

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО  
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**АВУЛА АНАСТАСІЯ ІГОРІВНА**

Прим. № \_\_\_\_\_  
УДК [75.046.3:27-312.8](477) "16/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СЮЖЕТИ, МОТИВИ ТА СИМВОЛИ «ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ»  
В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XVII–XXI СТОЛІТТЯ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



\_\_\_\_\_ А. І. Авула

Науковий керівник:  
Селівачов Михайло Романович,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ–2022

## АНОТАЦІЯ

*Авула А. І. Сюжети, мотиви та символи "Тернового вінця" в українському живописі XVII–XXI століття.* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2022.

Дослідження сюжетів та мотивів символу «тернового вінця» в українському живописі XVII – початку XXI ст. у контексті європейського показало недостатнє наукове опрацювання цієї проблеми в аспекті окреслення трансформації візуалізації тернового вінця, ідейно-образних особливостей використання символу в іконографічних сюжетах у контексті історичних та мистецько-культурних обставин України XVII–XXI ст. тощо.

Історія представлення тернового вінця в художній культурі Європи вказує на доволі широку популярність цього символу з початку II тисячоліття н. е., зв'язок з церковно-літургійними обрядами, а також існування двох традицій зображень сюжетів страстей – католицької (з використанням тернового вінця) та православної (без тернового вінця). Використання мотиву тернового вінця у християнській іконографії європейського й вітчизняного образотворчого мистецтва свідчать, що від VI ст. до фактично XII ст. у християнському мистецтві тривають пошуки візуального представлення тернового вінця, тому в мистецтві не виробився канон його зображення. Основними іконографічними сюжетами у європейському живописі, які згодом проникають в український, з використання символу тернового вінця стають: «Увінчання терновим вінцем», «Хресна дорога», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Оплакування», «Це людина», «Христос Скорботний» та інші, що переважно пов'язані з євангельськими текстами.

Велике коло іконографічних сюжетів з цим символом страстей не сприяло типізації його візуального представлення впродовж століть. Вінець з терня, на відміну від інших страсних символів (хрест, цвяхи, спис та інші), отримав

найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже не був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя. Формування традицій у представленні тернового вінця в європейському живописі відбувається фактично з часів Середньовіччя. Побутують варіації вінця обруча з тонких перекручених гілок, корони з терням, діадери з гілками тощо. В період готики використовують варіант зображення вінця як декоративного головного убору: тканинної тасьми з застромленими у ній шипами і лише у пізній готиці переважають варіанти зображень вінця як переплетених гілок з шипами. Відтоді такий варіант візуалізації тернового вінця вважається «традиційним» і його підхоплює живопис та скульптура періоду Ренесансу (неширока форма вінця з невеликою кількістю шипів). Північноєвропейське Відродження велику увагу приділяє акцентуації у страсних сюжетах на зображенні тернового вінця та робить його візуальне представлення масивним за силуетом з великими шипами. Особливої реалістичності й емоційності отримує силует і розмір вінця у період бароко та рококо по всій Європі. Над темою страстей працювали найвидатніші західноєвропейські митці, кожен з яких зробив свій неповторний внесок у варіабельність візуалізації сюжетів з символом тернового вінця.

Аналіз іконографічних та мистецьких особливостей живопису України XVI–XVIII ст. вказує, найперше, на використання поодиноких зразків зображення тернового вінця ще з XV ст. на страсних іконах. Це свідчить про існування західноєвропейських впливів на традиційну іконографію страстей у цей час. Окремі збірні ікони страстей XVI ст. містять тоненький вінок з терня на голові стражденного Христа, а символ тернового вінця у цих пам'ятках є відтворенням історичної відповідності євангельської оповіді у сцені Коронування терням, причому інші страсні сюжети у першій половині XVI ст. зображають здебільшого без нього. Аналіз іконографічних сюжетів українського живопису з терновим вінцем вказує на те, що використання в

окремих іконах тернового вінця як символу страстей є проникненням європейської традиції зображення пасій через засвоєння зразків гравюр.

У збірних іконах страстей сюжети «Коронування терням» та «Увірування Фоми» переважно поширюються з кінця XVI ст., а поява сцен «Прибивання до хреста», «Жінки-мироносиці», «Зішестя в ад» відбувається після виходу «Тріоді квітної» (Київ, 1631 р.). Іконографія Страстей у першій половині XVII ст. була популярна у розписах храмів, іконах, стає самостійним рядом в окремих високих іконостасах. Зображення українських митців часто взорувалися на гравюри нідерландського митця Ієроніма Вірікса та інших. У XVII–XVIII ст. в українському живописі найпопулярнішим іконографічним сюжетом є «Розп'яття» у різних його варіантах. З'являється регіональний волинський варіант іконографічного сюжету Несення хреста – «Христос Боромельський» з використанням тернового вінця за північноренесансним взірцем. Сюжети символіко-алегоричного характеру «Христос-виноградар», «Недремне око», «Розп'яття із виноградною лозою», «Пелікан», «Христос у виноградному точилі» використовують символіку тернового вінця, адже зображення мали допомогти для християн розкрити догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Ці сцени не набувають поширення у настінних розписах, але поширені в іконах, гравюрах, різьбі, гаптуванні тощо. Власної традиції таких зображень у добарокову епоху українське церковне мистецтво не мало, тому використовувало європейські зразки.

Візуалізація тернового вінця в іконографії сюжетів барокової доби показує, що форма та силует тернового вінця в українському живописі XVI ст. варіюється між декоративним колючим ланцюжком та тонким обручем з перекручених гілочок, що ідентично до європейської традиції Пізнього Середньовіччя за винятком поодиноких зразків, які відображають вже тенденції європейського Ренесансу, а в другій половині XVI ст. – першій половині XVII ст. збірні ікони страстей мають подібні представлення тернового вінця, однак спостерігаємо тенденцію до збільшення об'єму та ширини вінця. У «Розп'ятті» у XVII–XVIII ст. використовують малярі різні варіанти тернового вінця, тому непоодинокими є випадки відсутності вінця, візуалізації його як декоративного ланцюжка чи колючого прототипу ренесансно-барокового представлення. Аналогічну

тенденцію демонструє у сюжеті «Розп'яття» українська гравюра. Ці риси можна простежувати навіть у межах однієї школи майстрів (риботицька, острозька), які могли активно продовжувати середньовічні та ренесансні традиції поруч з новими бароковими варіантами візуалізації тернового вінця. Стилiстичні зміни у візуалізації тернового вінця спричинило вкорінення принципу мімезису в живописі України, що сприяло збільшенню розміру вінця у страсних та алегоричних сюжетах, відповідно до європейської барокової традиції. Зображення широкого тернового вінка з виразно промальованими колючками було популярним у митців лаврської малярні Києва, у таких видах як «Христос Скорботний», «Ессе Номо», «Розп'яття» і «Зняття хреста» тощо. Найбільш помітні такі зміни у іконах майстрів І. Рутковича, Й. Конзелевича, о. В. Глібкевича, С. Мединського та інших. Особливу живописну довершеність мають тернові вінці у виконанні Конзелевича вміле моделювання форми засобами світлотіні, використання рефлексів, деталізування. Оригінальною версією широкого вінця з обірваними прутиками та залишками листочків вирізняється ікона «Розп'яття з Леонтієм Свiчкою» кінця XVII ст. Художньо-стилістична інтерпретація символіки тернового вінця в церковному живописі XIX ст. у напівпрофесійному та народному іконописі також показує різні типи візуалізації форми вінця. У сюжеті «Недремне око» митці уникають акцентуації на розмірі вінка та величині колючого терня й зображають тоненькі вінки, з м'яким прозорим силуетом. Запозичуються у цей час західноєвропейські варіанти зображення серця з терновим вінцем в сюжеті «Найсвятіше Серце Христове».

Особливості художнього вирішення тематики страстей Господніх та тернового вінця у живописі та графіці першої половини XX ст. вказує на те, що в першій половині XX ст. домінує змішана стилістична форма: класична та символічна образність паралельно з модерною. Індивідуальні авторські підходи у візуалізації тернового вінця в творчості митців цього часу показують, що в творах страсної тематики образотворчого мистецтва першої половини XX ст. поширені ремінісценції традиційних іконографічних сюжетів, а візуальна подача форми тернового вінця здебільшого не зазнає суттєвої редакції й залишається

традиційно реалістично-академічною (неширокий обруч з невеликими колючками), що відповідає стилістиці більшості тогочасних зображень церковного малярства. Використовується символ тернового вінця для посилення містико-релігійних мотивів у контексті проблем життя та смерті під час війни, що бачимо в серії страстей О. Кульчицької та в окремих творах О. Куриласа. З'являються міфологеми та фантасмагорії на основі традиційної іконографії («Ісус Христос у зруйнованому храмі»), вирізняються концептуальністю подачі тернового вінця графічні серії О. Сорохтея.

Мотиви тернового вінця у творах страсної тематики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. демонструють творчу авторську інтерпретацію сюжетів і складне образне навантаження на цей символ. У другій половині ХХ ст. заборонені радянською владою християнські ідеї страсних сюжетів стали свідченням внутрішніх, духовних орієнтирів і переконань окремих митців. Неординарні форми подачі образів страсного символізму з використанням тернового вінця бачимо в роботах майстрів реалістичного спрямування: Д. Іванцева, В. Микити, В. Кушніра, А. Антонюка, В. Курилика та інших. Вирішення сюжету та мотиву Розп'яття вказує на поступове руйнування традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів, причому художники часто відкидають символ тернового вінця на зображеннях (Г. Гавриленко, Є. Лисик, О. Мінько). Тема війни, що проникає у сюжети з використанням тернового вінця у вигляді колючого дроту, фіксується на початку ХХ ст., продовжується у другій половині ХХ століття як присвята репресованим у радянських таборах, а також актуалізується з початком повномасштабної війни в Україні 2022 р. У цих роботах митці використовують візуалізацію страсної символіки терня-дроту як мотив передачі страждань сучасників та збільшують, таким чином, асоціативно-семантичне поле цього християнського символу.

Візуалізація символіки тернового вінця в церковному малярстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. вказує на те, що частина митців церковного малярства кінця ХХ – початку ХХІ ст. у сюжеті Розп'яття не використовує символіку тернового вінця або зображує цей символ ледь помітним. У той же час

у творах страсної тематики І. Крип'якевич-Димид терновий вінець стає максимально наближеним до глядача та є способом підсилення емоційної домінанти сюжетів стацій Страстей. Іконопис на основі народної ікони або гравюри для багатьох сучасних митців стає джерелом філософсько-символічного розважання над страсними подіями з Євангелія. Ікони Л. Скопа, Т. Думан, Р. Зілінка зі страсною тематикою вирізняються власними варіантами інтерпретації іконографії Розп'яття, Оплакування тощо. Терновий вінець у творах Л. Скопа має бароковий спосіб його представлення, Р. Зілінко використовує середньовічний варіант корони з акуратно перекручених гілок, Т. Думан візуалізує в іконописі різноманітні варіанти поєднання народної квіткової символіки в традиційній християнській іконографії, тому її трактування тернового вінця включає й використання квітів та листків. Така різноманітність суттєво збагачує традиційні іконографічні схеми та образно-стилістичні конотації.

Об'ємний терновий вінець у формі інтерактивно-архітектонічної візуалізації цього образу за допомогою додаткових предметів зустрічаємо у Л. Скопа, Д. Гордіци, що творить синтез традиційного іконопису з індивідуально-авторською подачею. З'являються різні візуальні конотації у тернових вінцях: культурно-національні (калина, колосся пшениці), філософсько-історичні (квіти, листки); образно-архітектонічні (аплікації терновими гілками, творення об'ємного вінка сірниками та трісками тощо). Тому терновий вінець у структурі традиційних іконографічних сюжетів церковного малярства ХХІ ст. є не тільки засобом візуалізації іконографічних особливостей страсних сюжетів, а способом розширення асоціативного потенціалу за допомогою додаткових елементів та відчуттів. У представленні тернового вінця у малярстві України ХХ ст. має місце складне поєднання традиційних консервативних чинників, західноєвропейських впливів, сміливих творчих інтерпретацій цього символу, а початок ХХІ ст. показує переважання практик модерного та постмодерного мистецтва.

**Ключові слова:** живопис, образотворче мистецтво, іконографія, терновий вінець, страсні сюжети, пасійні сцени, іконологія, художні образи, сюжет, символ, інтерпретація, синтез, церковне малярство України, українська культура.



## ABSTRACT

**A. I. Avula. The Plots, Motifs and Symbols of "Crown of Thorns" in Ukrainian Painting of the XVII–XXI Centuries.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The dissertation to obtain an academic degree of the Doctor of Philosophy in a specialty 023 – Fine Arts. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2022.

The study of plots and motifs related to the symbol of the "crown of thorns" in Ukrainian painting from the 17th to the early 21st century within the context of European art reveals a deficiency in scholarly examination of this issue, namely, of transformation of the visual representation of the crown of thorns, as well as the conceptual and imagery-specific aspects of its utilization within iconographic narratives, considering the historical and artistic-cultural circumstances of Ukraine from the 17th to the 21st century, and so forth.

The history of the representation of the crown of thorns in European artistic culture indicates its widespread popularity since the early second millennium BCE, its association with church liturgical ceremonies, and the existence of two traditions depicting the Passion narratives – the Catholic one (which uses the crown of thorns) and the Orthodox (without it). The use of the crown of thorns motif in Christian iconography in European and Ukrainian art attests to ongoing visual experimentation from the 6th century to the 12th century, with no canonical image established in art. Prominent iconographic narratives in European painting, later influencing Ukrainian art, involving the use of the crown of thorns symbol, include "Crowning with Thorns," "The Stations of the Cross," "Crucifixion," "Descent from the Cross," "Lamentation," "Ecce Homo," "Christ in Agony," and others, primarily related to Gospel texts.

The extensive range of iconographic narratives featuring this symbol of Passion did not facilitate a typification of its visual representation over the centuries. Unlike other Passion symbols such as the cross, nails, and spear, the crown of thorns exhibited the most significant variability in artistic representation due to its unfamiliarity to both the viewer and the artist in everyday life. The formation of traditions in the representation of the crown of thorns in European painting occurred primarily during

the Medieval period. Variations included a wreath made of slender twisted branches, a crown with thorns, and a diadem with branches, among others. During the Gothic period, representations of the crown as a decorative headpiece became common, featuring ribbon-like fabric with embedded thorns, and only in late Gothic art did images of the crown as intertwined branches with thorns predominate. This latter visual representation of the crown is considered "traditional," and it was adopted by painting and sculpture during the Renaissance period (albeit with a narrower crown and fewer thorns). Northern European Renaissance emphasized the portrayal of the crown of thorns in Passion narratives, rendering it with massive proportions and prominent thorns. The Baroque and Rococo periods across Europe imbued the silhouette and size of the crown with heightened realism and emotion. The most distinguished Western European artists explored the theme of the Passion, each contributing their unique interpretation to the variability of narratives featuring the crown of thorns symbol.

The analysis of iconographic and artistic characteristics in Ukrainian painting from the 16th to the 18th centuries reveals the utilization of isolated depictions of the crown of thorns as early as the 15th century on Passion icons. This indicates the influence of Western European trends on traditional Passion iconography during this period. Some composite Passion icons from the 16th century feature a delicate crown of thorns on the head of the suffering Christ, with the symbol of the crown of thorns in these artifacts reproducing the historical accuracy of the Gospel narrative in the scene of the Crowning with Thorns. In contrast, other Passion narratives in the first half of the 16th century mostly omit it. The analysis of iconographic narratives in Ukrainian paintings featuring the crown of thorns suggests that using the crown of thorns as a symbol of Passion infiltrated Ukrainian traditions by adopting engravings as models.

In composite Passion icons, the narratives of "Crowning with Thorns" and "The Doubting of Thomas" predominantly became widespread from the late 16th century onwards, with scenes such as "Nailing to the Cross," "The Women at the Tomb," and "Descent into Hell" emerging after the publication of the "Triodion of the Flower" (Kyiv, 1631). The iconography of the Passion during the first half of the 17th century gained popularity in the frescoes of churches, and icons, and became an independent

series in individual high iconostases. Ukrainian artists often drew inspiration from the engravings of Dutch artist Hieronymus Wierix and others. In the 17th and 18th centuries, the most popular iconographic theme in Ukrainian painting was the "Crucifixion," depicted in different variations. A regional Volhynian variant of the iconographic narrative of the "Carrying of the Cross" – "Christ of Boromelesk" – emerged, featuring the crown of thorns following the Northern Renaissance model. Symbolic-allegorical narratives such as "Christ the Vine-Dresser," "The Watchful Eye," "Crucifixion with Grapevines," "The Pelican," and "Christ in the Winepress" employed the symbolism of the crown of thorns. These depictions aimed to help Christians understand the doctrine of the Eucharist, Christ's redemptive sacrifice. These scenes were not widely represented in wall paintings but were common in icons, engravings, wood carving, embroidery, and other media. Ukrainian church art in the pre-modern era lacked its own tradition of such depictions, so it relied on European models.

In summary, the crown of thorns in Ukrainian paintings from the 16th to the 18th centuries reflected the influence of Western European iconographic trends and engraving models. This symbol played a significant role in the representation of Passion narratives, with its usage evolving over time and encompassing a range of artistic styles and regional variations.

The visualization of the crown of thorns in the iconography of the Baroque era illustrates that the form and silhouette of the crown of thorns in Ukrainian painting of the 16th century varied between a decorative prickly chain and a delicate ring made of twisted branches. This mirrored the Late Medieval European tradition, with some exceptions portraying Renaissance and Baroque trends. In the second half of the 16th century through the first half of the 17th century, composite Passion icons featured similar representations of the crown of thorns. However, there was a tendency towards increasing its volume and width. In "The Crucifixion" scenes in the 17th and 18th centuries, painters employed various variants of the crown of thorns, resulting in isolated cases where the crown was absent or visualized as a decorative chain or a prototype of Renaissance-Baroque representation. A similar trend is observed in

Ukrainian engravings depicting the "Crucifixion." These features can even be traced within a single school of artists, such as the Rybotych and Ostrog schools, which actively continued medieval and Renaissance traditions alongside new Baroque representations of the crown of thorns.

Stylistic changes in the visualization of the crown of thorns were influenced by the principle of mimesis in Ukrainian painting, leading to an enlargement of the crown in Passion and allegorical narratives, in line with the European Baroque tradition. The depiction of a broad crown of thorns with distinctively rendered thorns gained popularity among artists of the Kyiv Lavra painting workshop, particularly in scenes such as "Christ in Sorrow," "Ecce Homo," "The Crucifixion," and "The Descent from the Cross," among others. Notable examples of such changes can be observed in icons created by I. Rutkovych, J. Konzelevych, O. Hlibkevych, S. Medynsky, and others. The crowns of thorns in Konzelevych's works, in particular, demonstrate a remarkable mastery of form modeling through chiaroscuro, reflections, and intricate detailing.

An original version of the broad crown with broken branches and remnants of leaves stands out in the icon "The Crucifixion with Leontius Holding a Candle" from the late 17th century. The artistic and stylistic interpretation of the symbolism of the crown of thorns in church paintings of the 19th century, both in semi-professional and folk iconography, also reveals different types of visualizations of the crown's form. In the narrative of "The Sleepless Eye," artists avoid emphasizing the size of the crown and the size of the thorns, depicting thin crowns with a soft, translucent silhouette. During this period, Western European variants of depicting the heart with a crown of thorns were borrowed in the narrative of "The Most Sacred Heart of Jesus."

In conclusion, the evolution of the representation of the crown of thorns in Ukrainian painting from the 16th to the 19th centuries was marked by a fusion of medieval, Renaissance, and Baroque traditions, resulting in diverse visualizations of the crown's form and silhouette. These changes were influenced by stylistic developments and the influence of Western European artistic trends, ultimately contributing to the rich tapestry of Ukrainian iconography.

The characteristics of artistic expression concerning the Passion of Christ and the crown of thorns in the painting and graphics of the first half of the 20th century indicate a predominance of a mixed stylistic approach, combining classical and symbolic imagery alongside modernist influences. Individual artistic approaches to visualizing the crown of thorns during this period show that works featuring Passion themes in the visual arts of the first half of the 20th century often exhibit reminiscences of traditional iconographic narratives. The visual presentation of the crown of thorns, for the most part, remains traditionally realistic and academic, featuring a narrow ring with small thorns, in line with the stylistic conventions of the majority of contemporary church paintings. The symbol of the crown of thorns is employed to amplify mystic and religious motifs within the context of the issues of life and death during wartime, as evidenced in the series of Passion works by O. Kulchytska and individual works by O. Kyrylas. Mythological elements and phantasms based on traditional iconography, such as "Jesus Christ in a Ruined Temple," emerge, characterized by a conceptual presentation of the crown of thorns in the graphic series of O. Sorokhtei.

The motifs of the crown of thorns in works featuring Passion themes from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century demonstrate creative and authorial reinterpretations of narratives and complex symbolic interpretations of this symbol. In the latter half of the 20th century, with Christian themes banned by Soviet authorities, the depiction of Passion narratives became an expression of individual artists' inner spiritual compass and convictions. Unconventional presentations of Passion symbolism using the crown of thorns can be seen in the works of realist painters such as D. Ivantsev, V. Mykyta, V. Kushnir, A. Antoniuk, V. Kurylyk, and others. The portrayal of the Crucifixion narrative reveals a gradual departure from traditional mimetic imagery in favor of avant-garde experiments. Notably, artists often discard the symbol of the crown of thorns in their depictions (G. Havrylenko, Ye. Lysyk, O. Min'ko).

The theme of war, conveyed through the use of the crown of thorns in the form of barbed wire, emerged in the early 20th century and continued into the second half of the 20th century, serving as a tribute to those who suffered in Soviet labor camps. It

was further revitalized with the onset of the full-scale war in Ukraine in 2022. In these works, artists employ the visualization of Passion symbolism as thorny wire to depict the suffering of contemporaries, thereby expanding the associative and semantic field of this Christian symbol.

In conclusion, the artistic treatment of the Passion of Christ and the crown of thorns in the first half of the 20th century reflected a dynamic interplay of traditional iconographic conventions, modernist influences, and individual artistic interpretations. These depictions evolved over time, mirroring the era's shifting socio-political and cultural contexts while maintaining the enduring significance of these symbols in conveying themes of faith, suffering, and resilience.

Visualizing the symbolism of the crown of thorns in religious painting from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century indicates a diverse range of approaches among artists. Some religious painters during this period chose not to use the symbolism of the crown of thorns in their depictions of the Crucifixion, while others made it barely noticeable. However, in the works of Passion themes by I. Krypyakevych-Dymyd, the crown of thorns is brought as close as possible to the viewer and serves as a way to intensify the emotional dominance of the Stations of the Cross narratives.

For many contemporary artists, iconography based on folk icons or engravings became a source of philosophical and symbolic contemplation of the Passion events from the Gospels. Icons by L. Skop, T. Duman, R. Zilinka, depicting Passion themes, stand out with their unique interpretations of the iconography of the Crucifixion, Lamentation, and other scenes. In L. Skop's works, the crown of thorns is presented in a Baroque style, while R. Zilinka employs a medieval version of the crown made from meticulously twisted branches. T. Duman visualizes various combinations of folk floral symbolism within traditional Christian iconography, thus incorporating flowers and leaves into her interpretation of the crown of thorns. This diversity significantly enriches traditional iconographic schemes and the stylistic and symbolic connotations associated with them.

In some instances, the crown of thorns takes on an interactive and architectural visual form through the use of additional objects. Artists like L. Skop and D. Gorditsa create a synthesis of traditional iconography with their individual and authorial presentations. This introduces various visual connotations into the crown of thorns, including cultural and national elements (such as kalyna or wheat ears), philosophical and historical symbols (flowers and leaves), and even architectural and artistic elements (applications made of thorn branches, the creation of a three-dimensional wreath using matches and splinters, and more). Therefore, in the structure of traditional iconographic narratives in religious painting of the 21st century, the crown of thorns serves not only as a means of visualizing the iconographic features of Passion narratives but also as a way to expand the associative potential through additional elements and sensations.

In summary, the representation of the crown of thorns in Ukrainian religious painting from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century reflects a complex blend of traditional conservative factors, Western European influences, and bold creative interpretations of this symbol. The depiction of the crown of thorns in the early 21st century demonstrates a predominance of modern and postmodern artistic practices. This evolution highlights the ongoing relevance and adaptability of religious symbolism in contemporary art.

**Keywords:** *painting, visual arts, iconography, crown of thorns, Passion narratives, passion scenes, iconology, artistic images, plot, symbol, interpretation, synthesis, church painting of Ukraine, Ukrainian culture.*

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у наукових фахових виданнях України

#### за темою дисертації:

1. Авула А. І. Образи Спасителя, коронованого терням, з Львівського музею історії релігії. *Народознавчі зошити / Ін-т народознавства НАН України*. 2022. № 3 (165). С. 549–561. <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.549>.
2. Авула А. І. Авторська інтерпретація тернового вінця в іконах Тетяни Думан. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 60–65. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-9>.
3. Авула А. І. Терновий вінець у творчості Дмитра Гордіци: особливості асоціативного трактування й образної семантики. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 53–58. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-6>.

#### Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Авула А. І. Монументально-сакральний образ тернового вінця як символу Христа у світовому мистецтві. *Молодий вчений. Теорія і практика сучасної науки : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Чернівці, 24-25 листоп. 2017 р. : у 2-х ч.* Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 1. С. 8–10.
2. Авула А. І. Символ «Тернового вінця» в естетиці християнського іконопису. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 11–12 берез., 2019 р.* Київ : КИТ, 2019. С. 3–5.
3. Авула А. І. «Терновий вінець» у християнській іконографії. *Сьомі Платонівські читання : тези доп. міжнар. наук. конф. (м. Київ, 23 листоп. 2019 р., НАОМА)*. Київ : Вид-во «Людмила», 2020. С. 14–15.



4. Авула А. І. Образи Христа, коронованого тернієм, в українській іконографії 17-18 століть. *Восьмі Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2021. С. 12–13.
5. Авула А. І. Страсна тематика та трактування тернового вінця у творчості шістдесятників: спроба тематичного аналізу. *Конференція «Монументальне мистецтво шістдесятників», присвячена 100-річчю від дня народження видатного українського художника І.-В. Задорожного НАМ України, Київ, 21 грудня 2021 р. НАОМА.* : Київ, 2021. С. 5-6.
6. Авула А. І. Зображення тернового вінця в іконографічних сюжетах «Пієта» та «Не ридай Мене, Мати». *Дев'яти Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ : Фоп Лопатіна, 2021. С. 23–24.
7. Авула А. І. Особливості інтерпретації тернового вінця в іконописі Лева Скопа та Тетяни Думан. *The IV International Scientific and Practical Conference «Science, practice and theory», Feb. 1–4, 2022, Tokyo, Japan.* : UDC 01.1, 2022. P. 51–54. DOI: 10.46299/ISG.2022.I.IV
8. Авула А. І. Зображення тернового вінця в іконографії «Спасу Нерукотворного або Плату Вероніки». Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в XXI столітті», Полтава, 28 квіт. 2022 р. Полтава : ЦФЕНД, 2022. С. 38–39.
9. Авула А. І. Образ-парадигма тернового вінця в церковному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Десяті Платонівські читання : тези доп. міжнар. наук. конф. (м. Київ, 2022).* Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 15-16.

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР.....</b>	<b>20</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>21</b>
<b>Розділ 1. ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ...29</b>	
1.1. Методика і термінологія наукової розробки теми.....	30
1.2. Історіографія досліджень тернового вінця в образотворчому мистецтві....	35
1.3. Візуально-документальна база дослідження.....	45
<b>Висновки до розділу 1.....</b>	<b>46</b>
<b>Розділ 2.3 ІСТОРІЇ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЄВРОПИ.....</b>	<b>48</b>
2.1. Символи страстей Христових: історичні та богословські аспекти.....	49
2.2. Формування в іконографії тернового вінця канонів і традицій.....	62
2.3. Особливості візуального образу тернового вінця у європейському живописі.....	80
<b>Висновки до розділу 2.....</b>	<b>92</b>
<b>Розділ 3. ТЕРНОВИЙ ВІНЕЦЬ У ЦЕРКОВНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ XVII–XIX СТОЛІТЬ.....</b>	<b>94</b>
3.1. Іконографічні та мистецькі особливості зображень XVI – XVIII ст.....	94
3.1.1. Особливості представлення тернового вінця в страсній тематиці іконопису XVI ст.....	96
3.1.2. Візуалізації тернового вінця в іконографії сюжетів барокової доби.....	106
3.2. Художньо-стилістична інтерпретація символіки тернового вінця в церковному живописі XIX – початку XX століття .....	130
<b>Висновки до розділу 3.....</b>	<b>138</b>
<b>Розділ 4. СИМВОЛІКА ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ У МАЛЯРСТВІ УКРАЇНИ XX–XXI СТОЛІТЬ.....</b>	<b>141</b>
4.1. Особливості художнього вирішення тематики страстей Господніх	

та тернового вінця у живописі та графіці першої половини ХХ ст.....	141
<b>4.2. Мотиви тернового вінця у творах страсної тематики другої половини ХХ– початку ХХІ ст.: авторська інтерпретація й образна символіка .....</b>	<b>152</b>
<b>4.3. Візуалізація символіки тернового вінця в церковному малярстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.....</b>	<b>162</b>
<b>Висновки до розділу 4.....</b>	<b>181</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>184</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>191</b>

## **ДОДАТКИ**

### **Додаток А**

Список ілюстрацій .....	208
Ілюстрації.....	226

### **Додаток Б.**

Список опублікованих праць за темою дисертації. Апробація результатів дослідження.....	321
--	-----

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

ІМС – Історичний музей Сяноку

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

КРБ – колекція родини Бабич

КРУ – колекція родини Уманських

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

ЛННБ ВС – Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника

МВІЛ – Музей Волинської ікони в Луцьку

ММП – Музей мистецтв Прикарпаття

ММФ – Музей мистецтв. Філадельфія

МНАПЛ – Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. К. Шептицького

МСКУ – Музей собору Катерини. м. Утрехт. Нідерланди

НБ НАОМА – Наукова бібліотека Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

НБ ЛНАМ – Наукова бібліотека Львівської національної академії мистецтв

НЗ КПЛ – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»

НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НМЛУ – Національний музей літератури України

НХМУ – Національний художній музей України

НЦНК МІГ – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

## ВСТУП

Суспільно-культурні процеси в сучасному українському релігійному мистецтві спонукали нас звернути увагу на деякі аспекти функціонування символу тернового вінця та сюжетів з його використанням в українському образотворчому мистецтві. Поява цього візуального символу страждань у цілком світських полотнах є значно молодшою традицією у світових практиках живопису та графіки ніж включення його в сферу християнського релігійного культу. Релігійні сюжети з символами страждань Христа у християнському мистецтві сповнені надзвичайно глибоким символічним змістом. Терновий вінець у цих численних іконографічних сюжетах допомагає розкрити складний і дивовижний світ різних євангельських подій, ідей та, подекуди, й народних уявлень, що сягають глибокої давнини.

Ці мотиви й образи тернового вінця завжди містили надзвичайно потужні емоційно-філософські імпульси, а тому продовжують наповнювати візуально-інформаційне поле християнства як у католицизмі, так і у православ'ї. Протягом століть до них зверталися митці, розкриваючи через символіку тернового вінця дивовижний та складний духовний зміст Христових страждань, означуючи їх у найрізноманітніших ідейних та візуальних конфігураціях.

Ремінісценції різних релігійних традицій використання цього символу перманентно присутні в світському мистецтві Європи на різних етапах його розвитку. Початки цього процесу варто відслідковувати від послідовної секуляризації європейської культури, яка розпочалася ще до доби Просвітництва. Тому нерівномірність, поліваріантність використання цього давнього символу страстей Христових у традиційних релігійних мистецьких формах України та у світському живописі заслуговує на докладне вивчення. Український релігійний живопис завжди мав свої особливості розвитку в контексті європейської й світової християнської культури. Складні історичні реалії українського живопису поставали на підмурах християнської традиції, а художники, починаючи з XVII ст., постійно зверталися до улюблених народом релігійних сюжетів, мотивів і образів, де використовувався символ тернового

вінця. Причому кожен автор часто наділяв такі твори новими, актуальними до завдань часу сенсами. Тому сюжети, мотиви з включенням символу тернового вінця в українському живописі XVII–XXI ст. не були ще об'єктами системного та наскрізного вивчення в українському мистецтвознавстві.

**Актуальність дослідження.** Сюжети та мотиви тернового вінця в українському живописі XVII–XXI століть безпосередньо пов'язані та є складовою української релігійної культури. Тому важливо зрозуміти процеси розвитку таких сюжетів упродовж століть, з'ясувати причини їх виникнення у мистецтві християнства та окреслити національні особливості. Важливо не лише виявити такі зображення в мистецтві XVII–XIX ст., а й проаналізувати їх у контексті розвитку європейської та вітчизняної іконографії. Не менш важливо віднайти такі зображення у авторів XX ст., адже релігійна тематика та церковне малярство мали складні умови існування в Радянському Союзі.

Важливим є розуміння тернового вінця як символу страждань не лише Христа в українській культурі XX ст., бо у цей час візуальний образ вінця починає виходити за рамки культового й обрядового призначення. Тому можемо говорити, що подібні зображення активно впливають на розвиток української художньої культури загалом. Вони стають новою формою існування символіки тернового вінця, відмінною від попередніх століть. Це пов'язується з побутуванням ідей національного мистецтва, а також формуванням напрямів модернізму та практик постмодернізму. Тому велику увагу варто приділити новітнім варіантам інтерпретації візуальної подачі символіки тернового вінця у практиках митців XXI ст.

В означений вище час кількість художніх творів, пов'язаних з християнською традицією, відчутно зростає. Пошуки митцями втілення символу тернового вінця у цих полотнах актуалізують потребу дослідження причин такої стрімкої реактивації релігійної проблематики в доробку вітчизняних митців другої половини XX та на початку XXI століть. Тому докладне вивчення специфіки функціонування та репрезентації християнської страсної традиції в українському мистецтві цього часу є необхідним також.

Мусимо констатувати, що увага більшості дослідників релігійного візуального мистецтва доби незалежності зосереджена переважно на аналізі пам'яток певного періоду або регіону, а розгляду побутування окремих сюжетів є доволі мало. Тому необхідність аналізу певного типу символічних зображень в українському малярстві впродовж століть є, безперечно, актуальною. Особливості представлення тернового вінця у художній культурі Європи також не знаходять системного висвітлення у вітчизняних наукових працях, хоч галузь релігійного мистецтва є доволі популярною серед науковців.

Незначна кількість аналітичних, критичних праць стосовно окремих релігійних символів, брак стилістичної та іконографічної систематизації масиву українських пам'яток за окремими сюжетами чи мотивами призводять до фрагментарного розуміння загальних мистецьких процесів у релігійному та світському живописі України. Отже, актуальність дослідження зумовлена також недостатньою вивченістю різних історико-богословських та культурно-мистецьких аспектів побутування сюжетів, мотивів та символів тернового вінця в українському живописі означеного вище періоду.

Зібрані та систематизовані наукові дані про цей релігійний символ можуть стати катализатором для інших досліджень символіки страстей в українському малярстві та популяризації вдалих сучасних зразків інтерпретації відомих сюжетів із символом тернового вінця, збереження окремих пам'яток тощо. Відсутність систематизації подібних пам'яток не сприяє їх залученню до професійного науково-культурного середовища.

Тому комплексний аналіз наукових та візуальних джерел українського живопису із сюжетом чи мотивом тернового вінця сприятиме формуванню цілісної, об'єктивної картини розвитку релігійної теми світського та церковного мистецтва. Така праця поглибить розуміння цілісності й закономірності культурно-мистецьких процесів в Європі й Україні стосовно окремих символів Христових страстей, допоможе популяризувати новації у сучасному церковному малярстві.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне

дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

**Метою роботи** є виявлення специфіки функціонування, трансформації сюжетів та мотивів із терновим вінцем у світському й церковному малярстві України XVII – початку XXI ст.

**Мета зумовила такі завдання дослідження:**

- охарактеризувати особливості дослідницького поля роботи та зробити комплексний аналіз джерелознавчої й методологічної бази українського церковного й світського малярства XVII – початку XXI ст. з використанням тернового вінця;
- диференціювати та систематизувати страсні сюжети з терновим вінцем в українському та європейському мистецтві;
- систематизувати варіанти й особливості інтерпретації мотиву тернового вінця у християнській іконографії вітчизняного образотворчого мистецтва XVII–XIX століть;
- проаналізувати індивідуальні авторські підходи візуалізації тернового вінця як страсного символу та образу символіку сюжетів у творчості митців другої половини XX – початку XXI століття;
- визначити й проаналізувати основні стилістичні особливості зображення тернового вінця в українському живописі.

**Об'єктом дослідження** є твори українського живопису XVII–XXI століть із використанням зображення тернового вінця.



**Предметом дослідження** стали історико-культурні й художні особливості трансформації зображень тернового вінця в церковному образотворчому мистецтві та художньо-стилістична інтерпретація символіки тернового вінця в світському живописі України.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють XVII – початок XXI ст., що відповідає періоду поширення сюжетів із терновим вінцем у малярстві України. **Територіальні межі** охоплюють територію сучасної України.

**Методи дослідження.** Зумовлені метою і завданнями роботи, що будувалися на підґрунті загальноєвропейської системи гуманітарних знань у галузі мистецтвознавчої та культурологічної думки. З огляду на поставлені завдання, у дисертації комплексно досліджено значний масив джерел і застосовано системний науковий підхід. Для опрацювання великої кількості пам'яток (ікони, картини митців, гравюри для порівняння тощо) та джерел було використано комплексний підхід мистецтвознавчого аналізу. Тому ми поєднали й проблемно-логічне й типологічно-системне опрацювання результатів польових досліджень. Після цього докладно застосували методи абстрагування, контекстуального розгляду.

Крім того, залучені інтерв'ю для запровадження у науковий обіг фактів, пам'яток, авторів сучасного періоду. Феноменологічний метод дозволив відійти від усталених стереотипів і оцінити мистецький доробок живописців на сучасному етапі мистецтвознавчої науки. При аналізі іконопису використано метод історизму, польових досліджень, принципи синхронності, що відкрило історичний контекст для розгляду іконографічних та стилістичних особливостей зображень з терновим вінцем. Системний підхід переважав у вивченні зразків живопису із мотивом тернового вінця барокового та сучасного періодів. При з'ясуванні особливостей візуалізації авторами тернового вінця, у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва, використано методи формального, іконографічного, стилістичного аналізу й метод порівняння.

Нами використовувався також іконологічний метод при з'ясуванні образно-символічного змісту творів з терновим вінцем та культурно-

мистецького контексту їх створення. Це дозволило об'єднати творчу особу, конкретний твір з його змістом і релігійними, філософськими аспектами української культури, національними особливостями тощо. Індуктивний метод сприяв узагальненню нових наукових спостережень і наступній систематизації зображень тернового вінця в українському мистецтві.

**Джерельну базу сформували матеріали**, які зберігаються у фондах бібліотек, музеїв та зібрані завдяки польовим дослідженням. Опрацьовано фонди музеїв в Україні (НХМУ, НЦНК МІГ, МНАПЛ, ЛМІР, МВІЛ, ММП та інші). Використано також матеріали з приватних збірок, інтернет-сайтів тощо. Обстежено окремі храми України. Більшість наукових джерел та ілюстрації, візуальні ряди для порівнянь опрацьовано у фондах ІР НБУВ, ЛННБ ВС, НБ НАОМА, НБ ЛНАМ та ін.

#### **Наукову новизну дослідження становлять:**

- виокремлення історичних етапів розвитку сюжетів з терновим вінцем в європейській традиції й аналіз їх особливостей у вітчизняній художній культурі;
- створення узагальненої картини традицій відтворення тернового вінця як важливого елемента в українській страсній тематиці церковного малярства;
- комплексне системне осмислення різних аспектів візуалізації зображення тернового вінця у релігійній темі живопису України;
- введення до наукового обігу значної кількості творів та персоналій митців сучасного етапу розвитку живопису України;
- вивчення образної мови інтерпретацій зображень тернового вінця, стилістики його подачі у світському живописі ХХ-ХХІ ст.;
- узагальнення й осмислення трансформації традицій візуалізації тернового вінця та інновацій у його трактуванні в сучасному українському церковному малярстві.

**Практичне значення одержаних результатів.** Отримані результати студій особливостей зображення тернового вінця в українському образотворчому мистецтві можуть бути використані для систематизації й аналізу творів церковного та світського мистецтва України як у навчально-методичних,

науково-популярних виданнях, так і в роботі музейних працівників. Матеріали та висновки цієї дисертації будуть корисними при формуванні музейних, галерейних колекцій та стануть у нагоді при проведенні різноманітної виставкової діяльності. Результати дисертації зможуть слугувати теоретичною базою для подальших досліджень окремих іконографічних сюжетів церковного малярства України та творів релігійної тематики образотворчого мистецтва, різноманітних компаративних досліджень тощо.

Узагальнення стосовно символіки сюжетів з терновим вінцем можуть започатковувати системний аналіз подібних християнських символів в образотворчому мистецтві України. Зібраний візуальний матеріал є основою для написання монографії або альбому про побутування символу тернового вінця в церковному та світському вітчизняному живописі. Матеріали цього дослідження можна використати при розробці курсів лекцій з історії мистецтв, візуальної культури, християнського мистецтва, церковного малярства, а також при написанні посібників та підручників для різних мистецьких, богословських навчальних закладів тощо.

**Особистий внесок здобувача.** Найважливіші наукові результати одержані дисертантом особисто (здійснення постановки загальної проблеми, визначення мети й завдання, вибір об'єктів дослідження; обґрунтування методики досліджень; загальна концепція роботи й формулювання висновків). Авторка здійснила ряд експедицій храмами України. Всі публікації автора за темою дисертації у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав є одноосібними.

Ряд проблем, висновків цього дослідження висвітлювались у публічних виступах на конференціях. Основні положення дисертаційної роботи були оприлюднені на дванадцяти наукових конференціях: Народознавчі зошити. Інститут народознавства НАН України. 2022. № 3 (165) (м. Львів, черв.-лип. 2022 р.); Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022 Вип. 47. Т. 1. ( м. Дрогобич, 24 лют. 2022 р.); Актуальні питання

гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 52. Т. 1. ( м. Дрогобич, 23 черв. 2022 р.); Молодий вчений. Теорія і практика сучасної науки. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Чернівці, 24-25 листоп. 2017 р.); Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України: матер. Всеукраїнської науково-практичної конференції. (НАОМА, Київ, 11-12 берез., 2019 р.); Сьомі Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА (23 листоп. 2019 р., Київ, НАОМА); Восьмі Платонівські читання (20 листоп. 2020 р., Київ, НАОМА); «Монументальне мистецтво шістдесятників», присвячена 100-річчю від дня народження видатного українського художника І.-В. Задорожного. НАМ України (21 груд. 2021 р., НАОМА, Київ); Дев'яті Платонівські читання (20 листоп. 2021 р., Київ, НАОМА); The IV International Scientific and Practical Conference «Science, practice and theory», (February 1–4, 2022, Tokyo, Japan); Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в XXI столітті» (Полтава, 28 квіт. 2022 р.); Десяті Платонівські читання (20 листоп. 2022 р., Київ, НАОМА).

**Публікації.** Основні положення наукового дослідження опубліковані у трьох наукових статтях, 3 з них увійшли до наукових фахових видань, рекомендованих ДАК МОН України. А також 9 публікацій у збірниках матеріалів тез наукових конференцій.

**Структура та обсяг дослідження.** Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувачки, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (179 позиції), додатків А і Б, що включають перелік ілюстрацій (160 позицій), ілюстрації (160 позицій) та список публікацій здобувача. Загальний обсяг роботи становить 323 сторінки, основний – 174 сторінки.

## Розділ 1. ДЖЕРЕЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Доводиться одразу констатувати доволі велике джерельне поле нашого дослідження (наукові, публіцистичні тексти, візуальний матеріал різного походження тощо), яке включає такі основні відправні пункти: початок широкого використання зображення символу тернового вінця в Україні з епохи бароко до сьогодення; урахування особливостей функціонування церкви та релігії впродовж цього часу; наявність численних авторських інтерпретацій цього символу страстей митцями у живописних творах у ХХ столітті; особливості розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва ХХ–ХХІ ст.; своєрідність протікання процесів відродження Церкви та релігії в мистецькому середовищі України у 1990-х рр. тощо. Тому до початку аналізу історіографічних особливостей та методичних засад дослідження потрібно усвідомити певну його складність.

