге знаряддя страстей Господніх – спис, "копіє". За переказами, це той спис, яким римський солдат Лонгин пронизав бік розп'ятого Ісуса Христа. Спис написано саме з тієї сторони, де зображено рану на грудях Спасителя. Це єдиний з чотирьох янголів, якого майстер пише напівоголеним, його одяг ніби спадає, крила блакитного кольору з градаціями білого. Обидва янголи, що тримають знаряддя Страстей Господніх, зображені симетричними один до одного, вони, відлітаючи, забирають предмети тяжких катувань від Сина Божого. Постаті янголів скомпановані на світло-сірому фоні, а від Спасителя відходить жовте сяйво, підкреслюючи Його божественну природу. Іконописець цим прийомом хоче виокремити фігуру Христа, роблячи це на вигляд "мандорли". Драматичність сцени підкреслюють усі чотири янгола, які виражають глибоке співчуття та жаль, невимовну скорботу за страждання, які перетерпів Спаситель. Це іконографічне зображення підкреслює жертвність Ісуса Христа, Його невимовні страждання, розкриває головний з догматів Євхаристії – спокутну жертву Христа за рід людський.

На жертovníку XIX ст. з Хотлян (нині Білорусь) "на передній стінці нижнього ярусу поміщено живописне зображення Христа-Немовляти на хресті "Недремне Око" [9, 178]. Аналізуючи дане іконографічне зображення, що "безпосередньо передає слова Святого Письма про суд, катування, мученицьку смерть через розп'яття на хресті Ісуса Христа", варто зазначити, що це пізньовізантійський сюжет походить з XV ст. Він відомий на стінах афонських монастирів, саккосах, воздухах. "Згідно з канонам Христос має зображуватися трирічним хлопчиком, який спить на хресті з розплющеними очима ніби прозираючи своє майбутнє. Довкола – знаряддя страстей: цвяхи, молоток, різки, терновий вінець. Можуть зустрічатися мотиви виноградної лози та грон винограду, як символу Євхаристії. Відоме зображення з церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицьких кін. XV – поч. XVI ст. Тут поряд з Ісусом-немовлям зображено Богородицю та янголів, стінопис церкви Спаса на Берестові 1644 р. Києво-Печерської лаври, написаний на замовлення П. Могили також являється видатним зразком даної іконографії" [10, 96–97]. Ікона "Недремне Око" XVIII ст., що походить із церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Мизово Старовижівського району, є майже ідентичною хотлянській. Сюжет "Недремне Око", який був започаткований ще у пізньовізантійські часи, розвиваючись в Україні у нову історичну епоху, набуває західноєвропейських рис, стає найулюбленишим сюжетом київських та черкаських майстрів, однак така іконографія була поширеною і на Балканах, у Новгороді та Твері.

Ще одне рідкісне іконографічне зображення, що також є своєрідною алегорією, – це сюжет "Каяття Петра". Вкрай рідку іконографію зустрічаємо на жертovníку з Переяслава. Аналізуючи іконографічне зображення "Каяття Петра", варто акцентувати увагу на очах апостола Петра: на іконі майстер пише їх червоними, навіть зіниці. І це не випадково, адже з того моменту, "коли Петро зрікся Спасителя, він не забував свого падіння перед Господом. Св. Климент, учень Петра, розповідає, як Петро до останніх своїх днів опівночі під крик півня падав на коліна і в сльозах каявся у своєму зреченні. Стародавнє традиційне вчення розповідає, що очі апостола Петра були червоними від частого і гірко-го плачу" [11]. Стародавнє трактування цього сюжету, на прикладі пам'ятки з Переяслава, можливо, й відображає це вчення, адже, якщо посилатися на Євангелістів, то жоден з чотирьох не зазначає, що Петро в час каяття стояв на колінах. А на досліджуваному зображенні Апостол Петро, склавши руки, сидить на колінах. Таким чином іконописець зауважує, що тільки через відверте каяття можна отримати прощення від Господа за свої гріхи.