По-перше, вона зумовлена порівняно нечастим залученням християнського страсного символу терновий вінець до наукових досліджень загалом; по-друге, дотичністю об'єкта наукової роботи до різних історичних епох, що вимагає огляду літератури з цих питань; по-третє, попри великі хронологічні межі дослідження, для об'єктивного вивчення різних аспектів використання у сюжетах малярства тернового вінця (богословських, іконографічних, стилістичних, технічних тощо) необхідне використання джерел, що більшою чи меншою мірою висвітлюють цю проблематику у попередні історичні періоди в Європі. По-четверте, ілюстративний ряд дослідження вимагав використання великого масиву наукових, науково-популярних видань, дослідження різноманітних музейних та приватних збірок та Інтернет-джерел.

Означена вище актуальність теми та завдання дисертації вимагають ретельного пошуку, опрацювання, введення у науковий обіг творів, авторів. Крім того, аналізуючи сучасний етап образотворчого мистецтва та використання в його творах символу тернового вінця варто критично осмислити вже наявні наукові праці у цій галузі.

Невелика кількість наукових джерел, що безпосередньо стосуються символіки тернового вінця та сюжетів з його використанням, зумовлюють ретельний підбір і поєднання різних наукових методик для кожного окремого тематичного підрозділу роботи.

### **1.1. Методика і термінологія наукової розробки теми**

Дослідження символу тернового вінця у різноманітних творах українського образотворчого мистецтва проводяться вперше, тому окреслимо необхідні загальні наукові методи й методологічні засади. Велика протяжність у часі об'єкта дисертації зумовила комплексний характер методики. Тому інтерпретацію цього вітчизняного мистецького явища будемо базувати на основі наукового та критичного підходів, але з поєднанням різних методів універсального, загальнонаукового та спеціального характеру.

Серед теоретичних та емпіричних загальнонаукових методів для теми нашої роботи найбільш цінними вважаємо такі: від абстрактного до конкретного; аналіз історичного і логічного, метод аналогій. Метод історизму дозволив простежити етапи розвитку сюжетів з терновим вінцем у європейському та вітчизняному образотворчому мистецтві. Синхронний аспект домінував у аналізі особливостей трактування тернового вінця сучасними митцями тощо.

Паралельно з ним для збереження об'єктивності наших спостережень щодо творчого методу окремих художників та для розуміння місця того чи іншого живописного твору не лише в контексті проблематики дисертації, але й контексті творчості самих авторів було використано біографічний метод (комплексне дослідження життя та творчості О. Сорохтея, Т. Думан, Д. Гордіци та інших).

Проблемно-логічний метод дозволив розділити проблематику дослідження на окремі, однак нерозривно пов'язані між собою аспекти представлення тернового вінця в різні періоди образотворчого мистецтва України. Крім того, власне цей метод дозволив структурувати фактологічний матеріал за регіональним принципом; за персоналіями митців, які належали до

того чи іншого напрямку розвитку образотворчого мистецтва; аналізувати представлення тернового вінця крізь призму основних типів християнської іконографії. Це максимально розкриває і фактаж, який вперше вводиться у науковий обіг, детальніше аналізує твори, що вже були об'єктами мистецтвознавчих досліджень.

Для співставлення подібних явищ у європейській традиційній іконографії з об'єктом дисертації важливим також став компаративний метод, який застосовувався як для порівняння пластичної структури іконопису, творів сучасного релігійного живопису з канонічними церковними схемами, так і для детального відстеження регіональних й стилістичних особливостей таких інтерпретацій в сучасний та пізньорадянський період.

Велика кількість візуального матеріалу. Нами було широко застосовано іконографічний метод мистецтвознавчого аналізу, що базується у нашому випадку на описі й класифікації тем, сюжетів, мотивів тернового вінця. Основою для використання іконографічного методу були зазначені в бібліографічному списку нашого дослідження праці Н. Кондакова, В. Лазарева, Л. Міляєвої, Т. Кара-Васильєвої, О. Найдена.

Типологічно-системний метод дозволив визначити й критично проаналізувати, відібрати найбільш вартісні візуальні зразки церковного та світського малярства з зображенням тернового вінця означеного в нашому дослідженні періоду. За його допомогою вдалося встановити зв'язок художньої структури творів з історичними традиціями та історико-соціальними особливостями певної епохи.

Метод стилістичного аналізу у всій своїй багатогранності був використаний для монументального малярства, іконопису, релігійної тематики образотворчого мистецтва як у контексті стилістики зображення тернового вінця, так і в контексті загальної злагодженості зображень. Причому особливу увагу було приділено аналізу композиції, колориту, пластичним якостям манери художника. Основними джерелами для цього висновку, стали монографії П. Жолтовського [55], В. Овсійчука [85], Л. Міляєвої [108] в контексті творів

періоду XVII–XIX століть. А праці О. Голубця [36], Г. Скляренко [139], О. Лагутенко [87] й інших окреслюють цю тематику стосовно XX–XXI століть.

Методи формального аналізу, символіко-культурологічний, культурно-історичний були частково залучені до розгляду іконографії та стилістичних особливостей творів давнього та сучасного іконопису при з'ясуванні візуальних трансформацій символу тернового вінця зокрема та страсної тематики загалом.

Іконологічний метод мистецтвознавчого аналізу традиційно розкриває історично зумовлений образно-символьний зміст твору мистецтва, а іконологія, на відміну від іконографії, є методом інтерпретації. Тому цей метод дозволяє нам пов'язати у дисертації особу художника, конкретний твір образотворчого мистецтва з більшим колом релігійних та філософських особливостей українського живопису того чи іншого періоду.

Крім того, розуміння нами широти й різноманітності сприйняття в світовій та вітчизняній культурі символу тернового вінця, який апелює до релігійних, філософських категорій і до емоційної складової людського буття, зумовило включення до інструментарію дослідження семіотичного та герменевтичного методів. Перший з них дає нам розуміння синтаксису та семантики образу вінця з терня як символу страстей у творах різних митців церковного малярства, а другий дозволяє окреслити способи його інтерпретації євангельського змісту, фактично перекодування, які не визначаються лише його візуальним знаком. Така методологічна концепція нашої роботи дозволяє дослідити різновекторні аспекти функціонування та розвитку сюжетів з терновим вінцем означеного періоду, забезпечує достовірне осмислення його трансформації та перспективу дослідження окремих релігійних символів у малярстві України.

Дослідження безпосередньо торкається двох великих частин образотворчого мистецтва: іконопису й монументального церковного малярства та релігійної теми у світському живописі. Тому чітке окреслення термінології стало необхідним ще на початковій стадії для планування дисертації та розуміння її окремих складових. У цьому аспекті також відзначаємо ряд довідкових видань [164], адже існують проблеми через складнощі перекладу



різних назв сюжетів, суперечливість у вживанні певних термінів науковцями, богословами тощо.

Якщо брати до уваги основні означення, які використовуються поряд з поняттям символу терновий вінець, то зауважимо, що переважають такі: сакральний, священний, релігійний тощо. Щодо поняття сакрального, то й на сьогодні немає його уніфікованого визначення, а спектр використання у наукових джерелах є достатньо широким. Важливими в контексті нашого дослідження є роздуми про поняття «сакральне» та межі релігійного мистецтва мистецтвознавців М. Селівачова [136] та О. Клименка [73]. На думку М. Селівачова, це визначення вживають при характеристиці художніх об'єктів богослужбового призначення, для означення особливості виготовлення таких об'єктів та назв спеціалізацій у світських навчальних закладах [136]. Крім того, найбільш поширеним є означення певних філософсько-мистецьких особливостей емоційних переживань людини тощо.

Французький соціолог і етнолог Е. Дюркгейм увів у науковий обіг термін «сакральне» й виділяв в сакральному його соціальну природу, а культові дії вирізняв від інших тим, що вони спрямовані на сакральний об'єкт й існують вони лише в системі опозиції профанному та становлять діалектичну єдність [51, с. 52]. Власне, прив'язка до культу переважає здебільшого в сучасних вітчизняних словниках й це лише підкреслює ужиток даного терміна виключно в релігійній площині. До прикладу, у філософському енциклопедичному словнику, виданому Інститутом філософії АН України, вказана така дефініція «сакрального»: «термін, що характеризує церковні таїнства, предмети релігійного поклоніння, речі, які відносяться до релігійного культу, все, що, згідно з вченням церкви, наділене Божою благодаттю» [12, с. 562].

У «Словнику-довіднику» з релігієзнавства знаходимо подібне визначення, де ототожнюється священне й сакральне [164, с. 313]. Однак О. Осадча у дослідженні про релігійний живопис наголошує на тому, щоб надати іконографічному образу іконічного виміру, потрібно знаходити відповідні символічні образи–ейдоси, що уособлюють христологічні і тринітарні Ідеї

божественного одкровення за допомогою фігур переносу, зокрема символічних і знакових структур, а також завдяки застосуванню чітких геометричних констант створюється телеологічний образ, в якому через діастему «проступають» енергії одкровення Божого і енергії Його дій. [116, с. 28].

Часто символ тернового вінця вживається поряд з дефініцією релігійне мистецтво, християнське мистецтво тощо. Термін «релігійне мистецтво» розглядає Д. Угринович (специфічно-релігійне, тобто церковне, та естетичне). Підтримувати і підсилювати релігійну віру покликана церковна функція, а викликати естетичні почуття і судження в тих, хто сприймає це мистецтво, – друга [153, с. 136]. Але, на думку М. Приймича, вживання словосполучення «релігійне мистецтво» широко використовувалося в радянський час для протиставлення світському мистецтву [123, с. 23]. Отже, категорія «релігійне» пов'язана системою світогляду, світосприйняття, культурно-моральних цінностей конкретної людини чи групи людей [123, с. 24].

Часте вживання термінів «канон» і «канонічне мистецтво» у дослідженнях страсної тематики в контексті українського іконопису вимагає детальніше звернути на це увагу. Загалом для позначення внутрішнього устрою християнської Церкви, яка є джерелом і виявом культу, вживають поняття «канон» як сукупності законів, правил та норм у сфері церковного життя. Також цю дефініцію неодноразово повторюють щодо означення візуальної символіки страстей Христа як щось незмінне та постійне. Однак, на думку І. Дундяк: «канон у ході історичного розвитку мистецтва не міг визначати своєрідність художнього мислення, а лише в конкретний історичний проміжок часу на змістово-формальному рівні організував твори церковного мистецтва з певною художньою стилістикою» [50, с. 13]. Тому при аналізі зразків церковного малярства з зображенням тернового вінця, на думку цієї дослідниці, варто вживати терміни «канон», «канонічні зразки», але уникати словосполучення «канонічне мистецтво» [50, с. 13].

Об'єкт дисертації безпосередньо пов'язаний з використанням в іконографії різноманітних сюжетів, типів, варіантів. Причому у зміст

«іконографічний сюжет» ми вкладаємо розуміння того, що в художній християнській культурі є усталені схеми передачі візуальних повідомлень про персонажів чи окремі події біблійної історії за певними установленими правилами. Поняття «іконографічний тип» трактуємо як сюжет, який передає одне або кілька візуальних повідомлень біблійного змісту, тому в іконографічному типі можуть бути зміни в певних компонентах, що не змінює загального змісту. «Іконографічний варіант» вживаємо як означення одного з різновидів канонічного іконографічного типу.

Аналіз методики і термінологія наукової розробки теми в контексті сучасних стратегій репрезентацій страсної символіки у християнській традиції та у світському живописі виявив шляхи оптимального дослідження сюжетів та мотивів тернового вінця в українському живописі, адже ця проблематика ще не отримала системного та структурованого вивчення.

## **1.2. Історіографія досліджень тернового вінця в образотворчому мистецтві**

Окремого наукового дослідження значення тернового вінця та його мистецької інтерпретації у мистецтві Європи та у візуальній культурі України на сьогодні немає. А означена вище широта дослідницького поля та різноманітність джерел для проведення різностороннього дослідження особливості використання тернового вінця та його трансформації у живописі вказує на те, що аналіз їх краще виконувати у відповідності до плану. Це сприятиме уникненню очевидних повторів та допоможе згрупувати наявні джерела навколо певної проблематики.

Так, для з'ясування історичних і богословських аспектів символів страстей, формування іконографії тернового вінця, особливостей візуального образу тернового вінця в європейському живописі нами були опрацьовані історичні, богословські, мистецтвознавчі монографії, довідкові й бібліографічні видання, статті у різноманітних друкованих, електронних виданнях.

У наукових працях від XIX ст. проводиться аналіз різноманітності варіантів змістового представлення окремих сюжетів церковного малярства.

Одним з основоположників іконографічного методу дослідження особливостей євангельських сюжетів, зокрема й страсних, вважається Н. Кондаков. Автору вдалося завдяки аналізу широкого кола зображень закласти міцний фундамент для виявлення й структуризації основних візуальних елементів біблійних розповідей. Його монографії «Історія Візантійського мистецтва та іконографії за мініатюрами грецьких рукописів», «Іконографія Богородиці» містить іконографічний аналіз основних православних сюжетів. Принагідно зауважимо, що також нашими джерелами дослідження стали окремі релігійні тексти канонічних Євангелій, де описано події Страсної п'ятниці.

Не менш важливою й актуальною для дослідження євангельських сюжетів та особливостей їх іконографії й до сьогодні є робота Н. Покровського. Праця автора «Євангеліє в пам'ятках іконографії» також побудована на аналізі конкретних пам'яток, спирається на історичний фактаж та численні літературні джерела, ретельно аналізує основні теми церковного малярства, не втратила своєї наукової вартості і є актуальною для з'ясування виникнення та розвитку потрібних для нашої дисертації сюжетів з використанням символу тернового вінця. [120, с. 93].

Серед таких видань особливо виділяємо шеститомний словник християнської іконографії «Lexikon der christlichen Ikonographie» [173–175], що є фактично величезною енциклопедією християнського мистецтва. Це видання з'явилося завдяки багаторічній колективній праці швейцарських, італійських, французьких, австрійських та німецьких науковців. Словник побудований за алфавітним принципом, там розглянуті всі відомі християнські сюжети та терміни, персоналії щодо християнського мистецтва від найдавніших часів й фактично до сьогодні.

Власне, завдяки цим відомостям нам можна було достовірно відслідкувати історичний розвиток всіх християнських сюжетів з використанням тернового вінця. Крім того, цей фактаж дав можливість з'ясувати особливості іконографічних змін впродовж певного часу. Зауважимо, що матеріал включає католицькі і православні пам'ятки, тому дане видання дає змогу ознайомитися з

великим масивом джерел візуальних інспірацій сюжетів як у католицькому, так і в православному образотворчому мистецтві.

Подібні термінологічні особливості, але дуже коротко, викладені у вітчизняному виданні «Словник українського сакрального мистецтва» [141]. Вагомими працями для вивчення не лише еволюції іконографії сюжетів з терновим вінцем, а й для докладного розуміння епохи, стали наступні ґрунтовні дослідження. Особливості розвитку сакрального мистецтва західноєвропейських країн аналізує Т. Бурхардт причому паралельно розглядає й принципи релігійного мистецтва Сходу [23]. Праця І. Данілової [40] дозволяє з'ясувати зміну стилістики, сюжетів у мистецтві Середньовіччя та Ренесансу, коли, власне, виникли й розвинулися більшість основних сюжетів, де використовувалася символіка тернового вінця. Аналогічні проблеми дозволяють нам з'ясувати монографії Дж. Аргана [9] та Дж. Бовіні [19] щодо італійського мистецтва.

Північноєвропейське релігійне мистецтво мало свої особливості розвитку, що впливало на іконографію страсних сюжетів та способів трактування тернового вінця. Важливими стали у цьому напрямку для нас доробок мистецтвознавців М. Лібмана [90–91], Н. Нікуліна [110], які фундаментально аналізують мистецтво Нідерландів, Німеччини доби Середньовіччя та Ренесансу.

Надзвичайно цінним для нашого розуміння ролі страсних сюжетів у житті європейського суспільства виявилось дослідження Н. Бютнера «Ієронім Босх. Видіння і кошмари» [24]. Власне, пензлю Босха належать численні твори, де Христос увінчаний терновим вінцем. Автору вдається на основі багатьох архівних джерел відтворити не лише біографію та історію створення полотен одного з найзагадковіших художників в історії мистецтва Європи, але й інтерпретувати його твори у контексті культурно-мистецького життя.

У подібному ключі написана інша праця, яку варто відзначити. Це дослідження Ж. Желіса «Тіло, церква, релігія» [52], яке вміщено у його монографії «Історія тіла. Том перший. Від Ренесансу до епохи Просвітництва». Дослідження має радше антропологічний характер, однак включає до свого інформаційного поля приклади творів мистецтва з зображенням тернового вінця.

Автор приділяє увагу суспільним причинам виникнення певних особливостей таких іконографічних сюжетів.

Змогу адекватно оцінити стилістичну трансформацію візуального представлення вінка з терням у бароковий період західноєвропейського мистецтва дають дослідження Е. Ротенберга «Західноєвропейський живопис XVII століття. Тематичні принципи» [127]; Б. Віппера «Нариси про нідерландський живопис епохи розквіту» [28] та інші. У контексті дослідження тернового вінця як символу страстей в окремих сюжетах західноєвропейського живопису різних періодів відзначимо й ті праці, де класифікуються види символів. Так, В. Рошаль намагається класифікувати у своїй роботі «Повна енциклопедія символів» форми символів, їх значення, але, на нашу думку, мало включає релігійну символіку [121].

Вітчизняна авторка С. Стоян прослідковує динаміку трансформації символізму в європейському образотворчому мистецтві, включаючи ці твори в аналіз культурно-історичної картини суспільства. Її монографія «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» [147] презентує авторську концепцію символічної, класичної та змішаної форм образотворчого мистецтва. Символізм характеризується авторкою чуттєво-образною візуалізацією. Такий аналіз символіки, що унаочнює складність і неоднорідність даного виду мистецтва, й дозволяє нам глибше наскрізно усвідомити феномен представлення символу тернового вінця в українському та європейському живописі.

Крім того, окремі аспекти нашого дослідження суголосні з працями вітчизняних авторів, які торкаються окремих філософсько-культурологічних аспектів релігійного мистецтва та філософських основ християнського мистецтва в цілому: А. Лещенко «Експлікація християнського сакрального мистецтва: коеволюційно-резонансний контекст», 2016 [89, с. 128]; М. Мельничука «Особливості трансформації ролі мистецтва в християнському культурі» (2011) [106].

Написання третього розділу, аналізу його візуального матеріалу, розуміння історичного шляху образотворчого мистецтва України на різних етапах особливо цінними були окремі томи шеститомної «Історії українського мистецтва». Для адекватного усвідомлення мистецьких процесів у ХІХ-ХХ ст. стали особливо важливими два останніх томи сучасного видання «Історія українського мистецтва» у п'яти томах.

Аналізом окремих пам'яток, що необхідні нам для усвідомлення тягlosti традиції зображення в українському образотворчому мистецтві сюжетів Розп'яття, Нерукотворного образу, починаючи з ХІ ст., беремо до уваги праці багатьох мистецтвознавців. У контексті розвитку таких зображень у вітчизняному церковному мистецтві виокремимо видання Г. Логвина [93–95]; П. Білецького [17].

Важливі для нас узагальнення щодо шляхів проникнення нової іконографії (зокрема, й іконографії сюжетів з терновим вінцем), стилістики, знаходимо у працях П. Жолтовського. Він здійснив науковий опис, атрибуцію значної кількості пам'яток страсної тематики та на основі їх узагальнив традиції представлення цих сюжетів у добу бароко, що дало можливість нам більш детально сфокусувати увагу на трансформацію у представленні силуету тернового вінця цього періоду. Вчений присвятив також багато уваги питанню проникнення в іконопис сюжетів західноєвропейського мистецтва. [54–57]. Серед них аналізує й ті, що містять об'єкт нашої дисертації.

Безпосередньо торкається теми дослідження Р. Косів, яка розглянула окремі ікони риботицького осередку зі страсної тематики. Дослідниця говорить про різновекторність праці риботицьких майстрів, які мали навички комплексного облаштування церков мистецькими творами (виготовляли іконостаси, малювали іконостасні зображення та ікони, що не входили до складу іконостаса (Страсті Христові, Страшний суд та ін.) [83].

Крім того, ряд дослідників намагаються вирішити не лише іконографічні та стилістичні аспекти церковного живопису ХVІІ–ХІХ ст., а й поєднати їх із основами богослов'я. Такі праці з'явилися за часів незалежності України. Серед

них у контексті дослідження символу тернового вінця в образотворчому мистецтві України можна відзначити монографії Д. Степовика [144], В. Овсійчука [85]. Український іконопис XVII–XIX ст. у мистецтвознавчій науці другої половини XX ст. став об'єктом вивчення зарубіжних авторів, які досліджують його у різних аспектах функціонування, окреслюють художні якості, виділяють іконографічні варіації та містять іконологічні аспекти, теоретичні узагальнення, дотичні до нашої проблематики. До них можемо віднести праці вчених Г. Колпакової [74], М. Алпатова [6], Я. Клошінської [176], М. Пшедецької [178], К. Онаха [177].

Розроблення проблеми представлення та візуальної трансформації символіки тернового вінця у вітчизняному живописі XVII–XIX ст. у практичному плані надзвичайно актуальними є різноманітні альбоми та каталоги, що слугують джерелами для уточнення та порівняння, дозволяють класифікувати потрібні нам зображення за іконографією, художніми характеристиками, стилістикою тощо. Багато іконографічних зразків із використанням тернового вінця подано в альбомах та монографіях В. Свенціцької [131–134]; Л. Міляєвої [107–108]; В. Овсійчука [113–115]; В. Мельника [104–105].

Важливими артефактами наповнений альбом колекції НХМУ [87, с. 139], а текстова частина його дає можливість зрозуміти вітчизняну ікону як явище світової культури; окреслити також її духовний, мистецький виміри. Розкриває основні пам'ятки західного регіону альбом «Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть» [33]; видання про львівську збірку студитів «Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» [34]; праці М. Гелитович «Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького» [32]; «Українські ікони XIII–XVI ст. зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького» та інші.

Звертаючись до визначеності ступеня дослідженості специфіки вирішення тематики страстей Господніх та тернового вінця у живописі та графіці XX ст.; сучасної репрезентації символіки тернового вінця в церковному малярстві другої



половини ХХ – початку ХХІ ст.: в рамках християнської традиції, мусимо одразу зауважити, що в працях українських мистецтвознавців таких аспектів до сьогодні не торкалися.

Цінну інформацію містять статті про різні етапи розвитку пасійних циклів у європейському мистецтві О. Макоїди. Важливими для нас були узагальнення мистецтвознавця щодо богословського тлумачення страсної теми [98–100], аналіз іконографічних аспектів українських ікон «Страсті Христові», особливості розвитку зображень страстей у ранньохристиянському періоді, еволюцію окремих сюжетів пасійних циклів у європейському живописі.

Четвертий розділ дисертації вимагав дослідження особливостей символіки тернового вінця у живописі України ХХ-ХХІ століть із залученням багатьох дотичних праць. Отже, коло праць при вивченні цієї теми суттєво збільшується у порівнянні з попереднім розділом, адже включає не лише дослідження іконопису, а й релігійної тематики світського живопису. Джерела дотичні до проблем сучасного українського образотворчого мистецтва поділяються на три великі групи: загальні праці, в яких подано основні етапи, явища художнього життя, визначальні тенденції; аналітичні публікації з конкретної тематики вітчизняного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.; матеріали з аналізом творчості окремих митців. Найбільшою є остання група, тому проаналізуємо тут лише найактуальніші.

Українські мистецтвознавці отримали можливість працювати над тематиками, дотичними до релігії лише після початку 1990-х років. Логічним був сплеск досліджень табуйованого в СРСР церковного мистецтва, аніж світських варіантів втілення християнських сюжетів. Отже, серед детальних, незаідеологізованих монографій з цієї проблематики необхідно назвати «Історію української ікони» (2004) [146] Д. Степовика. Видання охоплює основні віхи розвитку українського іконного малярства, окремий розділ містить історію українського іконопису ХХ ст. Серед авторів учений аналізує О. Куриласа, А. Манастирського, Я. Музики та інших, що потрапляють у перелік митців, які створювали твори з використанням зображення тернового вінця. Автор також

серед ілюстрацій презентує полотна Ф. Гуменюка, І. Задорожного та інших художників, які ми аналізуємо у підрозділі 4.2.

Для розуміння образу-парадигми тернового вінця в церковному мистецтві ХХ століття важливими виявилися видання доби незалежності, де висвітлюються пам'ятки української церковної культури ХІХ-ХХ ст., серед яких відзначимо альбоми «Український іконопис ХІІ–ХІХ ст. з колекції НХМУ» [104], «Українське церковне мистецтво 1880–1920. Західний регіон», монографії Студницьких [148], К. Новікової [111] та інших.

Однак найбільш вичерпну й узагальнену інформацію формування стилістичних особливостей церковного малярства ХХ-ХХІ століть подає монографія І. Дундяк «Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століття (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» [50]. Видання є першою спробою комплексного дослідження церковного живопису означеного періоду в контексті релігійної культури. Автор наголошує на здобутках та проблемах відродження цього виду церковного мистецтва у період незалежності. Власне, висновки з цього напрямку виявилися нам найбільш необхідними для розуміння суті процесів, що відбуваються у сучасному колі митців-іконописців, для усвідомлення мистецьких засад окремих стилістичних напрямів у церковному малярстві, для ознайомлення з художньо-регіональними особливостями іконописних осередків. Крім того, дослідниця звертає увагу у підрозділі 3.3. монографії на особливості інтерпретації страсних сюжетів у творчості митців-нонконформістів. Велику кількість робіт О. Заливахи, В. Федька, І. Задорожного, Ф. Гуменюка та інших проаналізовано у цьому тексті.

Для з'ясування особливостей візуалізації символіки тернового вінця в контексті трансформації цього зображення християнської традиції в образ-парадигму нами було використано доволі велику кількість невеликих за розміром досліджень. Це були переважно статті, що мали на меті розповісти про окремих майстрів сучасного церковного малярства, які втілюють і традиційне трактування іконографічних сюжетів, і пропонують приклади художнього

осмислення іконописних сюжетів у модернізмі та постмодернізмі. Виділимо з-поміж них праці Р. Яціва [168], Г. Хорунжої [161], А. Рудич та інші. Інформацію про персоналії митців та іконописні артоб'єднання у цій галузі найчастіше знаходили у соцмережах, на вебсайтах галерей, в інформаційних порталах тощо.

Останні десятиліття більш поживалися наукові дослідження щодо церковного мистецтва ХХ ст., тому для нашої праці в теоретичному аспекті питань четвертого розділу стали важливими дисертації, які з'ясовують особливості взаємодії релігії й мистецтва: В. Жердева «Сакральне мистецтво в православних храмах Німеччини (XIX–початок ХХ ст.)» [53], (2010), Н. Руско «Особливості галицького іконопису кінця ХІХ – початку ХХ століття: філософсько-релігієзнавчий контекст», (2015) [130]; В. Черепанина «Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики» (2007) [163].

У праці В. Черепанина запропоновано ідею паралельного зіставлення та розгляду ікони й мистецтва некласичної естетики ХХ століття. На основі аналізу використання візантійського канону та атрибутів іконопису у творах некласичної естетики автор стверджує, що сучасне мистецтво відроджує багато характерних для іконошанування тенденцій інтерпретації мистецтва, бо потребує презентації сакрального, в контакті з трансцендентним [163, с. 12].

Логічний розвиток поряд з церковним малярством у наукових працях останніх років отримує релігійна тематика. Особливо значимою вважаємо дисертацію О. Осадчої «Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [116], адже праця є одним з перших комплексних досліджень інтерпретації християнських мотивів і образів українськими митцями.

Авторка визначає основні стратегії репрезентації християнської традиції, трансформації канонів іконопису у світській картині та наголошує на творчих авторських стратегіях, діапазон яких сягає від переосмислення авангарду до постмодернізму (цитація, деконструкція тощо). Власне, таку методичну схему ми частково використали у підрозділі 4.3 «Візуалізація символіки тернового

вінця в церковному малярстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.» між християнською традицією та образом-парадигмою».

Етапною для аналізу мистецьких процесів другої половини ХХ століття стала колективна монографія-альбом «Мистецтво українських шістдесятників» (2015) [13]. Персоналії, подані у ній, є авторами окремих інтерпретацій страсних сюжетів, які ми аналізуємо. Текст статей про них наповнений не лише бібліографічними подробицями, а й роздумами про духовність, філософсько-релігійні аспекти їх творчості. В подібному ключі подано аналіз творчості шістдесятників у монографії Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) [142].

Численні публікації О. Голубця торкаються багатьох аспектів історії українського образотворчого і декоративного мистецтва ХХ ст. Ще з початку 90-х рр. мистецтвознавець визначив собі за мету пропагувати творчість провідних вітчизняних митців та відкривати широкому загалу митецький андеграунд радянських часів. Його монографії «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (2001) [37], «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012) [63] визначають засадничі напрями і течії в українському професійному мистецтві минулого століття, тому і стали для нас одними з базових для усвідомлення стилістики художнього вирішення тематики страстей Господніх та тернового вінця у ХХ столітті.

У праці «Мистецтво ХХ століття: український шлях» автор визначає значення оприлюднення вітчизняного іконопису для митців 90-х рр. та творчості митців української діаспори, адже їх твори стали доказом того, що ікона є не лише надбанням минулого, але й сферою експресивної творчості та оригінального пластичного формотворення [63, с.157].

Г. Скляренко підготувала ґрунтовну монографію по відомим персоналіям «Сучасне мистецтво України» [139], яка стала нам орієнтиром при відборі візуального матеріалу для висвітлення авторської інтерпретації й образної символіки тернового вінця та страсних мотивів. Сама ж авторка вказувала як історичний факт щодо виставки у 1988 р. «Діалог крізь віки», присвяченої

тисячоліттю Хрещення Русі, й офіційно повернула в українське мистецтво релігійну тему [139, с. 750].

Формат наукової статті є найдоступнішим способом презентувати митця або явища чи окремого твору живопису, однак ми не зауважуємо зацікавленості авторів в аналізі сучасної репрезентації релігійних сюжетів на прикладі персоналій. Мусимо констатувати, що подібні публікації є нечисленними. Відзначимо в контексті необхідного візуального та пошуку дотичного матеріалу для розгляду представлення й трансформації тернового вінця статті щодо персоналій митців ХХ ст.: І. Дружук «Авангардна Голгофа Осипа Сорохтея» [45], Д. Пшеничного «Сакральні інспірації в творчості Олега Мінька» [125], І. Дундяк «Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи» [47], «Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч» [48], «Релігійна тематика у творчості В. Федька» [46], І. Гах «Страсті Христові від Курилика» [29], О. Дороша «Небесне і земне Андрія Антонока» [43].

### **1.3. Візуально-документальна база дослідження**

Широта теми та великий об'єм візуального представлення об'єкта дисертації (зображення тернового вінця) вимагають детально зупинитися на візуально-документальній базі дослідження. Тривале опрацювання різноманітних матеріалів, що стали фундаментом нашої праці, дають можливість у загальному окреслити їх походження, специфіку в залежності від змісту і типу інформації, яка в них міститься. До основної частини при вирішенні питань історії представлення тернового вінця в художній культурі Європи та в живописі України XVII–XIX ст. віднесемо фахову наукову літературу, в якій переважають монографічні видання та наукові статті, есеї. Значно меншу частину становлять друкована й онлайн періодика, спогади, альбоми. Необхідність аналізу та детальної характеристики конкретних постатей митців при репрезентації символіки тернового вінця у художньому вирішенні тематики страстей Господніх та авторської інтерпретації мотиву тернового вінця у творах другої половини ХХ – початку ХХІ ст. обумовила використання значної кількості

біографічних та історико-контекстуальних джерел, онлайн періодики, спогадів, інтерв'ю, альбомів та каталогів виставок, численний інтернет-контент (вебсторінки митців, вебсайти галерей та артпросторів, відеолекції тощо) та власне творів мистецтва. При безпосередньому аналізі робіт митців ми намагалися виділяти ті аспекти, які виражають ставлення художника до християнської, страсної тематики загалом та візуалізації тернового вінця зокрема.

Загалом класифікація текстових джерел здійснена нами послідовно та ретроспективно у відповідності до мети та завдань дослідження, а особлива увага звернена на питання, що не знайшли розв'язання в наукових працях. Охарактеризовану вище візуальну та текстову джерельну базу дисертації сформували матеріали, які зберігаються у фондах бібліотек, музеїв та зібрані в польових дослідженнях. Більшість наукових джерел та ілюстрації, візуальні ряди для порівнянь опрацьовано у фондах ІР НБУВ, ЛННБ ВС, НБ НАОМА, НБ ЛНАМ та ін. Опрацьовано фонди музеїв в Україні (МНАПЛ, НЦНК МІГ, МНАПЛ, ЛМІР, МВІЛ, ММП та інші). Використано також матеріали з приватних збірок, інтернет-сайтів артгалерей, особистих колекцій авторів, обстежено окремі храми України тощо.

### **Висновки до розділу 1.**

Попри поширене використання символіки тернового вінця у літературі та візуальних мистецтвах впродовж століть відсутнє комплексне дослідження цього символу страстей в українському мистецтві загалом і у живописі зокрема. В оглядових працях з українського образотворчого мистецтва XVII–XXI ст. превалює узагальнене викладення історичного та візуального фактажу щодо ролі мистецтва в суспільстві тощо. Більшість з них відзначають провідну роль іконопису для власної етнічної самоідентифікації, просування релігійних та філософських змістів європейської культури, наголошують на інтерпретації українських майстрів усталених стилів та іконографічних сюжетів крізь призму національного світосприйняття. Монографічні праці з аналізом творів іконопису страсної тематики XVII–XIX століть радянського часу детальної уваги символіці

страстей не приділяли. Однак дослідження Л. Міляєвої, Г. Логвина, П. Білецького, П. Жолтовського, В. Свенціцької, В. Овсійчука та інших все ж містять окремі факти та висновки, дотичні до тематики нашої дисертації.

Проблематика окремих іконописних сюжетів страстей Христових, де зображено терновий вінець, зокрема зображення Розп'ять, Несіння Хреста, Оплакування та інших, в українському мистецтвознавстві опрацьована доволі спорадично. Серед подібних праць відзначимо дослідження Р. Косів, О. Макойді, М. Гелитович та інших. Прицільного висвітлення питання включення у ці сюжети тернового вінця як ідейної константи й особливостей трансформації його візуального зображення цими авторами не виконувалося. Вивчення мистецтвознавчих джерел продемонструвало відсутність розпрацювання питання використання символіки страстей та мотивів тернового вінця в роботах української релігійної тематики як у художників ХХ ст. так і у митців останніх десятиріч. Фактично лише з початку ХХІ ст. окремі аспекти християнської тематики у світському живописі ХХ ст. потрапляють у фокус вітчизняних дослідників: певні твори з використанням іконографії страсної тематики у вітчизняному нонконформізмі розглядають І. Дундяк, Л. Смирна, О. Осадча й інші. Обрана у розділі комплексна методика дала змогу представити терновий вінець як культурно-мистецьке явище у вітчизняному живописі з урахуванням історико-мистецьких умов виникнення традиції його зображення у різних сюжетах.

## **Розділ 2.3 ІСТОРІЇ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЄВРОПИ**

Релігійне мистецтво християн не передбачає сприймання його прямолінійно, воно говорить метафорами, символічними узагальненнями. І. Остащук, дослідник релігійного символізму, вважає що сакральний символізм у християнській комунікації глибоко закорінений в її природі, зважаючи на виразний зв'язок із віроповчальною системою та практикою культу. Християнський символізм наділений характеристиками, котрі увиразнюють релігійну картину світу. Мистецтвознавиця О. Осадча вважає, що для того, щоб надати іконографічному образу іконічного виміру, потрібно знаходити відповідні символічні образи – ейдоси, що уособлюють христологічні і тринітарні Ідеї божественного одкровення. За допомогою фігур переносу, зокрема символічних і знакових структур, а також завдяки застосуванню чітких геометричних констант створюється телеологічний образ, в якому через діастему «проступають» енергії одкровення Божого і енергії Його дій [117, с. 148].

Тому всебічне вивчення різноманітних варіантів християнського символізму тернового вінця, представлення біблійного образу Стражденного Христа, використання алегорії та знаку атрибутів страстей є важливими. На думку дослідника Є. Котляра: «Мистці надихаються величчю та романтикою давнини, місцями сили і захоплюючим ландшафтом. Усе європейське мистецтво рефлексує образами біблійного часу, Античності й Середньовіччя, які через узагальнену архітектуру або конкретну пам'ятку відводять глядача до відповідного культурного контексту. Важко уявити твори майстрів Ренесансу, скажімо Перуджино або Карпаччо, без образів ідеального католицького міста з ротондою в центрі, яка відсилає до Єрусалимського храму. » [84, с. 263].

Для вивчення різних варіантів комунікації християнського символу тернового вінця з мистецтвом Європи важливо з'ясувати його історико-смісловий та ідеально-змістовий аспекти. Для цього варто зупинитися як на історичних обставинах існування цього символу в контексті культу страстей Христа, так і на особливостях теологічного трактування страсних подій у різних



гілках християнства. Крім того, беручи до уваги, що християнські символи є способом збереження релігійної традиції, варто розглянути традиційну диференціацію сюжетів, де використовується терновий вінець. Однак використання символічного значення тернового вінця не обмежується страстями, а з часом проникає у різні проміжні та дотичні сюжети, які концентруються навколо теми життя і смерті Христа, але використовують релігійно-семантичні концепти. Отже, зняряддя страстей терновий вінець є символом, який протягом віків за глибиною релігійно-філософського вираження в образній формі має глибокий сакральний зміст. Тому аналіз творів митців Європи з сюжетами, де присутній цей символ, є необхідним, аби адекватно зрозуміти християнський символізм та особливості інтерпретації тернового вінця художниками України.

### **2.1. Символи страстей Христових: історичні та богословські аспекти**

У християнській культурі тема страстей Христових вважається однією з найтрагічніших і тому – найскладнішою. Її обирають митці різних стильових орієнтацій, світоглядних переконань, різних конфесій та національностей. Різноманітність трактування особи стражденного Христа та паралельно символів страстей притягувала завжди художників як людей, які тонко відчують фізичний та моральний біль, прагнуть знайти істину. У світовому образотворчому мистецтві (численні рельєфи, скульптури, фрескові розписи, мозаїки, ікони, графіка) тема страстей Господніх знайшла яскраве та багатоманітне відображення, має складний філософський зміст, адже пасійні сцени сповнені драматизму та внутрішнього напруження. О. Макойда вказує, що: «З появою нових видів та напрямків мистецтва страсні цикли набували найрізноманітніших форм. Генезис пасійної тематики має глибоке коріння, яке сягає ранньохристиянського періоду» [100, с. 24].

Страсні сюжети у європейській художній культурі це, передусім, сюжети Страсного тижня, що детально відображають останній тиждень земного життя. Власне, події, що починаються після Таємної вечері, є основними для розуміння моральних та фізичних мук Спасителя. Їх описують дванадцять Страсних

євангелій – це окремі вірші від Матфея, Марка, Луки та Іоана про останні дні земного перебування Месії [98, с. 15]. Традиційно такі зображення можуть існувати невеликим циклом в одному картинному просторі, щоб глядач зчитував їх одне за одним, а можуть бути окремим сюжетом для твору церковного живопису чи релігійної тематики світського.

На сьогодні усталеними у богословському розумінні (католицькому і православному) є такі страсні сюжети, що відображають історичні події: Вхід в Єрусалим, Помазання Марією Ісусових ніг, Омивання ніг апостолам, Таємна вечеря, Ісус входить разом з апостолами в Гефсиманський сад, Молитва в Гефсиманському саду, Арешт Ісуса, Поцілунок Юди, Ісус перед первосвященниками, Відречення апостола Петра, Суд Понтія Пілата над Христом, Каткування Христа, Увінчання терновим вінцем, Хресна дорога, Зняття одягу з Христа, Розп'яття на Голгофі, Зняття з хреста, Покладання до гробу, Зішестя в Ад, Воскресіння. Всі вони відповідають оповідям у Євангеліє і є частинами богослужінь у Велику страсну п'ятницю та й загалом включені у різноманітні літургії.

Не всі ці історичні події християнства були однаково популярні у образотворчому мистецтві впродовж тисячоліть. Але для кожного з них у візуальних культурах країн Європи за багато століть виробилися традиції зображення тих чи інших персонажів, символів страстей; передачі їх емоційних контрапунктів і, відповідно, жестів, композиційних співвідношень тощо. Ранньохристиянський шлях Ісуса до страти на хресті вважався шляхом тріумфу, а не страждань, тому розуміння розп'ятого Христа, що страждає від болю, виникає у пізнішому VII столітті. [98, с. 13]. Серед цих сюжетів лише після катування Христа у євангельських оповідях з'являється терновий вінець. Основні сюжети страстей, що мають зображення вінця, сьогодні входять до традиційної Хресної дороги. Звичне для сучасного християнина візуальне вирішення послідовності Хресної дороги, сюжетів Страсного тижня було таким не завжди. У ранньохристиянському мистецтві III–V ст. страсних зображень (катакомбні фрески, рельєфи з мармурових саркофагів) майже не було.

Вважається, що окремі сюжети страсного циклу з'являються вже в образотворчому мистецтві Європи з IV-V ст. [120, с. 65]. Досліджуючи ранньохристиянські страсні сюжети, О. Макойда дійшов висновку, що: «у ранній період зображення Розп'яття використовувалося не для означення Христової смерті, а, скоріше, для демонстрації Його слави, перемоги над смертю (як символ Воскресіння). Отже, перші зображення страстей Господніх, як і більшість тем у ранньому катакомбному християнстві, носили в основному символічний зміст» [100, с. 26].

Християнська релігія закликала до любові до Бога та ближнього, до милосердя, тому обґрунтовувала важливість дотримання норм моралі й утверджувала засади особистої відповідальності людини за свої думки та вчинки перед Богом. Емоційний вплив страсних сюжетів на новонавернених мав бути великим, і тому деякі варіанти страстей все ж стають темою для циклів художніх творів і у означений період, однак іконографічні схеми та зміст циклів суттєво вирізняються від сьогодення. Тому більшість науковців справедливо наголошують на тому, що терновий вінець з'явився вперше не у зображеннях Каткування Христа, Увінчання терновим вінцем, а у Розп'ятті [173, с. 511].

Сцени страстей мають місце не лише в зображеннях у катакомбному живописі, а й на рельєфах саркофагів, дрібній пластиці зі слонової кістки, а також у мініатюрі, фресках, мозаїках [100, с. 26]. Цікавим підбором композицій у цьому контексті відзначається відомий саркофаг IV ст. з Латеранського музею у Римі (Іл. 1). Стінка саркофага поділена на п'ять частин, одна з композицій правої частини – сцена допиту Христа Пілатом, однак Христос нетрадиційно стоїть до нього спиною й за величиною більший від римського прокуратора. Далі рельєф, де Пілат вмиває руки і підписує, таким чином, вирок Христу. Центральна частина композиції зайнята зображенням хреста, на якому Хризма Христа в обрамленні лаврового вінка. Можемо трактувати його як символ Розп'яття. Але замість традиційних пристроячих обабіч ми бачимо сплячих римських воїнів, що натякає нам на сюжет Воскресіння.

Оригінально вирішено сцени лівої частини саркофага: увінчання терновим вінцем та несіння хреста. У першій над головою Христа тримає лавровий вінець римський воїн і символічно одна з найважчих тортур Спасителя стає фактично сценою тріумфу. Тому терновий вінець наруги тут перетворюється на вінець переможця [20]. Таким вінцем, як символом тріумфу, скористався скульптор і у наступній сцені несіння хреста, адже ним увінчаний хрест. Тобто всі зображення страстей Христа тут стають символами його подальшого тріумфу Воскресіння.

Як висновок, процитуємо О. Макойдю щодо пасійних сцен у рельєфах: «На саркофагах страсні сцени трактувались дуже стисло та вибірково, зображуючись на рельєфній стрічці довкола саркофага у вигляді єдиного фризу. Спочатку пасійні твори не становили окремої групи та не мали чіткої послідовності, якої почнуть набувати лише згодом. На основі цього можна виділити лише невелику кількість творів, умовно названою «малим пасійним циклом». Уперше цей термін ввів у своїй праці Йоганес Рейл, описуючи саркофаги південної Галії» [100, с. 27].

Ще одним прикладом раннього циклу страсних сюжетів є мозаїки VI ст. базиліки Сант-Аполлінаре-Нуово в Равенні (Іл. 2), що була споруджена за правління короля Теодоріха [19, с. 59]. Власне, ранні мозаїки базиліки на третьому ярусі південної стіни містять тринадцять сцен страстей Христових. Митці зупиняються на духовно-моральних стражданнях Христа (сцени приниження його людської гідності в діалозі з Пілатом, зрада Іуди, відречення Петра тощо). В пізніх саркофагах та фресках вибудовується послідовність пасійного сюжету, групуються страсні сцени в один композиційний ряд: Христос, що вмиває ноги Петра, Заповідання зречення Петра, Христос в Оливному саду, Поцілунок Юди, Схоплення Христа, Христос перед Архікапеланом, Христос перед Пілатом – сцена Омивання рук і Терням увінчання [100, с. 29]. Створюється символічний тріумфальний марш Христа, а сюжетна лінія вибудовується через пасійні сцени до центрального зображення – Воскресіння.

Але серед сюжетів відсутні сцени з фізичними стражданнями Христа. Тобто перші вісім століть християни фактично не зображають подій, які відтворюють фізичні муки Спасителя. Це був час багатьох суперечок різних релігійних течій християнства і суперечки про фізичні страждання Христа були одними з найголовніших. Н. Боровська так трактує цей факт: «...цей феномен фізичних, людських мук Спасителя на хресті часто був найголовнішим об'єктом суперечок. То хто страждав на хресті? Чоловік Ісус із Назарета чи Син Божий? Суперечки були жорсткі, і тому християнське мистецтво намагається м'яко обійти цю дуже гостру, болісну тему» [20]. Отже, майже до IX ст. включно Ісус Христос був представлений не тільки живим та переможцем. На думку професора Я. Ройта, у ранньохристиянський час більше підкреслювався символічний триумф хреста, що позначає перемогу Ісуса, хоч він означав інструмент катувань і страти [25]. І цей приклад нам підтверджує, наскільки в образах відображаються зміни у поглядах у релігійній свідомості в різний час.

«Тема Страстей Христових як і зображення Розп'яття у візантійському мистецтві зустрічається дуже рідко. Пасії у цей період стають рідкісним явищем, оскільки співпереживання мукам Христовим невластиве візантійському світогляду. Головним стає образ Христа Пантократора (Вседержителя), який воскрес у славі і прийшов у світ, щоб здійснити суд над людьми», стверджує О. Макойда [100, с. 30]. Однак, на периферії до Константинополя, у віддалених районах імперії та за її межами пасійні сцени зустрічаються частіше. Як приклад наведемо ікону «Розп'яття з пристоячими» VIII ст. з монастиря Св. Катерини на Синаї. Особливій популяризації теми та сюжетів страстей посприяли святі реліквії, які з'явилися в Європі після хрестових походів та пограбування Константинополя у 1204 р. і саме під час середньовічних хрестових походів з'являється благоговійне ставлення до хресних страждань Ісусових [98, с. 12]. Уникають у цей час і зображення однієї з найголовніших із страсних сцен у християнстві – Розп'яття. Поєднання символу хреста та страждань Спасителя є смисловою домінантою, адже хресна смерть Спасителя – це водночас Воскресіння, відродження до нового вічного життя. Однак цей варіант

зображення не одразу став загальноприйнятним. Тому хрест символізує воскресіння померлих, сподівання християн, потіху бідних, узду для багатих, упокорення гордих [92, с. 178].

Хрест як головний символ християнства та центральний атрибут декількох частин страсних сюжетів не одразу почали зображати у варіанті Розп'яття. Цей варіант (хрест з прибитим до нього тілом) з'являється у образотворчому мистецтві не раніше VI століття. Відбувається це тому, що християнам того часу треба було бути обережними, коли вони проповідували про розп'ятого Ісуса [25]. Н. Кондаков вважає, що цей час (VI–VIII ст.) є періодом процвітання і тоді створюються монументальні форми для ідеалів та образів християнської релігії й виробляється специфічна візантійська художня манера [75, с.5].

Серед перших відомих варіантів зображення Розп'яття назвемо гему з Британського музею, походить з Гази (кін. II – поч. III ст.), гему з румунського міста Констанца, яка була знайдена разом із кількома десятками інших античних гем I–III ст. (зображено оголену постать розп'ятого Христа, на T-хресті). Додамо й варіант з відомого дослідникам візантійської мініатюри Євангеліє Рабули з VI століття. У цьому рукописі знаходяться найдавніші варіанти іконографії сюжетів Вознесіння, Зішестя Святого Духу, Розп'яття (Іл. 3) та Входу до Єрусалима. На цьому багатофігурному зображенні руки і ноги Христа прибиті цвяхами до хреста, а руки у трьох розп'ятих фігур зображені під прямим кутом вздовж рамен хреста. Принагідно згадаємо й зображення у Латеранському релікваріумі (орієнтовно 600-й р.), на якій Спаситель, як і на мініатюрі з Євангелія Рабули, зображений одягненим у довгий колобіум.

Лише в X ст. зображення мертвого Христа поширюється, тобто художня культура припиняє боятись фізичних мук Ісуса й з кожним новим століттям християнство зміщує акценти й на катування, описані у Євангеліях. Десь орієнтовно до XII ст. складається візантійський канон зображення страстей, який саме включає і увінчання терновим вінцем, і несення хреста, і, власне, Розп'яття [20]. Образ розп'ятого Христа дає людині духовне очікування Воскресіння у східнохристиянській традиції. Західноєвропейська релігійна культура,

починаючи з епохи готики, тобто з XIII ст., виробила інший підхід до візуалізації Розп'яття: зображення його фізичних мук, а також духовних і душевних страждань богозалишеності [21].

Зауважимо, що під впливом візантійської гімнографії з IV ст. й активно з IX-X ст. богослужінь Страсного тижня й, завдяки описовості літературних текстів, складається вже й візуальне представлення цих подій. Тому остаточно з'являються варіанти страсних зображень із мертвим Ісусом (Зняття з хреста, Оплакування) та з страждаючим Спасителем. Тоді ж можемо говорити про появу одиничних зображень Христа у тернії [173, с.512]. В той же час починає складатися різниця трактування у гімнографії та іконографії страстей католицьким та православним християнством. Східна гілка, до прикладу, не має яскраво вираженого відтінку приниження. З цього приводу В. Лоський зауважує, що навіть смерть на хресті та покладання до гробу у православних набувають торжества величі Спасителя крізь образи приниження [96].

У варіантах східнохристиянського іконопису немає одразу повного набору сцен страстей, оскільки увага концентрується на передачі прихованої величі Христа, а не на емоційності та натуралізмі. Католицьке мистецтво акцентує на реальних стражданнях Ісуса-людини, інколи навіть на шкоду ідеальному значенню страстей [120, с. 64-65].

У загальному контексті нашого дослідження зображень тернового вінця варто відзначити, що приблизно в цей час з'являються в образотворчому мистецтві численні зображення знарядь страстей відповідно до євангельських текстів. Найпоширенішими з них можна вважати хрест, цвяхи, терновий вінець, стовб, бич, спис, плащаницю тощо. Стосовно популярності та значення знарядь страстей О. Макойда влучно зауважує наступне: «Все, що торкалося Спасителя, згодом освячувалось Ним і набувало особливого містичного значення. Країна, яка володіла святими реліквіями, у тому числі знаряддями Христових мук, вважалася благословенною. Тому вони часто ставали у центрі багатьох історичних подій. Тема страстей ставала дедалі популярнішою і незабаром дістала віддзеркалення у церковно-літургійних обрядах» [98, с. 12].

У часи готики у Західній Європі ці знаряддя в богословських текстах та мистецтві називали «*arma Christi*», або «Христовою зброєю». Це символічно мало показати, що всі ті знаряддя катувань, що призвели до його страждань та смерті стали його «зброєю» у перемозі над дияволом. Жак Желіс вважає, що окремі зі знарядь мук Христа у цей час мали особливе почитання: «Ці трофеї – насамперед хрест, спис, терновий вінець і три чи чотири цвяхи – заслуговували на окреме шанування. Хіба не було сказано, що в день Страшного суду Христос з'явиться, тримаючи в руках головні знаряддя Страстей, які для безбожних будуть ознакою їхнього осуду, а для обраних – ознакою любові та перемоги, бо страждання Христа стали джерелом їхнього спасіння?» [52].

Джерелом іконографії знарядь страстей на Заході була індульгенція у поєднанні з молитвою до образу Спаса Нерукотворного, де й перелічувалися реліквії катувань [35]. Тому зображення основних знарядь катувань поширюються у різноманітних варіантах у живописі, книжкових мініатюрах, а згодом у друкованих книгах тощо. Крім того, варто наголосити на тому факті, що реліквії знарядь страстей були пов'язані в європейській історії з відомими правителями, які таким чином додавали собі ваги на політичній арені. Реліквії були предметом престижу й доходу, тому кожна гілка християнства намагалася отримати хоч частинку якоїсь святині для власної величі, значимості та популяризації паломництва. Це було однією з мотивацій для підсилення культу Страстей Христових. Так, майже повну колекцію цих святинь зібрав Карл IV, адже існувала легенда, що місце, де знаходяться святі реліквії Страсного тижня, стане тим місцем, куди зійде у день Останнього Суду Ісус з небес [26]. Ці всі нюанси у трактуванні історичному та теологічному важливо враховувати, бо вони, власне, й мають відображення візуальних образів.

Наратив христових страждань за допомогою знарядь катувань використовували з успіхом католицькі богослови, про це Н. Бютнер зауважує, що зображення євангельських сюжетів мають передавати важливі послання, сприяти моральному вихованню, безпосередньо звертатися до зацікавленого глядача з повчальною метою [24, с.56]. «Христова зброя» шанується як



нагадування про спокуту принижень Ісуса, й кожен тоді намагався нести «свій хрест», тому в XIV–XVI ст. спостерігаємо розквіт культу атрибутів страстей Христових. Найбільш раннім зразком таких символічних зображень у живописі, за версією Н. Гнутової, вважається твір Роберто ді Огепесіо (1355) з назвою «Знаряддя страстей Христових» і центральним зображенням є Ісус, а обабіч Марія та Іоан Богослов, а на фоні представлено Знаряддя страстей [35].

У той же час у XV–XVI ст. існувала поширена думка про те, що «найважливіше завдання живопису в служінні церкві полягає в зображенні страждань Христа» [24, с. 37]. Поширюються нові іконографічні сюжети, де в різних візуальних та символічних варіаціях використовують хрест, терновий вінець, цвяхи, бич, спис («Милосердя Боже», «Христос у гробі», «Vir Dolorum», «Ессе Ното» тощо). З часом у цю тему вводяться нові атрибути страстей: плащаниця, пурпурний плащ, чаша в якій Пілат мив руки, безшовна туніка, жереб тощо [52]. Якщо говорити про розбіжності у трактуванні східним і західним християнством Знарядь страстей, то найголовніший камінь спотикання є кількість цвяхів, якими був розіп'ятий Ісус. У православних їх чотири й аргументом на їхню правоту є перекази, що хрест, який привезла цариця Олена в Єрусалим з Константинополя, мав чотири дірки від цвяхів [25]. Західна традиція від епохи Пізнього Середньовіччя та Відродження – це три цвяхи на зображеннях Розп'яття. Зауважимо, що вона варіюється протягом віків: у ранньохристиянському мистецтві це чотири цвяхи (до IX–X ст.), потім три, і з XVI ст. знову можуть бути чотири. Я. Ройт вважає, що це було наслідком Тридентського собору середини XVI ст., де обговорювалося повернення до ранньохристиянських практик, то знову з'являються у зображеннях чотири цвяхи [25].

Якщо зважати про спосіб життя у XIV–XVI ст., то сучасного розмежування між духовністю (умовним публічним простором) та релігійними практиками (особистою справою кожної людини) не існувало, але релігійність як суттєва частина суспільного буття пронизувала всі аспекти життя. Різноманітні релігійні братства були по всіх великих містах Західної Європи й обов'язками їх членів

було відвідувати всі недільні служби, брати участь у благочинних трапезах, релігійних процесіях, замовлення опорядження храмів тощо. Цікавим є факт, що для членів Братства Богоматері нідерландського міста Гертобенбос (батьківщина Ієроніма Босха), заснованого у 1318 р., була обов'язковою участь у п'єсах про Страсті Христові, які зрідка ставилися у XV ст., та співпраця з театральним гуртком «Страстоцвіт», що ставив релігійні п'єси [24, с. 17-18]. У час бароко традицію шанування Знарядь страстей активно поширювали францисканці, й тому для очей віруючих були представлені численні зображення, які поглиблювали культ страждаючого тіла (ілюстрації у часословах, картини, скульптурні групи, Голгофи під відкритим небом тощо) [52].

Беручи до уваги з-поміж знарядь страстей об'єкт нашого дослідження – терновий вінець, можемо говорити, що ця святиня шанується практично рівнозначно сьогодні у всьому християнському світі. Традиційно вважається, що це вінець з колючої рослини. І цим вінцем була увінчана голова Ісуса перед його смертю. Тому цей символ є супровідним атрибутом Розп'яття як історичної події, так і допоміжним джерелом означення таїнства перемоги Христа над смертю і, таким чином, спасіння людства.

Про покладення на голову Христа тернового вінця вказують три Євангелісти<sup>1</sup>. Однак жоден з них не пише, коли його було знято з Ісуса, хоча сказано: «А коли назнущалися з Нього, зняли з Нього плаща і зодягнули в одіжу Його. І повели Його на розп'яття» (Мт. 27:31). Якщо виокремлювати серед Знарядь Страстей зображення тернового вінця, то можемо говорити, що воно також було важливим християнським символом, однак до XVI ст. стало роз'єднуючим фактором при трактуванні зображень страстей православними та католиками (особливо сюжетів Розп'яття, П'єста). Завдяки різному розумінню

---

<sup>1</sup> Розповідь, що Ісусу римські солдати поклали на голову вінець з колючок, містять:

Євангеліє від Матвія (Мт. 27:29), Марка (Мр. 15:17) та Івана (Ів. 19:2). Таким чином, воїни насміхались над Христом: вклали в руки його тростину як символ скіпетра, одягнули в багрянцю як царську одіж, били його і плювали на нього, адже він не заперечував, що є царем юдейським (Мт. 27:11, Мр. 15:2, Лк. 23:3).

коли вінець знято з голови Спасителя, існує простір для творчого трактування страсних сюжетів у католицьких митців. А православна традиція у іконографічному каноні вінець до XVI ст. не використовує. Це загалом логічно, адже зображення Христа, якого увінчують терновими гілками змінювалось в залежності від богословського трактування цієї реальної події. Вищезгадувані рельєфи Латеранського саркофага підтверджують, що у ранньому християнстві панувала концепція Ісуса-переможця. Отже, страсний сюжет Увінчання терням був більш подібний на царське коронування Христа, тобто тріумфальний вінець, а не вінець страждань. Отже, для християн терновий вінець стає нагадуванням про те, що Христос був і є царем, а те, що було придумано як знуцання та приниження стало демонстрацією двох іпостасей Ісуса: стражденного слуги та тріумфатора Месії-Царя. А символ страждань – терновий вінець, символічно стає короною.

Існують дані про те, що у 409 р. святий Паулін з Ноли пише про хрест, на якому був розп'ятий Ісус, та терен, яким був він увінчаний, як шановані реліквії; у 530 р. згадка про вінець з'являється в Бreviарі або Короткому описі Єрусалима як святині (базиліка г. Сіон) й підтверджується в писемних записах ченця на ім'я Бернар, який здійснив паломництво на гору Сіон у 870 році нашої ери [171]. В свою чергу Я. Ройт повідомляє, що перші зображення цього символу Христових страждань з'явилися вже у часи Каролінгів (VIII-IX ст.) і зображення цього страсного атрибуту частіше з'являються після того, як його привезли до Європи з Візантії [25]. Підтверджують такі факти й укладачі відомої енциклопедії «Лексикон християнської іконографії», наголошуючи, що до XII ст. зображення вінця не поширені у західноєвропейському мистецтві, й додають до ранніх зразків Христа у тернії мініатюри з Утрехтського псалтиря (830 р.) (Іл. 4) [173, с.512].

Тут принагідно зауважимо, що у X ст. терновий вінець перевозять з Єрусалима до Константинополя. Це стається після Великого розколу 1054 року, коли церква поділилася на східну православну та католицьку, ймовірно, десь у 1063 р. Терновий вінець був перенесений з Єрусалима у Візантію, швидше за все,

до Константинополя [171]. Церковний та державний діяч, теолог митрополит Ефеський Микола Месаріт залишає свідчення, що в храмі Богородиці Фара у 1201 р. зберігаються наступні христові реліквії: Терновий вінець, туніка Христа, посох, бич, цвях, спис, частина сандаля Спасителя, які були перевезені з Палестини в 975 р. [122, с.671–677].

Протягом цього часу цій біблійній реліквії було надано таке велике значення, що багато шипів із тернового вінця було вилучено, подаровано й продано різним людям, включаючи Карла Великого, Сен-Корнеля Комп'єнського та Сен-Жермена, єпископа Парижа [171]. Окремо ці колючки також стали реліквіями, яким поклонялися і шанувалися, але з часом така практика вищипування шипів із корони припинилася.

Історичний шлях вінця продовжується наступним чином. Дослідники свідчать, що дорогоцінна корона з терня безпечно зберігалася в Константинополі до 1238 р., до часу, коли Візантійська імперія почала руйнуватися. Імператор Константинополя Балдуїн II використав терновий вінець як заставу під позику французького короля Людовика IX Святого. Балдуїн II, швидше за все, не виплатив борг перед королем, тому що ми знаємо, що терновий вінець далі подорожує до Франції [171]. Однак венеційські купці, що передавали цей скарб французькому королю, повністю повідламували колючки й продали іншим бажаючим (за знайденими нами знімками цих святинь у інтернет-ресурсах вони мають орієнтовну величину 4 см).

Цю реліквію, за переказами, зустрів Людовик IX Святий на під'їздах до Парижа й ніс його особисто, а згодом для неї будують окрему каплицю Сен-Шапель. Лише на час Французької революції терновий вінець ділять на три частини, бо бояться його знищення. Згодом його з'єднують та зберігають у Нотр-Дамі й виготовляють релікварій у вигляді круглого циліндра з гірського кришталю й позолоченого срібла 21 см в діаметрі [171]. У такому вигляді його бачать сучасні паломники.

Відзначаючи значимість і правдивість символу тернового вінця для християнства, все ж висловимо деякі зауваження та спостереження стосовно

його реального зовнішнього вигляду. За фотографією вищеназваного релікварія видно (Іл. 5), що вінець сплетено з доволі тонких гілочок (можна нарахувати щонайменше 15), які щільно притиснуті одна до одної. Для плетення такого вінка потрібно було набагато більше часу ніж для простого перекручування декількох прутиків для короткочасного знуцання над Ісусом. Бо власне перекручення з 2–5 гілок ми зустрічаємо на більшості відомих нам зображень в образотворчому мистецтві. Крім того, якщо у паризькому варіанті вінця гілки так щільно стиснуто і їх так багато, то як було технічно можливим їх сплести таким чином? Бо якщо він був вкритий колючками, що фізично не давали такого щільного прилягання гілочок основи одна до одної. Тоді можна припустити, що основою була одна рослина, а довкола основи було намотано декілька гілок тернових.

Тому варіант його традиційного представлення на творах візуального мистецтва (2–5 шт. грубо скручених гілок з шипами), на наш погляд, має більшу правдоподібність з точки зору невеликого часового проміжку для виконання тернового вінця, в описаній у Євангелії події. Крім того, раб чи воїн, що його робив, швидше за все, працював із зеленими м'якими гілками, а не з сухими ламкими прутами. Адже такі зелені рослини були навколо них [1]. Інколи припускають і те, що в час Великодня весняні рослини вкриті листям, тому логічно, що і на терновому вінці Спасителя повинно було бути зелене листя [159]. І такий зелений вінець, з точки зору воїнів, був більш подібний на саркастичний вінець переможця і нагадував лавровий. Адже цей атрибут був призначений для приниження й насмішок над Ісусом, а вже потім для причинення болю.

Не менше питань виникає у науковців стосовно рослини, з якої було зроблено вінець, адже різні види мають різні стебла та форму шипів. До сьогодні немає однозначних тлумачень з цього питання. Біблейські «тернії», швидше за все, це збірна назва, що у часи Христа позначала будь-яку рослину з шипами. Таких рослин на території Святої землі є й сьогодні майже 200 видів. Тому детально зупинятися на цих «ботанічних аспектах» ми не будемо. Але зауважимо, що рослинами, які найчастіше називають «Христові тернії», є

паліурус (*Paliurus spina-christi*), який поширений у районі Єрусалима, молочай Міля, саркопотеріум, сізіфус справжній. Хоча більшість зацікавлених сходяться на думці, що сплести вінець лише з цих рослин було фізично важко й технічно практично неможливо. Найбільш гнучкий є сізіфус справжній, однак на сьогодні він не росте в околицях Єрусалима. Тому версія про основу з прутиків та додаткові гілки з шипами, на нашу думку, є можливою.

Такі розбіжності у питанні реального вигляду тернового вінця на час євангельської події є важливими та дискусійними для істориків церкви й теологів. Однак для митців різних історичних періодів й сьогодні цей артефакт є джерелом творчих інтерпретацій, тому вважаємо, що це суттєво збагачує й традиційні іконографічні схеми, й образно-стилістичні конотації релігійної тематики образотворчого мистецтва [1].

## **2.2. Формування в іконографії тернового вінця канонів і традицій**

Сюжети з терновим вінцем на голові Христа, що безпосередньо входять до циклу страстей і відповідають євангельським текстам, поширюються у європейському церковному мистецтві нерівномірно у різний час. Це обумовлювалося як особливими історичними причинами розвитку окремих держав, так і пануванням різних християнських традицій протягом століть. На це впливала, найперше, Велика схизма 1054 р., що обумовила поділ християнства на православ'я та католицизм. Зауважимо принагідно, що після цього поділу панування католицької церкви було єдиною послідовною силою у Західній Європі. За часів Середньовіччя у IX–XIII ст. християнська ідея проникає в усі сфери суспільного життя Європи, взявши під свій фактично повний вплив філософію, мистецтво, науку. Тема пасій стала поширюватись, виявивши себе у церковно-літургійному обряді, тому вона починає з'являтися в церковних живописних та скульптурних зображеннях [98, с. 16].

Загальноприйнято вважати, що символічне зображення тернового вінця з'являється у мистецтві Європи в сюжеті Розп'яття, а не у сюжетах Каткування (Знуцання) чи Увінчання терням, які передують події розп'яття Ісуса на хресті

за Євангелієм. До них традиційно належали ті, що зображали живим Христа до страти: Увінчання терновим вінцем, Хресна дорога, Розп'яття. Крім них, у католицькому та згодом і у православному мистецтві віддавна існують іконографічні сюжети, де фігура Спасителя у терновому вінці представлена й після смерті: Зняття з хреста, Оплакування, Покладання до гробу. Кожен з цих сюжетів має свою історію побутування у мистецтві тієї чи іншої гілки християнства та власні іконографічні особливості й стилістично-образні традиції у різних європейських регіонах.

Сюжет у європейському християнському мистецтві, де, відповідно з логічною послідовністю євангельської оповіді, терновий вінець з'являється як символ страстей вперше – є «Увінчання терновим вінком». Загалом його головною ідейною фабулою є посилення візуалізації страждань Христа й унаочнення, таким чином, тернового вінця. З ранньохристиянського часу існують різні типи вінків, якими увінчують голову Христа. Серед варіантів сюжету виділяємо рідкісні двофігурні композиції та більш поширені багатофігурні. Вже згаданий нами Латеранський саркофаг (IV ст.) має сцену увінчання Ісуса у найкоротшому його варіанті, коли солдат одягає на його голову лавровий вінець переможця (Іл. 1). Згодом ця тема у образотворчому мистецтві з великою обережністю була використовувана не самостійно, а у поєднанні з Насміханням та Судом у Пілата і лише з XI–XIII ст. цей сюжет існує вже окремо в пасійних західноєвропейських циклах [173, с. 514]. Перше візантійське зображення такого типу в мініатюрі датується XI ст. [173, с. 515]. Загалом існують декілька варіантів багатофігурного іконографічного трактування цього сюжету в європейському живописі. До першого належить більш поширений зразок, де Христос сидить фронтально (рідко коли стоїть), а довкола нього поплічники Пілата або ще й велика група інших осіб (євреї, солдати, глядачі, Пілат тощо). На багатьох зразках цього типу терновий вінець вже покладений і приспішники б'ють зверху по ньому палицями, тому бачимо тут об'єднання двох тем «Увінчання терням» та «Насміхання над Спасителем». Такий іконографічний тип Увінчання походить від традиції середньовічної релігійної

драми таким чином представляти цю сцену. Тому сюжет зі стоячою постаттю Ісуса у середньовічному живописі майже відсутній. Вже в мистецтві Відродження, зокрема у роботі І. Босха «Увінчання терновим вінком» (1508-1509) бачимо стоячого Христа, хоч і всі дійові особи зображені півфігурами.

Різновид цього іконографічного сюжету, коли Спаситель повернутий у профіль на зображенні, започатковує А. Дюрер. У його гравюрі на міді 1512 р. «Увінчання терням» з серії «Страсті Христові» художник зміщує сидячу постать Христа у правий нижній кут зображення, а довкола розташовує посіпак Пілата, що надягають йому вінець. Зауважимо, що терновий вінець Дюрер зображає великим, з покрученими гілками та об'ємними шипами. Прикметно, що від часу Середньовіччя посилювалася тенденція експресивності передачі мук Христа, що відобразилася й на величині колючок терня, адже у ранніх зображеннях вінець був з невеликими шипами або вони були відсутні. Особливо збільшували розмір шипів німецькі та нідерландські митці у XV–XVI століттях. Відзначимо принагідно, що різновид профільної фігури Ісуса у цьому сюжеті знайшов продовження в творах В. Тіціана, П. Рубенса, А. ван Дейка.

Здебільшого у час Відродження варіант «Увінчання терням» отримує візуально-змістове продовження у страстному сюжеті Ессе Ното (Це Людина, Се Людина), де терновий вінець переважно відіграє ключову роль у емоційному зображенні постаті стражденного Христа. В іконографії цього зображення, що входить до страстного циклу, стражденний Ісус традиційно представляється у терновому вінці, який впивається шипами в шкіру, закривавленим після бичування, а в руках може бути гілка, що символізує скіпетр, на плечах багрянниця, в яку його глумливо переодягнули римські солдати.

Варіант «Ессе Ното» доволі рідко зустрічається у християнському мистецтві до епохи Ренесансу. У ранніх подібних зображеннях, починаючи з IX ст., тіло Христа відображають не таким виснаженим, пурпурова накидка часто відсутня, наприклад зображення X ст. з Кодексу Егберті з Трійської міської бібліотеки [173, с. 558]. Цей популярний у ренесансно-бароковому малярстві сюжет сформувався на засадах «пасійної» та євхаристійної пізньої готики



Європи XIV–XV ст., а у візантійській іконографії мають назву «Христос Елкоменос» (варіанти «Не ридай мене мати», «Цар Слави») [105, с. 194].

Відомо також, що з XV ст. повертається зображення оголеного тіла Спасителя після бичування та пурпурова накидка, постать його часто зігнута, зі зв'язаними руками [173, с. 559]. Власне, зв'язані мотузкою руки та шию можна побачити на картині А. Мантеньї 1500 р. з таким сюжетом. Вінець з терня тут присутній як символ страстей, але його вирішення швидше нагадує декоративну деталь до вишуканої зачіски Христа. Зауважимо, що змучене, виснажене тіло покликане постійно нагадувати віруючим про жертву, що принесена заради спокути гріха людського роду, як і Розп'яття, як і роздерті тіла святих [52]. На сьогодні відомо два варіанти зображення теми «Ессе Номо» митцями: молитовний образ, де зображається лише фігура Спасителя, та інший це багатофігурна композиція. Велелюдний варіант сюжету розгортає дію в саду Єрусалима або на балконі преторії Пілата. Однак на кожному з варіантів завжди мають бути присутні символи царства (терновий вінець, багряниця, скіпетр). Вони підкреслюють римський характер цієї багатофігурної сцени, як і інші іконографічні деталі, що вводяться художниками: Тіціан і Караваджо додають кольчуги; Босх доповнює сцену латними рукавицями у римських воїнів; Тіціан вводить скульптурний портрет римського імператора тощо.

Варіант сюжету для моління з постаттю Христа представляє також фігуру відповідно до опису вище, але одиночну. Цей варіант іконографічного типу фокусує на повній людській самотності Ісуса під час осміяння та подальшого страждання. Самотня фігура в терновому вінці зі зв'язаними руками підкреслює покинутість та приниження. Причому зауважимо, що такий тип зображення з ізольованою фігурою Спасителя у багряниці з'являється з 1500 р. та поряд із символами царства отримує зв'язані, як у наручниках, руки у романських країнах та зашморг цією ж мотузкою на шиї у молільних образах інших країн [173, с. 560]. Прикметно, що більшість зразків цього варіанта зображають Христа фронтально, інколи з дещо повернутою головою. Відзначимо, що варіант, «Ессе

Ното» часто суміжний з підтипом, який називається Чоловік скорбот (лат. *Vir Dolorum*), про який мова піде трохи згодом.

Ще одним масивом зображень, де терновий вінець отримує велике емоційне навантаження при зображенні Христа, є його шлях на Голгофу. Інтерпретація Хресної дороги також стає одним з ключових сюжетів у католицькій іконографії, причому вшанування страстей Господніх у Страсну п'ятницю отримує окремий ритуал з чотирнадцяти молитовних циклів, де згадується та чи інша мука Христа. Ці цикли (стації) стають усталеними з XV ст. й поступово знаходять своє візуальне відображення в образотворчому мистецтві [174, с. 654], особливо посилюється це під впливом нідерландських книг про хресну дорогу з цього часу [174, с. 655].

При розгляді традиційних сюжетів Хресної дороги, де фігурує терновий вінець, будемо враховувати з цих чотирнадцяти ті, дія яких відбувається до Розп'яття. Ці сюжети мають загальновідомі місця подій та багатьох учасників. Основні з них відбувалися на єрусалимській вулиці Віа Долороза, однак рідко відомі митці намагалися імітувати ці архітектурні мотиви у своїх роботах, адже мало хто реально бачив їх. Загальноприйнятним стало ще з середньовічних часів позначати умовні міські пейзажі Єрусалима лишень кількома деталями, а зосереджувати головну увагу на діях основних персонажів цих сюжетів (Христос, Богородиця, Симон з Киринеї, солдати та інші). Усталених схем цих сюжетів фактично також не було вироблено, бо, починаючи з Ренесансу, кожний майстер подає свій варіант однієї з подій на Хресному шляху.

Однак не завжди художники зображають Спасителя з терновим вінцем у цих подіях. Так, до прикладу, С. Мартіні у «Несінні хреста» (1335–1340) опускає цей атрибут, а П. Брейгель-старший перетворює сюжет «Несіння Христа» (1564) у багатофігурну картину, де ледь можна розгледіти серед сотень дрібних фігур самого Христа, що несе хрест. У часи Ренесансу та Бароко багато митців інтерпретують ці оповіді, зберігаючи основний євангельський фактаж, на власний розсуд. Відомі у образотворчому мистецтві варіації цієї події, де емоційне навантаження сягає апогею: Несіння хреста, Падіння Христа, Шлях на

Голгофу. Що створює особливе мистецьке поле для варіацій із зображенням тернового вінця у цьому епізоді: Тіціан «Падіння Хреста на шляху до Голгофи» (1570–1575); «Несіння Хреста» Босха (1490–1500) та Ель Греко (1577) тощо.

Однак найбільш поширений сюжет з Христом у терновому вінці у церковному малярстві Сходу й Заходу – Розп'яття. Євангельську оповідь про розп'яття художники різних епох, незважаючи на усталені іконографічні канони, подавали не лише суто описово, достовірно до реальності, а, головне, як символ смерті Ісуса на хресті. Кожна епоха визначала свій рівень символічності підходу до передачі образу Христа. Так, у православній традиції до XV ст. здебільшого побутує варіант представлення Христа на хресті без тернового вінця, бо більшу увагу богослови приділяли моменту Воскресіння, а не страждань та смерті. Однак вже у XVII ст. іконографічний варіант з'являється у країнах православного ареалу у Східній Європі. Тут слід відзначити й те, що терновий вінець як сталий іконографічний елемент на Розп'яттях у Західній Європі масово з'являється лише у часи Ренесансу, а у часи Середньовіччя побутує у книжкових мініатюрах та скульптурі.

Цей сюжет має три традиційних іконографічних варіанти: з пристоячими; з Голгофою та трьома хрестами; одиночний молільний образ. У різних країнах та стилістичних епохах ці різновиди мали власну інтерпретацію. Серед них нерідко трапляються ті, де терновий вінець грає ключову роль у вирішенні сюжету та образу Христа, або ж ті, де цей символ не зображений. Однак у переважній більшості цих зображень терновий вінець має лише додаткове смислове навантаження як один із символів страстей Христових. Аналізуючи особливості схем різних варіантів трьох типів композиції самого сюжету Розп'яття, можемо підсумувати наступне.

Найбільш розповсюджений тип Розп'яття з пристоячими, де поряд з хрестом можуть бути зображені фігури Богородиці й Іоана, жінки мирносиці з Марією, а з Іоаном Євангелистом може стояти римський воїн. У типі з пристоячими образ здебільшого буває розділений на праву і ліву сторони по відношенню до розп'ятого. Праворуч зображується Богоматір, що стоїть під

хрестом, інколи вона зображалася падаючою і скорботною, але такий варіант схеми піддавався критиці, оскільки існує гімн *Stabat Mater* – «Стояла скорботна мати», підтримувана жінками-мироносицями або Св. Іоаном, який, як улюблений учень Христа, міг бути зображеним і справа і зліва [25].

Праворуч стоїть сотник Лонгін, що пронизав списом бік Ісуса, який часто вказує на своє око, оскільки, згідно з легендою, він був сліпим, а крапля крові Ісуса потрапила йому в око і зцілила його. З лівого боку хреста часом зображають другого сотника з оцтом і воїнів, які ділять одяг Ісуса, кидаючи жереб. Інколи над хрестом могли також зобразити двох ангелів, які плачуть.

Тип історичного Розп'яття з трьома хрестами та двома розбійниками може мати варіанти з великою кількістю персонажів (мироносиці, Марія, римські легіонери), які фактично зберігають історичну канву євангельського тексту, й митці, таким чином, слідуєть реалістичному опису події. Інколи праворуч від хреста малюють гарного розбійника, розп'ятого з Христом, душу якого забирає ангел, а душу поганого з лівого боку відносить диявол [25]. Образне вирішення цих фігур також має свою традицію. З опущеною головою зображають поганого розбійника, а у розбійника, якому обіцяно царство небесне, голова повернута до Христа.

Третій іконографічний тип, на відміну від попереднього, стає символічною візуальною розповіддю, що є супроводом для індивідуальної молитви. Це одиночне Розп'яття. Тут хрест і розп'яте тіло Ісуса вміщуються в символічний, а не реальний простір зображення. Західна і східна християнська традиція навіть мають різні кольорові фони для цієї композиції: темний у католиків та золотий у православних. Західноєвропейська традиція символіки темного простору довкола Розп'яття, де фігура Христа ніби зависає поміж землею та небом, існує до сьогодні. Якщо говорити про додатковий символізм у цьому типі, то, окрім розп'ятого Спасителя, на фоні часто бувають дві гори, а також сонце й місяць, що вказують на Старий та Новий Завіт, хоч інколи вони виступають в якості алегорій Місяця і Геліоса (Старий Завіт, що заходить та Новий Завіт, що сходить) [25].

Традиційне католицьке Розп'яття часто представлене гранично натуралістично, де розіп'ятий зображується з провислими руками та передає мученицькі страждання й хресну смерть Христа. Особливо це посилилося з XIV ст. після поширення одкровень Бригітти Шведської (1303–1373) [174, с. 651]. Щодо традиційних деталей, які часто фігурують у різних типах Розп'ять, то можемо вказати наступні: табличка на хресті, яка була зроблена Пілатом з написом «Ісус Назаритянин Цар Іудейський»; знаряддя страстей (спис та тростина, глек з оцтом тощо).

Загалом іконографічний тип Розп'яття представляє Ісуса як переможця смерті, тріумфатора, і образно це підкреслюється стрункістю зображення його тіла. Особливо таке представлення властиве для італійського мистецтва, наприклад, у скульптурному доробку Мікеланджело є «Розп'яття» (1492) (Іл. 6) з ідеальним розслабленим тілом Христа без тернового вінця. З цього робимо висновок, що західноєвропейські митці були більш вільні при виконанні того чи іншого зображення. Вони отримували завдання від Отців церкви, а виконання було вже справою художника, тому донатор міг говорити, що він хоче бачити на зображенні. Також суттєвою деталлю для іконографічної схеми західних християн є схрещені ноги Христа, що прибиті одним цвяхом.

Східне християнство притримувалося іншого канону. Православні варіанти Розп'яття суворі, навіть дещо скупі у прояві емоцій. Христос зображується здебільшого без тернового вінця, адже символічно він у цій іконографічній схемі живий і є Спасителем та Вседержителем, який володарює над світом. Тому тіло Христа не напружене, руки фактично витягнуті вздовж поперечного рамена хреста. Сам хрест має дві додаткові перетинки зверху й знизу, а Ісус зображається з хрещатим німбом. На православному Розп'ятті Христос змальовується обов'язково з розкритими долонями та кожна нога прибита окремо своїм цвяхом. Часткові зміни у цьому трактуванні відбуваються з початку XVII ст. та пов'язані з проникненням із Заходу іконографічних особливостей католицького Розп'яття. Такі зміни відбувалися, звичайно, не без

суперечок, але можемо говорити, що в українській іконографії Розп'яття з'являються ще у XVI ст.

Наступні іконографічні схеми торкаються подій, де Ісус вже зображається мертвим, але, здебільшого, в терновому вінці, це «Зняття з хреста», «Оплакування», «Покладання до гробу». Власне, тут цей вінець виконує роль не лише символу страстей, а й засобом передачі історичної достовірності сюжету відповідно до євангельських описів. Сюжети Зняття з хреста та Оплакування мають важливу силу в способі передачі емоції страждань не самого Христа, а людей, які його оточували. Тому велика кількість персонажів цих варіантів візуалізації доволі різноманітна в залежності від творчої інтерпретації сцени митцем.

Основні варіанти цих зображень у католицькій традиції містять зображення тернового вінця. Ранні приклади візантійської іконографії цей символ страстей часто упускають. Важливо наголосити, що у XVII ст. через розповсюдження зразків західноєвропейських гравюр поширюються в Україні власне католицькі зразки, де вінець присутній. У трактуванні цієї сцени XI ст. з монастиря Неа Моні бачимо Йосипа Аримафейського, Богородицю та Іоана Богослова, зауважимо при цьому, що тернового вінця Ісус не має, бо йдеться про православну традицію.

Наступний сюжет «Оплакування Христа» має більше композиційних варіацій щодо зображення тернового вінця у католицькій традиції, й менші у православній. Сам сюжет загалом невідомий з ранньохристиянського мистецтва, але вже з XI ст. відомі візантійські зображення, а з XIII-XIV ст. проникають вони в італійське мистецтво [173, с. 278]. Якщо заглиблюватися в історичні аспекти візуального представлення цієї оповіді, то зазначимо, що з'являється вона доволі пізно, починаючи з XI ст., у візантійському мистецтві та тільки століття згодом у західноєвропейському [160, с. 646].

У іконографічних схемах «Оплакування Христа» тіло лежить на землі на плащаниці й оточене декількома фігурами: Йосип Аримафейський, Богородиця, Марія Магдалина та дві її сестри Марія Клеопова та Соломея, Іоан Богослов та

Никодим. Переважно домінують варіанти такого представлення: плащаницю тримає Йосип та підтримує Спасителя за плечі, Богородиця зображується у відчаї (часто втрачає свідомість), а ноги підтримують Никодим або Марія Магдалина. Причому вінець з терням у таких схемах може бути на голові Ісуса або вже знятим на землі біля фігур у довільному місці.

Так, у мініатюрі з Часослова Роганов (1430–1435) Христос лежить на плащаниці в терновому вінці та з німбом, а особливістю схеми є включення Бога Отця, що спостерігає за Іоаном Богословом, який підтримує Богородицю. А. Дюрер виконує декілька графічних та живописних варіацій цього сюжету, але завжди вінець знятий з голови Сина Божого і є вагомим змістовим та композиційним акцентом у іконографічній схемі: у живописному зображенні 1495 р. терновий вінець домінує у лівому нижньому куті біля ліктя тіла Христа; у гравюрі 1495–1498 р. внизу біля тіла Спасителя; у графічному варіанті 1496–1510 р. у лівому нижньому куті біля ніг Ісуса; у багатофігурній картині «Оплакування Христа» 1500 р. терновий вінець вже знятий і розміщує його художник внизу по центру.

В. Карпаччо у 1510 р. уподібнює варіант до простої багатопланової та багатофігурної жанрової сцени, де Христос лежить на ношах, а на землі розкидані черепи та кістки й серед них під ношами можна ледь розгледіти недбало кинутий терновий вінець, як річ максимально непотрібну вже. Я. Госсарт (Мабюз) внизу композиції частини триптиху «Зняття з Хреста» (1520–1521) відтворює момент, коли солдат кладе на землю цвяхи та терновий вінець, що щойно зняли з Христа (Іл. 7). У варіанті П. Веронезе 1547 р. вінець самотньо знаходиться на передньому плані перед фігурами на землі.

Продовженням, тобто, швидше, уточненням сцени Оплакування є сюжет «П'єта», де головними дійовими особами стають Богородиця та Спаситель на її колінах, може також лежати Ісус на плиті гробниці, нерідко доповнюють зображення традиційними предстоячими учасниками сцени Зняття з хреста. Походить композиція з візантійського мистецтва.

Такий варіант горизонтального розташування на колінах оплакування отримав поширення у Німеччині, Австрії, Богемії, Польщі спочатку у скульптурі в Празі, Рьотгені, Вроцлаві, Зальцбурзі й лише згодом на італійських теренах. Як самостійний іконографічний сюжет він склався в кінці XIII ст. у Німеччині, де отримав назву *Vesperbild* («Вечірній образ») [90, с. 40]. Одна з найдавніших західноєвропейських композицій «П'єта» походить з Німеччини з кінця XIII ст., це скульптура, що має назву «П'єта з Рьотгена», з рейнського музею в м. Бонн. У цій скульптурі мертве тіло Христа у терновому вінці лежить на колінах Богородиці. Звернено увагу автором на канонічну символіку ран із запеченою кров'ю Спасителя, що трактуються як євхаристійний мотив. Мотив тернового вінця підсилює не лише мотив страждань, а й євхаристійний зміст.

Таке представлення Оплакування швидко поширюється у живописних варіантах, адже з XIV ст. воно набуває літургійного змісту й виставляється у вітарах для моління. Зауважимо, що тут знову маємо різницю православного та католицького зразків через використання символу тернового вінця. Однак і католицькі митці не завжди вводять вінець з терня до своїх живописних та скульптурних композицій. Розмірковуючи логічно, художники вважають, що цей атрибут страстей вже був попередньо знятий з Христа до цього часу.

Візуальний акцент у ранніх композиціях П'єти робиться на страждання Христа, а тому його тіло відображає страждання та інколи це підсилюють колочки тернового вінця. Трагування Марії має другорядну роль. «Авіньйонська п'єта», або П'єта з Вільнів-льоз-Авіньйон (близько 1455 р.) зі збірки Лувра приписується живописцю А. Картону (Іл. 8), й, власне, представляє такий варіант сюжету. Вигнуте з випнутими ребрами тіло Христа тримає Богородиця, Никодим обережно знімає тонкий терновий вінець, що декоративно переплетений фактично як корона. Іоан Богослов читає молитву, а Марія Магдалина втирає сльози. Стражденний лик Ісуса підсилює символіка терня, а всеохоплюючу любов до людства символізують промені світла, що струменять з його голови. Тобто така сцена одночасно зображає Ісуса померлого, в конкретний історичний момент, в певному визначеному місці й часі та Ісуса



євхаристичного, що присутній на кожній службі в таїнстві Євхаристії, аби воскреснути у людині, що причастилася.