У своїй статті А. Артюх "Святий Петро – реконструкції міфологічної структури образу" зречення Петра пов'язує з пророцтвом Христа: "Петро – єдиний учень, який зрікся учителя. Деякі автори сцену каяття Петра вважають однією з найреалістичніших серед описаних у текстах Нового Заповіту, вона видається програмовою і дещо міфологізованою. Хоча зречення Петра не пов'язане з пророцтвами Старого Заповіту, воно відповідає пророцтву Ісуса Христа, що дозволяє включити його у загальну схему: пророцтво – виконання. На міфологічність сюжету вказує і трикратність зречення. Не випадковим видається і те, що суб'єктом зречення стає саме Петро, апостол "обрізаних", що звертає нас до

опозиції закону та нової релігії, де постать Петра може розглядатись як перехідна (медіатор). То ж у цьому епізоді зречення та каяття Петра може розглядатись як перехід від старої до нової віри. Але найсерйознішим аргументом на користь сказаного вище є спів півня, ядро цього сюжету. У Євангелії від Іоанна трикратне зречення знімається трикратним запитанням про любов, після чого Христос наділяє Петра пастирською владою" [1]. Проте, спираючись на Синаксарь Святого Четверга, трикратне зречення Петра зображувало гріх усіх людей перед Богом: перше зречення – злочин заповіді Адамом, друге – злочин написаного закону, третє – (злочин проти Самого втіленого Слова. Це трикратне зречення згодом Спаситель зцілив триразовою сповіддю. Тому сцена "Каяття Петра" є найскладнішою у трактуванні іконографії святого. Таку ускладнену міфологізацію образу, перш за все, дає пояснення посиленого значення культу Святих Таїнств, в даному контексті – таїнства каяття, що є основою Літургійної відправи під час Проскомидії. Тому "Каяття Петра" на жертovníку, як не є краще спонукає віруючих до відвертого каяття, в злуці з котрим приходять Господнє прощення.

У католицькій і православної мистецькій традиції Петро замальовується як апостол з ключами від Раю, де підкреслюється його велич та пастирський подвиг: "Дам тобі ключі Царства Небесного" (Мф. 16, 19). Та в даному випадку іконописець трансформує образ Петра як уособлення каяття. На іконі він зображений середній літами, хоча іконописець пише його волосся та вуса сивими, вдягнений у блакитну сорочку з червоним коміром та сирій плащ, що спадає з пліч по п'яти, кінці плаща також яскраво червоні. Апостол сидить на сирій, темній землі, такого ж кольору і пагорб на якому стоїть білий півень. Загальний колорит досить темних, похмурих відтінків, він насторожує та зосереджує глядача лише на постаті Петра, що кається. Аналізуючи дане іконографічне зображення, доходимо висновку, що іконописець володів чудовим знанням євангельських сцен: дане трактування образу апостола Петра є не тільки оповіддю у фарбах, а розкриває його таємний сенс – дорога до спасіння лежить через спокутування та відверте каяття. Через відсутність збережених іконографічних зображень на теренах України "Каяття Петра", ікону на жертovníку з Переяслава слід вважати унікальною, а можливо, єдиною у своєму роді. Такі знахідки не тільки розширюють знання про сакральне мистецтво України у XVIII–XIX ст., його зв'язки з мистецькими осередками, а й про надзвичайну богословську освіченість наших майстрів.

Відтак, завдяки новим дослідженням жертovníків XVIII–XIX ст. та детальному мистецтвознавчому аналізу їх розписів стає можливим встановити зв'язок жертovníка саме з Літургійною відправою – Проскомидією, що значно спрощує роботу мистецтвознавців для ідентифікації дерев'яних ужиткових предметів храму, які були невід'ємною частиною сакрального середовища. Практика показала, що більшість відомих на сьогодні жертovníків були помилково ідентифіковані як "похідні церкви" або "меблі для церковної відправи", а функціональне призначення жертovníка під час богослужбової відправи бути місцем для Проскомидії пояснення змісту Євхаристії (спокутної жертви Христа за рід людський) для віруючих. Серед іконографічних зображень жертovníків чільне місце посідають зображення символіко-алегоричного змісту, завдяки яким і був встановлений зв'язок жертovníка з Літургією.