Дж. Белліні у варіанті композиції «П'єта» (1510) (Іл. 9) упускає сам терновий вінець, однак передає численні рани від нього на чолі Христа. У той же час, Е. Греко навпаки у свій варіант сюжету (1571–1576) вводить компактну, фактично трикутну, групу з чотирьох постатей, де троє обіймають мертвого Ісуса Христа: Богоматір, Марія Магдалина та Йосип Аримафейський. Терновий вінець, що ось-ось впаде з голови мертвого Спасителя, додає трагічної виразності та пристрасної одухотвореності, драматичного ефекту (Іл. 10).

Варто також нагадати, що православна іконографія «Не ридай мене, Мати», за цитатою з канону Великої суботи, цілком співпадає з католицьким варіантом П'єти. При різних художніх мовах таких зображень (східнохристиянська більш символічна, а західнохристиянська більш реалістична) композиція у них одна й та ж сама, зміст також аналогічний. Однак терновий вінець у цій православній іконографії зустрічається лише у пізніх зразках.

Сюжет, де вінець ще може мати у композиційній схемі зображення розповідне та історико-ілюстративне значення, є «Покладання до гробу». Сцена ця описана у Євангеліє, причому всіма чотирма євангелистами, та розповідає про покладання Йосипом Аримафейським тіла Христа у висічений в скалі гріб, оповитого чистою плащаницею (Євангеліє від Матфея Мф. 27:25–61). Ранні зображення цього сюжету зустрічаються у Візантії з IX ст., а у західноєвропейській мініатюрі з XI ст. (зображення 1007 р. з колегіальної майстерні Святого Стефана з м. Бамберг, Німеччина) [174, с. 193].

За логікою передуючих подій, тобто після зняття з хреста та оплакування померлого Спасителя, вінець вже не був на його голові. Тому лише окремі митці включають у схему композиції цей символ страстей. До прикладу, «Покладання Христа в труну» Е. Греко (1575) є один із небагатьох уцілілих творів раннього періоду митця та містить внизу полотна зображення тернового вінця й цвяхів,

однак вже саме композиційне розміщення цих символів говорить про нікчемність їх у подальшому небесному шляху Ісуса.

Існує низка сюжетів, що не оповідають євангельську подію, однак вінець з терня присутній у них як символічно-алегоричний елемент, а сама іконографія виникає під впливом різноманітних релігійних течій та ідей. Такі іконографічні композиції включають терновий вінець не як необхідний елемент підтвердження правдоподібності євангельської події, а як емоційне підсилення символіки страстей або ж як євхаристійний мотив. Тому поряд із зображеннями Святого Поховання, бальзамування тіла або Святих Жінок перед порожньою гробницею, пізньоготичні художники винайшли особливий сюжет, так званий *Vir Dolorum*, або Людина Скорботи, який став символічним зображенням смерті Христа [172]. Щодо історичної появи зображення зауважимо наступне: одне з перших відомих зображень *Vir Dolorum* зустрічаємо у церкві Санта Кроче у Римі 1300 р., однак поширюється сюжет у XV-XVI ст. [172]. Якщо узагальнити дані про походження сюжету, то вкажемо також, що тип з'являється у XII ст. у Візантії як зображення мертвого Христа «Христос у гробі» (*Akra Tapeinosis*) й поширюється у Пізньому Середньовіччі у німецькому мистецтві (початок XIV ст.). Особливо поширеним цей сюжет з XV ст. стає у графіці, а у образотворчому мистецтві реформаторської церкви з XVI ст. отримує посилення теми самотності (Дюрер, Босх) [175, с. 94].

На відміну від розповідного євангельського сюжету «Се Людини» іконографія зображення «Чоловік скорбот» має цілком символічне значення. Адже зображується Христос не у момент його страстей, а після, бо він має рани від цвяхів на руках і від списа в підребер'ї (тобто де факто він уже помер). Особлива символічність полягає у тому, що, попри ці особливості, Ісус зображується в той же час живим й зближує такі зображення з іконографією «Христа в темниці» у православної народній традиції.

Фактично це символічна похідна від реальної історичної оповіді. Сюжет сприймається як підтип від сюжету «Ессе Ното», але Христос має вже рани від цвяхів на руках та від списа під ребром. Ісус також зображується у терновому

вінці, в крові, але таким, що вже не терпить муки, а тужить за все людство, тому й ранні зображення мають варіант задумливої пози з рукою підпираючою щоку. Західноєвропейський варіант сюжету здебільшого розміщується у вівтарі як частина композиції або як вівтарне запрестольне зображення для візуалізації таїнства Євхаристії, тобто тіло Ісуса, для поглиблення сприйняття реального причастя у храмі як повторення жертви на Голгофі. Образ смерті Христа цілком євхаристичний на Заході і на Сході, адже у подібних символічних сюжетах Христос помирає й воскресає символічно у особах, які причастилися.

Христос переважно зображується у терновому вінці, однак завжди закривавленим, емоційно самотнім. Інколи у деяких зображеннях його підтримують ангели або Богородиця, Святий Іоан, можуть бути зображені зняряддя страстей [172]. Також можуть бути намальовані хрест, Голгофа або гроб і печера як атрибути його поховання. Так, до прикладу, картина А. Мантенї (1488–1500) має зображення ангелів, символічну Голгофу з трьома хрестами, але упущено терновий вінець. Загалом Спаситель представлений стоячим в статичному положенні, ніби він встав з гробу. На відміну від торжествуючого Христа в сцені Воскресіння, у цьому прикладі глядачеві пропонуються роздуми про страждання та смерть.

Інколи Христос у цій композиції може зображуватись ще й живим. Показовим прикладом є нідерландська багатофігурна картина XV ст. Г. Сінт Янс 1490-х рр. з МСКУ (Іл. 11). Тут Христос у гробі, однак обіймає хрест, ніби він його несе, а іншою рукою вказує глядачам на рану від списа, а ангели тримають символи страстей. Все тіло Спасителя вкрите дрібними ранами, що кровоточать, а терновий вінець вже широкий та масивний. Через такий образ людина глибше усвідомлювала страждання, пролиту кров та душевні муки Спасителя. Особливість сюжету в алегоричному зображенні поряд з хрестом всіх символів страстей, що зближує його з іконографічним сюжетом «Arma Christi», де терновий вінець вже займає рівноцінне місце цих символів. На використання сюжету «Людина скорботи» як варіанту Arma Christi вказує й Д. Аппас у монографії «Деталь у живописі» [11, с. 96–105].

У той же час сюжет «Arma Christi» («Зброя Христа») – це давня традиція у християнському мистецтві Західної Європи, відома з Середньовіччя (до прикладу, в мініатюрі Псалтиря з Утрехту з 830 р.). Це могли бути як графічні так і живописні зображення, нерідко трапляються скульптурні та рельєфні. Кількість символів страждань у зображеннях та скульптурах не стандартизувалася (перелік їх був у попередньому підрозділі). У Римі, до прикладу, з XIV ст. було встановлене свято, що прославляло Зброю Христа [173, с. 184]. Мусимо зауважити, що не завжди у зображеннях такого типу включався терновий вінець. Крім того, мініатюри цих предметів могли прикріплюватися до намальованих або скульптурних Розп'ять. У таких зображеннях терновий вінець не мав окремого особливого смислового навантаження, а був лише одним з нагадувань страстей Христових.

Продовженням теми євхаристійного символу й віддзеркаленням популярних філософських ідей та богословських напрямів у певні періоди європейської історії стають алегоричні зображення, де терновий вінець стає частиною страсного змісту сюжету («Христос – Виноградар», «Недремне око», «Пелікан» тощо). Кожен з них має свою історію виникнення та побутування у європейському образотворчому мистецтві. Ці сюжети використовують тему страстей та крові Христа як символічно-алегоричну розповідь.

Так, сюжет «Христос Виноградна Лоза» фактично розкриває текст Євангеліє від Іоана: «Я – істинна Виноградна Лоза, а Отець мій – Виноградар» (Ів. 15:1), «Я – Лоза, а ви – пагони. Хто перебуває в Мені, і Я – в нім, той приносить багато плоду» (Ів. 15:5). Зображення Христа як виноградної лози має ранньохристиянське походження [175, с. 491], а згодом, вже у Пізньому Середньовіччі, зустрічаються вже зображення, подібні до сюжету, що ми аналізуємо. До прикладу, у німецькій народній гравюрі 1490 р. [175, с. 494], Христос тримає скіпетр і довкола нього обвиваються розкішні гілки винограду. Отже, це алегоричний сюжет іконопису, який бере початок від євангельського осмислення виноградної лози, яка пов'язана з євхаристійною жертвою Христа.

Його іконографія сформувалася у європейському пізньоготичному малярстві XV-XVI столітті [105, с. 200].

Такі зображення продовжують різносторонньо розкривати тему Євхаристії, як наріжного каменя Церкви Христа та візуалізувати живу присутність Тіла Спасителя у нашому світі. Існують два варіанти представлення сюжету, які також мають різне походження – католицьке та православне. Західноєвропейська традиція має варіант, де зображено Христа з терновим вінцем. Отже, цей варіант символічної іконографії «Христос Виноградна Лоза» показує виноградну лозу, що проростає з Гробу Господнього або ж з рани від списа під ребрами Спасителя, що тримає в руках гроно винограду й вичавлює з неї вино у чашу. Здебільшого цю чашу для Причастя тримає колінопреклонений ангел. Ця тема проникла у XVII ст. в український живопис, власне, завдяки західноєвропейським зразкам й існувала також у таких варіантах теми: «Христос у виноградному точилі», «Христос у потирі» [105, с. 200]. Іконографія сюжету символічно показує містичне перетворення крові Спасителя на вино (Євхаристію). Власне, тут терновий вінець символізує і візуалізує страсті й спасіння, яке було здобуте Сином Божим через Його хресну смерть і воскресіння з мертвих. Другий варіант цього сюжету (православний) виникає у Греції й відображає Христа у типі Вседержителя, що оповитий лозою, а у її галуззях медальйони із зображеннями апостолів, Іоана Хрестителя, Богородиці. Найдавніші варіанти Христа з виноградною лозою зустрічаються на рельєфах у IV ст., а у живописних зображеннях з XV століття.

«Недремне око» дослідники відносять до сюжетів, які відносяться до Богородичного циклу. Але, на думку В. Сивака, – це одна з символіко-алегоричних композицій, приналежна до страсних тем («Христос – Виноградна Лоза», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою» тощо), які розкривають християнський догмат Євхаристії [138, с. 92]. Склався цей сюжет у післявізантійський період XIV-XV ст. й налічує багато елементів: сплячий Христос-немовля у гробі або на хресті, а поруч Богородиця у молитовній позі та ангел зі знаряддями страстей; другий ангел з рипідою біля голови Спасителя. Ця

композиція пронизана ідеєю розуміння Ісусом свого призначення, майбутніх страждань на хресті й Воскресіння. Тому зміст такого зображення це символ втілення Божого слова та відкуплення світу [85, с. 136]. О. Найден трактує цей сюжет і як алегоричний образ захисту, «присутність у земних справах небесних начал», адже «недремним оком, мабуть, і є око Бога Отця», яке часто зображене у площині картини в трикутнику обведенням, у декотрих сюжетах його змінюють або світлом, яке сяє з неба [109 с. 293]. Символи страстей, а серед них і терновий вінець, залежно від задуму художника, можуть розміщуватися довкола сплячого Христа. Існують приклади, коли вінець з терня розміщують безпосередньо на хресті або частково схованим під хрестом. Нерідко Спаситель вказує перстом на вінець, що напівприхований під хрестом, і таким чином провіщає події Розп'яття на хресті. Відтак, серед символів страстей у цьому сюжеті терновий вінець відіграє провідну роль.

Ще один варіант євхаристійної алегорії, де зустрічаємо терновий вінець, бачимо у сюжеті «Пелікан». Символізм цього птаха поширюється у ранньому християнстві, адже поряд з ягням, рибою, дельфіном він використовується як алегоричне зображення Христа. Пелікан, що розриває собі груди, аби своєю кров'ю нагодувати пташенят, стає символом милосердя та самопожертви. Можливо, тому іноді в сюжетах Розп'яття присутнє гніздо пелікана з часів Середньовіччя. У часи Пізнього Середньовіччя такий сюжет був не особливо популярним і зустрічався лише у північних районах Альп [175, с. 392]. Згодом, у часи Відродження, ці зображення знову набули популярності у різних варіаціях і отримують символічне оточення з символів страстей. Зазвичай у таких сюжетах центральним зображенням є птах у гнізді, з грудей якого тече кров. Довкола можуть бути написані символи страстей, у тому числі терновий вінець, адже пелікан уособлює Христа і, відповідно, нагадує про страждання на хресті.

«Найсвятіше серце Христове» – ще один сюжет, що має у своїй символійній схемі терновий вінець. Папою Климентом XIII у 1765 р. затверджено свято Святого Серця, однак дозвіл на загальноцерковне свято був встановлений лише в 1856 р., і згодом це втілюється у мистецькій іконографії. Тому зображення

Христа, який вказує чи тримає у руці серце, популяризуються з кінця ХІХ ст. Відповідно їй найпоширеніша стилістика виконання таких іконографічних сюжетів – реалізм. Саме серце має свою символічну традицію: його переважно зображують на фоні проміння та закривавлене, обвите терновим вінцем, вгорі червоним кольором зображають вогонь, а над ним – хрест. Власне, таке трактування серця встановилося в церковному мистецтві у ХVІІ–ХІХ століттях. [174, с. 252]. Серце Ісуса у цьому сюжеті є символом святої любові і милосердя Спасителя до грішників. Хрест та терновий вінець – атрибути й символи Божих мук. Прикметно, що форма серця не завжди відповідає анатомічним особливостям людського серця, а часто нагадує символічне.

Окремим типом розповідно-символічного зображення, де фігурує терновий вінець, вважаються варіанти «Нерукотворного образу», що побутують у католицькій та православній традиціях церковного мистецтва. Цей варіант зображення лику Христа затверджує Святе Письмо, й існував він одразу при житті Ісуса. Хоч в книгах Нового Завіту немає згадок про цю подію, але вона зафіксована в свідченнях істориків Церкви та у літургічних переказах, адже виникла чудесним чином, коли Христос омив лице чистою хустиною й на ній відобразився його лик.

Загалом існують дві версії історії (західна та східна) щодо цього зображення. Історія про праведну жінку Вероніку, яка дала лягну хустку Ісусу під час шляху на Голгофу, щоб він міг витерти з обличчя кров і піт, після чого лик Ісуса закарбувався на хустці, творить західну версію чудесної появи такого зображення на тканині [167, с. 60]. Тому відомий цей іконографічний варіант як Плат святої Вероніки. Його основні іконографічні особливості у тому, що, власне, у схемі зображення Христа на ньому присутній терновий вінець. Цей варіант відомий з ХІІ ст., але інколи може бути представлений без вінця. Так, наприклад, у картині Х. Мемлінга «Свята Вероніка» (1470–1475), де свята тримає у руках тканину з відбитком лику Христа, однак його чоло без терня. Такий варіант сюжету особливо поширився у мистецтві ХV–ХVІІ ст.

Східна версія іконографічної схеми «Нерукотворний образ» має назву Мандаліон та пов'язана з появою у сирійському місті Едеса царя Авгара V, який хворів й послав художника Ананію в Єрусалим до Христа, бо хотів мати його портрет, адже почув про його дива. Ананія здалеку намагався намалювати Спасителя, але йому це не вдавалося. Згодом Христос обмив обличчя водою та витер рушником, на якому відбився його образ [18, с. 194]. Після цього цар частково вилікувався, згодом прийняв хрещення й повністю зцілювався. Нерукотворний образ Спасителя на рушнику був прибитий на дошку в Ефесі та виставлений над міськими воротами. Згодом його двічі переховували у міських стінах. Одна з перших письмових згадок про Нерукотворний образ датується IV ст. Це стало у східнохристиянському образотворчому мистецтві шляхом для розвитку двох типів зображення лику Христа на схемі Нерукотворного образу – Спас на обрусі та Спас на черепиці.

Отже, у багатьох іконографічних сюжетах християнського мистецтва використання символу тернового вінця має давні традиції, а кожен такий сюжет, відповідно, існував по-різному у історико-культурних реаліях окремої європейської країни та у багатьох варіантах.

### **2.3. Особливості візуального образу тернового вінця у європейському живописі**

Від VI ст. до фактично XII ст. у християнському мистецтві тривають пошуки візуального варіанта представлення тернового вінця (від лаврового вінця переможця до різних варіацій реалістичного представлення символу страждань). Попри опис події увінчання терням та розуміння елементарної технології плетіння вінця в мистецтві не виробився канон його зображення.

Типізації цього символу страстей не відбулося впродовж століть, тому й побутують у мініатюрах з часів Середньовіччя варіації вінця як обруча з тонких перекручених гілок, корони з терням, діадеми з гілок тощо. Це пов'язано зі значним впливом фольклору на формування таких зображень та довільної інтерпретації мініатюристами цього символу страстей, адже реального вінця



вони не бачили, на відміну від цвяха, списа тощо. Крім того, на нашу думку, представлення вінка у вигляді діадеми та корони має ще ранньохристиянське коріння. Воно бере свій початок від варіанта візуалізації лаврового вінка у сюжеті «Увінчання терновим вінком» як символу тріумфу й перероджується у представлення Христа як правителя, царя, короля.

Фактично цей символ страстей, на відміну від інших (хрест, цвяхи, спис та інші), отримав найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже не був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя. Тому варіацій візуального представлення його є достатньо багато. Одне з перших західноєвропейських представлень тернового вінця як обруча з перекручених гілок без терня походить з мініатюри у псалтирі Єлизавети Цвідале (1217) [173, с. 513]. На аркуші Псалтиря Потоцьких, виготовленому в Парижі в середині XIII ст., є Розп'яття на золотому фоні (Іл. 12). Христа оточують зверху сонце та місяць, а знизу – Діва Марія та євангеліст Іоан. У цій композиції три головні фігури ширяють між часом і простором, темрява навіюється лише наявністю частково закритого сонця та півмісяця [179]. Нам прикметно те, що у Христа на голові ми можемо спостерігати два тоненьких обручі, що мають маленькі декоративні виступи через рівні проміжки. Таке представлення тернового вінця має швидше декоративну концепцію, ніж спосіб представлення символу страждань.

З готичного періоду поширюється варіант зображення вінка як декоративного головного убору: тканинної тасьми з настромленими у ній шипами [173, с. 513]. Такий варіант візуалізації вінця в сюжеті Розп'яття можна побачити в зображенні книги, створеної в Парижі приблизно в 1490 р., там ще вміщено візерунок із золотих зірок із сонцем і місяцем на фоні темно-синього неба, щоб створити ілюзію вечора (Іл. 13) [179]. Однак вже у пізній готиці переважають варіанти зображень вінця як переплетених гілок з численними шипами [173, с. 513]. Як зразок, можна вказати роботу Жана де Бомец «Розп'яття» XIV ст. (Іл. 14)

Стилістичні зміни на той час в різних країнах проходили не одночасно. У Німеччині та Італії візантійські впливи відчувалися ще в XII ст., а у Франції та Англії – починається стрімкий розвиток готичного стилю, готика вступає у своєрідний зв'язок з романською традицією [99, с. 1449]. Завдяки майстрам італійського Відродження вдалося створити новий стиль на базі вже існуючої візантійської художньої програми. Відмова від візантійської умовної системи стає помітною в мозаїках собору Св. Марка XII ст. у Венеції. Чімабуе створює своє знамените Розп'яття для Санта Кроче (до 1284) Флоренція, яке дало початок реалістичним тенденціям у живописі, адже зображує розп'ятого Христа зі сповненим стражданням поглядом, блідим мертвим тілом, яке обвисає на хресті, але тернового вінця також ми там не спостерігаємо.

Італійське мистецтво з часів Середньовіччя менше акцентує на величині тернового вінця та великій кількості шипів у таких зображеннях. З періоду Ренесансу тут прийнятна більш стримана форма вінця з невеликою кількістю шипів. Фламандський живопис у свою чергу істотно вплинув на європейське мистецтво, адже його тенденції помітні в італійських майстрів Раннього Відродження, таких як Колантоніо, А. да Мессіна, Ф. Анжеліко та Дж. Белліні, які почали використовувати у пасійних сценах терновий вінець у варіанті, запозиченому у північноєвропейських майстрів.

А.да Мессіна автор багатьох страсних сюжетів. Серед них існує декілька Розп'ятть, й одразу зауважимо, що не всі фігури Христа на них увінчані терновим вінцем. Як приклад, типової подачі страсного символу вінця, наведемо роботу «Розп'яття» (Іл. 15) [99, с. 1475]. Авторіві вдалося передати напругу самого епізоду і ця робота є найкращим варіантом серед інших подібних сюжетів. Лик Христа випромінює спокій, зосередженість, всепрощаючу любов. Терновий вінець також не акцентується митцем і подається швидше як тонкий обруч з переплетених гілок та ледь помітними шипами.

Більш виражений, але подібний до попереднього, силует тернового вінця у творі 1500-х рр. А. Мантеньї «Ессе Ното». На невеликій дошці зображений Ісус у терновому вінці та з петлею на шиї, оточений насмішниками. Художник

загалом повторює вже існуючу іконографію цього сюжету, на якій Христос оточений символами страстей та персонажами, які зловтішаються з його мук. Стара жінка вишкірила свої щербаті зуби у знущальній та зневажливій усмішці й зазирає Ісусу в обличчя, наче промовляючи: «Ну що, боляче, страшно тобі, Сину Божий?» [67]. Ця емоційна інтонація передана гримасою та поглядом. Її суттєво підсилює терновий вінець, який ранить чоло Христа, і тому краплі крові підкреслюють емоційно не муку, а гротескне потворство старої.

Наступний період, тобто XVI ст., або ж Високе Відродження, загальновідомий завдяки могутнім індивідуальностям Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля, Тіціана та інших. Хоч у Європі це був час наростання хвилі релігійної реформації, однак Італія зміцнювала католицизм. Завдяки цьому більшість робіт з сюжетами страстей у цей час стають своєрідними сценами майже театрального їх представлення (багатофігурні композиції, яскраві кольори та мерехтливе освітлення).

Як приклад трактування тернового вінця у творчості майстрів Високого Відродження в Італії можна вказати твори на страсну тематику Тіціана, який створив багато прикладів одного й того ж самого варіанта пасійних сюжетів («Коронування терновим вінцем», «Бичування Христа» та «Оплакування»). Так, у нього є декілька варіантів представлення сюжету «Увінчання терновим вінцем», і ці твори пронизані трагічними емоціями. Одну зі сцен страстей Христа у 1540 р. майстер трактує динамічно, з крупними фігурами на передньому плані, а терновий вінець ледь виділяється невеликим силуетом на голові Спасителя. У 1542–1543 рр. він зобразив цю саму сцену вже на тлі арки під мармуровим бюстом імператора Тіберія. Коронування терновим вінцем відбувається ніби у безмовній присутності останнього римського імператора, а композиція підкреслює думку, що це зроблено на знак того, що Ісус називав себе Царем Юдейським. Розлючені і засліплені ненавистю воїни з люття палицями кладуть терновий вінець на голову Христа, лик його сповнений стражданнями. Терновий вінець достатньо добре проглядається на загальному силуеті фігури Спасителя і є широким, з переплетенням багатьох гілок та довгими шипами. Митець тут

виділяє цей символ страстей як одну з головних деталей у преставленні стражденного Ісуса. Це ще раз доводить, що на кінець творчого шляху Тіціан досягнув у живописі простоти та глибини. На відміну від попередніх варіантів сюжету, у картині Тіціана 1572–1576 рр. сюжет отримує більш трагічну глибину кольористичного та композиційного втілення, а нестерпну напругу в страстях автор передає насамперед колористичними засобами. Спаситель лише втомлено і скорботно відкриває очі й постає перед глядачами найвищим втіленням людяності та високої шляхетності, а терновий вінець ледь проглядає на темному тлі картини.

У Е. Греко «Хресна дорога» є глибоко філософським осмисленим варіантом цього сюжету й зображає наближено до глядача Христа, який несе хрест. Митець представив Спасителя в момент особистих роздумів, коли той іде на смерть, приносячи найвищу жертву заради людства. Ця картина показує момент, коли Син Божий зупиняється серед шторму, щоб поспілкуватися з небесами. Христос зображений без болю та страждань, що робить цей мистецький твір трансцендентним. Не менш важливим окрім лику стає у цьому творі терновий вінець, який художник виконує реалістично, він демонструє, що Христос був і помер Царем. Е. Греко зобразив вінець відповідно до тексту Євангелія, тому гілки мають чіткі розломи, переплетення хаотичне, шипи акцентовані великим розміром. Видається, що вінець, сплетений нашвидкуруч з підручних матеріалів, а не декоративний, рівномірно сплетений обруч, як у представників Раннього Відродження.

Синхронно з італійським Ренесансом проходить своєрідний підйом мистецтва в інших європейських країнах, зокрема у Нідерландах, Франції та Німеччині. Твори нідерландських митців Я. ван Ейка, Р. ван дер Вейдена, Г. Мемлінга та Г. ван дер Гуса стають широко відомими італійським майстрам. У північній частині Європи в період Відродження навпаки велику увагу приділяють акцентуації у страсних сюжетах на зображенні тернового символу страстей. Причому терновий вінець у нідерландських митців зображався у такому варіанті: дві доволі товсті гілки з колючими шипами, що щільно

перекручені між собою. Цей варіант представлення вінця став доволі типовим для цього періоду та допомагав візуалізувати муки й підтримати ідею жертвності Христа.

Мусимо тут зазначити, що фламандський живопис відображає тенденції релігійного руху «*devotio modern*» (сучасна набожність), який виник ще в середині XIV ст. у Фландрії. Започаткував його Тома Кемпійський своєю працею «Наслідування Христа», яка закликала віруючого до максимальної співучасті у священному дійстві та співпереживанні Христу [72], що у живописі проявилось в реалізмі, яскравій, підкреслено емоційній передачі страждань Христа та розповідній, а не символічній, композиції.

Приклад максимальної адаптації зображення тернового вінця до стилістики та емоційного навантаження, а також до особливостей візуалізації волосся Христа, бачимо у творі нідерландського художника Ж. Малуеля (1370–1419). Робота поєднує два сюжети – «Трійцю» та «Оплакування», адже зображує Бога-Отця, Святого Духа у вигляді голуба. Бліде Христове тіло контрастно виділяється на темному фоні постатей Бога-Отця та Богородиці, а лик викликає особливі відчуття смутку та співпереживання. Терновий вінець художник максимально подібно стилізував за формою до хвилястого волосся Ісуса. Однак, притримуючись реалістичної спрямованості, вибудовує його з покручених переплетених двох гілок з шипами.

Типовий зразок північної манери представлення тернового вінця (хаотично переплетений широкий колючий вінець) у північноєвропейському живописі періоду Відродження знаходимо в диптиху «Розп'яття та Страшний суд» Я. ван Ейка близько 1430-х рр., який відомий незвичайно складною та деталізованою композицією (Іл. 16). У верхньому ярусі «Розп'яття» митець вміщує на фоні неба силуети розп'ятих. Христос у цей момент вже мертвий, а широкий терновий вінець лише надає фігурі Спасителя більшої трагічності.

Р. ван дер Вейден (1400–1461) істотно вплинув на італійське мистецтво, а його творчість називають світлою та сентиментальною, що дозволило художнику особливо майстерно передати трагізм страсних сцен. Твір «Зняття з

хреста» (1440) вирізняється особливим одухотвореним ликом Спасителя, довкола якого митець показує обруч з переплетених гілок з невеликими шипами. В той же час Г. Мемлінг у декількох варіантах «Ессе Ното» наслідує італійський варіант представлення – дві акуратні перекручені гілки у вигляді обруча з невеликими шипами.

Найбільш яскраво й різноманітно візуалізація тернового вінця у мистецтві північного Відродження проявляється у І. Босха. С. Стоян вбачає у його творчості наступні містично-символічні риси: «Сила алхімічної традиції містила у собі, окрім суттєвих наукових доробків, широкий пласт містико-символічних знань, вплив яких значна кількість дослідників бачить у творчості ренесансних митців, у тому числі й Ієроніма Босха» [147, с. 162]. Так, у ранній роботі «Розп'яття з донаторами» 1490 р. у іконографічній схемі відчуваються ще відголоски Пізнього Середньовіччя [24, с. 32], однак у представленні тернового вінця бачимо заклики митця співчувати розп'ятому Спасителю. Це виражено у збільшеній ширині вінця та хаотичному переплетенні гілок з доволі великими шипами. Численні варіанти сюжету «Несіння хреста» також змальовують доволі масивний варіант вінця.

Найбільшого ідейного й художньо-візуального змісту набуває терновий вінець у босхівських роботах «Увінчання терновим вінком». У варіанті сюжету 1495 р. зникають елементи готичної стилізації, виконаний він у формі поясного портрета, який був популярним у Фландрії [24, с. 46]. Христос зображений посередині, статично, лик випромінює спокій, задумливо дивиться на глядача та втілює взірць усіх чеснот. Кати довкола намагаються його принизити, вони уособлюють гріховність і моральний занепад. Терновий вінець зображено у момент спроби його одягти. Тому він зможе трактуватися і як символ страстей і, за композиційним розташуванням, як німб. Візуальний силует вінця доволі вишуканий, адже дві товсті гілки тісно сплетені між собою і створюють гармонійний обруч. Однак присутність численних довгих шипів все ж відображає сутність страстей. Навіть символічну залізну рукавицю зображає

художник у композиції, завдяки якій кат не ушкоджує собі руки цими довгими шипами.

Робота Босха «Увінчання терням» 1510 р. належить до пізньої творчості майстра, коли творча сила вигадливих образів митця, його особлива фантазмагорія фактично зникають з його творчості, а з'являються строгі й доволі аскетичні композиції. Ширина вінця цій роботі Босха суттєва. Тому гілки терня символічно покривають майже всю голову Христа, кількість гілок у цьому вінці численна, а шипи великі. Візуалізація такого типу тернового вінця потім поширилася по всій Європі у мистецтві періоду Бароко. Реалізацію подібних зображень цього символу страстей ще на початку XVI ст. також можна зустріти у німецькому живописі.

Приклади такої візуалізації тернового вінця притаманні образотворчому мистецтву Відродження Німеччини, яка, як і Фландрія, в XVI ст. ще певним чином зберігала готичні традиції. Хоч у творах більшості митців починають проявлятися тенденції, подібні до італійських та нідерландських майстрів. До прикладу, М. Готхарт Нітхарт за прізвиськом Грюневальд (1470–1528) переносить страсні події Ізгенгеймського вівтаря 1510 р. у «реальний» тогочасний простір (Іл. 17). Центральну його частину займає «Розп'яття», у бічних частинах зображено Святих Себастьяна та Антонія, а на приділі внизу – сцена «Покладення у гріб». У двох частинах «Розп'яття» та «Покладення у гріб» присутнє зображення тернового вінця.

На відміну від італійського Відродження, де демонструється краса людського тіла, Грюневальд зображає тіло Христа зі знівеченими ранами, яке провисає під власним тягарем, що показують викручені пальці рук. Голова безвольно повисла додолу у масивному терновому вінці. До цього часу практично ніхто з митців не наважувався настільки відверто зобразити страждання Христа. Завдяки цьому сцена на Голгофі пензля Грюневальда стає надзвичайно драматичною та емоційною, а смерть настільки болісною та моторошною, що близькі Ісуса, які зображені поряд, шоковані й буквально непритомніють. Терновий вінець на голові у Ісуса більший за розміром від тих,

які звикли бачити глядачі на тогочасних картинах, іконах чи гравюрах. Завдяки цьому погляд мимоволі переходить на лик Христа – змучений, залитий кров'ю, а губи вже смертельно сині. Форма вінця вибудовується художником за допомогою хаотичного переплетення тонких колючих гілок. Шипи чітко візуалізуються, особливо вони проглядаються в зображенні тернового вінця у нижній частині вітваря, де зображено сцену покладання до гробу, а цей символ страстей покладено біля труни.

Аналіз страсної тематики буде неповним без творчості А. Дюрера (1471–1528). Його Малі та Великі «Страсті» 1509–1511 рр. у техніці ксилографії швидко поширились й по Північній Італії, а згодом настільки вплинули на європейський живопис, що схожі іконографічні вирішення можна було спостерігати у найзнаменитіших страсних циклах Відродження та бароко. У нього будуть художники запозичувати у свої композиційні схеми розташування євангельських персонажів, вирази облич, рух та динаміку персонажів, світлотіньову гармонію та багато інших деталей. Зокрема, це стосується й особливостей зображення та розташування тернового вінця, який у митця зазвичай доволі широкий, а переплетені колючі гілки у ньому покривають голову Христа як шапка («Христос біля колони» 1509 р., «Розп'яття» 1511 р., «Увінчання терням» 1512 р., «Ессе Номо» 1512 р. та ін.).

Л. Кранах Старший (1472–1553) хоч і мав у творчості суттєвий вплив традицій готики, однак у сюжеті «Розп'яття» 1503 р. будує композицію цілком по-новому й зображає розп'яття під кутом і справа. Такий іконографічний тип розташування сюжету поширяться у пізніших століттях, але Кранаху Старшому належить першість у такому відтворенні новозавітної розповіді. Автор змушує глядача перевести увагу на головного персонажа полотна – розіп'ятого Христа. Його фігура розташована збоку і це зовсім новий у композиційному плані хід в трактуванні цієї розповіді. Ісуса видно глядачеві всього наполовину (в профіль) та у складному ракурсі. Звернемо увагу на те, що масивний терновий вінець також підкреслює драматизм зображення. Як і у Грюневальда та Дюрера, він нагадує велику шапку з колючих гілок, якою вкрита голова Спасителя. Ракурс



цього символу страстей також профільний, що дає більшу візуалізацію його, збільшує емоційний вплив на глядача й підкреслює страждання Ісуса.

Перехід від мистецтва Ренесансу до бароко та рококо в мистецтві Європи відбувається на певних ідейних засадах: «Якщо мистецтво Відродження базувалося на спокійних, гармонійних, одухотворених формах, бароко, ніби у відповідь на пристрасні запитання людської природи та її внутрішні шукання, виводить на перший план чуттєвість, екстатичність і збудженість, базуючись на миттєвості й непостійності (Караваджо, Рубенс, Веласкес, Рембрандт та ін.). Алгоритми мотиви західноєвропейського мистецтва цього часу практично вже не мають нічого спільного з символічною наповненістю образів середньовічних часів, перетворюючись на декоративні елементи в мистецтві рококо (Ватто, Буше, Тьєполо та ін.)» [147, с. 173].

Особливого реалізму та емоційного впливу на глядача притримуються митці бароко у вирішенні сюжетів з образом Христа у терновому вінці, адже в XVII ст. посилюється увага до релігійного мистецтва, а тема страстей як і у епоху Відродження продовжує свій розквіт. Особливо це проявилось при трактуванні митцями сцен Оплакування. Такі тенденції почали простежуватися у італійському живописі ще у кінці XVI ст. Л. Караччі у творі «Оплакування» 1582 р. зображує Христа реалістично та без ідеалізації, що критики того часу вважали шокуючим. Фігури Богородиці, трьох Марій і святого Іоана навпаки – вражаюче стилізовані та виглядають доволі неприродно. Картина стала визначною пам'яткою реформи живопису Караччі й привернула нашу увагу цікавим способом подачі тернового вінця. Неширокий вінець сплетений з доволі вигнутих колючих гілок, фактично ховається у кучерявому волоссі, що дозволяє знівелювати його силует у подачі голови Спасителя. А візуалізуємо ми його завдяки декільком шипам, які виділяються силуетами на фоні чола, та краплям крові біля них. Автор таким чином максимально сконцентрував увагу на стражденному лику Ісуса.

Картина Д. Замп'єрі «Оплакування» написана у 1603 р., композиція твору повторює схему великого вітара для церкви Сан-Франческо-а-Ріпа в Римі,

створеного А. Карраччі. Зауважимо, що фігура Йосипа з Аримафеї в тюрбані з урною була особистою вставкою Доменікіно в композицію Аннібале. Терновий вінець за задумом розміщений внизу у лівому кутку разом з цвяхами. Автор уникає зображення хреста, а про належність композиції до теми страстей вказують лише ці символи страстей. Силует неширокого вінка добре прочитується на однорідному фоні та творять його множина колючих гілочок.

Варто також згадати про Гвідо Рені (1575–1642) та його твори «Чоловік Скорбот» та «Розп'яття» 1617 р. Вони дають нам можливість переконатися у тому, що північноєвропейська ренесансна традиція представлення тернового вінця поширилася у епоху бароко в південні країни. Особливо детально це можна розгледіти у сюжеті «Чоловік Скорбот», адже представлено глядачу фактично погрудний портрет Ісуса. Широкий масивний терновий вінець з великими терновими шипами покриває всю голову Христа, як і у творах Босха, Дюрера, Кранаха.

Нечисленними, але надзвичайно вдалим є страсні сюжети у творчості Д. Веласкеса. Його «Розп'яття» 1632 р. – глибокий і трансцендентний погляд великого майстра пензля на останні миті життя Ісуса Христа перед його Воскресінням. Спаситель у його варіанті «Розп'яття» зображений на фоні чорного бездонного простору. Образ розп'ятого Христа вирішено мінімалістично і це допомагає запам'ятати та підкреслити конкретний момент смерті, вимагає від глядача зосередженості, роздумів і усамітнення. Терновий вінець виділено світлішим кольором на фоні темного волосся Сина Божого, що акцентує на його фактурі та формі. Хаотичне переплетення тернових гілок контрастує з блискучим гладеньким волоссям й посилює емоційну складову ідеї страждання у картині.

Твори П. Пауля Рубенса (1577–1640) на страсну тематику є вершиною фламандського образотворчого мистецтва XVII століття. Триптих з Антверпенського собору «Зняття з хреста» (1612–1614) має глибоко продуману центральну композицію. Автор не акцентує на широкому, густо сплетеному з великими шипами терновому вінці, а зображає його у нижньому правому кутку

разом з цвяхами. Подібними за формою є тернові вінці у таких творах Рубенса: «Встановлення хреста» 1610 р., «Зняття з хреста» 1616 року. Хоч на варіантах його творів «Зняття з хреста» 1616 р. з Галереї Курто (Лондон) та 1617-1618 рр. з Ермітажу (Санкт-Петербург) сюжет не включає символу тернового вінця.

У XVIII ст. релігійне мистецтво починає занепадати, а мистецькі процеси у Європі проходять під впливом ідей Просвітництва. Таким чином послаблюється вплив церкви на європейське суспільство та його мораль, а згодом відбувається часткове утвердження атеїстичного світогляду. Так, у 1793 р. Французька республіка зробила спробу скасувати християнство і встановити культ Вищого розуму, а вже у XIX ст. визначними представниками атеїзму стають Л. Фейєрбах, К. Маркс, Ф. Енгельс та інші.

Живопис від часу епохи рококо має характерні сюжети, які наповнені світським духом, що переходить і у церковні зображення. Це проявляється у послабленні драматизму зображень та вносить своєрідну деструкцію у його сприйняття. Хоч у творі Ф. Гойї «Розп'ятий Христос» 1780 р. автор все ж акцентує світлим кольором на цьому символі страстей, а сам вінець вибудовує двома потовщеними гілками з невеликими шипами (Іл. 18). А неокласичний художник Ж.-Л. Давід у 1782 р. створює «Розп'яття» на замовлення для сімейної каплиці в соборі Капуцинів у Парижі й використовує для позначення страждань Христа типовий для бароко широкий терновий вінець (Іл. 19).

Сюжети зі сценами страстей у XIX ст. не зникають цілком, але нове покоління художників не вносить особливої новизни у композиційне та емоційне їх трактування. Поодинокі твори образотворчого мистецтва з євангельськими страсними сценами вже не викликали бурхливих емоцій, які насичували в попередніх мистецьких епохах твори Мантеньї, Тіціана, Босха, Грюневальда, Рубенса. Відповідно й візуалізація тернового вінця, здебільшого, стає стримано академічною, де присутні дві-три акуратно перекручені тернові гілки з невеликими шипами. Е. Делакруа, до прикладу, у творі «П'єта» 1850 р. унікає зображення тернового вінця, а у картині «Марія Магдалина біля Розп'яття»

показує на голові Христа невеликий терновий вінець, але навіть такий варіант вінця митець максимально маскує на силуеті хреста.

У той же час Г. Доре у творі «Розп'яття» 1883 р. для підсилення трагізму акцентує на силуеті вінця, додатково показавши сяйво довкола голови Спасителя. Причому світло сяйва символічно випромінюють власне шипи вінця. В. Бугро особливо пишався картиною «Співчуття» 1897 р., яка є фактично сценою «Розп'яття» (Іл. 20). Твір являє його відданість академічному живопису: вибір сюжету релігійної тематики, монументальний формат для збільшення представлення сцени, а також досконалий малюнок. Драматичний характер твору вдихає нове життя у світську тему, а відображає болісну одержимість смертю (художник поховав на той час трьох своїх дітей, а також свою дружину) [169]. Для нашого дослідження важливо те, що митець для підкреслення теми страждання у полотні використав доволі об'ємний терновий вінець на голові Христа. Довгі шипи цього символу страстей активно проступають темним силуетом. Однак такі приклади у цей період є доволі поодинокі. Таким чином митці XVIII-XIX ст. використовували здебільшого традиційний для академізму варіант тернового вінця й практично не вносили нічого нового у його візуальне представлення (неширокий, з невеликими шипами).

**Висновки до розділу 2.** Історико-культурне коріння тематики Страстей Христових сягає ранньохристиянського періоду. Перші варіанти пасійних сцен можемо відслідкувати майже паралельно з появою перших християнських зображень – житійних сцен Христа у катакомбному мистецтві (малий пасійний цикл). Для ранніх християн шлях Ісуса на Голгофу до страти на хресті був шляхом тріумфу. У VII ст. з'являється розуміння шляху розп'ятого на хресті Ісуса як шляху страждань. Основними іконографічними сюжетами у європейському живописі, які згодом проникають в український, з використання символу тернового вінця стають «Увінчання терновим вінцем», «Хресна дорога», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Оплакування», «Це людина», «Христос скорботний» та інші.

Від VI до фактично XII століття в християнському мистецтві тривають пошуки візуального варіанта представлення тернового вінця (від лаврового вінця переможця до різних варіацій реалістичного представлення символу страждань, який, згідно з давніми описами, був з невідомої колючої рослини), адже в мистецтві не виробився канон його зображення. Типізації цього символу страстей не відбулося впродовж століть, тому й побутують з часів Середньовіччя варіації вінця як обруча з тонких перекручених гілок, корони з терням, діадми з гілками тощо. Констатуємо, що цей символ страстей, на відміну від інших (хрест, цвяхи, спис та інші), отримав найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже не був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя.

Одне з перших західноєвропейських представлень тернового вінця як обруча з перекручених гілок походить з мініатюри у псалтирі Єлизавети Цівідале. В період готики поширюється варіант зображення вінця як декоративного головного убору: тканинної тасьми з настромленими у ній шипами, і лише у пізній готиці переважають варіанти зображень вінця як переплетених гілок з численними довгими шипами. Відтоді такий варіант візуалізації тернового вінця підхоплює живопис та скульптура періоду Ренесансу, де він має доволі стриману, нешироку форму вінця з невеликою кількістю шипів. Над темою Христових страстей працювали найвидатніші західноєвропейські митці, кожен з яких зробив свій неповторний внесок у варіабельність візуалізації тернового вінця. Північноєвропейське Відродження велику увагу приділяє акцентуації у страсних сюжетах на зображенні тернового вінця та робить його візуальне представлення масивним за силуетом з великими шипами. Особливої реалістичності та емоційності отримує силует та розмір вінця у період бароко по всій Європі.

### **Розділ 3. ТЕРНОВИЙ ВІНЕЦЬ У ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ XVII–XIX СТОЛІТЬ**

Велика частина пам'яток, які залучені до цієї дисертації, походить з періоду XVI–XIX ст., тому важливим чинником для означення іконографічних та художніх особливостей візуалізації в українському живописі тернового вінця є прослідкувати його еволюцію у страсній тематиці. Корпус цих пам'яток варто розглядати паралельно з аналізом історичних особливостей побутування зображень страстей Христових в Україні XII–XIX століть. Крім того, важливо відслідкувати й проникнення різноманітних західноєвропейських зразків іконографії з терновим вінцем починаючи з XVII ст., їх трансформацію в українській іконі.

Перед початком розгляду основних пам'яток нашого дослідження відзначимо, що сюжети «Страстей» в українському мистецтві мають особливий покальний характер, і ця тематика достатньо широко з'явилася у образотворчому мистецтві за твердженням О. Шпак у такий часовий проміжок: «Страшна тематика з'явилася в Україні на початку XIV століття разом з творами готичних майстрів і набула виняткової популярності в українському образотворчому мистецтві XVII–XVIII століть» [165, с. 54]. Тому мусимо розглянути варіанти візуалізації тернового вінця у творах живопису XIV століття.

#### **3.1. Іконографічні та мистецькі особливості іконопису XVI–XVIII століть**

Беззаперечним є візантійське коріння давнього українського живопису, про що свідчать ікони XIV–XVI ст. і навіть початку XVII століття. Мусимо зауважити, що прийняття християнства з Візантії визначило мистецьку спрямованість більшості східних слов'ян, однак при спільних основних рисах кожен народ у конкретних історичних умовах вибудовував свій шлях мистецького розвитку. О. Макойда зауважує щодо візантійського впливу на мистецтво Європи наступне: «Відомо, що Константинополь істотно впливав на розвиток культури більшості європейських центрів, в тому числі Київської Русі.

Наприклад, в Італії візантійські художні тенденції долали не тільки етнічні естетичні особливості (надто тривкі античні традиції та розвиток готики), але й літургійні. У мусульманському середовищі візантійське мистецтво боролось з різким протистоянням національного та релігійного плану, ремінісценціями та традиціями, які домінували в мистецтві давнього Сходу. У Київській Русі, яка прийняла християнство (а також канони релігійного мистецтва) від Візантії, особливих перепон до утвердження нової художньої системи не було. Тому її можна вважати не тільки головним, але чи не єдиним джерелом походження давньоруського живопису» [100, с. 32].

В. Лазарев констатує наявність у XII ст. та першій третині XIII ст. національних слов'янських шкіл живопису та вказує, що на ранню стилістику Київської Русі мав вплив живопис Афону, адже у текстах Києво-Печерського Патерика є згадка про благословення Печерського монастиря Святою Горою [88, с. 109]. Безперечно, що на розвиток українського середньовічного малярства впливали мистецькі традиції Київської Русі, нечисленні збережені пам'ятки XII–XV ст. дають підставу вважати, що продовжували розвиватися мистецькі засади, вироблені впродовж попередніх століть після прийняття християнства, а на приєднаних до Польщі землях українське монументальне малярство розвивалося завдяки замовленням для королівського двору (розписи у королівських палацах та костьолах у Вислиці (1390-ті рр.), Любліні (1418 р.), Сандомирі (близько 1430 р.) та Кракові – у Святохрестській каплиці на Вавелі (1470 р.) тощо) [133, с. 7]. В. Александрович вказує на певний вплив малярської традиції Галицько-Волинської держави на іконографічні особливості західноукраїнського малярства [4, с.69], а також наголошує на контактах з польськими майстрами у XV ст., виділяючи серед них особливо таке: «якнайтісніші контакти з Краковом становлять одну з характерних особливостей львівського мистецького середовища ще навіть на початку XVII ст.» [4, с.79].

Період другої половини XV – першої половини XVI ст. став часом змін історично-культурної ситуації, тому мистецький розвиток відбувається за істотно нових умов, адже занепадає княже правління й князівський прошарок

зберігся лише на підвладних Литовському князівству теренах, тому розвиток українського мистецтва відбувався на тлі складної ситуації, яка виникла після падіння Візантії [100, с.32].

### **3.1.1. Особливості представлення тернового вінця в страсній тематиці іконопису XVI ст.**

Принагідно нагадаємо, що XVI ст. для української землі є часом непростих історичних подій: проголошення Люблінської унії 1569 р., Берестейської унії 1596 р., антифеодальних повстань, спустошливих набігів татарських орд, міграцією українського населення у незаселену степову зону. Однак включення певної частини вітчизняних земель до складу Польщі сприяло посиленню контактів українського мистецтва із західноєвропейським.

Такий час не виглядає сприятливим для мистецтва, однак саме тоді починає формуватися іконостас, що підвищує попит на ікони. Крім того, на розвиток малярства того часу, на думку В. Свенціцької, впливали наступні чинники: «...проникнення ідей гуманізму і Ренесансу стимулювало утвердження самосвідомості окремої особи, й народу в цілому, активізацію громадської ініціативи. Особливо виразно це проявилось у Львові, в економічному і культурно-політичному житті якого все більшу роль відіграють громадські організації українських міщан» [133, с. 14]. Отже, на західноукраїнських землях з'явилися замовники малярства, мистецькі меценати, що походили з польської та української еліти, духовенства, міщанства, продовжували існувати осередки живопису у Львові, Перемишлі.

Страсна тематика у візантійському мистецтві широко розгортається у XIV ст. [85, с. 257], а на існування збірних за сюжетами страсних ікон у Візантії вказує Л. Бурковська [22, с. 43]. Дослідник страсної тематики в українському малярстві О. Макойда зауважує про цей час наступне: «Упродовж XVI ст. продовжувала переважати традиційна структура діяльності малярів, де визначна роль відводилася релігійному малярству. У станковому живописі розбудовувалося ядро храмового ансамблю – іконостас. І саме у цей час у



довершеному варіанті іконостас доповнюється іконами монументального звучання – «Страстями» та «Страшним судом», внаслідок чого склався унікальний у світовій мистецькій практиці триєдиний комплекс декорації інтер'єру храму. На переломі XV-XVI ст. його центральна частина (іконостас) поповнюється верхніми рядами» [100, с. 33]. Йдеться про те, що у празниковому ряду іконостаса інколи розміщували ікони страсного циклу: «Умивання ніг», «Темна вечеря», «Суд Пілата», «Бичування Христа», «Коронування терновим вінцем», «Дорога на Голгофу», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Жінки-мироносиці біля гробу» [100, с. 33]. На існування окремих фрагментів пасійних сцен у монументальному малярстві у XIV-XV ст. вказує, на прикладі розписів у горянській ротонді, Л. Бурковська [22, с. 43].

Пристаючи до розгляду ікон пасійної тематики періоду кінця XV – початку XVI ст. з використанням символу тернового вінця, відзначимо популярність страсної тематики на західноукраїнських теренах. Як приклад одного з найдавніших варіантів представлення тернового вінця у зображеннях збережених у наших музеях вкажемо двобічну ікону готичної манери «Святий Юрій / Христос у саркофазі» зі Словіти на Львівщині, середина XV ст. з НМЛ (Лл. 21). Христос зображений у гробі з піднятими догори руками у терновому вінці, що відповідає аналогам у німецькому середньовічному мистецтві «Людина болю», де Ісуса було часто представлено саме з піднятими догори руками [158, с. 931]. Однак трактування лику та представлення тернового вінця на цій пам'ятці у вигляді неширокого, але доволі об'ємно потрактованого вінця з трьох переплетених гілок та доволі великих шипів, може вказувати або на західноєвропейське походження ікони, або на уважне взорування майстра на західноєвропейський зразок. Місцеві майстри ще ціле наступне століття здебільшого працювали за візантійською іконографією і практично не використовували у пасійних сюжетах пізньоготичних та ренесансних варіантів представлення у живописі тернового вінця, тобто доволі реалістичного зображення. Це підтвердять зразки, проаналізовані нами нижче.

Ікони «Страсті Христові» XV-XVI ст. – це здебільшого монументальні твори з Розп'яттям у центральній частині, великі за розміром. Довкола сюжету Розп'яття групуються сюжети у клеймах із зображеннями пасій у різних композиційних комбінаціях. Така традиція великих ікон страстей Христових розвинулася на основі наслідування монументальних страсних зображень у храмах. Не всі тогочасні церкви мали стінопис, тому такі ікони заміняли його й на одній площині малярі мали змогу відтворити практично весь страсний цикл. Традиційно страсті монументальні розміщувалися у храмах на північній стіні, а ікони пасійні на західній або ж північній стінах [22, с. 43].

О. Макояда наголошує стосовно загальної композиції таких ікон: «Оскільки сцена «Розп'яття» має найбільше композиційне поле, вона, природно, привертає найбільшу увагу. Пасійні сюжети-клейма створюють лише певне декоративне тло, яке вдало доповнює центральну частину. Страсні сюжети із зображенням останнього часу земного життя Христа – це переважно багатофігурні композиції, які вибудовуються довкола центральної постаті Ісуса Христа. Подібний тип страсної ікони, з великою сценою Розп'яття в центрі і розташованими довкола пасійними сюжетами (що починаються сценою В'їзду у Єрусалим і закінчуються Успінням Богородиці) з'являється ще у середині XIII ст. Італії» [100, с. 33]. Популярність великих багатосюжетних ікон страстей Христових та Страшного суду у замовників дослідники пояснюють також схожістю їх до збірок новел, де передаються різні відтінки емоцій [22, с. 43].

Отже, українські ікони «Страсті Христові» XV-XVI ст. показують поступовий перехід від візантійської іконописної традиції до засад західноєвропейського мистецтва. Відбувається відповідно й перехід до нового трактування тернового вінця, розширення сюжетів з його зображенням тощо. Однак ці зміни проходять доволі повільно. Причому стилістичні зміни стають помітними лише у другій половині XVI століття. Зміна візантійської іконографічної традиції (відсутність зображення тернового вінця) у страсних сюжетах з'являється нерівномірно у таких великих іконах, однак, на нашу думку, швидше за стилістичні трансформації.

У XV ст. та першій половині XVI ст. центральна сцена «Розп'яття» на страсних великих іконах найменше змінюється, цей сюжет поєднує розповідність ранніх візантійських зразків та класичну виважену форму константинопольських розп'ять XII століття [100, с. 40]. Українські малярі все ж додають місцевого колориту у ці зображення через етнічні елементи при трактуванні типажів постатей персонажів, одягу, стафажі тощо. Такий тип страсних ікон з домінуванням Розп'яття у центрі зображення є особливим явищем цього періоду, яке згодом зустрічається рідше й повністю зникає. В період XVI ст. такі ікони досягали у висоту та ширину двох або навіть і трьох метрів, а кількість композиційних сцен разом з клеймами могла коливатися від 7 до 38 [26, с. 12].

Про те, що на територіях православного ареалу в Європі у XV ст. панував візантійський варіант представлення Христа у пасійних сценах, тобто без тернового вінця, може свідчити ікона XV ст. Розп'яття з пристоячими (зліва група жінок, а справа апостол Іоан і солдат) з греко-католицької церкви у Рихвальді сучасна Польща з ІМС [111, с. 65]. Власне, тут Спасителя зображено без вінця, хоч з ран його струменіє кров. Аналогічна ікона «Розп'яття Христового» з церкви арх. Михаїла у Черську, Берестейщина, XV ст., зараз знаходиться у НМЛ. Ці та інші ікони «Розп'яття» є зразками пам'яток з одним сюжетом на дошці.

Подібна візуалізація, тобто зображення без тернового вінця, домінує у іконі-триптиху страстей Христових з с. Угерці, поч. XVI ст., розкладні бокові частини якої виконані як вівтар (Іл. 22). Центральна сцена Розп'яття представляє злагоджене поєднання основних та другорядних персонажів. Хоч сама ця сцена помітно зменшується у розмірах, а збільшується розмір клейм, де акцентується на натуралізмі страждань [22, с. 52]. Окремі дослідники вбачають у іконі з Угерців у представленні сцен цієї ікони західні впливи, що виявляються у своєрідності трактування композиції та змалювання євангельських персонажів [100, с. 37], однак іконографічної новації – тернового вінця на голові Спасителя ми не спостерігаємо.

Однією з найдавніших пам'яток з використанням символіки тернового вінця в українському іконопису вважаємо «Страсті Христові» зі Здвижня, яку датують кінцем XV століття (Іл. 23). Велика сцена Розп'яття в центральній частині тут зсунута дещо донизу, а у двох верхніх рядах вміщено страсні сцени. Детальна класифікація й систематизація цієї ікони була виконана М. Драганом [15, с. 148]. В. Свенціцька, в свою чергу, висунула гіпотезу, що автором ікони «Страсті Христові» зі Здвижня є маляр Іоїл [133, с. 11]. В іконографії ікони майстра з Ванівки (Здвижня) подібно до Розп'ять VI-VII ст. зображено розп'ятих розбійників по обидва боки від Христа [100, с. 34].

Однак нас цікавить ця пам'ятка тим, що у центральній сцені присутній на голові Христа терновий вінець. Вирішений він у формі декоративного ланцюжка, що вказує на середньовічний варіант трактування, яке автор міг бачити у гравюрах. Фактично художник лише символічним рівномірним переплетенням гілок без колючок позначає символ страждань, краплі крові на чолі не показує.

Ікона з сюжетами страстей Христових з церкви Успіння Богородиці с. Мігова Старосамбірського району XVI ст. з НМЛ має декілька зображень тернового вінця, вирішеного декоративно й темним зеленим кольором (Іл. 24). Цю пам'ятку приписують тому ж автору, що виконав «Страсті Христові» з Трушевичів, до цієї стилістичної групи відносять також твори «Пророк Ілля» з Коросна та «Богородиця Милування з похвалою» зі Стороневичів [31, с. 110]. Крім того, ці пам'ятки також пов'язують з колом майстра іконостаса церкви Св. Параскеви у Полянні [100, с. 36].

Для нас важливим є те, що манера маляра має виразне народне трактування образів персонажів сцен, яке можна прослідкувати у певній одноманітності трактування людських фігур, наївній диспропорційній манері представлення персонажів та яскравості кольорової гами. Терновий вінець з'являється у сценах Розп'яття, Коронування терням у традиційних для цих сюжетів місцях – на голові Христа. А у сцені Покладання до гробу вінець висить на рамені хреста на задньому плані. Декоративний обруч тернового вінця живописець відображає без увиразнення колючок. Цікавим є те, що маляр, ймовірно, уявляв терновий

вінець відповідно євангельським подіям, як сплетений із зелених колючих галузок.

Аналогічно вирішено цей символ у іншій іконі цього ж майстра (або групи майстрів) «Страсті Христові» кінця XV – початку XVI ст. с. Трушевичі, Старосамбірщина, Львівська обл., яка має оригінальне композиційне вирішення серед подібних пасійних творів, адже основну її частину займає сцена «Розп'яття», а клейма зі сценами страстей розміщено лише у верхній та нижній частині (Іл. 25). Для нас важливим є використання автором декоративного тернового вінця зеленого кольору у центральному зображенні сюжету Розп'яття, однак відзначимо майстерно виписане тіло Христа, яке окреслено лінійним темним контуром. Такий спосіб подачі постаті Спасителя надає як драматичного виразу, так і вносить певну декоративність у цю ікону, що підкреслює й декоративний терновий вінець. Отже, для автора (авторів) цих ікон було притаманне вирішення тернового вінця у дусі європейського Середньовіччя – декоративним ланцюжком та зеленим кольором. Зелений колір у візуалізації цього символу можна пов'язати з власним розумінням митцями суті цього зображення.

До прикладів подібних варіантів зображення тернового вінця у той час (декоративним ланцюжком) відносимо також й «Розп'яття», яке датується другою половиною XVI ст., з церкви Архангела Михаїла, с. Грабів, Івано-Франківська обл. й виконане як окремий хрест виносний (Іл. 26). Можемо згадати також «Розп'яття» маляра ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці, с. Риків, кін. XVI ст., НМЛ (Іл. 27); «Розп'яття» (фрагмент Страстей), другої половини XVI ст., Федуско маляр з Самбора, Дрогобич (Іл. 28); «Розп'яття» середина XVI ст., с. Стара Сварява, НМЛ (Іл. 29); «Розп'яття» другої половини XVI ст. з с. Либохора, Львівська обл., НМЛ, Самбірська школа та інші. Як лавровий вінець переможця, де від основної гілки відходять фактично листочки, а не колючки, зображено цей символ страстей в іконі «Розп'яття», середина XVI ст. із с. Костаровець, Перемишська школа іконопису, ІМС. (Іл. 30). Така кількість

подібних зразків свідчить про популярність у XVI ст. середньовічного варіанта представлення тернового вінця.

Існували також варіанти у XVI ст., коли терновий вінець у великих іконах з багатьма клеймами зображали лише у сюжеті «Коронування терновим вінцем», тобто відтворювали євангельську подію, а у інших сюжетах притримувалися православної традиції. Як приклад, можна згадати зображення сюжету з ікони «Страсті Христові» з с. Білі Ослави з Надвірнянщини на Прикарпатті з НХМУ. (Іл. 31). Мистецтвознавці датують її кінцем XVI ст. [111, с. 90] і ми бачимо використання символіки тернового вінця лише у цьому зображенні.

Зауважимо, що такий композиційний тип ікони не характерний для XVI ст., адже центральна велика сцена Розп'яття тут відсутня. Сюжет Розп'яття розташовано у нижній частині ікони. Поєднання двох або й трьох сюжетів в одну композицію дозволило автору досягнути максимальної розповідності та послідовності в ілюструванні євангельських оповідей про страсті Христа. Клеймо «Коронування терням» містить такий варіант сюжету, де Христа зображено вже в момент, коли терновий вінець одягнуто на його голову. Хоч власне силует вінка представлено доволі реалістично: неширокий, з хаотично переплетених колючих гілок.

У другій половині XVI ст. почастишали випадки зображення у страсних «монументальних» іконах тернового вінця вже з більш увиразненими колючками. Ікона «Страсті Христові» другої половини XVI ст. із церкви Вознесіння Господнього, що у с. Багнувате, Турківський р-н, Львівська обл., містить сюжет увінчання терновим вінцем. Передовсім мусимо зауважити, що в кінці XVI ст. впливи іконографії західноєвропейського малярства у страсних іконах більш помітні й найбільш очевидні в цій іконі. Автору її приписують ще три пам'ятки, що походять з церкви Вознесіння Господнього в Багнуватому («Страшний суд», «Богородиця Одигітрія» та «Спас Нерукотворний»).

Автор ікони візуалізує терновий вінець з колючками у декількох пасійних сценах. Так, у клеймі «Коронування терням» традиційно вирішені фігури катів, які палицями надівають вінець на голову Спасителя. Подібні аналоги у

західноєвропейському мистецтві ми розглядали у підрозділі 2.3. Вінець представлено все ж більш декоративно: переплетеними ланцюжком гілками з невеликими шипами. В інших сценах страстей ікони можна прослідкувати спробу автора надати персонажам певної експресії, а також зменшення кількості фігур у сценах у порівнянні з вищезгаданими іконами. У той же час клеймо Несіння хреста вирішено без тернового вінця, а зустрічаємо його у центральному Розп'ятті. Неширокий терновий вінець протрактовано майстром достатньо реалістично. Таке вирішення можливе було лишень під впливом зразків західної іконографії. Їх міг майстер бачити на зразках молдавського та балканського малярства, адже в українському іконописі XIV–XVI ст. спостерігається тяжіння до живописної культури народів балканського півдня [134, с. 91]. Зауважимо, що окрема ікона «Розп'яття» кінця XVI ст. з с. Вовче, НМЛ, Самбірської школи також містить подібну візуалізацію тернового вінця. (Іл. 32).

Також хочемо звернути увагу на ще один сюжет, що інколи містив окреме зображення вінця і використовувався як окремий символ страстей, без прив'язки до страсних сюжетів. Йдеться про схематичне зображення Голгофського хреста у великих українських іконах «Страшних судів». Такий варіант Голгофського хреста (без зображення розп'ятого Христа) інколи передбачає на центрі хреста або на рамені зображення тернового вінця як одного із символів страстей. Використовують його не лише у живописі, графіці, а найчастіше, завдяки особливій простоті та графічності, у декоративно-ужитковому мистецтві. Варто зазначити, що у його композицію включені знаряддя муки Христа, гори Голгофи, голови Адама та написи, що мають як пояснювальний, так і суто сакральний характер. Причому зауважимо, що з'являється такий хрест в збережених до нашого часу українських іконах раніше, у XV столітті.

Тому в складній композиції Страшного суду Голгофський хрест займає невелику частину справа або ж по центру зверху зображення. До прикладу, відома ікона «Страшний Суд» з с. Ванівка останньої чверті XV ст. зі збірки НМЛ містить у лівому верхньому куті схематичне представлення Голгофського хреста в центрі якого терновий вінець, що більш подібний на вінець із гілок з листками

(Лл. 33). На пам'ятці «Страшний суд» с. Мшанець останньої чверті XV ст. зі збірки НМЛ на лівому рамені Голгофського хреста, бачимо графічний варіант представлення тернового вінця з переплетених двох гілок та невеликими шипами. Подібно, але з більшою кількістю шипів на самому вінці, представлено візуалізацію вінця в іконі «Страшний суд» з с. Велика Лінина церкви Святого Духа першої половини XVI ст. Аналіз ікон пізнішого часу з цим сюжетом вказує на еволюцію вигляду тернового вінця аналогічно до стилістичних змін в українському живописі та вкорінення європейської традиції зображення вінця.

Поодинокі окремі сюжети страстей з алегорично-символічною композицією та з використанням символу тернового вінця були рідкістю у живописі України XVI ст., тому ікона цього часу «Христос у гробі» з терновим вінцем є особливо цікавим об'єктом для нашої праці (Лл. 34). Тим більше, що деякі дослідники припускають сербське походження пам'ятки, а інші, за певними художньо-образними та стилістичними ознаками, відносять її до творчої спадщини «майстра з Багнуватого» [158, с. 931]. Проглядаються у цій іконі риси західноєвропейського трактування образу Христа, особливо підкреслено емоційний аспект: атрибути тортур та терновий вінець.

М. Федак, дослідниця цієї пам'ятки, про її походження вказує наступне: «Іконографія «Христос у гробі» не набула поширення в українському малярстві, на відміну від багатьох інших країн візантійської чи латинської традицій. У національному мистецтві цей сюжет знаний лише за поодинокими прикладами. Цінною з того огляду є ікона «Христос у гробі» другої третини XVI ст. з церкви св. Миколая міста Старий Самбір Львівської області, що належить до колекції НМЛ. Ікона надійшла до музейної збірки з експедиції 1914 р. До наукового обігу її впровадив І. Свенціцький, датувавши межею XV-XVI ст. За своїм сюжетом ікона «Христос у гробі» зі Старого Самбора є винятковим явищем в національному іконописі, оскільки інших подібних прикладів з того часу не збереглося. Привертає увагу й висока художня манера виконання. Каліграфічність рисунка та прецизійність в опрацюванні деталей вказує на арсенал виражальних засобів професійного іконописця. Образ Христа анонімний



автор передав з чуттям глибокого благоговіння. Спас зображений до половини у мрамуровому саркофазі на тлі хресного дерева та знярядь страстей. Його торс анатомічно підкреслений зі складеними на грудях руками; на стегнах біла пов'язка. Голова із терновим вінцем ледь схилена вправо, очі широко розплющені. На руках та під ребром видніються криваві рани. Обабіч саркофага стоять два ангели в білих одежах з відведеними долонями на рівні грудей. У чотирьох кутах композиції - євангелісти з крилами, вписані у сині та червоні медальйони. Тло ікони рельєфне, сріблене із накладним німбом у Христа. Гама наближена до вохристо-коричневих відтінків. Кольоровими акцентами тут виступають червоні та сині медальйони, що урівноважують композицію, надаючи їй підкреслено декоративний характер» [158, с. 929]. Терновий вінець в іконі виконано у традиційному для Ренесансу ключі: переплетені дві неширокі гілки з колючками. Це загалом вказує на використання маляром західноєвропейських зразків, а в художній мові твору спостерігаються риси балканської художньої культури.

Загалом композиційні та стилістичні риси страсних ікон XV–XVI ст. можна вважати оригінальним явищем українського живопису, адже аналогів їм у світовому мистецтві мало. Для більшості українських митців XVI ст. терновий вінець, як символ страстей, є лише розповідним елементом для позначення історичної відповідності короткого епізоду в євангельській оповіді про страсті. Всі інші сюжети, де за логікою мав би бути присутнім цей символ, зокрема й саме Розп'яття, часто малярі впродовж XVI ст. зображають без тернового вінця Спасителя. Це можемо пояснити вкоріненою візантійською традицією, яка не акцентувала на земних стражданнях Ісуса, а тому ідеологічного навантаження у вигляді тернового вінця такі зображення не мали. Використання в окремих, аналізованих нами, іконах тернового вінця відносимо до проникнення європейської традиції зображення пасій. Швидше за все цей процес відбувався через засвоєння зразків книжкової мініатюри та гравюр. Спосіб візуалізації вінця у них фактично ідентичний до європейської традиції Пізнього Середньовіччя за винятком поодиноких зразків, які відображають вже тенденції європейського

Ренесансу як провідника гуманістичного утвердження цінності мистецтва, що наслідує природу, хоча воно і служить релігії [56, с. 16].

### **3.1.2. Візуалізації тернового вінця в іконографії сюжетів барокової доби**

Аналіз страсної тематики з використанням тернового вінця епохи бароко включатиме також окремі факти культурно-мистецького контексту, адже відбувалася боротьба консервативних та новаторських течій, що вилилася у своєрідний синтез різнорідних елементів в українському живописі. З кінця XVI ст. спостерігаємо різноманітність живописної стилістики, яка виражається посиленням енергійності малюнка та передачі рухів, застосування засобів світлотіні, збільшення об'ємності форм та передачі драпірування одягу тощо. Такі нові мистецькі риси живопису склалися наприкінці XVI ст., але розвинулися протягом наступного століття в оригінальний стиль з яскравими місцевими ознаками [56, с. 18]. Бароко настає в Україні майже поза досвідом Ренесансу й у ньому проявляються яскраві національні ознаки. Віра Свенціцька вказує на цю зміну, коли умовно строга композиція отримує об'ємне трактування образу персонажів як сучасників у конкретному інтер'єрі, пейзажі [32, с. 12]. Отже вкорінення античного принципу мімезису в живописі відкривало нові можливості для розвитку і трансформацій в руслі європейської культури, тому «реалістичні традиції живопису активно вкорінювалися на українських землях, формуючи альтернативу сакральному православному мистецтву, в якому зберігалися візантійські традиції відношення до іконописного образу» [147, с. 175].

Розквіт живопису в Україні в епоху бароко пов'язаний також із запитом на багате декоративне оформлення ансамблів монастирів, храмів, палаців тощо (плафонний живопис, станкове малярство). Хоч відзначимо й те, що тогочасне духовенство часто виявляло критичне ставлення до бажання аристократії прикрашати свої оселі пейзажами, натюрмортами, античними стилізаціями [147, с. 175].

Крім того, величну тематику та стилістику станкового живопису України XVII ст. на той час здебільшого обумовлювали багатоярусні іконостаси, популярні на Лівобережжі, а також поширення вівтарів як західноєвропейської традиції на західноукраїнських теренах.

Спокійне естетичне споглядання не було основою барокового малярського стилю, тому використання художньої мови з експресивними образами зумовлює зростання ролі динаміки, руху. Це спричиняє зміну характеристики художнього образу й втілюється в емоційності облич, активній динамічності постатей. Тому іконопис наповнюється індивідуалізацією рис, образів Ісуса Христа, Богородиці, різних святих. Це, загалом, сприяє й увиразненню розміру тернового вінця у страсних та алегоричних сюжетах, відповідно до європейської барокової традиції.

Принагідно наведемо твердження О. Макоїди стосовно тогочасних богословських аспектів існування тематики страстей Господніх: «Побутування в Україні страсної тематики тісно пов'язане з так званим Пасійним обрядом. Пасією (з латинського *passio* – страждання, мука) називався церковно-богослужбовий обряд, встановлений Київським митрополитом Петром Могилою (поч. XVII ст.). Здійснювався він у монастирях, соборних церквах у п'ятницю перших чотирьох тижнів Великого посту і складався з читання Євангелія про страсті Господні. Обряд Пасій вперше зображено у Цвітній Тріоді, написаній у 1702 році при Києво-Печерському архімандриті Іосафі Краковському» [98, с. 12].

Загалом Страсті пропагувалися церквою в Україні у першій половині XVII ст. й були введені у 1620 р. в церковний вжиток, їх коментували у теологічних трактатах й інсценізували учні братських шкіл, вони посідають важливе місце у розписах храмів цього часу та стають самостійним рядом в окремих високих іконостасах (П'ятницька та Успенська церкви у Львові), а цей цикл майстри копіюють з гравюр монахів-єзуїтів братів Віриксів [107, с. 87].

Образу Ісуса Христа традиційно відводилась головна роль у низці сюжетних композицій на багатьох вітчизняних барокових іконах, присвячених празниковим євангельським сюжетам і темі страстей Господніх. Залучені до

аналізу в підрозділі зразки, що збереглися в музеях України та у храмах, датовані періодом XVII-XVIII ст. Саме в цьому часовому просторі було створено значну кількість підписаних, датованих ікон, подальший аналіз яких дає можливість простежити еволюцію розвитку іконографії та художньо-образної системи символіки тернового вінця в Україні. Іконографічні сюжети зазнавали певних історичних змін, а їх інтерпретація завжди опосередковано відображала хід реальної історії, її конкретні події. Особливо помітні такі зміни в сюжетах з терновим вінцем на зламі XVI-XVII ст., коли візантійські традиції в іконографії почали послаблюватись під впливом західного реалізму й, зокрема, барокового стилю.

Розповсюджений у попередній період збірний тип страстей Господніх табличного плану з різною кількістю пасійних сцен (клейм) довкола центрального зображення Розп'яття продовжує існувати і в XVII ст. Ми нерідко зустрічаємо такі великоформатні ікони з зібраними сюжетами страстей й у XVIII ст. в українському іконописі. Й серед таких великих збірних ікон побутують ще зразки з іконографічними особливостями сюжетів з терновим вінцем візантійської традиції. Так, навіть в епізоді «Несіння хреста» з ікони «Страсті Христові» 1620 р. з с. Раделичі (зберігається у НМЛ), відсутній цей атрибут. Не спостерігаємо цього й в збірній іконі «Страсті Христові» та «Страшний суд» 1679 р. з церкви Св. Іоана Предтечі с. Сухий Велико-Березнянського р-ну Закарпаття; «Страсті Христові» початку XVIII ст. з с. Бартне; «Страсті Христові» риботоцької школи XVIII ст. та інші.

Достатньо часто зустрічаємо й вирішення вінця у вигляді декоративного ланцюжка, що пролонгує середньовічну європейську традицію: «Страсті Христові» XVII ст. з с. Сколе Сколівського р-ну Львівської області з НМЛ; «Страсті Христові» 1703 р. з Брусно Нове (село у гміні Горинець-Здруй Любачівського повіту Підкарпатського воєводства Республіка Польща) з Історичного музею Перемишля.

Більш реалістичну стилістику художньої подачі образів та представлення тернового вінця подано у творі Судово-Вишенської школи «Страсті Христові»

середини XVII ст. з церкви Собору Богородиці, с. Ліпе (Бещадський повіт, Підкарпатське воєводство, Республіка Польща) з ІМС. Терновий вінець з декількох тоненьких колючих гілочок присутній і у великому центральному Розп'ятті й у малих клеймах («Коронування терням», «Се Людина», «Несіння хреста», «Прибивання до хреста»). Подібно візуалізовано і у іконі на полотні «Страсті Христові» початку XVIII ст. зі збірки Студіону (Іл. 35). Зауважимо, що сюжети «Коронування терням» та «Увірування Фоми» з'являються у таких іконах з кінця XVI ст., а «Прибивання до хреста», «Жінки-мироносиці», «Зішестя в ад», ймовірно, стають популярними після виходу «Тріоді квітної» (Київ, 1631 р.) [81, с. 30].

Паралельно до такого типу пам'яток, що намальовані на дошках, у вжиток входять збірні великі Страсті Христові, виконані на полотні, які майстрам простіше було виконувати, легше було перевішувати на інше місце в храмі та можна було розрізати на менші частини. Про їх популярність на західноукраїнських теренах стверджує Р. Косів [81, с. 29]. Відома своїми розписами та дослідженнями Л. Міляєвої церква Святого Духа з села Потелич Жовківського р-ну Львівської обл. також мала велику збірну ікону Страсті Христові на полотні, яка походить з другої половини XVII ст. з іншої церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Ікона ця з чотирнадцятьма пасійними сценами, що розміщені двома ярусами, з суттєвими втратами живопису. Твір виконаний у народній манері живопису фактично графічними засобами, а майстер взорувався на «Тріодь квітну» й надав великої уваги власне сценам катування Ісуса. На центральному сюжеті Розп'яття та Коронування терням бачимо використання тонкого тернового вінця. Подібно вирішено терновий вінець в іконі видовженого формату кінця XVII ст. – першої третини XVIII ст. з с. Красів Миколаївського р-ну Львівської обл. у таких самих сценах Розп'яття та Коронування терням. Зауважимо також, що майстер наділяє гротескними рисами воїнів у сцені Коронування терновим вінком.

Ще один великий пасійний твір страстей Господніх з 1675 р. на полотні походить з Кам'янки-Бузької з високим професійним рівнем виконання. У ньому

помітна подібність у прийомах малярства автора ікони та львівських і жовківських професійних художників того часу, які орієнтувалися на західноєвропейську традицію [79, с. 908], а їх твори були провідними у просуванні нових напрямків в українському іконописі [79, с. 898]. З Кам'янки-Бузької збереглися дві ікони страстей Господніх на полотні XVII ст.: 1673 р. (НМЛ і-3588) й 1675 р. (НМЛ і-1498/1-4) та мають високий фаховий рівень виконання [79, с. 898]. Ікона страстей Господніх 1675 р. складається з чотирьох окремих полотнищ, має чотирнадцять пасійних сцен, а враховуючи типову іконографію тогочасних ікон страстей Христових, спостерігаємо відсутність сюжетів: воскресіння Лазаря, в'їзд Господній до Єрусалима, вмивання ніг апостолам, Христос на суді першосвященника Анни, бичування Христа, Христос на суді юдеїв (Се Чоловік), які, ймовірно, були в лівій, втраченій частині ікони [79, с. 902].

Більшість сцен цієї ікони 1675 р. із Кам'янки Бузької, де б мав бути присутній терновий вінець, пошкоджено так, що встановити його наявність на іконі неможливо. Точно візуалізуємо цей атрибут страстей у сцені Коронування терням та Розп'яття. Його представлення доволі реалістичне та подібне до ренесансного. Враховуючи взорування майстра на західноєвропейські гравюри, мусимо відзначити, що у сюжеті Зняття з хреста автором не було використано символіку тернового вінця. Аналіз цих та інших збірних ікон страстей Господніх дає нам підставу стверджувати, що і у XVII–XVIII ст. суттєвих змін у представленні тернового вінця у порівнянні з XVI ст. не відбулося.

Аналізуючи збірні ікони страстей на полотні, варто вказати й ікону-картину «Страсті Христові» другої половини XVIII ст. з фондової колекції НЗ КПЛ (походження невідоме, з 1910-х рр. живописне полотно було у зібранні НХМУ, а в колекції заповідника зберігається з 1948 р.) (Іл. 36). На думку науковців заповідника, ця іконографія є рідкісною для православного храму й пов'язана, ймовірно, з популярною впродовж XVIII–XIX ст. на Київщині, Полтавщині, Слобожанщині сектою хлистів. Її члени зовні дотримувалися

обрядів православної церкви, а приміщення, де відбувалися збори, прикрашали картинами алегоричного змісту, написаними на полотні олійними фарбами [60].

Цей зразок українського живопису написаний, швидше за все, за взірцем гравюри німецького або нідерландського походження. Композиційним центром цієї ікони є також Розп'яття. Однак пасійні сцени довкола нього (моління про чашу, поцілунок Юди та взяття під варту, бичування, знуцання над одягненим в багряницю Христом, Хресний шлях на Голгофу) візуалізовані не в окремих клеймах, а включені у розповідь без рамок. Таким чином, ангел, який проводить душу по колу, демонструє страждання Спасителя, а огорожа символізує райський сад, в якому Хресне древо стало деревом життя [60]. Висловимо припущення, що західноєвропейська гравюра стала автору не у всьому взірцем, адже український майстер при зображенні пасійних сцен візуалізував терновий вінець з обережність православного митця XVI ст., а не художника доби бароко. Ледь помітний тоненький терновий вінець зображено на центральному Розп'ятті, у сценах Коронування терням, Се Людина, Несіння хреста.

Зупинимося також на оригінальному зразку високопрофесійного виконання пасійної ікони зібраного типу з НХМУ. Ікона «Страсті Христові», другої половини XVIII ст. з м. Корсунь Канівського повіту (тепер Канівський р-н Черкаської обл.) є прикладом реалістичної західноєвропейської манери зображення образів та представляє терновий вінець традиційно для барокового часу (Іл. 37). Можемо стверджувати щодо манери та рівня виконання пам'ятки, що це високопрофесійний твір, виконаний, ймовірно, з використанням зразків західноєвропейського малярства майстрами рівня Києво-Печерської малярні, що є одним з найстаріших художніх закладів Східної Європи.

Тому звернемося тут, принагідно, до важливого історичного джерела для дослідження стилістики та іконографії українського станкового і монументального живопису – кужбушок. Ці навчальні книги є цінним свідченням художніх та культурних зв'язків із західноєвропейським мистецтвом та унікальними пам'ятниками художньої культури східного слов'янства XVIII ст. загалом. Зауважимо, що мотив Христа у вінці з терням за

західноєвропейським зразком було популярним у митців лаврської малярні Києва. Так, один з кужбушків, а саме «Альбом № 4. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст.» на стор. 11 містить детальний малюнок великим планом лику Ісуса у терновому вінці (Іл. 38) [8]. Причому вінець подано швидше у варіанті його візуалізації у часи італійського Ренесансу (дві товсті гілки з шипами переплетені акуратно).

Окремі альбоми склалися зі зразків західноєвропейських гравюр, які також містили пасійні сцени та сюжети алегоричного змісту, де традиційно зображали Христа з терновим вінцем на голові. Зокрема, у Альбомі № 30 знаходимо гравюру Христос Скорботний (ймовірно німецького походження) у якій візуалізовано широкий терновий вінець за типом популярного у творах Північного Відродження та бароко (Іл. 39). Бачимо тут і декілька зразків «Ессе Ното», і кілька іконографічних типів сюжету «Розп'яття» і «Зняття з хреста» (Іл. 40), усі вказані гравюри зображують широкий терновий вінець [7]. Тому композиція корсунської ікони лягає в контекст цього аналізу (Іл. 37). Бажання митця розмістити страсні сюжети по колу, наче у циферблаті годинника, є подібним до багатьох складних композицій. Такий прийом повністю відкидає традиційну вітчизняну схему збірних Пасій, сюжети яких вписані у прямокутник, й ставить цю ікону в один ряд з розкішними західноєвропейськими бароковими творами. Зауважимо, що основою цього зображення є сюжет «Оплакування Христа», який розташований внизу, а вже до нього додано коло, що символізує годинник. У цьому умовному годиннику вміщено стації Страстей, окремо винесені сцени Воскресіння, картуші з євангелістами, ангелами та багатий декоративний орнамент, що імітує дерев'яну пластику. Загалом ця ікона немовби відтворює розкішний бароковий вівтар у католицькому храмі, які особливо пишно оздоблювалися різьбою в цей період.

Оригінально вирішено розміщення в колі пасійних сюжетів. Центр кола займає тондо з іконографією «Новозавітної Трійці», довкола нього у малому колі сюжети зі страсного тижня до подій Страсної п'ятниці. Велике коло заповнене сюжетами Страсних п'ятниці та суботи, де, власне, ми й зустрічаємо терновий



вінець. У всіх сюжетах він є за логікою євангельської оповіді. Таке доволі складне розташування сюжетів говорить про бажання митця окрім візуалізації страстей вибудувати певну особливу схему страстей: у центрі Свята Трійця, навколо кола з сюжетами пасій – чотири євангелісти, що сповіщають про спасіння.

Композиційну основу ікони творить сюжет «Оплакування», де митець вибудовує динамічну групу фігур: мертвого Христа, Богородицю, Іоана Хрестителя та Марію Магдалину. Прикметно, що внизу зліва від Спасителя ми бачимо терновий вінець, що впав з голови Ісуса. Таке розташування і взагалі використання його у цьому сюжеті є типовим для митців бароко. Вінець неширокий, сплетений з декількох гілок, однак з доволі великими колючками, а акцентація на цьому символі говорить про знання майстром зразків барокової страсної іконографії та розуміння значення його для візуалізації не лише страждань Христа, а розуміння «власного тернового вінця» для кожної людини. У інших сценах вінець має таку ж саму форму.

Така складна композиція твору не була випадковою, адже у цей час існує багато літературних творів, де вітчизняні автори звертають увагу на філософсько-моральні особливості страстей Христових. До прикладу, Кирило Транквіліон Ставровецький (вітчизняний православний і греко-католицький церковний та освітній діяч, видавець, поет, учений, друкар, архімандрит Чернігівський) прославляє Господній хрест. Ймовірно, під впливом добре відомого у бароковій Україні твору Томи Кемпійського «Про наслідування Христа» Старовецький вказує, що його утворили Господня любов до людей і до грішного людського світу, закликає через співчуття в усьому наслідувати Ісуса: в Його стражданні, й у Його терпінні [102, с. 180].

Отже, тенденції до збільшення розміру та зміни форми тернового вінця в творах зі збірними пасійними сюжетами у XVII ст. спостерігається паралельно з появою барокових ідей, відбувається це завдяки поширенню західноєвропейських гравюр. Причому помітна різниця між роботами професійних та напівпрофесійних майстрів, адже професіонали мають

можливість надихатись західноєвропейськими зразками. На прикладі «Розп'яття», як найпопулярнішого іконографічного сюжету з використанням тернового вінця, у цей час, особливо помітні зміни. Так, Іван Руткович, відомий жовківський іконописець кінця XVII – початку XVIII ст., не оминає у своїй творчості пасійної тематики. Відзначимо «Розп'яття» цього майстра 1680 р. с. Волиця-Деревлянська, що є завершенням іконостасу (л. 41). Звертаючи увагу на вирішення тернового вінця у цій композиції, наголосимо, що тіло Христа вибудовано за допомогою вишуканого світлотіньового моделювання з урахуванням анатомічних особливостей. Відповідно й середньої ширини терновий вінець зображено максимально реалістично та він вдало доповнює страждання Спасителя, що відтворені на його лику. Зауважимо, що вінець швидше ренесансовий, хоч загалом сюжету притаманна барокова пластика.

Йов Конзелевич, ще один відомий живописець цього часу, який вирізнявся тим, що вдало поєднував певні засади візантійської з західноєвропейською реалістичною манерою. П. Жолтовський вказує на особливу емоційну образність та складні переживання його персонажів, відзначає вишукані силуети постатей, граціозні рухи та особливу самозаглибленість [56, с.60]. У визначному творі іконописця – Манявському іконостасі 1698–1705 рр. нашу дослідницьку увагу привертають твори «Розп'яття» та «Спас Нерукотворний», де ми бачимо реалістичне відтворення майстром широкого тернового вінця. Загальна композиція «Спаса Нерукотворного» доволі традиційна, однак більшість мистецтвознавців-дослідників цього іконостаса відзначають велику майстерність у виконанні образу Христа. Цілісно виконана форма голови та типу обличчя у терновому вінці з численними крапельками крові на ньому притягує погляди глядачів та спонукає до філософського осмислення цього образу. Терновий вінець у цьому творі максимально наближений до глядача, вибудований тоненькими гілочками, тому фокусує увагу глядача на колючках, що майстерно виписані, та особливо акцентує на доволі великих, фактично перебільшених у розмірах, краплях крові на ньому. Такий прийом, ймовірно, був використаний для наголошення на трагічних подіях у житті Христа.

Подібним чином протрактовано вінець з терня у навершенні іконостаса в сюжеті «Розп'яття» (Іл. 42). Зауважимо, що дещо іншим варіантом силуету виконано Конзелевичем у цьому іконостасі терновий вінець у сюжеті «Воздвиження Чесного хреста» (Іл. 43). Традиційно цей символ страстей зображають симетрично на перехресті рамен хреста у формі кола, у Конзелевича ще й гілки з невеликими шипами мають акуратне та ритмічне переплетення.

У «Спасі Нерукотворному» з іконостаса церкви с. Воцатин грамотно окреслений силует тернового вінця, вміле світлотіньове моделювання форм і використання рефлексів, майстерно прописані найдрібніші деталі, як гілочки на фоні закривавленої голови Спасителя, свідчать, що Конзелевич є одним з найсильніших живописців цього часу (Іл. 44). Крім того, лик виконаний на високому рівні, а замислений й повний скорботи погляд є одним з найвиразніших для живопису цієї доби й дозволяє зарахувати цю пам'ятку до шедеврів українського живопису. В. Овсійчук вважає, що це зображення є роздумами Конзелевича над долею людини й її духовним світом [113, с. 344].