Література

1. Артюх А. Святий Петро – реконструкції міфологічної структури образу / А. Артюх [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=105.
2. Бажанов Н. арх. Иллюстрированная библейская энциклопедия / Архимандрит Никифор (Бажанов). – М. : ЭКСМО, 2008. – 640 с. : ил.
3. Болюк О. Дерев'яне обладнання літургійно-богословських просторів західноукраїнських церков (питання типології) / О. Болюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.
4. Бочькарь А. Закон Божий / Арсеній Бочькарь. – К. : Пролог, 2008. – 848 с.
5. Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – початку XVIII ст. / Р. Зілінко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7>.
6. Косів Р. Ікона Спас – Виноградна лоза / Р. Косів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture.
7. Образ Христа в українській культурі / В.С. Горський, Ю.І. Сватко, О. Б. Киричок та ін. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2001. – 200с.:іл.
8. Паньок Т. Стилєова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII–початку XIX ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Т. В. Паньок / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2005. – 20 с.
9. Пискун Ю. Примеры интерпретации структуры створчатых алтарей-киотов в православной и униатской живописи Белоруссии XVIII–XIX веков: жертвенники и переносные общинные иконы / Юрий Пискун // Sjcialiniu taratumu reprezentacijos LDK kulturoje/dailes istorijos studijos 4. – Vilnius, 2010. – S. 397–421.
10. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст. / В. Сивак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>.
11. Слободський С. прот. Велика П'ятниця / прот. Серафім Слободський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zavet.ru/ssedm-sl03.htm>.
12. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон / Д. Степовик [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kda.org.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckiykh-ikon.html?showall=&start=3>.
13. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. : 3-тє вид., стереотип. / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 2008. – 440 с. : іл.

14. Україна. Наука і культура : наук. видання НАН України. – Вип. 28 / [гол. ред. О. Сергієнко]. – К. : Знання, 1996. – 272 с. : іл.
15. Щербаківський Дан. Символіка в українському мистецтві. 1. Виноградна лоза / Дан. Щербаківський // Збірник секції мистецтв ВУАН. – К., 1921. – Вип. 1. – С. 55–74.

References

1. Artiukh A. Sviaty Petro – rekonstruktsii mifolohichnoi struktury obrazu / A. Artiukh [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=105.
2. Bazhanov N. arkh. Illiustrirovannaia bibleiskaia entsiklopediia / Arkhimandrit Nikifor (Bazhanov). – M. : EKSMO, 2008. – 640 s. : il.
3. Boliuk O. Dereviiane obladdnannia liturhiino-bohoslovskykh prostoriv zakhidnoukrainskykh tserkov (pytannia typolohii) / O. Boliuk [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.
4. Boch'kar' A. Zakon Bozhii / Arsenii Boch'kar'. – K. : Prolog, 2008. – 848 s.
5. Zilinko R. Ikonohrafiia Tainstva Yevkharystii v ukrainskomu sakralnomu mystetstvi XVII – pochatku XVIII st. / R. Zilinko [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7>.
6. Kosiv R. Ikona Spas – Vynohradna loza / R. Kosiv [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture.
7. Obraz Khrysta v ukrainskii kulturi / V.S. Horskyi, Yu.I. Svatko, O. B. Kyrychok ta in. – K.: Vyd. dim "KM Akademiia", 2001. – 200s.:il.
8. Panok T. Stylova evoliutsiia v ikonopysi Slobozhanshchyny XVII–pochatku XIX st. : avtoref. dys. kand. mystetstvovnavstva : 17.00.05 / T. V. Panok / Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. – Kh., 2005. – 20 s.
9. Piskun Iu. Primery interpretatsii struktury stvorchatykh altarei-kiotov v pravoslavnoi i uniatskoi zhivopisi Belorussii XVIII–XIX vekov: zhertvenniki i perenosnye obshchinnye ikony / Iurii Piskun // Sjcialiniu tapatumu reprezentacijas LDK kulturoje/dailles istorijos studijos 4. – Vilnius, 2010. – S. 397–421.
10. Syvak V. Yevkharystiina ikonohrafiia v ukrainskomu sakralnomu maliarstvi XVII–XVIII st. / V. Syvak [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>.
11. Slobodskyi S. prot. Velyka Piatnytsia / prot. Serafim Slobodskyi [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.zavet.ru/ssedm-sl03.htm>.
12. Stepovyk D. Dukhovni ta mystetski vymiry ukrainskykh ikon / D. Stepovyk [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.kda.org.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckyykh-ikon.html?showall=&start=3>.
13. Stepovyk D. Istoriia ukrainskoi ikony X–XX st. : 3-tie vyd., stereotyp. / Dmytro Stepovyk. – K. : Lybid, 2008. – 440 s. : il.
14. Ukraina. Nauka i kultura : nauk. vydannia NAN Ukrainy. – Vyp. 28 / [hol. red. O. Serhiienko]. – K. : Znannia, 1996. – 272 s. : il.
15. Shcherbakivskiy Dan. Symvolika v ukrainskomu mystetstvi. 1. Vynohradna loza / Dan. Shcherbakivskiy // Zbirnyk sektsii mystetstv VUAN. – K., 1921. – Vyp. 1. – S. 55–74.