Зауважимо, що в українській традиції «Мандиліон» розташовувався над Царськими вратами іконостаса, а з другої половини XV ст. поширилося зображення з двома ангелами, що тримають плат. До XVI ст. «Спас Нерукотворний» входив до святкового ряду. Згодом його місце зайняла «Таємна вечеря», а «Мандиліон» було розміщено нижче [140, с. 623–624].

1737 роком датують останню відому нам ікону Конзелевича – «Розп'яття» для церкви в с. Чернчиці (НМУ). Ця робота підписана й єдина цього іконописця на полотні та є композицією Розп'яття з двома пристоячими: Богородицею та Іоаном Богословом. Це одна з найбільш популярних іконографічних схем цього сюжету для українського образотворчого та декоративного мистецтва XVII ст. в скороченій, так званій сирійській редакції. Терновий вінець на голові Спасителя у цьому варіанті відтворено за варіантом північноєвропейського Відродження (широка шапкоподібна форма з великою кількістю колючок).

Подібний варіант візуалізації мають тернові вінці у творах менш відомих майстрів о. Василя Глібкевича, С. Медицького та інших. Ці митці були менш

вправними у порівнянні з вищеназваними, однак їх живопис належить до русла професійного іконопису. Дрогобицький маляр С. Медицький з Вишенської школи малярства працював у XVII ст. та був представником українського мистецтва періоду маньєризму. Його мистецький спадок станкового та монументального живопису найбільше зберігся у Дрогобицькій церкві Святого Юра (іконостас Введенського приділу, головний шестиярусний іконостас нави, настінні композиції «Страсті Христові», «Страшний суд» тощо). Серед його творів тут є багатофігурне «Розп'яття» 1669 р. з шести предстоячими (Іл. 45). Зауважимо, що терновий вінець на голові Христа доволі широкий, а на гілках чітко візуалізуються великі шипи. Художник у подібній композиції для «Розп'яття» цього ж періоду для іншої дерев'яної церкви Воздвиження м. Дрогобич терновий вінець виконав ідентично. Згадаємо також ікону першої половини XVII ст. «Страсті Христові» С. Медицького з музею «Дрогобиччина», де присутні трагічні сцени земної дороги Христа у яких художник експресивно розкрив тріумф діянь Христа, його муки, самопожертву, й ця ікона для дрогобичан була своєрідним символом дороги на Голгофу [77]. Однак зауважимо, що у центральному Розп'ятті тернового вінця немає.

Достатньо професійне вирішення світлотіньового моделювання фігур та ликів можна спостерігати у «Розп'ятті», що є завершенням вівтаря, виконаного о. Василем Глібкевичем у дрогобицькій П'ятницькій церкві у XVIII ст. Терновий вінець на голові Христа доволі широкий та повністю покриває потилицю, силует розхристаний, гілки з шипами тонкі. Принагідно зауважимо, що у сюжеті «Поклоніння Христу» першої половини XVIII ст. з дрогобицької церкви Воздвиження о. Василь Глібкевич змінює спосіб візуалізації тернового вінця. У цій іконі використано багато декоративних елементів для золоченого тла, крім того, довкола доволі широка різьблена рама, на противагу терновий вінець виглядає майже по-середньовічному (декоративний плетений ланцюжок з трьох гілочок та невеликими шипами).

Однак на окремих іконах у складі іконостаса чи окремо, у процесійних хрестах з сюжетом «Розп'яття», зрештою, як і у збірних варіантах страстей,

спостерігаємо ще й у XVII ст. варіанти зображення Ісуса на хресті без тернового вінця. В іконах народних майстрів часто можна зустріти оригінальні інтерпретації традиційних іконографічних зразків, власне, без тернового вінця. Особливу увагу привертає «Розп'яття з пристоячими» кінця XVI – початку XVII ст. в селі Новиці, (Лемківщина) передусім композицією і характером образів. Ця пам'ятка репрезентує один із популярних іконографічних варіантів цього сюжету в українському іконописі кінця XVI – початку XVII ст. в оригінальному народному інтерпретуванні [34, с. 286]. Зауважимо ще одну типову іконографічну деталь Середньовіччя на цій іконі. Навколо рамен хреста з розп'ятим Ісусом часто зображали Сонце та Місяць із персоніфікованими рисами й виділяли червоним кольором Місяць, а синім – Сонце. Така символіка базується на біблійних текстах (Одк. 6:12; Дії. 2:20), у яких говориться, що Сонце перетворилося в тьму, а Місяць – у кров [119]. Саме так зображені тут світила. Також цьому майстру належать ще декілька подібних ікон, які зберігаються у Словаччині [170, s. 37].

Але все більшої популярності набувають Розп'яття з терновим вінцем, причому побутують ще й середньовічні варіанти у вигляді декоративного ланцюжка або вузенького вінка-обруча з невеликими шипами або без них («Розп'яття» першої половини XVII ст. із с. Біличі з МНАПЛ (Іл. 46); «Розп'яття» першої половини XVII ст. із Миколаївської церкви с. Борочиче Волинської обл. (Іл. 47); розпис «Розп'яття» першої половини XVII ст. с. Потелич на Львівщині та багато інших).

Причому подібну тенденцію у використанні тернового вінця у сюжеті «Розп'яття» бачимо в українській гравюрі. Ісуса Христа представлено у сюжеті «Розп'яття» без тернового вінця у виданні «Часослов» 1691 р. м. Умань; Львівському «Часослові» 1642 р.; «Служебнику» 1604 р. зі Стрятина (Іл. 48); київському «Анфологіоні» 1619 р. (Іл. 49). Однак, до прикладу, вже сюжети «Розп'яття» зі «Служебника» з Києва 1629 р. (Іл. 50) та гравюра Георгія Ієродиякона «Розп'яття» зі львівського Євангелія 1636 р., які мають цілком бароковий варіант тернового вінця (широкий та колючий) (Іл. 51). А пізніше

видана київська «Тріюдь квітна» 1631 р. має варіант «Розп'яття» (Іл. 52) з візуалізацією тернового вінця як декоративного, що скручений як обруч з гілок без колючок. Принагідно зауважимо, що для українського декоративного мистецтва, зокрема для шитва XVII ст., поширеним було зображення «Розп'яття» в скороченій «сирійській редакції», де зображувалася лише Богородиця та Іоан Богослов, а більшість зображень за композиційним та стилістичним вирішенням наближаються до гравюр українських стародруків XVII ст. [26, с. 16].

Ці факти свідчать про те, що у XVII ст. в українському образотворчому мистецтві паралельно побутували три варіанти представлення тернового вінця Христа у сюжеті «Розп'яття». Тому варіант без вінця існував як продовження типової візантійської традиції. Варіант вінця, подібний на декоративний ланцюжок, був продовженням європейської середньовічної традиції, а доволі широкий колючий вінець був ренесансно-бароковим представленням цього символу. Отже, поширення західноєвропейських барокових гравюр витісняє потроху старі варіанти візуалізації вінця у сюжетах розп'ять та інших.

Тому з часом більш традиційними стають широкі вінки з великою кількістю колючок («Розп'яття» першої половини XVII ст. з с. Смільна Львівської обл. Судово-Вишенської школи (Іл. 53); «Розп'яття» 1648 р. із Радружа з музею в Ланцуті (Іл. 54); «Розп'яття» з цікавим пейзажем міста, пристоячими та ангелами у хмарах зверху початку XVIII ст. МВІ; «Розп'яття» з чотирма фігурами пристоячих початку XVIII ст. (під записом) з с. Середне Водяне Тячівського району Закарпатської обл. (Іл. 55); «Розп'яття» кінця XVIII ст. з церкви Іоана Предтечі з с. Гута-Камінська Камінь-Каширського району Волинської обл.). Зауважимо, що бароковий алегоризм у творчій інтерпретації символу тернового вінця в народних майстрів не так помітний, тому вінець на таких Розп'яттях більш стриманий за формою та розміром.

Подібні тенденції простежуємо і у XVIII ст., хоч трапляються й варіанти оригінального авторського вирішення символізму тернового вінця на Розп'ятті. Так, згадана вище ікона XVIII ст. з с. Гута-Камінська містить зображення

фактично не вінця, а цілої ажурної шапки на голові й чолі Спасителя з тонких прутиків терня, що є повторенням північноєвропейської ренесансної традиції. Аналогічні варіанти вирішення тернового вінця зустрічаємо на багатьох іконах з донаторами. Цей тип вотивних ікон стає особливо популярним власне у XVII столітті. П. Жолтовський вважає їх одним із жанрів магнатського портрета, що певним чином пов'язаний зі старшинськими портретами на теренах Наддніпрянщини, а в Галичині та Волині з міщанськими [56, с. 167]. Такі невеликі епітафіальні іконопортрети (сюжет Розп'яття та конкретна особа), на думку цього вченого, заміняли дорогі шляхетські похоронні хоругви [56, с. 167]. Ці ікони є свідченням того, люди намагаються стати частиною світу небесного, і вказують також на певну демократичність цих зображень. Після скасування автономії козацьких земель у другій половині XVIII ст., такі ікони на цих територіях активно знищувалися, адже у російському іконописі подібне заборонялося.

Зразок «Розп'яття» другої половини XVII ст. з церкви Михаїла с. Мельниче (НМЛ) зображає сім'ю міщан та містить зображення тернового вінця, вирішеного ланцюжком. Подібним чином зображено цей символ у творі XVIII ст. «Розп'яття» із портретом Симка та Єви Матковських (1730-ті рр.) с. Івашківці, Львівської обл. (НМЛ) пензля народного іконописця. Зауважимо, що таке декоративне вирішення тернового вінця цілком суголосо до загальної подачі зображень в іконі.

До таких ікон також належить «Розп'яття» 1697 р. із вправно виконаним портретом С. Комарницького з НМЛ (Лл. 56). Його силует у червоному жупані та з шаблею вказує на приналежність до шляхти. Народного письма живописець майстерно відтворив власне вже бароковий варіант вінця. Подібне вирішення цього символу страждань подано у «Розп'ятті» з групою дрогобицьких міщан авторства о. Петра Метельського 1754 р. із ц. Воздвиження (НМЛ), що також є підтвердженням частого використання у XVIII ст. варіанта барокового типу вінця непрофесійними майстрами. Ще одна ікона «Розп'яття» із портретом родини Костянтина Прухніцького 1742 р. з церкви Івана Хрестителя

с. Черемошня (НМЛ) має середньої ширини вінець барокового типу пензля напівпрофесійного майстра.

Чи не найвідомішою іконою такого типу є «Розп'яття з портретом козака, ймовірно лубенського полковника, Леонтія Свічки» з Полтавщини кінця XVII ст. (НХМУ) (Іл. 57), у якій реалістичне спрямування стає більш виразним. П. Жолтовський зауважує, що у цьому творі зіткнулися світський та церковний живопис, а у зображенні козака домінує не прагнення реалістичної передачі натури, а героїзація образу [56, с. 171]. Постать Свічки суттєво контрастує з рештою іконного зображення, яке передане бароковою манерою з використанням вигнутих ліній, а колорит вирішено у приглушених зеленуватих відтінках, Розп'яття вміщено на золотому різьбленим фоні.

Така різниця у подачі образів, можливо, є наслідком того, що для частини суто релігійного змісту було використано західноєвропейський зразок цього страсного сюжету, й художнику лише потрібно було його максимально точно відтворити. Для зображення полковника митець повинен був показати всім власний мистецький хист, зокрема портретиста. Деталізація в іконі вказує на неабиякий живописний талант автора. Терновий вінець вирішений у барокій манері, нехаотичним нашаруванням колючих гілок, а доволі велика ширина його вибудована за рахунок асиметричного переплетіння чотирьох тонких гілок з невеликими шипами. Автор зображує прутики з обірваними відгалуженнями та залишками листочків, для більш точного відтворення Євангелія. Крім того, майстер, як і Й. Конзелевич, деталізує кровоточиві рани під вінком та вдало виділяє їх за рахунок рефлексів. Це говорить про творчий підхід митця як до адаптації західноєвропейської іконографії, так і до вирішення образу свого сучасника Свічки. Але не всі малярі мали такі амбіції, як приклад наведемо «Розп'яття», другої половини XVIII ст. зі збірки Львівської картинної галереї, яка є лише копією з західноєвропейського барокового зразка, де зображено три хрести, пристоячі у динамічних позах, багато емоцій у ликах та фігурах персонажів, а терновий вінець типовий (хаотичне нагромадження колючих гілок).



Страсті у розписах та іконостасах виявляють ті ж самі тенденції у вирішенні візуалізації силуету, форми тернового вінця. У цей час страсна тема проникла в усі види образотворчого мистецтва, тому реалістичні пошуки художників найбільше проявилися у пасіях, про що згадує ще й Павло Аллепський, а також такі цикли синхронно входять до розписів польських дерев'яних костелів [107, с. 88-89].

Яскравим прикладом таких розписів є церква Святого Юрія в Дрогобичі, де на північній стіні вміщено зображення страстей Христових, насичених рухом та драматичною дією [55, с. 86], які спонукають глядача відчувати жаль за свої земні гріхи. Над двома вікнами вміщено сюжет Розп'яття з пристоячими. Цей варіант нагадує вирішення композиція Розп'яття у вавельській каплиці Чесного хреста у Кракові, про деяку подібність до західноєвропейських зразків цих композицій вказує й сюжет «Бичування Христа», а саме, зображення крапель крові, що були на тілі Ісуса Христа під час Страстей оскільки таке виконання є дуже подібне до того, що знаходимо на гравюрах [165, с. 58].

Терновий вінець у Розп'ятті тут доволі тоненький та ледь прочитується, а у зображеннях Несення хреста, Коронуванні терням, Зняття з хреста закритий накладеним зверху металевим німбом й відкритий лише у сцені Прибивання до хреста. За шириною цієї накладки можемо припустити, що силует вінця був достатньо широкий. А вже в Розп'ятті завершення іконостаса каплиці Введення Пресвятої Богородиці прочитується чітко й є реалістичним бароковим варіантом вінка з терня.

Особливо варто звернути увагу на широкий, однак дуже ажурний терновий вінець, який тримає ангел у композиції Деїсіс у Страшному суді з цієї церкви, що є одним з символів страстей, які тримають ангели обабіч Христа. Тема Страшного суду у західній інтерпретації отримує ідею мучеництва, тому використовують зображення ангелів з атрибутами страстей й походить з малярства XI ст. церкви Святого Георгія в м. Оберцель [107, с. 96]. Сцени страстей Коронування тернієм, Несення хреста, Розп'яття, Прибивання до хреста з пасійного циклу зі стінопису церкви Св. Духа Жовківського району Львівської

області містять варіант барокового типу тернового вінця, виконаного народними малярами.

У контексті аналізу цих сюжетів варто відзначити появу в Україні власних іконографічних варіантів-інтерпретацій традиційних пасій, де терновий вінець має не лише розповідне навантаження. До них відносимо тип ікон «Христос Боромельський», який наче продовжує тему Господніх Страстей, а саме сюжет «Хресна дорога» (Лл. 58). У східному іконописі традиційними є два основних типи сюжету «Несення хреста» (або Христос несе хрест, або Симон Киринеянин), хоч у візантійських митців існував посібник, який давав чіткі вказівки щодо зображення падаючого знесиленого Христа і Симона. Розповсюдженим у візантійському й давньоруському, українському іконописі є варіант «Несення хреста» з Симоном Киринеянином, який очолює процесію і йде попереду, а вже за ним воїни ведуть Ісуса зі зв'язаними руками, а у західноєвропейському мистецтві Христос сам несе свій хрест, причому у ранніх творах він з легкістю несе свій тягар, а на пізніших зображеннях хрест стає масивнішим, й Христос згинається та припадає на коліно під його вагою [2, с. 557].

Іконографічна композиційна схема «Христа Боромельського» відрізняється від тих, що зустрічаємо на іконах і книжковій гравюрі та іконописі. Ця композиція є не розповідною, а символічною сценою, бо вона не ілюструє епізод священної історії. Це творче трактування сцени, де Ісус, спершись на ліве коліно, несе на правому плечі символ своїх мук – хрест. Безліч хрестів, під різними кутами нахилу, повністю заповнюють площину фону ікони. Навіть дорога – горизонтально й накладені один на одний, два хрести. Цей тип зображень отримав назву Христос Боремельський (від с. Боремель Млинівського району Рівненської обл.). Такі ікони XVIII ст. можемо бачити і сьогодні у кількох волинських храмах. Князю Чацькому наснився сон, у якому він побачив образ Спасителя, що йде серед тридцяти трьох хрестів, ступаючи по хресту, і несе на плечах свій, тому вражений князь замовляє маляреві бачений уві сні образ, який згодом стає чудотворним [2, с. 557].

Ікони Христа Боремельського XVIII ст. зберігаються у багатьох музеях. А. Вигоднік вказує на поширення цього сюжету у XVIII ст. на Волині наступним чином: «У хатах Боремля й околиць часто можна було зустріти її паперові гравюри. Вони друкувалися в Почаївській лаврі. Титул із сюжетом «Христа Боремельського» використовувався нею для оздоблення книг. Сюжет почали застосовувати і в карбуванні – на окладах Євангелій. Із чудотворного образу «Христос Боремельський» створювалися копії (списки) для волинських парафіяльних церков. Їх можна і сьогодні побачити у храмах Луцького та Горохівського благочинь, на козацьких могилах у Пляшеві, Дубні, Кременці, на Тернопіллі, у самому Боремлі» [27].

Символіку цього зображення частково допомагає зрозуміти твердження, що Спаситель несе на собі наші гріхи. В деяких композиціях на раменах хреста написані численні людські гріхи: задрість, жадібність, розбій, перелюб й це є ніщо інше, як яскравий вияв однієї з найсуттєвіших рис барокового живопису – його дидактичності, а зображення часто виступають разом зі словом, тому тексти не просто пояснюють зміст зображеного, але й надають їм певного багатства сенсів [147, с.182]. Власне, такою є ікона «Христос Боремельський» 1776 р., яка походить зі Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька та зберігається у фондах МВІЛ. Тому численні хрести в іконографії композиції цієї ікони – людські гріхи, які бере на свої плечі Христос. Слід зазначити, що автор вдало композиційно вирішив це символічне зображення – постать Христа сприймається цілісно на складному фоні з хрестів. Це дало можливість виділити голову Христа промінчиками сяйва й показати не лише символічну святість, а й увиразнити терновий вінець, який відносимо до типового варіанта Північного Відродження (у вигляді колючої шапки). Тому цей символ разом із яскраво-червоним хітоном Спасителя й золотом німба вселяє надію на спасіння, нагадує, що жертва Христа не даремна, що слідом за смертю настане Воскресіння [27].

Такий же варіант бачимо й на звороті процесійної ікони з Волині кінця XVIII–XIX ст. (обрамлення свідчить про виготовлення у XVIII ст., а стилістика малярства про реновацію у XIX ст.) (Іл. 59). З одного боку, зображена

Богородиця з Ісусом на правій руці, а з другого боку ікони – Ісус з хрестом іде на Голгофу. Ікона виконана олійними фарбами, вмонтована в дерев'яну різьблену оправу, покриту гіпсом, що пофарбований під золотистий колір. Походить з церкви с. Суходоли Володимир-Волинського району Волинської області [2, с. 557]. Терновий вінець цього зображення також виконано за північноренесансним типом. Це нашоує нас на думку, що перша ікона цього типу була виконана із запозиченням постаті Христа з якоїсь гравюри сюжету «Несення хреста» з північноєвропейського регіону.

До популярних у XVII–XVIII ст. композицій Страсного циклу відносимо один з улюблених сюжетів пасій «Оплакування», однак наприкінці XVII ст. поширилося й західноєвропейське його трактування у вигляді П'єти. У цьому сюжеті наголошується на тому, що взірцем співстраждання з Ісусом у Його страстях, свідком принижень і смерті Свого Сина є Богородиця. В. Овсійчук щодо походження цього сюжету зазначає наступне: «Мініатюрні ілюстрації у різних теоретичних трактатах на євангельські тексти зображали тільки сцени Зняття з хреста і Положення до гробу, але ніколи не зображали Марії, яка тримаючи на колінах тіло свого мертвого Сина, оплакує його» [85, с. 354]. Це й не дивно, адже ні в канонічних, ні в апокрифічних євангеліях сцени Зняття з хреста і Оплакування не описуються, лише зазначається, що дозвіл зняти тіло Христа і поховати отримав Йосиф Ариматейський від Пілата.

Невипадково апокрифічні сюжети та гімнографія й євангельські джерела спричинилися до появи в літературі популярного мотиву богородичних плачів, існували також так звані «*historia passionis*», своєрідні релігійні романи, що містили дуже докладний опис фізичних страждань Христа, а також підкреслювали співстраждання Марії муці Сина. [151, с. 8]. Т. Кузів вказує наступні цікаві факти щодо походження цього сюжету: «Ідеї для зображення сцени Оплакування брали з піснеспівів. «Джерела сюжету пов'язують з церковною гімнографією, зокрема, з творами Григорія Нікомидійського, де зображені обійми з Христом-Немовлям, і обійми Марії з мертвим Ісусом» [86, с. 233]. Це стало основою до виникнення та поширення низки іконографічних

сюжетів у католицькій та православній традиціях, які зображують зранену горем Матір Ісуса (Pietà, Mater dolorosa, Stabat Mater, Семистрільна) й цей сюжет мав своє відображення у «Ермінії», тобто підручнику для іконописців візантійського впливу, де ця сцена називається «Плач біля гробу» [114, с. 355].

Цей сюжет у західноєвропейському варіанті стає популярним у стінописах та іконах. Найдавніший з такого типу сюжетів в Україні, за твердженнями Л. Міляєвої, зустрічаємо у церкві Святого Духа села Потелич [86, с. 237], але не знаходимо там зображення тернового вінця. В дрогобицькій церкві Святого Юрія «Оплакування» виконана у західному варіанті й подія розгортається на фоні хреста, Богоматір тримає Ісуса, який лежить на колінах Марії, а «його тіло утворює дугу, і ця дуга закінчується Його Матір'ю, котра править за колону – перший стовп Церкви» [166, с.43]. Однак і тут відсутній терновий вінець. У XVII ст. цей тип ікони «Оплакування» стає популярним й через пряму асоціацію з національно-визвольними війнами, коли багато чоловіків більше не повернулись до своїх домівок [86, с. 251].

Тенденції щодо паралельного використання різних варіантів представлення тернового вінця в українському живописі цього часу можна прослідкувати навіть в межах однієї школи. Так, риботицькі майстри, в залежності від власних уподобань, використовували різні варіанти представлення вінця. «П'єта» кінця XVII ст. – поч. XVIII ст. з церкви Воздвиження Добра Шпачелска у гміні Сянік Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства (Іл. 60) вказує на те, що досить часто риботицькі майстри використовували тонкий силует тернового вінця у вигляді обруча з переплетених гілок фактично без колючок. Інша ж ікона маляра цієї ж школи «П'єта» кінця XVII ст. – поч. XVIII ст. з ц. Різдва Богородиці с. Хабковець (Іл. 61) візуалізує варіант ажурного вінка з невеликими колючками та тоненькими гілками, хоч сам силует доволі широкий й нагадує швидше бароковий варіант вінця з терням.

Іконографічний варіант «Не ридай мене, Мати», коли постать Христа по пояс стоїть у труні, а на задньому плані може відтворюватись хрест з предметами

страстей, ангели, «Спас Нерукотворний», є своєрідним симбіозом кількох пасійних сцен. Сама назва сюжету «Не ридай мене, Мати» бере свій початок із ірмосу дев'ятої пісні канону Косми Маюмського до Великої Суботи: «Не ридай по Мені, Мати, бачачи у гробі Сина, що Його в утробі безсіменно зачала еси: встану бо і прославлюся, і назавжди піднесу із славою, як Бог, тих, що з вірою і любов'ю Тебе величають» [61].

У іконі «П'єта» XVIII ст. (Іл. 62) зі ЛМІР власне, такий варіант подано, тому Марія тримає мертвого Христа у білих драперіях, на Його чолі терновий вінець. У цьому варіанті не конкретизується, де відбувається сцена, не зображено ані труну, ані ангелів [2, с. 553]. Терновий вінець подано за бароковим західноєвропейським зразком.

Популярний сюжет серед західноєвропейської іконографії знаходимо на процесійній іконі «Се Людина» XVIII ст. з с. Зарічне (зараз у Музеї мистецтв Прикарпаття). Традиційно в центрі цього сюжету постать Ісуса Христа у терновому вінці, зі зв'язаними руками, накинутим червоним плащем. Біля нього могли зображати Пілата, державного кесаря Тиверія, вісімнадцять суддів-старців, адже сюжет є зображенням фактичного епізоду страстей, коли в супроводі стражників Христос постає перед Пілатом, який видає Його натовпу. Ісус тут також живий і не має ран, а на деяких ранніх роботах зустрічається труна і печера, як атрибути Його смерті та поховання [2, с. 555]. У композиції цієї ікони відсутня розповідність і він є фактично поєднанням «Ессе Ното» та «Христа у путах», адже руки Ісуса зв'язані.

Головною ідеєю зображення на цій пам'ятці є різке протиставлення центральної постаті Христа й символів страстей, що нікчемно малі в порівнянні з силою любові, віри Сина Божого. Драма страстей Христа складена у цій сцені переплетеною мережею символів, а вінець терновий – це вінець слави Ісуса.

Сюжет «Чоловік скорбот» також символічне зображення, що означає добровільне прийняття Сином Божим людського вигляду з усіма його мінусами, а іконографічний тип у західноєвропейському мистецтві є зображенням Христа в терновому вінці, з кривавими слідами від бичування і зі знарядями «Страстей»

[2, с. 556]. Цей тип зображення був поширений у німецькомовних регіонах Європи до початку XIV ст. Часто поєднується з іконографією «Ессе Ното», з якого, ймовірно, розвинувся. Христос у цій композиції зображується на самоті, іноді підтримуваний ангелами, при цьому він зображений живим, а не воскреслим. На відміну від «Ессе Ното», в «Чоловіку скорбот» Ісус журиться за все людство, тому часто зображується у задумливій позі, навіть підпирає щоку рукою. У Візантії ж з'явився в XII ст. як «Акра Тарейнозіс» («Христос у гробі»), де Він зображувався мертвим [69, с. 89]. Здебільшого терновий вінець у таких зображеннях в українському малярстві доволі широкий та масивний, з великою кількістю довгих хаотично розташованих шипів. Вже задане походження іконографії з півночі Європи пояснює це. Як приклад, наведемо ікону «Скорботний Христос» XVIII-XIX ст. з церкви селища Толоско Шевченківського району м. Львова, де візуалізовано власне такий тип тернового вінця.

Часто використовують символіку тернового вінця у сюжетах символіко-алегоричного характеру «Христос-виноградар», «Недремне око», «Розп'яття із виноградною лозою», «Пелікан», «Христос у виноградному точилі») й проаналізовані варіанти «Се людина» та «Скорботний Христос» вже вказують на цю тенденцію. Такі сюжети в настінних розписах не набули широкого поширення, але були поширені в іконах, гравюрах, різьбі, гаптуванні тощо [138, с. 92].

С. Стоян влучно міркує щодо особливостей сприймання таких зображень: «Розуміння символіко-алегоричних образів не викликало в тогочасних українців особливих труднощів, що говорить про ефективність багатовікової традиції привчання слов'ян до сприйняття та розуміння біблійної образності, візуалізованої в іконописних творах за суворими канонами, вкоріненими у візантійську традицію. Але, оскільки як у російському, так і в українському образотворчих мистецтвах відбувалися численні зміни, пов'язані з розширенням канонічної образності й використанням великої кількості нових символіко-алегоричних варіацій, з'явилися друковані видання, покликані роз'яснювати

символіко-алегоричні образи. Так, у виданні 1705 року під назвою «Символи та емблемати», що було ініційоване Петром I, були викладені основні символічні значення емблем – під ними розумілися саме візуальні зображення, що мали символічний зміст» [147, с. 183-184].

Цінним джерелом в Україні алегоричної іконографії також був виданий Києво-Печерською друкарнею філософсько-моралістичний твір «Ифика ерополитика, или Философия нравоучительная символами и приудоблениями изъяснена к наставлению и пользе юным» у 1712 р. [138, с. 90]. Причому тогочасні митці образотворчого мистецтва активно користувались цими та іншими виданнями при створенні монументальних розписів, ікон тощо. Твори українського живопису вказують на те, що художники вкладали в оболонку алегоричних зображень певну систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів, що становили основу культури їхньої доби [57, с. 26]. П. Жолтовський пов'язує зацікавленість до таких сюжетів розвитком в Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, поширенням алегоричного та символічного засобів літературного та мистецького висловлення [57, с. 7]. На думку В. Сивака такі зображення мали допомогти для християн розкрити догмат Євхаристії, викупну жертву Христа [138, с. 92].

Якщо говорити про походження цього іконографічного сюжету в Україні, то варто згадати гравюру нідерландського митця Ієроніма Вірікса, яку вітчизняні малярі використовували для створення власного іконографічного образу, що відповідав би духовній атмосфері та їхньому мистецькому задуму [138, с. 92]. С. Стоян виокремлює такі характеристики цього сюжету в контексті реалій тогочасного життя: «Символіко-алегоричний іконописний образ «Христа-виноградаря» містить у собі не тільки натяк на євхаристичну таємницю причастя, яка із національним колоритом уособлена фігурою Христа, що вичавлює виноградний сік – символ крові Спасителя – в ритуальну євхаристичну чашу на фоні дерев'яного хреста, оповитого виноградною лозою, та кам'яної труни, а й мотиви селянської щоденної праці – важкої та жертвовної» [147, с. 188]. Перші відомі зображення сюжету «Христос – Виноградна Лоза»: у стінописі Трапезної



церкви Київського Братського монастиря за згадками П. Алепського у 1653 р. [138, с. 93], з'являється цей сюжет у гравюрі, що також сприяє його поширенню у різних інтерпретаційних видозмінах.

Якщо підсумувати варіанти візуалізації тернового вінця у таких зображеннях, то все ж переважна більшість сюжетів буде з терновим вінцем. А вже силует та величину цього страсного символу майстри вибирали самі або ж наслідували графічний першовзір чи традиції тої чи іншої малярської школи. Так, відома волинська іконописна школа в період з кінця XVII до початку XIX ст., що локалізувалася довкола міст Острога, Кременця, Бродів, Ізяслава, широко популяризувала цей сюжет. Для цієї острозької малярні, відповідно й багатьох ікон з сюжетом «Христос – Виноградна Лоза», притаманні такі спільні риси: однаково орнаментоване тло акантовими листочками, подібна колористика та використання кольорових лаків, особлива лагідність ликів образів на іконах. Ці риси вказують на доволі високу професійність народних малярів.

У роботах цієї майстерні XVII ст. не завжди використовували терновий вінець у цьому сюжеті. Як приклад, можемо назвати такі ікони другої половини XVII ст. з церкви Св. Юра м. Броди Львівської обл.; 1740 р. з церкви с. Мазипинець (нині Лісогірка) Вінницької області. Зауважимо, що у більшості зразків ікон XVIII ст. цієї майстерні все ж присутній доволі широкий терновий вінець з невеликими, але густими шипами, тобто бароковий тип. Як приклад вкажемо пам'ятки «Христос – Виноградна Лоза» 1747 р. с Лучиці Луцького району Волинської області (Іл. 63).

Ікона «Христос-Виноградар» риботоцької школи іконопису початку XVIII ст. з церкви Св. Сави у с. Рудавка з музею в Ланцуті дає нам приклад того, що маляр трактує терновий вінець як обруч з двох переплечених гілок з невеликими, рідко зображеними шипами (фактично ренесансний) (Іл. 64). Така візуалізація цього символу страстей, враховуючи наш аналіз вище, є типовою для цього кола малярів.

Більшість народних іконописців здебільшого на свій розсуд вирішували силует тернового вінця, тому переважав бароковий тип, як більш доступний їм

для першовзорів. Таким пам'яткам притаманні умовність та площинність зображення, відсутність пропорційності, наявність символіко-алегоричних атрибутів та фольклорних елементів, вони різко контрастують з професійним бароковим іконописом який використовує, західноєвропейські реалістичні засоби художнього виразу [147, с. 188].

Так, у пам'ятці «Христос – Виноградна Лоза» другої половини XVIII ст. с. Яблунівка (Лл. 65) маємо вінець з великим об'ємом та довгими шипами, а у іконі з Волині середина XVIII ст. з Музею народної архітектури в Сяноку зустрічаємо ажурний тип вінця, виконаний як колюче витончене мереживо, що, загалом, відповідає загальному декоративному ладу ікони народного майстра. Це ще раз доводить те, що не важливо, чим надихався іконописець, в основі символіко-алегоричного жанру лежить, переважно, його індивідуальна творчість, отже, специфічні прояви бароко у таких сюжетах були доволі відмінними на різних рівнях образотворчого мистецтва. За ствердженням дослідника М. Селівачова: «Попри повсюдну появу в цю добу художніх академій, серед простого люду продовжували побутувати ремісничі «народні» картини, скульптури, гравюри; у Німеччині, країні книгодрукування, — навіть «народні» книги. Їхні творці здебільшого залишались анонімними, хоча збереглись окремі прізвища та біографії» [135, с. 527]. Тому низові майстри могли активно продовжувати середньовічні та ренесансні традиції поруч з новими бароковими варіантами візуалізації тернового вінця.

### **3.2. Художньо-стилістична інтерпретація символіки тернового вінця в церковному живописі XIX – початку XX століття**

Насамперед зауважимо, що до цього підрозділу буде залучено також частину ікон із зображенням тернового вінця окремих сюжетів кінця XVIII ст. та початку XX ст. народного письма, адже їх збереглося чи не найбільше. Європейські митці XVIII–XIX ст. використовували переважно неширокий, з невеликими шипами вінець, що стає традиційним для академізму варіантом візуалізації тернового вінця й практично не вносить нічого нового у його

візуальне представлення. П. Жолтовський з цього приводу констатує: «Церковне малярство в руках художників-класицистів втрачає специфічність своєї художньої мови. Остаточно зникають золоті різьблені фони ікон, барвистий декоративний стрій живопису. Стиль і прийоми стають ті ж самі, що й у світському живописі. За академічною класифікацією міфологічні та історичні картини разом з творами на християнсько-біблійні теми складали один і той же вид історичного живопису» [56, с. 81].

Дослідниця українського іконопису В. Дротенко наступним чином характеризує стилістичні особливості живопису ХІХ ст.: «Вплив романтизму на іконопис спостерігається у перенесенні декоративних акцентів із зовнішніх форм (обрамлення, тло, одяг святих) у внутрішню структуру образу (поєднання яскравих тонів і відтінків) у витонченість малярства (сфумато, лесування – прийоми повітряної перспективи). Замість драматизму й пафосності підкреслюються ліричні почуття, лагідність, мрійливість. Натомість класицизм викликав уніфікацію у сакральному мистецтві. Проте водночас цей стиль приніс і позитивні риси, започатковані ще у добу Ренесансу: чіткість композиції, довершеність форми, майстерність рисунка, науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу, гармонійність і симетрію» [44, с. 138].

Український живопис ХІХ ст. на різних професійних рівнях демонструє, у свою чергу, доволі велику різноманітність представлення тернового вінця. Народна течія живопису в ХІХ ст. стала місцем, де традиції бароко мали доволі суттєве продовження, адже її образна структура прив'язувалася до народного побуту, а образи святих ідентифікувалися з простими людьми, тому доброта та спокій у поглядах цих святих свідчить про прагнення художників наблизити канонічну іконографію до відображення реального земного життя. Тогочасні служителі церкви центральної та лівобережної частини України вбачали в народній іконі підрив віри в християнство, тому російська імперська церква та католицький костел несхвально ставилися до народного іконопису. Власне

більшість пам'яток, залучених до аналізу у цьому підрозділі, належить до цієї групи й серед них переважають непрофесійні та напівпрофесійні зразки.

Безпосередність письма малярів, вільне трактування іконографічних сюжетів, неприйняття стандартних канонів академізму були близькі для сприйняття простим людом, тому й спостерігаємо різні варіанти вирішення сюжетів з використанням тернового вінця. Це вважаємо залишками тенденції представлення тернового вінця доби XIV–XVIII ст. в напівпрофесійних, народних іконах. Також трапляються ікони, де відсутній терновий вінець («Христос – Виноградна Лоза», кінця XVIII – початку XIX ст. із с. Велика Березянка Білоцерківського району Київської області, епістилій «Миколай. Христос – Недремне око. Марія», початок XIX ст. Наддніпрянина. А напівпрофесійна ікона «Недремне око» кінця XVIII ст. має вінець фактично форми італійського Ренесансу (Іл. 66).

Рідкісна збірна ікона непрофесійного виконання «Страстей Христових» XIX ст. з місцевості с. Молодятин Івано-Франківської обл. з коломийського музею представляє цикл «Страстей Христових» з вісімнадцяти сюжетів, а в центрі «Розп'яття з пристоячими» (Іл. 67). Ця пам'ятка побудована за зразком збірних пасій XV–XVI ст., причому повністю повторено схеми ранніх варіантів, де терновий вінець зустрічаємо лише у сюжетах Коронування та Несення хреста, але вже у варіанті неширокого барокового з довгими колючками.

У сюжеті «Недремне око» початку XIX ст. з Наддніпрянини (Іл. 68) представлено терновий вінець неширокого, але барокового типу, а стилістика малярства є продовженням традиції живопису низового бароко. Напівпрофесійний майстер пам'ятки «Недремне око», першої половини XIX ст. з Київщини (Іл.69) зображає вінець за характером переплетення та величиною також наближеною до барокового.

Епістилій «Богородиця Белзька, Розп'яття, Миколай» другої половини з Покуття зі збірки НМЛ зберіг навіть традиційний золотий різьблений фон, а терновий вінець – типовий зразок навіть не барокового, а північноєвропейського ренесансного представлення. Зауважимо, що у другій половині XVIII ст. полотна

з фризовим розташуванням фігур не були поширеними, але у ХІХ ст. стають популярними й є основою для розвитку хатніх ікон на дошці та полотні з фризовим розташуванням композицій, що набувають особливої популярності у другій половині ХІХ ст. [78, с. 1060].

Епістилій «Святий Георгій, Розп'яття, Св. Дмитрій» кінця ХІХ ст. з НМЛ містить також об'ємний та широкий терновий вінець з яскраво вираженими колючками. Епістилій «Марія Сніжна, Розп'яття, Миколай Чудотворець» 1839 р. має цікавий декоративний орнамент фону, одягу святих, а характер вирішення тернового вінця на голові Христа на Розп'ятті вказує на барокову стилістику виконання цієї збірної ікони (Лл. 70). Щодо іконографічних поєднань на епістиліях Р. Косів зауважує наступне: «На полотнах першої половини ХІХ ст. відоме парне зображення святих воїнів, інколи трапляються сюжетні композиції, як от: Новозавітна Трійця, Коронування Богородиці, Покладення Христа до гробу» [78, с. 1060].

Однак бачимо тенденцію до зменшення величини вінця. Сюжет Розп'яття фігурує у іконах «Богородиця Охтирська», що особливо були популярні у ХІХ ст., хоч сама чудотворна ікона походить з 1739 року з м. Охтирка Харківської губернії (нині Сумська обл., Україна). Вшанування ікони починається 1751 р., а іконографія сюжету бере початок з італо-грецького мистецтва, де скорботна Богоматір у молитві, а ліворуч від неї Розп'яття. О. Романова зауважує з приводу канонізації цієї ікони наступне: «...російська влада добирала на Слобожанщині ікону, гідну стати символом упокорення краю, а знайшовши таку, підносить її до рівня загальнодержавних святинь із записом до святців, поширює шановані списки образу в московських храмах та посвячує церкви на честь Охтирської ікони у власне російських землях. Після підпорядкування Слобожанщини, що «освятилось» визнанням Охтирської ікони, наступною канонізацією української святині стали мощі Феодосія Углицького, архієпископа чернігівського (помер 1696 р.)» [126, с. 134].

Особливістю іконографічної схеми цього типу зображень є наявність, поряд з постаттю Марії невеликого Розп'яття. Така композиційна особливість

сприяла тому, що терновий вінець на голові Христа став ледь помітним елементом, а емоційне навантаження сюжету лягає на постать Богородиці, а не Христа. У варіантах цього сюжету професійних та народних майстрів домінує, відповідно до класицистичної стилістики, стримана візуалізація акцентуації та представлення тернового вінця як символу страждання Христа, а цей атрибут сюжету ледь помітний, вінки з терня швидше декоративні, аніж колючі. «Богородиця Охтирська» кінця ХІХ ст. школа Слободи Борисівки (Іл. 71); «Богородиця Охтирська», друга половина ХІХ ст., Чернігівщина (Іл. 72).

Тенденцію до зменшення товщини тернового вінця помічаємо й у сюжетах народного письма «Недремне око». Таке вирішення, ймовірно, є бажанням пом'якшити вплив на глядача цього символу страстей у такому доволі ліричному вирішенні сюжету, що побутував серед народних майстрів. Візуальним центром композиції є Христос у юному віці, який солодко спить на хресті у прозорому світлому одязі, переважно підперезаному шнуром. Метафорою хреста-ложа вважається у сакральному мистецтві такий тип ікони, де Ісус спить на хресті, мов на дерев'яному ліжку [124, с. 34–36].

Ікона «Недремне око», кінця ХVІІІ ст. з ц. Різдва Пресвятої Богородиці, с. Мизове Старовижівському р-ну Волинської обл. має тонкої форми вінець, який тут відповідає лагідності та делікатності сюжету та стає майже декоративно-красивим. Такий самий ефект створює вінець у «Недремне око» кінця ХVІІІ ст. з КРУ, що виглядає як три перехрещені гілки без шипів, а інший зразок з цієї ж збірки «Недремне око» кінця ХVІІІ ст. хоч і візуалізує переплетенням тоненьких ажурних гілочок з шипами, але також не викликає асоціації з емоційно важкими пасійними сюжетами.

Отже, іконографія сюжету «Недремне око» у цей час часто також представляє різні варіації форми вінця: від ледь помітного переплетення звичайних галузок у формі кола; дві-три тернові гілки з невеликими шипами, а широкий варіант барокової форми вінця зустрічається рідше – «Недремне око» кінця ХVІІІ ст. з КРУ цілком барокове вирішення тернового вінця (широкий, багато гілок та шипів).

У народних іконах, де вже у стилістиці чітко проступають окремі риси академізму, можемо спостерігати також тенденції до зменшення об'єму та ширини візуалізації тернового вінця. Так, на іконах «Христос – Виноградна Лоза» кінця XIX ст. Сосницький район, та «Христос – Виноградна лоза» кінця XIX ст., Бахмацький район з Чернігівщини, однаково вирішено терновий вінець у вигляді обруча з трьох гілок без шипів, трапляються також варіанти без вінця. Загалом простежується тенденція у цьому сюжеті суттєвого зменшення ширини вінця: «Христос – Виноградна Лоза» кінця XIX ст. з Чернігівщини обруч з туго переплетених гілок з ледь помітними виступами шипів (Іл. 73). У інших сюжетах також бачимо подібну трансформацію цього страсного символу. Ікона «Пелікан», перша пол. XIX ст.. Зіньківський район Полтавської обл., містить варіант з тоненьким вінцем (Іл. 74); у «Плащаниці» другої половини XIX ст народний майстер зображує Христа на плащаниці у тоненькому вінці на голові у (Іл. 75).

У другій пол. XIX ст. по всій Україні у популярному тоді сюжеті «Недремне око» з'являється варіант, де Христос тримає у руці тоненький терновий вінець. «Недремне око» кінця XIX ст. (Іл. 76): Спаситель тримає тоненький вінець, переплетений ланцюжком та невеликими шипами. А в іншій пам'ятці «Недремне око» з Поділля міститься тоненький ажурний вінець у руці. (Іл. 77) І такого типу вінків у цьому іконографічному типі є доволі багато.

Цікаве для нашого дослідження вирішення сюжетів у епістилії «Христос–Виноградар. Христос – Недремне око. Іоан Хреститель», що походить із с. Сулимівка (Бориспільський район Київської обл.), 1857 р., де в сюжеті «Христос – Виноградар» терновий вінець відсутній, а у в «Христос – Недремне око» бачимо типовий для академізму вінець – неширокий з невеликими шипами.

Причому у тогочасних іконах на склі, як окремого явища в українському народному мистецтві, вінець терновий зображається також максимально просто. Це зумовлено, ймовірно, технікою виконання. Так, епістилій «Богородиця Дороговказниця, Розп'яття, Миколай» другої половини XIX ст. з Гуцульщини зі збірки НМЛ містить вінець, ледь позначений тоненьким колом та мало

виступаючими шипами. Таке вирішення вінця нерідко можна зустріти в іконах виразного народного письма кінця XIX – початку XX ст. Інколи народні майстри вирішували цей символ тоненьким декоративним обручем епістилій «Петро, Христос – Виноградна Лоза, Павло» другої половини XIX ст. з музею Івана Гончара (Іл.78) або як вінець з гілок епістилій «Богородиця Дороговказниця, Розп'яття, Миколай» другої половини XIX ст. з Гуцульщини фонди НМЛ.

А вже у епістилії «Миколай Чудотворець, Розп'яття, Варвара» другої половини XIX ст. зі Східного Поділля бачимо перехід тонкого з колючками тернового вінця, що характерний для академічної стилістики. Перехідним за стилістикою між бароко та академізмом можемо вважати зразок «Спас Нерукотворний», кінця XIX ст., виконаний К. Рожевичем, що походить з лемківської церкви Михаїла с. Велика Верхомля у гміні Північна-Здруй Новосондецького повіту Малопольського воєводства. Широкий терновий вінець із зелених гілок барокового типу бачимо на голові Христа, однак стилістика малярства лику більш нагадує академічну. Маємо ще один приклад, коли митець вирішує терновий вінець, враховуючи євангельський опис події. Власне, подібні доволі масивні зелені вінки зустрічаємо також на іконах кінця XIX ст. народного письма сюжету «Недремне око» з Київщини (Іл. 79) та з КРУ (Іл. 80).

Одноманітність академічної стилістики сюжету «Найсвятіше Серце Ісуса» пояснюємо тим, що іконографія його поширюється у XIX ст., а терновий вінець довкола Серця Христа представлений здебільшого декоративним варіантом (тоненьким ланцюжком з ледь помітними шипами або ж і без них) або ж мініатюрною версією вінця барокового типу, але з чітким ритмом колючок. Цьому сприяли дешеві та популярні літографії та олеографії (техніка тиражування зображень олійними фарбами), друковані на папері; металі (за зразками творів професійних художників) іконографічного типу – «Найсвятіше Серце Ісуса», літографія XIX ст. (Іл. 81).

Всі ці варіанти сюжетів в українському живописі мають виразні риси академізму та представляють символ тернового вінця наступним чином: «Найсвятіше Серце Ісуса» кінця XIX – початку XX ст. (Іл. 82) містить терновий



вінець, що нагадує акуратну колючу в'язанку з невеликими шипами; «Найсвятіше Серце Ісуса» кінця XIX ст. з церкви Різдва Івана Хрестителя с. Криве Радехівського району Львівської обл. представляє вінець як декоративний ланцюжок з ледь помітними шипами.

На початку XX ст. з'являються варіанти зображення серця уже фактично у вигляді декоративно-символічного знаку (серце правильної форми з хрестом вгорі, декоративний терновий вінець вибудований ланцюжком та чітко ритмічні промені с'яйва довкола). Ікона «Найсвятіше Серце Ісуса» XX ст. з с. Кринос Галицького р-ну Івано-Франківської обл. (Іл. 83) виконана народним маляром і представляє терновий вінець довкола серця як декоративний ланцюжок. Зауважимо, що в іконах на склі цей сюжет має переважно максимально спрощену подачу, графічну, з тоненькими ланцюжком і невеликими шипами «Найсвятіше Серце Ісуса» XX ст. с. Синегір, Міжгірський р-ну Закарпаття з МНАПЛ.

Авторську версію сюжету представляє ікона «Найсвятіше Серце Ісуса» 1878 р. Софії Фредро (мати А. Шептицького) (Іл. 84). Авторка зобразила серце у руках Спасителя та оповила його реалістичним тоненьким терновим вінцем з шипами. Цей зразок вкотре доводить, що виняткову увагу професійні ікономалярі зосереджували на композиції, пропорціях, світлотіні, перспективі й колориті. Відходить у минуле малювання ікон на дошках, а поширюється олійне малярство на полотні та пізніше на металі.

Тобто професійний іконопис XIX століття суттєво відрізняється від мистецьких методів і технічних підходів попередніх століть і він не має того психологізму, що був у козацьку добу. Однією з причин цього були політичні смаки керівництва Церкви, які фактично забороняли тенденції козацького бароко в одязі, в образах святих. Перехід від бароко до академізму і в світському мистецтві спричинив до того, що образи святих мали виражені натуралістичні особливості, композиція була симетричною.

Говорячи про професійний український іконопис XIX ст., який ми залучаємо до дослідження, зауважимо, що занепад середовища професійних художників церковного академічного малярства відбувався на тлі активної праці

провінційних майстрів. Що показує аналіз пам'яток вище. Для церков усе частіше працювали майстри західноєвропейської культурної орієнтації, що посилює остаточний розрив з національною традицією на професійному рівні. На тлі таких тенденцій, як типовий зразок, приведемо приклад продукції товариства «Ризниця», яке було засноване у 1893 р. в м. Самборі. Основною діяльністю було виробництво та продаж товарів літургійного призначення для східного обряду. Кількість речей для церковного обряду, що випустила фірма за більш ніж сорокарічну діяльність, була вражаюча. Мали ілюстровані каталоги з описом продукції, а також власну газету з періодичністю два рази на рік – «Торговельний вісник Ризниці» [149]. Багато зразків ікон знаходяться й по сьогодні у діючих церквах, а окремі у музейних збірках.

Іконописна продукція товариства була виконана переважно на металі, стилістика зображень була доволі різноманітною, адже в каталогах фірми можемо зустріти описи про ікони з різьбою у «готичному», «бароковому», «романському» стилях [49, с. 143]. Така стильова різноманітність давала можливість покупцям вибрати найбільш прийнятні варіанти, що підходили б до інтер'єру відповідного храму. Доступні нам для аналізу зразки ікон фірми, де є терновий вінець, дають можливість стверджувати, що митці використовували типовий для європейської академічної манери терновий вінець (тонкий, акуратний, з невеликими шипами). Як приклад, наведемо дві «Плащаниці» кінця XIX ст. з тоненьким, фактично декоративним вінцем на хресті позаду постатей (Іл. 85, 86), декілька ікон сюжету «Розп'яття» тощо.

**Висновки до розділу 3.** Окремі пасійні сцени зустрічаються у зразках стінопису Софії Київської, а страсна тематика тісно пов'язана з обрядом пасій. Поодинокі зразки зображення тернового вінця зустрічаються ще з XV ст. на страсних іконах, а окремі пам'ятки збірних страстей XVI ст. містять тоненький вінець з терня на голові стражденного Христа. Причому терновий вінець у цих зображеннях є позначенням історичної відповідності євангельській оповіді у сцені Коронування терням, а інші сюжети страстей у першій половині XVI ст. зображають здебільшого без тернового вінця Спасителя.

Використання у окремих іконах тернового вінця як символу страстей з проникненням європейської традиції зображення пасій через засвоєння зразків гравюр. У збірних іконах Страстей сюжети «Коронування терням» та «Увірування Фоми» поширюються з кінця XVI ст. Поширення іконографії страстей пропагувалися церквою у першій половині XVII ст., тому ці зображення популярні у розписах храмів, іконах та стають самостійним рядом в окремих високих іконостасах. Зображення українських митців часто взувалися на гравюри нідерландського митця І. Вірікса та інших. У XVII-XVIII ст. найпопулярнішим іконографічним сюжетом є «Розп'яття» у різних його варіантах, і найбільше зустрічаємо варіант з пристоячими. З'являється регіональний волинський варіант іконографічного сюжету Несення хреста «Христос Боромельський», що є символічною сценою трактування Ісуса, що йде серед тридцяти трьох христів, ступаючи по хресту і несе на плечах Свій.

Форма та силует тернового вінця з моменту появи в українському живописі варіюються між декоративним колючим ланцюжком та тонким обручем з перекручених гілочок. Рідко можна зустріти у цей час широкий варіант зображення цього символу (XVI ст. с. Вовче НМЛ Самбірська школа). Тому візуалізація вінця у збірних іконах страстей XVI ст. ідентична до європейської традиції Пізнього Середньовіччя за винятком поодиноких зразків, які відображають вже тенденції європейського Ренесансу. В другій половині XVI ст. почастішали випадки зображення у страсних збірних іконах тернового вінця вже з більш увиразненими колючками. Збірні ікони страстей XVII ст. мають здебільшого подібні представлення тернового вінця, однак вже і у них спостерігаємо тенденцію до збільшення об'єму вінця.

Тенденції щодо паралельного використання різних варіантів представлення тернового вінця в українському живописі цього часу можна простежити навіть у межах однієї школи впродовж XVI-XIX ст., напівпрофесійного та народного виконання у візуалізації тернового вінця, зустрічаємо також варіант широкого тернового вінця із зелених гілок барокового типу у декількох зразках.

Стилістичні зміни у візуалізації тернового вінця від тоненького ланцюжка чи обруча до широкого об'ємного вінця спричинило вкорінення античного принципу мімезису в живописі України (посиленням енергійності малюнку та передачі рухів, застосування засобів світлотіні, збільшення об'ємності форм та передачі драпірування одягу, індивідуалізацією рис образів Ісуса Христа, Богородиці, різних святих). Це сприяло увиразненню розміру тернового вінця у страчних та алегоричних сюжетах, відповідно до європейської барокової традиції. Зображення Христа з широким терновим вінцем та виразно промальованими колючками за західноєвропейським зразком було популярним у митців лаврської малярні Києва («Христос Скорботний», «Ессе Номо», «Розп'яття», «Зняття з хреста» тощо).

Зміни у візуалізації тернового вінця переважно помітні в іконах професійних майстрів (І. Рутковича, Й. Конзелевича, о. В. Глібкевича, С. П. Мединського та інших). Особливого живописного звучання отримує терновий вінець у виконанні Конзелевича – чітка форма загального силуету, вміле моделювання форми засобами світлотіні й використання рефлексів, деталізування дрібних гілочок. Оригінально вирішено терновий вінець у пам'ятці «Розп'яття з портретом козака, ймовірно лубенського полковника, Леонтія Свічки» з Полтавщини кінця XVII ст. Деталізовано версію широкого вінця з обірваними прутиками та залишками листочків, що за стилістикою суголосні з вирішенням рослинності на фоні ікони.

## **Розділ 4. СИМВОЛІКА ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ У МАЛЯРСТВІ ТА ГРАФІЦІ УКРАЇНИ ХХ-ХХІ СТ.**

Важливо зауважити стосовно цієї частини роботи, що власне, у даний період чітко розмежовується використання символіки тернового вінця у церковному малярстві та у релігійній темі світського живопису України. Крім того, релігійна тема та Церква у Радянському Союзі була фактично поза законом, тому окремо варто розглянути страсну тематику в розробці митців західних регіонів України першої половини ХХ ст. та митців андеграунду в другій половині ХХ ст. й звернути увагу на використання ними тернового вінця та особливості його візуалізації.

Якщо у церковному образотворчому мистецтві ХХ ст. терновий вінець існує переважно у давно сформованих іконографічних сюжетах, то у позацерковному вимірі цей символ стає джерелом для численних нових інтерпретацій. Це стається і завдяки тому, що ХХ століття – час воєн, суттєвих морально-етичних зламів для Європи, тому образ тернового вінця виходить далеко за межі євангельського трактування й отримує багато варіантів авторської емоційно-сислової інтерпретації.

Причому у ХХІ ст. серед молодшого покоління митців, що працюють у церковному живописі, спостерігаємо багато спроб створити образ-парадигму тернового вінця у традиційній іконографії. Це суттєво розширює візуально-змістове використання символу тернового вінця та дозволяє говорити не просто про мотив вінця, як певну закріплену традицію-кліше, а про злиття образу та ейдосу, бо на відміну від художнього образу образ-парадигма є своєрідним видінням, яке знаходить резонанс у свідомості глядача та запускає «ефект впізнавання» [116, с. 168].

### **4.1. Особливості художнього вирішення тематики страстей Господніх та тернового вінця у живописі та графіці першої половини ХХ ст.**

Релігійна тематика та церковне малярство стають з початку ХХ ст. заручниками складної історичної долі нашої держави у ХХ ст. (роз'єднаність

частин земель України й підпорядкування різним державам, світові війни тощо). Однак, попри все, художня культура України початку ХХ ст. активізує процеси національного відродження в контексті європейського художнього процесу і це можна відслідкувати й на окремій тематиці, зокрема на страсній. Це давало сподівання на цікаві трактування традиційних християнських сюжетів як у церковному малярстві, так і у світській картині. І. Дундяк зауважує наступне з цього приводу: «Загалом на зламі ХІХ-ХХ ст. відбулась переорієнтація українського церковного малярства на пошук нової мистецької мови. Постійна боротьба новаторства й консерватизму на тлі сильних традицій народного релігійного мистецтва почала виробляти своєрідні новітні стилі церковного живопису, яким не властивий механічний еkleктизм. На поч. ХХ ст. в українське церковне мистецтво вливається стилістика сецесії, відбуваються пошуки нових варіантів іконографічних схем і стилістичних прийомів на основі давніх традицій, і бачимо це у вдалим творчих експериментах М. Бойчука, Ю. Буцманюка, І. Їжакевича, М. Осінчука, К. Устиновича, П. Холодного та інших» [50, с.139]. Однак більшість замовників хотіли бачити у храмах традиційні варіанти вирішення у реалістично-академічній стилістиці. До прикладу, І. Їжакевич у 1914 р. у творі «Голгофа» на фасаді церкви Св. Георгія с. Пляшева (іл. 87) використовує традиційний варіант православної іконографії Розп'яття – без тернового вінця та у звичній академічно-реалістичній манері.

Однак криваві історичні події 20-х рр. ХХ ст. фактично унеможливають поступ у цьому жанрі в Радянській Україні. Зачинилася київська іконописна школа під проводом І. Їжакевича, емігрувала в Галичину частина митців, що мали навик виконання творів монументального та станкового церковного мистецтва. Загалом релігійна тематика та церковний живопис Радянської України зазнали переслідування, адже релігія опинилася абсолютно поза стратегічними напрямками розвитку комуністичного суспільства. Тому розвиток релігійної культури тут практично зупинився вже у 1920-х роках.

Стосовно західноукраїнських земель Л. Смирна стверджує таке: «Західна Україна, що розвивалася у досить патріархальному соціокультурному та

ментальному світі як частина Європи, і які шляхом військової інтервенції 1939-го року були «об'єднані» у єдину «республіку». Західноукраїнська мистецька школа в особах І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Я. Музики, П. Ковжуната М. Сельських, художників закарпатців А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича розвивала національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стильові художні напрями — ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм. Покоління цих митців успішно інтегрувало українські культурні здобутки в європейський мистецький контекст» [142, с. 209]. На Заході України місцеві майстри та емігранти з «Великої України» намагаються поєднувати місцеві народні мотиви та традиційну православну релігійну культуру з новими європейськими віяннями. Це створює певний синтез різноманітних стилів, окремих образотворчих елементів у тогочасному церковному живописі та посилює інтерпретаційні можливості у релігійній темі світського.

Переходячи до розгляду інтерпретації сюжетів з терновим вінцем у іконописі та монументальному церковному малярстві, зробимо деякі загальні зауваги стосовно цього виду живопису. Захід Україна, завдяки А. Шептицькому, в період від початку століття до 1939 р. все ж спромігся на оновлення церковного малярства. Завдяки широкій підтримці митрополита молодих талановитих митців пошуки нової мови церковних зображень М. Бойчука, М. Осінчука, Ю. Буцманюка, П. Холодного та інших давали розуміння не лише догматичного біблійного змісту традиційних зображень, а й привчали громаду до нової стилістики візуалізації традиційної іконографії.

Експерименти М. Бойчука з пошуком нового прочитання візантійської стилістики початку ХХ ст. можна вважати успішними. На жаль, невелика кількість таких робіт дійшла до нашого часу. Найвідомішою зі збережених є його «Таємна вечеря», що яскраво подає нові способи подачі традиційної іконографії та використання стилістики неовізантизму.

Символіку тернового вінця на сьогодні зустрічаємо лише в одній його іконі — «Найсвятіше Серце Ісуса» (1910-ті рр.) (іл. 88), і ця робота є ще одним

прикладом авторської інтерпретації візантійської стилістики іконопису. Звернемо увагу, що художник надає великого значення у вирішенні композицій лінії. Як виражальний засіб у Бойчука лінія трактується декоративно, що допомагає підкреслити центральний мотив роботи – Пресвяте Серце Ісуса.

Серце традиційно оточене саявом, а промені його творять ритм з прямих та хвилястих ліній. Власне, ця особлива декоративність переключає увагу глядача від тернового вінця на серці, що вирішений декоративним ланцюжком. І сприймається вже в такому оточенні як додаткова прикраса у цій орнаментальній композиції, а не як символ страстей. Фактично митець, завдяки такій декоративності, представляє тут Серце Спасителя як найбільш коштовний скарб.

Інші майстри, як Ю. Буцманюк, Д. Горняткевич, П. Ковжун, О. Курилас, Ю. Магалецький, А. Манастирський, М. Осінчук, Ю. Панькевич, В. Сосенко намагалися притримуватися здебільшого реалістичної стилістики та посилити емоційно-патріотичне спрямування у церковному живописі. Такі спроби були логічними, адже країна не мала державності (святі одягнені в український народний одяг; вкраплювання української символіки; зображення історичних постатей, зображення Богородиці та Христа в національних строях; лики святих стають портретами відомих сучасників тощо). Особливих візуальних змін у інтерпретації зображення тернового вінця ми не простежуємо, однак в контексті загального огляду звернемо увагу на наступне.

До прикладу, О. Курилас у 1930-ті рр. створює серію реалістичних образів Христа в іконах у вишитих довгих сорочках замість хітона, подібно одягає у своїх іконах і Богородицю. Відзначимо принагідно його ікону, виконану в цей самий час «Спас Нерукотворний» (іл. 89), де широкий, фактично бароковий, терновий вінець підсилює глибоко стражденний лик Ісуса. Відзначимо також, що часто митець не включає терновий вінець у сюжети, де наявність цього зображення трактується загально вільно у світовій мистецькій практиці. Прикладом може служити ікона «Оплакування» (іл. 90) початку ХХ ст. цього митця, де вінець відсутній.



У подібній манері працював А. Манастирський, його «Розп'яття з пристоячими» початку ХХ століття з с. Крилос Галицького району Івано-Франківської області (іл. 91) містить типове для академічної реалістичної школи вирішення тернового вінця. На голові Христа ми бачимо у цій іконі неширокий обруч з двох-трьох гілок з терновими колючками. Подібних тогочасних Розп'ять невідомих авторів можна ще знайти багато у західноукраїнських церквах. За аналогічним шаблоном при зображенні тернового вінця створюється ікона «Христос – Палаюче серце» 1931 р., яка зараз знаходиться у ЛМІР (іл. 92).

У той же час «Страсті Христові» 1931 р. В. Дядинюка (іл. 93), виконані ним для львівської церкви Успіння Пресвятої Богородиці, демонструють стилістику, засновану на творчій інтерпретації давніх галицьких ікон. Строга силуетна композиція має суттєву різницю у трактуванні в порівнянні з вищезгаданими митцями. Однак подача тернового вінця не зазнає суттєвих змін.

Ця серія це фактично семискладень, де кожна з частин демонструє окремий страшний сюжет, але при суміщенні цих ікон вони стають одним суцільним зображенням. Прикметно, що художник використовує символіку тернового вінця лише у двох сценах – «Несення хреста» та центральній «Розп'яття», а кольорові акценти зміщені на червоний плащ Христа у всіх зображеннях серії. Терновий вінець (тонкий з невеликими колючками) художник вдає лише як ілюстративний елемент для більш точного втілення описів страстей у Євангелії.

Подібно до Дядинюка Ю. Буцманюк вирішує «Розп'яття» Ісуса Христа та візуальне представлення тернового вінця також цілком традиційно у розписах відомої церкви у м. Жовква Христа Чоловіколюбця (іл. 94). Ці розписи прикметні тим, що перша їх частина (каплиця) виконана на початку ХХ століття юним Буцманюком у стилістиці сецесії і є надзвичайно емоційною, а вже наприкінці 1930-х рр. він, після років війни та військової служби, закордонних поїздок повертається до оформлення стін та бань основного храму. Багато митець включає у програму розписів символіко-алегоричних сюжетів з використанням історичних персонажів вітчизняної історії та відомих на той час політично-релігійних діячів.

Однак у багатофігурному варіанті страсних композицій загалом і у «Розп'ятті з пристоячими» у 1938-1939 рр. у стінописі церкви Пресвятого Серця Христового (іл. 95) особливих нововведень не прослідковуємо. Зауважимо, що і у клемах зі страстями та у центральній частині терновий вінець використовується відповідно до євангельських згадок у сюжетах і трактується митцем реалістично у вигляді широкого вінка з колючих гілок без особливої акцентуації на ньому.

Відзначимо також, що Я. Генрик Розен у розписах львівського Вірменського собору (1926-1929) у стінописі «Розп'яття Христа» (іл. 96) у вівтарній частині також зображує своїх сучасників як пристоячих. Важливо зауважити, що лик Христа на холодному червоному фоні емоційно стриманий, спокійний, лише підведені блакитним кольором очі та брови вказують на минулі страждання. Терновий вінець у роботі митця виділяється чорним силуетом і доповнює страсний символізм зображення. Вінець художник зображує доволі об'ємним, прутики широкі, колючки маленькі й лише спереду, а німб вирішує як корону з хвилястих золотих промінчиків. Маємо ще один приклад поєднання корони і тернового вінця, що уособлює торжество життя над смертю.

На завершення аналізу тернового вінця у церковному малярстві цього періоду розглянемо живописну роботу «Ісус Христос у зруйнованому храмі» 1914-1918 рр. з церкви с. Шкло Яворівського району Львівської області (іл. 97), яка зараз знаходиться у ЛМІР. Вона, власне, стає важливою перехідною ланкою між картинами на релігійну тематику та іконами з символами тернового вінця цього періоду. Цікава ця робота тим, що розкриває паралелізм страждань на війні (йдеться про Першу світову війну) та на хресті.

Фактично маємо справу з новою інтерпретацією іконографічного сюжету Христа Скорботного. Поза Спасителя та емоційне навантаження зображення залишене від традиційної подачі, однак оточення суттєво змінено, зважаючи на тогочасні військові реалії. Тому Христос сидить не у темниці, а на руїнах розбомбленого храму. Довкола нього розкидано церковний посуд, ікони, хоругви. Для візуалізації тогочасних військових реалій символічно зображено рушницю, яка лежить поверх хоругви та Розп'яття. Ці елементи зображення

підсилюють ноти макабризму у цьому творі. У руці Спасителя пальмова гілка. Що являється одночасно символом мучеництва і перемоги, бо Син Божий одночасно є і стражденним і царем-переможцем.

Цей додатковий символізм резонує зі способом відтворення тернового вінця. Довкола голови Ісуса у темних руїнах проакцентовано потужним сьйвом силует Христа у вінці. Він вирішений загалом традиційно, але, як і у багатьох інших розглянутих нами роботах цього часу, сприймається у такому антуражі подібно до колючого дроту.

Релігійна тематика у західноукраїнських майстрів була доволі популярною впродовж першої половини ХХ століття. Військові дії, розпад Австро-Угорщини, втрата короткочасної української незалежності стають приводом у зверненні багатьох митців до роздумів над страстями Христа. Релігійна тематика уможливорює більшу творчу розкутість у трактуванні таких сюжетів й символіки тернового вінця західноукраїнськими митцями.

Різноманіття трактувань страсних сюжетів є цілком закономірним. Широта мистецьких зацікавлень та розуміння процесів західноєвропейського мистецтва є звичними для західноукраїнських земель. Тому традиційні релігійні сюжети також стають джерелами для творчих експериментів. Бо, загалом, смаки парафіян та священників зводилися до подібного відтворення реальності і цьому сприяв розвиток фотографії та олеодруки.

Варто виділити в контексті нашого дослідження релігійної тематики насамперед твори О. Кульчицької, зокрема цикл «Страсті Христові». Мисткиня тяжіє у час його створення до нових естетичних концепцій у національному мистецтві. Настрої воєнного лихоліття відображаються у творах 1914-1920 рр., тому ідеї героїчної боротьби та самопожертви не раз пронизують її твори. Зокрема цикл «Страсті Христові» (1915 р.) виконує мисткиня в еміграції.

Лише у трьох частинах циклу зображає художниця терновий вінець. Так, у сюжеті «Христос паде під тягарем хреста» (іл. 98) художниця робить складну композиційну схему персонажів, однак не акцентує на вінку з терня, а зображає його вузьким як дві перехрещені гілки з шипами. Те ж саме бачимо і у «Знятті з

хреста». Але у роботі «Христос при стовпі серед натовпу» (іл. 99) вінець все ж стає одним із ідейних акцентів і тут його пророблено більш детально. На відміну від оскаженілого натовпу Ісус спокійний і мовчить, і це мовчання тут звучить як докір за людську зневіру. У цій композиції вінець на опущеній голові Христа стає також візуальним символом німого докору людству.

Ще один твір Кульчицької варто згадати у контексті розгляду тернового вінця в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Це наповнена символами, робота «Аз о сих молю» (іл. 100). Авторка сміливо комбінує сцену Розп'яття з пристоячими та сюжетом Новозавітної Трійці. Фактично Бог-Отець підтримує Ісуса на хресті (на Розп'яття вказує поза Спасителя й дівчинка в українському одязі, яка припала до його ніг з ранами). На темному тлі яскраво виділяються фігури Бога-Отця та Ісуса у білих одягах, а терновий вінець з тоненьких трьох гілочок нагадує швидше корону, а не символ страстей.

Принагідно згадаємо у цьому контексті й ікону О. Кульчицької «Найсвятіше Серце Ісуса» церкви Серця Хрестового села Дністрик Дубовий в Турківському районі Львівської області початку ХХ століття (іл. 101). Це приклад того, як мисткиня компромісно вдається до відтворення традиційної схеми цього сюжету.

Сміливо та експресивно вирішує численні страсні сюжети О. Сорохтей. Його відносять до митців Галичини першої половини ХХ століття з трагічною долею, бо не був популярним, був бідним та самотником, потерпав від нерозуміння і переслідувань, але зумів прожити гідне й цікаве життя відповідно до своїх розумінь, смаків, любові й таланту, вважає Тарас Прохасько [45]. Художник пройшов Першу світову війну і єдиною тогочасною розрадою митця стають численні графічні рисунки-шкіци, шаржі. У подальшій його творчості особливе місце має тема автопортрета, біблійна тематика, побутові замальовки.

Особливе місце посідає цикл Страстей Господніх адже в них він показує емоційний стан людини, який найповніше виражає людське обличчя. Г. Банцекова зауважує з приводу цих робіт наступне: «Перший біблійний цикл Осипа Сорохтея (старозавітні та новозавітні сюжети) цілком можливо було б

віднести до ескізів фрескового стінопису доби італійського Відродження. Настільки вагомою є внутрішня наповненість образів, сила та майстерність рисунку, цілісність композиційного рішення. Звернення до сакральної теми як до невичерпної та безмежної у філософсько-релігійному та художньо-естетичному трактуванні, було притаманне творчості багатьох митців на початку ХХ століття. Люди, що пережили лихоліття Великої (Першої світової) війни та роки наступних революційних потрясінь, були занепокоєні передчуттям нової катастрофи» [14, с. 25].

Емоційна багатогранність у виразах облич у біблійних персонажів митця вносить у твори релігійного характеру суттєву психологічну напругу. Релігійні цикли віддзеркалюють шкалу моральних цінностей самого митця та вказують на його ставлення до загальноприйнятих людських цінностей через іконографічно-образні концепції. Він відмовляється від традиційної іконографії страстей Господніх й привносить особливий психологічний контекст у серію графіки «Хресна дорога». Перше, що впадає в очі при розгляді сюжетів, – відсутність у цих графічних роботах (50 аркушів) прив'язки до традиційної іконографії «станцій» Хресної дороги.

Це дає митцю змогу суттєво розширити варіативність зображень, до прикладу, у серії чорним по білому є три різних варіанти «Підняття хреста» (іл. 102-104). А ігнорування історичного часу події дозволяє включати у композиції сучасників, що були героями його робіт на побутові теми. Принагідно згадаємо тут експресіоністичне полотно «Ессе Ното» 1925 року прусського митця Л. Корінта (іл. 105), що також включає сучасників митця у страсний сюжет. Німецький митець філософськи переосмислює традиційну іконографію й включає у сюжет лікаря та німецького солдата. Куратор нещодавньої великої виставки цих робіт у Львові Мар'яна Максимів зауважує: «Художник розробляє цю тему у двох концептуальних площинах: чорним по білому та білим по чорному. Осип Сорохтей використовує у першому варіанті – чорний папір і білу пастель. Ці сюжети можна прочувати як своєрідну молитву-роздуми, адже емоції

персонажів скоріше стримані, особливо Христа, який сприймає із покірною всім випробування» [101].

Щодо трактування митцем символу тернового вінця у цій серії зауважимо, що у сюжеті «Христос перед Пілатом» (1930 р.) Спаситель увінчаний одинарним обручем з одним рядом шипів назовні, руки схрещені, смиренний. Такий самий вінець у двох варіантах композицій «Допомагають нести хрест» (1930 р.) (іл. 106) та «Падіння під хрестом» (1930 р.). Своєрідну інтерпретацію персонажів цих робіт підсилює використання для обличчя персонажів біблійних сюжетів на гротескних символів-масок. Але кожна з них має своє неповторне емоційне забарвлення. Напруженість сприйняття художником несправедливості навколишнього світу допомагає передати власне такий гротеск.

Всі роботи двох серій зроблені як негативне зображення одна одної, що символізує амбівалентність світу. Ці роботи об'єднують, на думку Г. Банцекової, своєрідний монументалізм сюжету, експресія ритму, тому художник не ілюструє, а проживає події разом з персонажами своїх творів [14, с. 25]. Відзначаємо виразне застосування графічної мови у творах, які втілюють страсну тематику. Особливо виділив художник шипи тернового вінця у графіці «Ісус зустрічає свою Матір» (1930 р.). Тонально нівелює вінець у «Симон піднімає хрест» (1930 р.), акцентуючи на фігурах Симона і Христа і вже у наступній композиції «Симон несе хрест» (1931 р.) (іл. 107) знову акцентує світлим силуетом.

Не проминув митець сюжету «Вероніка подає хустку» (1930 р.) (іл. 108), що потім творить окремий іконографічний тип Христа в терні «Плат Вероніки», де також виділяє світлим силуетом терновий обруч Спасителя. Гостре терня у графіці майстра стає синонімом страждань, на яке приречена людина чужою волею або певними обставинами. Прикметно, що силует символу нагадує колючий дріт, який був одним із візуальних символів війни й став для митця візуальним кодом подачі форми символу страстей.

«Зняття з хреста» 1934 р. (папір, акварель) (іл. 109), фактично є ескізом до великого відомого полотна Сорохтея з аналогічною назвою цього ж року.

Терновий вінець на голові мертвого Ісуса у цій багатофігурній композиції вирішено як темну корону з гострими променями, що виділяється на фоні жовтого німба. Крім того, цей символічний елемент композиції потрапляє у промені ліхтаря, якого вгорі тримає один з персонажів композиції. Цей жмут світла акцентує на фігурі Христа й додатково виділяє терновий вінець його страждань. Ним митець продовжує роздуми західноукраїнських митців над цією складною темою, а твір вибудовує власною художньо-стилістичною мовою. Тому остаточне полотно «Зняття з хреста» вирізняється від подібних тогочасних зображень у псевдоакадемічній та неовізантійській стилістиці, але мертве тіло в остаточному варіанті митець зображає без тернового вінця, а виділяє голову Спасителя лиш напівпрозорим німбом. Ця деталь ніби натякає на ледь помітну у цей момент (до Воскресіння) різницю між Христом та іншими персонажами.

Є декілька сцен, де художник робить голову Христа непропорційно великою і, відповідно, збільшують розміри тернового вінця. Терновий вінець фактично є емоційним контрапунктом у вирішенні фігури Христа у момент найбільшого фізичного страждання. Зауважимо, що жоден з персонажів сцени, які зображені як люди ХХ ст., не звертає уваги на страждання Ісуса. Тому митець знову намагається помістити емоційний посыл страсного біблійного сюжету у своє сьогодення, стерти межі «межі між «біблійними сюжетами» та побутом і вчинками звичайних людей» [101].

Таким чином, можемо говорити про те, що художня розробка страсної тематики набувала різновекторного характеру в релігійній темі та залишалася у межах традиційної іконографії у церковному малярстві переважно на Заході України. Терновий вінець у багатьох митців першої половини ХХ ст. стає не лише необхідним символом страстей в іконографічних сюжетах, а й візуальним матеріалом для емоційного та стилістичного оновлення страсних розповідей.

В образотворчому мистецтві першої половини ХХ ст. у представленні тернового вінця наявне домінування змішаної візуалізації форми цього символу страстей: більше у церковному малярстві існує реалістична класична форма

(подібна до ренесансної) та з'являються символічні форми (здебільшого у творах релігійної тематики живопису та графіки).

#### **4.2. Мотиви тернового вінця в страсних сюжетах другої половини ХХ–початку ХХІ ст.: авторська інтерпретація й образна символіка**

Релігійна тема була фактично у підпіллі в радянський час й вільно існувала у творах митців діаспори українського походження. Церковне малярство починає інтенсивно розвиватися лише з 90-х років. Узагальнення щодо візуального трактування у цей час зображення тернового вінця можливо зробити лише за умови без детального розгляду робіт у цих двох напрямках окремих українських митців. Офіційне радянське мистецтво 30-х рр. ХХ ст. було суголосне з контекстом тоталітарного мистецтва у всій Європі. Його основні пріоритети вибудовувалися за принципом панування певної ідеології та мали чітко означені художні форми. Для візуального представлення цієї доктрини використовувалася найбільш зрозуміла для широких мас стилістика і це був переважно консервативний академізм. Український живопис ХІХ ст. напряду залежав від конкретних історичних умов. «Українське за духом професійне мистецтво перебувало в жалюгідному, коли не в латентному стані», – стверджує М. Селівачов [137, с. 1155].

Але навіть у таких вузьких рамках у творчості майстрів академічної школи України духовна проблематика розкривається в історико-релігійному живописі, натюрморті, пейзажі. Тому мотиви православних свят, портрети церковних діячів, зображення старих храмів у пейзажах, делікатне додавання старих ікон в побутові натюрморти стають маленькими кроками для подолання суцільної комуністичної пропаганди. На думку І. Павельчук: «Загальноукраїнська переорієнтація культурної політики надала можливість новій генерації студентів 1990-х років звільнитися від смакових стереотипів радянської школи «соцреалізму»». [118, с. 46].

У дослідженні О. Осадчої стосовно християнської традиції в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття відзначаються такі



загальні риси використання релігійних мотивів: «Художня розробка християнської проблематики набувала різновекторного характеру в різних мистецьких центрах. Для київського та дніпропетровського осередків характерна декларативна робота з релігійними образами як невід'ємного елемента національної ідентичності та «духу народу» (Ф. Гуменюк, В. Зарецький, І.-В. Задорожний). У харківських реаліях апеляції до сакрального тривалий час існували латентно, з'являючись нерідко задля підкреслення розлому між буденністю та Величним (В. Бахчанян, Є. Світличний, В. Шапошников). Роботи представників львівської мистецької школи також резонують з подібним переживанням духовної кризи, але позбавленим іронічно профанізуючої тональності (Є. Лисик, Л. Медвідь, О. Аксінін). Мажорніше в своїй тональності, екстравертне осмислення сакрального, що спирається на перетлумачення західноєвропейських модерністських прийомів, сформувалося в контексті Одеського нонконформізму (В. Хрущ, Л. Яструб, В. Наумець). Подібна ж експресивність та вітальність, морфологічно злита з традиціями народного мистецтва, визначає і приклади звернення до релігійних образів майстрами Ужгорода (Ф. Семан, П. Бедзір, Є. Кремницька)» [116, с. 204-205].

Українські митці, попри заборону, неодноразово звертаються до релігійних сюжетів, зокрема й мотивів, що пов'язані зі страстними сюжетами. Хоч мусимо відзначити, що інтерпретацію іконографії «Страстей Христових» зустрічаємо набагато рідше у творчості вітчизняних авторів, аніж мотиви Богородиці, окремих святих, Едему тощо. Однак стражденна доля України нерідко переноситься авторами на ґрунт євангельських оповідей про страждання Христа. Морально-філософські аспекти суспільного життя знаходять відгук у внутрішніх переживаннях митців, що згодом виливаються у твори живопису та графіки. Тому найчастіше зверталися до тематики «Розп'яття», «П'єти» або ж циклу «Хресна дорога» тощо [50, с. 280–283]. Існує тенденція творення «індивідуальних міфів» та авторської інтерпретації найбільш поширеного варіанта страстного сюжету «Розп'яття». Індивідуальна розробка страсної тематики за допомогою включення мотиву Розп'яття у контекст сюжетного

полотна у другій половині ХХ ст. пов'язана часто з митцями, які вправно володіють засобами реалістичної передачі зображення й відображає певну моральну позицію цих митців.

Д. Іванцев часто символічно переносить дії євангельського чи символічно-релігійного сюжету на Прикарпаття. Власне, у використанні такого прийому він дає волю власним патріотичним почуттям та своїм хвилюванням за долю України. Серед страсних сюжетів 50-70-х років можемо згадати наступні: «Голгофа» (Л. 110), «Наша П'єта», «Народився у Вифлеємі – вмер в Україні». Характерним для цих його творів є те, що митець одягає персонажів у народне вбрання, бере прототипи героїв з односельців і нерідко вони йому позують. Ландшафти рідного села Делеви над Дністром також стають фоном для євангельських подій тощо. Фактично традиційна іконографія «Розп'яття з пристоячими та двома розбійниками» інтерпретована художником у символічний сюжет «Народився у Вифлеємі – вмер в Україні». Пристоячі коло хреста жінки та чоловік, які оплакують Христа, зображені у вишиваних сорочках і кептарях на фоні дністровських краєвидів, а темне, тривожне нічне небо прорізане блискавками.

На думку М. Аронець таке трактування сюжету має символічне значення, адже художник наближає Голгофу до України, що надає роботі підкресленої емоційної наповненості миті страждання, великої всеукраїнської трагедії [10, с. 43]. Фігура Христа вирішена традиційно для Розп'яття, візуалізація тернового вінця «академічно-реалістична» й не проакцентована у творі.

Доволі велике місце у тематичній палітрі А. Антонюка належить релігійним мотивам та сюжетам. О. Дорош зауважує з приводу таких робіт наступне: «Це цілий світ, в який треба заглиблюватись повністю, без решітки. Світ метафізичний, насичений алюзіями, складними сюжетами. Образи Андрія Антонюка – український мелос у повному його розмаїтті. Це глибокі та епічні християнські образи та символи. Андрій Антонюк, як і більшість митців шукав Бога. Шукав його силу та втілення у навколишньому світі і це намагався відобразити у своїх роботах» [43]. Неймовірна експресивність та вітальність

образу Христа з терновим вінцем, що морфологічно злита з традиціями народного мистецтва, присутня у творах А. Антонюка «Молитва Христа» (1989 р.) (іл.111), «Несення хреста» (1988 р.) (іл.112), «Селянський Христос» (1992 р.) (іл. 113). Картини майстра промовляють до глядачів всіма кольорами веселки, несуть особливу життєрадісність, притягують погляд, адже надзвичайно правдиві, щирі, відкриті. Це стається тому, що мистецькій стилістиці та тематиці автора притаманні вплив наївного народного мистецтва. Однак ці зображення наповнені символікою експресіонізму, а також проглядається вплив естетики сецесії. Так і у творі «Молитва Христа» терновий вінець страждань символічно замінений на типовий український вінець з квітів. Фактично митець робить таку заміну подібно до ранньохристиянських рельєфів (лавровий вінець переможця, а не вінець з терня), однак використовує образи народного фольклору. Це зближує Христа з вітчизняними глядачами.

Менш напружені емоційно твори В. Микити, якого не відносять до шістдесятників, однак він з цього покоління митців. На полотні 1968 р. «Молитва» (іл. 114) розп'ятий Христос символізує страждання місцевих жителів Карпат. Фігура Спасителя візуально подібна до традиційних для цього регіону старовинних придорожніх хрестів. Таке трактування Розп'яття ще більше архаїзує та міфологізує карпатський простір й наповнює полотно протиставленням наслідками роботи техніки та її залишками понівеченими опорами високовольтних ліній. За власною версією автора це Розп'яття з пристоячими, адже в нижній частині роботи зображено фігуру жінки навколішках. Селянське вбрання героїні розповідає глядачеві, що місцева жінка звертає свої молитви до Христа з надією на збереження її рідних місць. Зрештою, й сам пагорб, де вміщено скульптуру Спасителя нагадує символічну Голгофу, що ще більше дає можливість автору розкрити ідею розуміння вищості Бога над людиною.

Робота В. Микити «Розп'яття. Присвята репресованим» 1989 р. (іл. 115), де розп'ята постать оповита колючим дротом, стає ще однією спробою авторської інтерпретації традиційної іконографії розп'ятого Христа. Відзначимо, що автор

використовує лише загальну схему сюжету «Розп'яття» та мотив страждання Спасителя для цієї роботи, адже постать на хресті показує нам сучасника митця, а не Сина Божого. Традиційний терновий вінець, відповідно до задуму, у композиції відсутній. Однак змістове навантаження цього символу переймає колючий дріт. У контексті тематики картини така зміна акцентів мотиву страждань є цілком доречно, адже для репресованих мури таборів з колючим дротом були звичними під час відбування покарання та ставали символом мучеництва.

Зауважимо, що митці замінювали зображення терня на зображення колючого дроту цілком свідомо, адже здатність такого дроту захищати території зробила його одним з найефективніших низькотехнологічних видів зброї у Першій світовій війні. Художники часто були її учасниками або свідками. Колючий дріт мав вирішальне значення для захисту окопів і, відповідно, захищав їхнє життя, як і віра в Бога. Крім того, Христос витерпів муки страстей заради людства, як і воїни терпіли воєнні лихоліття. Під час Другої світової війни та після неї це знаряддя стало асоціюватися з німецькими концентраційними таборами та таборами для військовополонених, а також з мережею страхітливих закладів ГУЛАГу в сибірській частині СРСР.

Це ще один яскравий приклад пошуку вітчизняними митцями позаканонічного діалогу в переосмисленні традиційної християнської іконографії. Терновий вінець вирішено візуально подібно до вінка з колючого дроту. Тому тема репресій та страждань українського народу (фактично активної дії у боротьбі проти зла) таким чином художником лише підсилена.

Окремі митці радянського періоду принципово не використовують стилістику реалізму, знаходять своє творче кредо у більш абстрактних втіленнях образу, однак також включають мотив Розп'яття у сюжетні живописні полотна. Бачимо такі спроби у творчості київських художників 1960 – 1980-х років, адже в цей період знову починає активізуватися безпредметне мистецтво, світ геометричних фігур та форм, кольору та знаків. Ледь прочитувана релігійна образність стає у нагоді тут для митців, які попри звернення до нефігуративності

бажали бути зрозумілими своїм глядачам і намагалися проникнути в саму суть ідеї страждання, яка існує всередині людини або певного явища. Так серед абстрактно-релігійних образів В. Федька виділяємо зображення Розп'яття, яке, попри нереалістичне стилістичне вирішення, відповідає традиційній православній іконографії й зображає Христа без тернового вінця. Також уникає прямих цитувань іконографії Розп'яття та використання символіки тернового вінця Г. Гавриленко (1927-1984) і виплескує свої внутрішні страждання у твори за мотивами євангельських страждань «Розп'яття» (1963 р.), «Розп'яття» (1964 р.). Відомий львівський живописець та сценограф Є. Лисик також уникає використання тернового вінця у страсних мотивах. Відомими у задниках для постановок Львівської опери з радянського часу є силуетне Розп'яття, де митець намагався втілити протилежні ідеї страждання та любові. Так, декораційне полотно для балету Ц. Пуні «Есмеральда» (1970 р.) містить по центру зображення Розп'яття. Тому можемо зауважити, що серед нереалістичних творчих стратегій у репрезентації біблійних страсних сюжетів для митців радянської доби найбільш типові цитації християнського сюжету без використання тернового вінця.

Однак використання символіки тернового вінця неможливо уникнути у випадку, коли створюються серії графічних чи живописних робіт, що візуалізують сюжети з Євангелія. Графічна серія Б. Сороки «Страсті Христові» 90-х рр., як і серії О. Сорохтея, демонструє важливість морально-етичних аспектів цієї тематики. Особливо гостро акцентує митець на міміці персонажів. Автор трактує персонажів циклу як сучасників (одяг, аксесуари). Терновий вінець використовує для образу Христа у цих сценах відповідно до згадок у тексті Євангелія, а візуальне сприйняття його подібне до неширокої корони з шипами. Фігура розп'ятого Христа у лінориті «Псалом 12», до «Давидових псалмів» Т. Шевченка» 1989 р. (іл. 116), що трактована подібно до зразків Розп'яття у народній скульптурі XVIII-XIX століть. Власне, вся стилістика графіки митця візуально відсилає глядача до творів наївного мистецтва.

Серед серій «Страстей Христових» виділимо також велику працю митця діаспори В. Курилика. Хоч щодо самої постаті митця існують різні думки: «Курилика називають самоуком, сюрреалістом особливого типу, ілюстратором, митцем, який сміливо оперував і впроваджував у твори мистецтва елементи християнської символіки. Дехто порівнює праці Курилика з наївним малярством відомого лемківського примітивіста Никифора з Криниці (Єпифанія Дровняка) [29]. Принагідно відзначимо, що живописній та графічній спадщині української діаспори на Заході другої половини ХХ ст. можна зустріти твори релігійної тематики та церковного малярства із зображенням тернового вінця. Більшість цих спроб були ремінісценціями іконографії української ікони бароко або класицизму. Крім того, частина митців – М. Осінчук, П. Холодний (молодший), Х. Дохват та інші – практикували стилістику неовізантизму в іконописі, що фактично висвітлювала тему страстей без особливого пієтету до власне страсної символіки. Окрім того, зауважимо й те, що, за твердженням Г. Новоженець, «...можна провести певну паралель між етнонаціональним історизмом і ностальгійним романтизмом у мистецтві діаспори з політико-агітаційним замовленням соцреалізму. Кожна сторона хотіла бачити свій образ «ідеальної» України» [112, с. 213]. Тому небагатьом митцям діаспори вдалося піднятися над такими ідеологічними «канонами» до власне пошуку сенсів життя і мистецтва у загальнолюдських духовно-етичних творах.

В українському образотворчому мистецтві ХХ ст. цю серію Курилика можна вважати найповнішим ілюструванням страждань та смерті Ісуса Христа. Його творчість, як і творчість більшості митців із-за океану, до проголошення незалежності України була невідома для вітчизняних поціновувачів. «У Канаді В. Курилика називають «Брейгелем з Манітоби», у Лондоні – «канадським Босхом» чи «Ван Гогом з прерій». Феномен В. Курилика увібрав найпотужніший абсорбент стильових начал світових класиків, визрів з попелу психологічних особистих негараздів, терпів, просяк святою вірою і зцілився» – зауважує дослідниця його творчості Х. Береговська [16]. 160 живописних полотен, що висвітлюють події св. Євангелія від Матфея під назвою «Страсті Христові»,

увійшли в історію образотворчого мистецтва як найчисленніший і найбільший ілюстративний опис євангельських подій, аналога якому в образотворчій культурі немає [29].

Зауважимо, що трактування тернового вінця тут не вирізняється особливою оригінальністю у візуальному представленні. Це традиційне для митців нового часу реалістичне переплетення 4-5 гілок з колючками й є фактично незмінним у всій серії. Мусимо констатувати, що таке вирішення для митця було свідомим вибором, адже він намагався максимально увійти в історичний контекст євангельської оповіді при зображенні сюжетів. Терновий вінець стає візуальним та ідейним центром декількох робіт серії Курилика завдяки специфіці композиції. Це можемо бачити в численних сценах із зображенням розп'ятого на хресті Спасителя. Акцентація тілесних мук розп'ятого Христа сприяє максимальному емоційному навантаженню полотен унаочненню його великої пожертви заради спасіння людства, а вінець лише підтверджує це відповідно до історичних подій (іл. 117-119.).

Страсна тематика до сьогодні належить до тем, до яких звертаються митці з усього світу, тому, говорячи про особливості її трактування у часи після отримання Україною незалежності, можемо зауважити наступне. В українському артпросторі 90-х рр. та початку XXI ст. християнські символічні ідеї знаходять певний відгук у митців й ці роботи є способом власного художнього виразу, на відміну від доволі сталих схем іконографії церковного малярства, що почитає відроджуватися.

Такі спроби втілювалися у єдності та синтезі традиційних технік та сміливих експериментів, що дало змогу в сучасній подачі відчутти актуальність сакральної тематики. Загалом митці намагалися привнести у ці теми власні інтелектуальні рефлексії та намагання залучити глядача до відкритої дискусії щодо реактуалізації традицій та національної історії, іронічність авторського висловлювання тощо.

Сплеск зацікавленості до «сакрального» як до культурно-філософського феномену спостерігаємо в останні два десятиріччя в українському артпросторі.

Ця категорія сприймається на загал через традиції християнського мистецтва, а прагнення включити її у сучасні художні реалії підштовхнуло митців до переосмислення пластичної мови іконопису [116, с. 198].

Релігійна тематика дає можливість більш вільного трактування сюжету Розп'яття, використовуючи нові складні ракурси, кадрування зображення тощо. Однак як і в попередній період простежуємо тенденцію частого вилучення митцями тернового вінця з традиційних страсних сюжетів. Так, до прикладу, відомий львівський митець Л. Медвідь у квадратний формат роботи «Розп'яття» (1998 р.) вписує лише невелику частину тіла, у прямокутний формат роботи вписує постать Христа таким чином, що Він тримає собою формат, наче всевіт, упираючись головою і кінцівками в нього. Автор немовби нарочито геометризує простір силуетами, частинами хрестів та самого Ісуса, працює не кольоровими площинами, а тональними плямами, які пом'якшує дрібним деталізуванням лику Христа. Така сукупність елементів композиції утворює загалом впізнаваний, але позбавлений традиціоналізму та реалістичності простір страсного сюжету. Статична постать набуває динамічного звучання, ніби живописець не акцентує на емоції страждання, а зосереджується на темі смирення, тому й не використовує символу тернового вінця.

Ідею смирення та відкуплення за гріхи цілого людства також передає сюжет Розп'яття ще одного львівського митця О. Мінько (1938 р. н.), де він вдало комбінує досвід класичного та авангардно-модерністичного мистецтва. Його твори різностильові: від абстрактних до реалістично-романтичних та експресіоністичних й постмодерних, які є внутрішнім і духовним самовиразом метаморфоз часу-буття [125, с. 329]. «Розп'ятий Христос» (1994 р.). Мінька репрезентує фактично композиційний парафраз роботи Далі, де Спаситель представлений у вигляді згори, наче з перспективи Бога-Отця. Фігура набуває експресіоністичного характеру, містичність та драматизм підкреслюють погляд і жести Христа. Знову ж зауважуємо, що митець уникає символіки тернового вінця у вирішенні сюжету, а холоднувато-мертвий, блакитний відтінок плоті Ісуса надає полотну особливої відстороненості, яка дозволяє зробити акцент на



емоційному осмисленні Біблійної історії. Тенденцію відмови від символіки тернового вінця при вирішенні Розп'яття підтримують також два твори (у 2002 та 2005 рр.) В. Ананяна (1959–2006).

Сказане вище підводить нас до думки, що, копіюючи традиційні іконографічні варіанти Розп'яття, художники цікавляться не лише як реплікаціями спадку церковного мистецтва, а й як способами релігійно-філософського та екуменічного діалогу в суспільстві. Яскравим прикладом цього є картина О. Ройтбурда «Розп'ятий Будда» (2000 р.) (іл. 120) в якій унікається зображення не лише тернового вінця як символу страждань, а й загальноприйнятої постаті Христа. Митець був неординарною постаттю у мистецтві України останніх двадцяти років. Влучно характеризує його творчість Г. Склярєнко: «Твори Ройтбурда, мабуть, якнайповніше серед художників його покоління вписуються у постмодерністську модель мистецтва, з її захопленням цитатами, вільним еkleктизмом, змішанням «високого» і «низького», класичного і популярного» [139, с. 174]. Тому не дивно, що постать Ісуса на хресті автор сміливо замінює на Будду, причому залишаючи всі іконографічні деталі традиційної західноєвропейської схеми для Розп'яття на темному фоні: нахил голови, емоцію смирення на обличчі, пов'язку на стегнах.

Таким чином, в творчості українських художників 60–70-х рр. помітна зацікавленість у зверненні до релігійних сюжетів, мотивів та символів. Серед різноманіття творів, в яких фігурує релігійна образність, важко узагальнити або виявити найбільш популярні релігійні сюжети, теми, образи та символи, до яких звертались художники. Однак зазначимо, що серед страсних сюжетів кількісно переважає Розп'яття. Причини звернення до цього сюжету були зазвичай різні – від глобально-сміслових до художньо-експериментальних. Тому зауважимо, що митці практично не використовували в інтерпретації таких сюжетів акцентуацію образу Христа за допомогою тернового вінця. Загалом твори художників цих років наближають страсні сюжети й образи до подій сучасності, допомагають осмислити вагання особистісно-морального вибору конкретної людини та увиразнюють загальнонаціональні проблеми.

Аналіз прикладів інтерпретації сюжету Розп'ять у образотворчому мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття демонструє органічну взаємопов'язаність ідей сакрального та світського, адже сакральні ідеї у таких роботах втрачають свої першопочаткові значення і набувають міфопоетичних рис, використовуючи у формуванні трансцендентного начала страсного сюжету переважно емоційну складову, але при цьому майже завжди відкидаючи у зображенні символіку тернового вінця.

#### **4.3. Образ-парадигма тернового вінця в церковному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.**

В українському образотворчому мистецтві кінця ХХ століття релігійна тематика та іконопис належать до популярних тем, адже відбувається процес відродження церковного малярства та християнських релігійних народних традицій тощо. Ці теми здебільшого зваємопов'язані, адже виконуються одними й тими ж майстрами. Тому, центральним елементом таких творів є не образ, а символ, що домінує над міметичним аспектом зображення.

Найбільш радикальне переосмислення символіки зображення тернового вінця відбувається у творчості окремих митців, що намагаються трактувати його як новий образ-парадигму. Під цим терміном розуміємо те, що парадигмою тернового вінця в образотворчому мистецтві є певний набір концепцій та шаблонів, можна навіть сказати стандартів, його представлення у різні епохи європейського мистецтва. Фактично кожна стилістика шукає свій образ, своє бачення цього сакрального символу страстей, що відповідає очікуваній образній цілісності від сприйняття предмета-символу віруючими. Митці втілюють у цьому випадку образи-парадигми, які опираються на попередні знання та досвід, які отримують християни впродовж релігійного життя.

Сучасні митці здебільшого користуються вже усталеними образами-парадигмами тернового вінця, однак зустрічаємо багато експериментів, які поки що є образами-ідеями, що передбачають використання великого спектра символічних смислів та асоціацій. Ці спроби кидають виклик традиційному

підходу до візуалізації цього символу лише як до ілюстрації євангельського тексту і площинного відтворення. Тобто багато творців сучасних ікон користуються традиційною іконографією тернового вінця, а інші намагаються переосмислити ідеї, які закладені в цей страсний символ з позицій сучасності або призабутої історії. У страсних циклах присутні образи, які тісно пов'язані з концепціями загального характеру «спасіння», «воскресіння», «покута» «викупна жертва» та візуалізуються різними способами, а їх сприйняття вимагає роботи думки реципієнта. Образи-парадигми також залежать у більшій мірі від образотворчої уяви глядача та його попереднього досвіду розуміння того чи іншого предмета, аніж від прямого сприйняття зображеного.

Крім того, важливо розуміти, що у страсних образах-парадигмах, на нашу думку, важливо враховувати колективний спосіб пережиття таких образів, бо він дає віруючим відчуття спільного переживання та резонансу духовного досвіду під час страсних богослужінь, споглядання страсних стацій тощо. Тому слід враховувати, що складні історичні реалії України впродовж ХХ-ХХІ ст., на шляху до незалежності та увиразнення національної самоідентифікації, нерідко проєктуються в образ «тернового вінця» у багатьох видах мистецтва. Особливо часто зустрічаються такі алегорії у літературі та образотворчому мистецтві.

Отже, змістові та образні інтерпретації цього символу в творчості сучасних українських митців нерідко виходять за рамки традиційної євангельської оповіді як у візуальному представленні, так і в ідейному контексті. Тому твори іконопису стають продовженням авторських пошуків у релігійній темі живопису для багатьох митців. Початок цього процесу було покладено наприкінці ХХ ст. у львівському мистецькому осередку, тому відзначимо такі пошуки у творчості Р. Василика, І. Крип'якевич, М. Кристопчака, К. Марковича та багатьох інших.

Відзначимо, що у цих майстрів здебільшого переважають візуальні вирішення тернового вінця у межах середньовічної європейської та вітчизняної традицій (тоненький терновий вінець або його відсутність). До прикладу, в іконах з сюжетом Розп'яття Р. Василика терновий вінець або відсутній, або,

зрідка, ледь позначений тоненькими неширокими гілочками з колючками на голові Спасителя (іл. 121). Типовими прикладами продовження православної традиції можемо вважати зображення страждаючого Христа з ікон Василика «Пресвята Богородиця Фатімська» для УГКЦ у Фатімі (2017 р.), «Нерукотворний Спас» (2015 р.). У К. Марковича також бачимо подібну тенденцію – «Розп'яття» (1997 р.) з циклу «Страсті» (іл. 122).

Цікавим є варіант представлення тернового вінця ще одним відомим представником львівської школи образотворчого мистецтва М. Кристопчуком. Він мав доволі велику практику в царині церковного малярства, а також був автором книги «Синтез технік монументального мистецтва у храмовій архітектурі», чим і заклав основу нової іконографічної методики для кафедри сакрального малярства ЛНАМ, яка є досі актуальною [70]. Представлення тернового вінця у більшості його ікон страсної тематики подібне до середньовічного варіанта – дві гілки, що переплетені «декоративним ланцюжком» з невеликими колючками, або без них (іл. 123-125)

Варто відзначити набагато вільніше трактування візуального представлення символіки тернового вінця у І. Крип'якевич-Димид, яка вже більш ніж тридцять років намагається поєднати візантійську та давньоруську традиції зі стилістикою народного малярства й сміливими модерністськими малярськими пошуками. Пасійні цикли та окремі страсні сюжети займають чималу частину її творчості. Серед Розп'яття варто виділити наступні: для каплиці Українського католицького університету «Розп'яття Цар Слави», «Розп'яття зі святим Вінкетієм».

Але її перше Розп'яття було виконано у 1990 р. для церкви Св. Михаїла (іл. 126), коли вона лише починала задумуватися над творчим шляхом іконописиці. Ця ікона вирізняється особливими напруженими кольоровими контрастами чорного та червоного. На фоні червоного німба особливо загострюються тернові колючки вінця розп'ятого Спасителя.

Особливо цінним у контексті нашого дослідження став цикл І. Крип'якевич-Димид – Хресна дорога для Криворівні. Це місце в Гуцульщині

віддавна має свої цікаві культурно-мистецькі особливості. Це село було одним з улюблених місць відпочинку Л. Українки, І. Франка, звідси родом відома вже зараз на всю Україну фотограф та народний художник П. Плитка-Горицвіт, а легендарна криворівнянська коляда та місцева церква є великим вітчизняним надбанням культури. Парох церкви Різдва Богородиці І. Рибарук веде власний ютуб-канал, а порозмовляти з ним навідуються люди з цілої країни та з-за кордону, сюди приїжджає багато творчих людей.

Не завжди ікона має бути в солодкавій реалістичній манері та прикрашена золотом й нести позитивне навантаження (так переважно бачать ікону типові представники парафій). Треба також розуміти, що сучасна ікона мусить апелювати й до складних душевних переживань. Такі зразки сучасного іконопису не завжди знаходять схвалення у церковній громаді. Якщо говорити загалом про весь цикл, то, дійсно, ікони мають складну композицію, складні ракурси подачі фігури Христа, особливу емоційну напругу та переважання червоного кольору. Більшість робіт серії максимально приближують лик Ісуса до глядача, тому залишають поза увагою елементи усталеної іконографії традиційних страсних сюжетів. Авторка максимально концентрує зміст зображення у передачі лику Спасителя та розкриває той чи інший сюжет страсних стацій, додаючи символічні пояснення.

Так, у іконі «Несення хреста» (іл. 127) на верхньому рамені хреста вміщено схематичні зображення прикладів з життя простих людей, які щоденно несуть свій хрест. Біля кожної групи постатей на задньому плані промальовані червоні, білі та зелені силуети хрестів, що символізують власний «хресний шлях» кожної людини впродовж життя. Це і виховання дітей (силует матері з дітьми), це і життя інвалідів на візку (фігура людини з обмеженими можливостями на візку, яку везе ангел) тощо. Найімовірніше, таке вирішення цього сюжету, коли творчо переосмислюється ідея, що Христос несе на своєму хресті наші гріхи, запозичене від символічної іконографії цієї теми в українському іконописі «Христос Боремельський». Мисткиня у своєму трактуванні такої ідеї подає не лише символічні силуети хрестів, а й постаті осіб, що їх несуть у земному житті.

Відзначимо й різне візуальне трактування художницею силуету тернового вінця в межах однієї серії ікон. Це може бути хаотичне нагромадження довільних мазків, які творять силует великого і об'ємного тернового вінця, як у сюжеті «Несення хреста». А от у сюжеті п'ятої стації «Симон з Киринеї допомагає Ісусові нести хрест» І. Крип'якевич-Димид зосереджує увагу на двох обличчях головних героїв євангельської оповіді, а терновий вінець подає трьома великими мазками, що символізують шипи, змістивши увагу на емоцію страждання виразу очей персонажів. Десята стація «З Ісуса здирають одяг» (іл. 128) містить подібне до попереднього представлення тернового вінця.

Несподіваним ракурсом та символізмом елементів наповнена одинадцята стація «Ісуса прибивають до хреста» (іл. 129) художниці. Відкинуто все зайве, сконцентровано увагу на лику стражденного Христа, а сам хрест зображено лише обмеженими прямокутними частинками довкола лику. Візуалізовано два символи страстей – терновий вінець та цвяхи, а їх подача максимально акцентує суть сюжету. Вінець з терня мисткиня подає у фактично бароковому варіанті (широкий об'ємний вінець з великою кількістю довгих колючок), що у практиці світового християнського мистецтва вважається як найбільш емоційний та вражаючий уяву глядача. Підсилюють напругу для передачі страждань прикріплені по периметру ікони чотири реальних великих металевих цвяхи.

Продовжуючи аналіз представлення тернового вінця сучасними іконописцями, згадаємо й інших представників Західного регіону України. Якістю композиційного та колористичного вирішення вирізняються роботи авторів Львівщини, що не об'єднані в якесь окреме товариство, однак сповідують у своїй творчості орієнтацію на традицію народної ікони. Особливо цікаво у творах цих майстрів простежити й доволі сміливі версії трактування як змістового, так і візуального представлення тернового вінця. Для цього автори звертаються до інтерпретації зразків народного іконопису XIX та XX століть. Композиції сюжетів таких ікон різнопланові, колористика мажорна, а кожен автор має свою авторську пізнавану стилістичну манеру виконання.

Варто принагідно тут згадати той факт, що впродовж другої половини ХХ ст. в Україні, всупереч діям радянської влади, відновився промисел ікон на склі. Серед сюжетів, що їх могли копіювати народні майстри, було багато зразків з олеодруків «Найсвятіше Серце Ісуса», «Розп'яття». А терновий вінець, що виходив з-під пензля цих митців-аматорів, мав максимально спрощений графічний силует (лише 1-2 гілочки з натяком на колюче терня). Як приклад, наведемо «Найсвятіше Серце Ісуса» ХХ ст. з с. Синегір, Межигірський район, що зберігається у МНАПЛ (іл. 130).

До кола цих майстрів належать О. Бриндіков, Т. Думан, Р. Зілінко, О. Лозинський, У. Нищук-Борисяк, Л. Скоп та інші. Кожен з них має свої мистецькі уподобання (О. Бриндіков звертається до здобутків української народної гравюри XVIII—XIX ст.; Р. Зілінко та О. Лозинський орієнтуються на народний іконопис на склі тощо), що відображається на манері виконання та виборі сюжетів. Крім того, кожен з них не є прихильником сліпого копіювання першовзорів, а має глибокі філософсько-мистецькі погляди на історію та відродження українського іконопису.

Р. Зілінко, до прикладу, продовжує традицію європейського середньовіччя і зображає часто терновий вінець як декоративний ланцюжок, що може сприйматися як своєрідна декоративна золота корона «Розп'яття» (2022 р.) (іл.131), «Се Людина» (2022 р.), «Христос скорботний» (2022 р.) (іл. 132). Це, зрештою, є суголосним з стилістикою якою він найчастіше користується – переспівом народної ікони. А європейське Середньовічне малярство, де існувала традиція зображати терновий вінець як декоративну корону, також нерідко мало подібну фольклорну основу. Так, у творах майстра, що базуються на прототипах гуцульської народної ікони, автор нерідко заміняє терновий вінець Христа на Розп'ятті на квітковий вінець переможця (довкола німба) або ж просто уникає цього символу (за давньою православною традицією).

Однак у вирішенні Зілінком сюжету Нерукотворного Спаса «Образ з Едеси» (іл. 133) бачимо варіант рельєфного тернового вінця, що сприймається у цьому випадку як корона. Але не все так однозначно у цьому авторському

трактуванні цього символу страстей. Якщо уважно придивитися до срібного вінця на Ісусі, то побачимо, як на першому плані фактично декоративно переплетені гілки у формі корони, а за ними сховані колючі шипи, з яких стікає кров на чоло. Так втілена митцем алегорія смертної слави за хресний шлях. Хоч у багатомірному вирішенні «Плату Вероніки» (2022 р.) бачимо тоненький чорний колючий вінця з двох гілочок.

У подібних ремінісценціях ікон на склі О. Лозинського бачимо також використання митцем не колючого вінця, а зеленого вінка переможця (іл. 134). Причому у картинах на страсну тематику цього художника ми можемо бачити використання символу тернового вінця як надзвичайно сильного композиційно-візуального акценту. Так у роботі «Несіння Христа» (2018) (іл. 135) чорний хрест, що виходить за рамки полотна, виділяє силует Спасителя. Ісус показаний зі згорбленою спиною в момент падіння. Монолітний чорний силует хреста та стражденна згорблена фігура у червоному плащі стають надзвичайно контрастними.

Тоненький, але яскраво прочитуваний, терновий вінець максимально доповнює відчуття крихкості земного тіла Спасителя на противагу задньому фону, що з ніг та рук обивателів та катів (рук з молотком, копієм, табличкою на хрест тощо). Митець робить три акценти у полотні на символах страждань Ісуса: чорний хрест, червоні накидка та терновий вінець. Зауважимо, що подібним чином вирішує фризову серію Страстей А. Колісник (іл. 136), де терновий вінець зображено, як червоний обруч, а об'єднані частини фризу тонкими червоними лініями, які подекуди подані як гілки терня або колючий дріт.

Експериментальних вирішень візуалізації тернового вінця у сучасних іконах виявилось також достатньо багато у митців, що наслідують способи творення народної ікони. Особливо різноманітною у сюжетах та авторських варіантах трактувань тернового вінця вирізняється творчість подружжя Лева Скопа та Тетяни Думан, а діяльність спрямована на продовження української національної малярської традиції у сучасному мистецтві у поєднанні з мистецтвознавчою науково-дослідною роботою.



Л. Скопа віддавна приваблює манера виконання розписів народних майстрів дрогобицьких дерев'яних церков, він захоплюється свободою трактування народних живописців персонажів, сюжетів. Ці риси стали основою для численних ікон Л. Скопа у подібній манері. «...творчість Лева Скопа як іконописця є прогресивною, плідною, опертою на глибокі знання процесів розвитку українського церковного мистецтва. Його ікони, як і ікони епохи бароко, наповнені елементами з сьогодення. Він сміливо й по-новому трактує традиційні іконографічні сюжети (святий Пантелеймон, святий Юрій, Глинянське розп'яття тощо)» [48, с. 85]. Серед ікон майстра можна знайти багато зображень стражденного Христа у терновому вінку. Особливо кількість таких зображень збільшилася з часу початку російсько-української війни. Найбільше переважають варіанти Розп'яття, які автор нерідко доповнює пристоячими (іл. 137), а Спаситель на цих іконах зображений у терновому вінці. Варіантів зображення тернового вінця у художника два: перший – неширокий обідок з великою кількістю шипів, а другий нагадує західноєвропейські барокові представлення цього християнського символу (широкий, з великою кількістю переплетених колючих гілок).

Останній час власне другий варіант суттєво переважає, пов'язуємо це з тим, що така візуалізація найбільш емоційно відповідає внутрішньому стану митця, адже Л. Скоп активно допомагає ЗСУ, влаштовує аукціони, дарує ікони воїнам. Серед таких подарунків для захисників за останній рік найбільше образів Ісуса у терновому вінці (іл. 138-142.).

Навіть роблячи творчу копію відомого чудотворного образу «Розп'яття» з с. Глиняни на Львівщині у 2013 р. митець зображає реальний пейзаж місцевості, до якої прив'язана ікона. А терновий вінець також вирішує не подібно до оригіналу (три тернові гілки перекручені між собою та вкриті позолотою), а традиційним для нього варіантом є: барокове нагромадження численних колючих пагонів. «Розп'яття з Пристоячими» (2018), також засвідчує такий варіант зображення символу страстей. У творі «Нерукотворний Спас» (2018) (іл. 143), де ангел трепетно тримає білу тканину з ликом Спасителя, терновий вінець

майстер вибудовує з множини хаотичних коротких мазків з кольорової палітри зображення й творить широкий, розхристаний його силует.

Особливістю більшості його зображень Христа з терновим вінцем є бажання крупно представити лик та вінець, відкинувши все інше поза формат ікони. Інколи навіть складно визначити частиною якого сюжету є це зображення. Припускаємо, що варіанти, де голова нахилена та повіки опущені є частиною Розп'яття (іл. 141), а зображення фронтальні з відкритими очима «Нерукотворним Спасом» (іл. 144). Слід також відзначити, що лики Ісуса у Скопа не шаблонні, кожний раз це різні за типажем обличчя, що можна зустріти на вулиці. У цих образах митець неодноразово використовує у візуалізації тернового вінця рельєфність, що начебто наближає терня до глядача і емоційно підсилює тему страждань Христа. Такий прийом він творить і за допомогою пластичності мазка і за допомогою включення сторонніх предметів (трісок, сірників, гілок, цвяхів), які включає у структуру вінця. Терня, таким чином, отримує особливу реалістичність за допомогою об'єму та працює на противагу площині лику на іконі. Так на образі «Христос стражденний» (2020) маємо рельєфне моделювання вінка товщиною фарби, а на творах (2017), (2022) за допомогою сірників, або з використанням гілочок (2018). Це творить архітектонічні особливості у представлення вінка та підкреслює емоційну складову тематики страстей.

Розвідок, де б феномен творчості художниці Т. Думан детально фахово осмислювався, ще на сьогодні не так багато. У нашій статті [1] ми намагалися окреслити особливе різноманіття у страсних сюжетах вирішення тернового вінця у доробку Т. Думан. Її творча діяльність була направлена на продовження української національної малярської традиції у сучасному мистецтві у поєднанні з мистецтвознавчою науково-дослідною роботою. Вона була активним волонтером й неодноразово влаштовувала та брала участь у різноманітних благодійних акціях для допомоги військовим.

Т. Думан прив'язала авторську стилістику до мистецького осередку риботицької школи народного іконопису. Зауважимо, що свою творчу

прихильність народному іконопису Тетяна поєднувала з ґрунтовним науковим дослідженням іконописної спадщини цього осередку. З цього приводу зауважує сестра художниці Василина Думан: «Одна з небагатьох студентів, яка в своїй творчості вела діалог з риботицькою школою живопису. Цій школі закидали, що це народний примітив. У своїй магістерській роботі Таня довела, що це були професійні художники, пояснила, що і як вони робили, вивчила всі тенденції. Вона їх не копіювала, але вела з ними діалог, знала їхні принципи – наприклад, що художник малює ікону від початку і до кінця, а не так, що хтось спеціалізується на травичці і малює сто однакових травичок, а начальник цеху довершує лики святих. Інший принцип – що художник використовує елементи побуту в зображенні тла. Завдяки цьому її ікони були теплими, щирими, такими, що налаштовують на молитовний лад» [115].

Ікони художниці наповнені свободою ліній у побудові постатей, теплими «дитячими» усмішками персонажів, квітами, адже вона намагалася передати у них наївність і доброту. Такий «дитячий» варіант подачі ікони насправді був наслідком послідовної роботи, що перетворилася у самобутній, впізнаваний стиль, в якому можна побачити інтелект та практичні навички. Сама художниця досліджувала авторські зміни в українському іконописі впродовж століть і, відповідно, свої пошуки пояснює наступним чином: «Про високий рівень філософських знань, богословських знань старих українських художників 16–17 століть говорить рівень їхніх творів. Це ніколи не повторюється. Як в Росії, наприклад, було – точно знають іконографію, оці канони – куди яка рука піднята, коротка борода чи довга борода, і хто там біля нього має стояти, відповідно, однакові штамповки йдуть – то саме, то саме. Відповідно, в українській іконографії дуже часто є просто потрясаючі композиції, де є якийсь серйозне богословське переосмислення» [103].

Особливо часто Т. Думан зображала квіти в жіночих образах Богородиці, різноманітних святих, ангелах тощо. Зауважимо, що образ розквітлої гілки, квітів (переважно троянд) у іконописі мають біблійні та апокрифічні витoki, але віддавна стали універсальними символами християнського мистецтва. Т. Длінна

вказує, що мотив чудесного цвітіння рослин в житійних творах, народних християнських легендах часто зустрічається тоді, коли йдеться про посмертну винагороду героя за богоугодне життя, або як знак небесного прославлення (здебільшого це лілея чи троянда) [41]. Тому такі атрибути у іконах художниці варто розглядати як додатковий елемент шани до святої особи. Цей аспект важливий нам для аналізу декількох робіт, де мисткиня експериментує з представленням тернового вінця, який також трактує як посмертну винагороду.

Т. Думан у традиційних страсних сюжетах зображує цей елемент у вигляді переплетення декількох доволі тендітних пагонів з шипами. Таким є вінець з терня у варіанті сюжету Оплакування. Прикметно, що художниця поєднала страждання Христа зі стражданням українського народу під час Голодомору. Тому в творі «Епітафія–1933. Оплакування Христа з алюзією на тему Голодомору» (2017) (іл. 145), прослідковуємо подвійний символізм, що втілений і у зображенні розп'ятого Спасителя, і у юрбі людей у народних вбраннях, які стали невинними жертвами голоду в Україні.

Однак поряд з трагічними мотивами мисткиня має декілька прикладів більш глибокого осмислення образу Спасителя з використанням розквітлого тернового вінця, що стає своєрідною символічно-філософською алегорією перемоги життя над смертю. Так у 2009 р. з'явилася ікона «Христос в розквітлому терновому вінку» (іл. 146), де поясний благословляючий Ісус увінчаний пишним вінком з ажурно-орнаментально переплетеними гілками. Прикметно, що на гілках ми бачимо поряд з традиційними колючками дрібні зелені листочки та білі квіточки. Відзначимо особливу манеру виконання цієї ікони, бо художниця залишила майже незамальованою текстуру дошки, а живопис виконала практично прозорим шаром. Причому лінії текстури дерева та сучки використані Тетяною, як формотворчі елементи постаті Христа (долоні, одяг). Таке ніжне декоративне трактування тернового вінця емоційно суголосьне задумливого, спокійному лику Ісуса.

Варіант подібного зображення 2019 р. (іл. 147) містить також вінець з дрібними білими квітами та листками. Однак художниця робить більшу

акцентацію на шипи вінця, які ранять Христа. Тому основний емоційний акцент переноситься на тему страждання, адже на руках рани, а по чолі Спасителя течуть цівки крові. Відзначимо й більш контрастний кольоровий лад ікони.

Останній варіант квітучого тернового вінця зустрічаємо у диптиху «Богородиця і Христос» 2020 року (іл. 148). Художниця вирішує ці зображення доволі динамічними за композицією, а доміантними елементами робить руки Богородиці та Христа. Стривожений погляд Спасителя підкреслено також приближенням крупним планом лику до глядача. Тут художниця збільшує довжину шипів та зменшує величину квіточок і листочків, підкреслюючи, таким чином, мотив страждання, що більше відповідає емоційному образу лику Христа у диптиху.

Подібним чином вирішує страсну символіку у окремих сюжетах Люба Яцків. Її вирізняє з поміж інших сучасних митців Львова філігранне вкраплення у сюжет ікон декоративних рослинних елементів та особливе кадрування сцени розповіді. Більшість робіт Л. Яцків мають особливі символічні доміанти, вона з легкістю змінює пропорції елементів зображення й виділяє головний акцент композиції. Для мисткині притаманна надзвичайно своєрідна творча стилістика про яку І. Дундяк говорить наступне: «Л. Яцків помітно вирізняється серед інших умінням творчо інтерпретувати усталені композиції та колорит й увести до зображення стилізований орнамент, що робить її церковний живопис особливо впізнаваним» [50, с. 332-333].

Однак на терновому вінці мисткиня майже ніколи не акцентує, а зображає його тоненьким, ледь помітним. Ймовірно це є даниною давній православній традиції. Як приклад розглянемо її ікону «Розп'яття», (2009). Хрест ділить площину синього фону на чотири прямокутники у яких вміщено символічно-декоративні зображення чотирьох євангелистів. Художниця акцентує на золотих фонах німбу, ореолах довкола зображень євангелистів та символу десниці Божої. Таким чином вона ніби відводить увагу глядача від розп'ятого тіла Ісуса й говорить цими акцентами про його подальше воскресіння й вчення, що проповідуватимуть повсюдно для спасіння людства. Важливо зауважити, що

терновий вінець тут ледь прочитується на голові Христа й зображений за середньовічною традицією й виглядає як тоненька стрічка з невеликими випуклостями.

Інтерпретація мисткинею сюжету «Не ридай мене мати» (іл. 149) вже містить інший візуальний варіант страсного символу, що подібний до варіантів зображень у пізньому європейському ренесансі: вінець з двох переплетених галузок і доволі великими терновими шипами. Відзначимо, що іконографічно зображення вибудовано традиційно для такого типу ікон, а символи страстей вміщено рівномірно на фоні. Однак, власне терновий вінець Л. Яцків виділяє особливо навіть самим композиційним розміщенням та тональною активністю у верхньому правому куті, а не на голові Спасителя. Власне розмір вінка та виразний силует колючок притягує увагу глядача у цій іконі й додатково підкреслює тему жертвності та смутку цього сюжету.

Продовжуючи аналіз зображень тернового вінка в іконах сучасних художників, що використовують традиційні історичні варіанти цього символу варто згадати й нову роботу «Розп'яття» Ольги Кравченко (іл. 150.). Для її творчості у сфері іконопису характерний особливий мажорний лад, а серед улюблених сюжетів «Благовіщення», «Покрова», «Різдво», різноманітні святі. Страсні сюжети майже не зустрічаються у її авторському доробку. Однак навіть «Спаса нерукотворного» (2015) (іл. 151) авторці вдається подати доволі мажорно й вигадливо символічно. Вона обирає свій оригінальний спосіб лірично-символічного відображення євангельських подій цього страсного сюжету, що поєднує трагічні конотації терня та позитивну життєствердність народного рослинного орнаменту. Фактично Кравченко суміщає два страсні сюжети у цій іконі. Однак звернемо увагу на вирішення лику Христа та тернового вінка. Тепла гама охристого фону, теракотово-коричневі акценти силуету хреста та лику, біло-червоне полотно лишень додатково підкреслюють чорний силует широкого тернового вінця. Символ страждань вирішено за візуальною подачею подібно до барокових тернових вінців, що лишень підкреслює трагізм сюжету. Але художниця, залишаючись вірною своєму «мажорному настрою», намагається

розчинити страждання вірою у перемогу життя на смерть. Це впливає з її трактування крапель крові на тканині убруса. Окремі з них перетворено на квітковий орнамент, що проростає з лику Христа з чотирьох сторін паралельно раменам хреста. Таким чином трагізм чорного силуету тернового вінця частково нівелюється.

Але сумні й трагічні події російсько-української війни змушують її до власного переосмислення зображення Розп'яття. В березні 2022 р. художниця, як і більшість українців, переживає бурю багато негативних емоцій, що були не знайомі українським громадянам шаленій кількості: біль, розпач, страх, зневіра, лють. Власне ці емоційні гойдалки й виплескує у ікону з нетрадиційним для неї сюжетом «Розп'яття» О. Кравченко. Темний силует хреста активно виділяється на світло-блакитному фоні, що художниця традиційно для власної стилістики виповнює ритмом прямих горизонталей та завершує елегантними дугами вверху. Власне рафінована ритмічність ліній персонажів, фону, сміливе і несподіване кадрування постатей у композиції ікон, лаконізм зображення та невеликі кольорові акценти з вишуканою раціональністю як завжди вирізняють мисткиню серед інших. Однак внизу фону над невеликими, майже іграшковими, будинками клубочиться дим та полум'я. Власне ці страшні елементи намальовані у зовсім іншій стилістиці ніж все решта і своєю хаотичністю логічно дисонують з розміреною злагодженістю композиції загалом.

Окрім цього стильового дисонансу у іконі присутні декілька символічних елементів, що роблять цей традиційно візуалізований іконографічний сюжет художниця робить подібним до образної ідіоми. Символічний темний силует хреста з розп'ятим Христом з лівого боку має зображення гілки з бруньками та листками, яка проростає зі вертикальної частини хреста. Голову Спасителя увінчує вінець з терня, а його ширина хоч і невелика, однак голки терня є доволі виразними та їх багато. За характером силуету вінець подібний до ренесансних варіантів його зображень. Однак, якщо більш загально подивитися на композицію за тональним вирішенням вінець разом з гілкою є найтемнішим елементом та одразу вихоплюється поглядом глядача.

Така свідомо акцентуація на терні увиразнює тему страждань Христа та його подальшого воскресіння та, зважаючи на нижню частину ікони, передає глядачу надію на перемогу над ворогом. Адже ця символічна жертовність, готовність віддати життя за інших вказує на суттєві ціннісні переваги і констатує, що терновий вінець не є фіналом, а передбачає усвідомлення лише фактичності подвигу Христа. Гілка, що проростає з хреста, стає символічним рупором вищої сили, яка провіщає його воскресіння та надію на спасіння для людства, а у цьому конкретному сюжеті для українців у часі війни.

Одним з прикладів робіт серед молодих іконописців, де терновий вінець є не лише символом страстей, а стає візуальним центром композиції твору можемо вважати «Увінчання терновим вінком Христа» (іл. 152.) Т. Скоромної. Авторська композиція цього сюжету цілком виходить за традиційні варіанти іконографії сюжету. Герої євангельської оповіді Ісус та воїни стають учасниками метафори, де центром є великий терновий вінець на фоні червоного сонця-німба. Звеличення постаті сидячого Спасителя розміром є свідомим бажанням авторки показати його в момент урочистого смирення та прийняття Божої волі та як Царя Всесвіту. Торжествуюче Зло, яке прийняло образи мучителів-воїнів, у цій роботі Т. Скоромної зображено нікчемно малими по відношенню до нього. Тому ширенга з восьми воїнів, які тримають символи стастей у верхній частині зображення, є символічною оповіддю про перемогу Добра над Злом, а не як про цинічні дії цих катів. Тому й великий за розміром, по відношенню до воїнів, терновий вінець стає також короною переможця, а не символом стратей, хоч і зображений він візуально доволі традиційно (дві переплетені колючі гілки).

Однак чи не найсміливішими варіантами трактування тернового вінця у церковному малярстві вражає сучасну публіку Д. Гордіца. Художник нерідко акцентує на символі тернового вінця у традиційній страсній іконографії, причому використовує різноманітні технічні та стилістичні прийоми у таких творах. Пошук власного стилю, розуміння суті сакральної культури, спричинили сповідування цим митцем полістилізму сучасної української іконописної школи.



За висловом самого майстра його творчий метод складався наступним чином: «Хотів би наголосити, що основою власної творчості вважаю галицьку іконописну школу, яка відкрилася мені великою мірою з вуст викладачів Академії Лева Скопа і Володимира Овсійчука у Львові, і ті сторінки історії церковного живопису Києво-Печерської малярської майстерні першої половини XVIII ст., які канонізував Микола Стороженко у Києві!» [39]. Митець намагається поєднати у своїй творчості риси львівської і київської художніх шкіл, а для виконання живопису використовує переважно гротескно-геометризовану манеру [50, с.335].

Особливу частину його творчого доробку складають ікони та картини на релігійну тематику, де символіка тернового вінця часто служить основним елементом виразу ідеї твору. При цьому, складний євангельський текст Страстей Господніх митець переробляє у сучасні візуальні образи із потужним християнським символізмом. Такі зображення роблять сюжет більш спрощеним, умовним і небагатослівним, але стають засобом емоційного одухотворення та прозріння. Мальовані варіанти вінця (пласкі, двовимірні) мають у творах митця різні силуети, однак вони цілком суголосні стилістичній манері тієї чи іншої мистецької роботи та прочитуються як смислові семантичні акценти. Можемо говорити, про повтор художником традиційних середньовічних форм представлення тернового символу страстей (вузький колючий обруч, силует корони з колючками тощо).

Так на полотні «Розп'яття» (2009 р.) (іл. 153) автор уникає зображення хреста, на якому розп'яли Спасителя, а акцентує на розпачливій позі фігури та символічному чорному німбі. Численні червоні акценти цієї композиції підкреслюють тему страждання, а терновому вінцю серед них відведено чільну роль. Силует цього символу автор підпорядковує динаміці постаті й вибудовує трьома ламаними лініями. Загалом тут також маємо доволі пряму візуальну асоціацію вінця страстей з царською короною, що черговий раз нагадує про Христа Царя.

«Голгофа з розбійниками» (2003) представляє сюжет Розп'яття з трьома хрестами на темно-червоному загальному фоні. Терновий вінець на голові Спасителя вирішено тонким червоним обручем, що нагадує варіанти цього символу у середньовічних книжкових мініатюрах. Подібним чином вирішено вінець у «Голгофі» з Каплиці Святого Луки в Івано-Франківську (2006–2008) (іл. 154). Фактично графічний варіант сюжету «Спас Нерукотворний» (2005) (іл. 155) містить представлення вінка як скрученого колючого дроту. Подібну асоціацію тернового вінця подано у триптиху «Голгофа» (2005).

Окремо слід зупинитися на роботі «Голгофа» (2016) для храму Святого Духа в Києві (іл. 156). Автор акцентує силует тернового вінка на фоні золотого німбу. Прикметним є вирішення тла хреста. Він повністю вкритий гнучким орнаментальним зображенням виноградної лози з гронами. Так, декоративне тло з галузок та плодів винограду у Розп'ятті спонукає глядача до асоціацій з Євхаристією, а стилістика виконання тла нагадує пишну барокову орнаментику.

Практично образною ідіомою є використання Гордіцою символу калини та пшеничного колоска у іконостасному образі «Спаса Нерукотворного» (снт. Вільшана) (іл. 157). Митець вигадливо переплітає тернові гілки з колосками та кетягами калини. Семантика такої візуальної ідіоми тісно пов'язана з культурною традицією українського народу. У цій іконі євангельська трагічна символіка тернового вінця поєднується з традиційними для української ментальності асоціативними рядами. Колосся пшениці та калина у фольклорі є поетичним образом щедрості та багатства української землі й символізує, загалом, добробут. Однак кетяги паралельно є й символом мужності людей, що віддали своє життя боротьбі за Україну. Таким чином використання цього символу поряд з терновим вінцем стає підкресленням не тільки страждань Христа, а й підтримки ним борців за людську свободу та гідність. Зауважимо, що фон ікон (зображення тканини) художник поєднав з золотим бароковим орнаментом, що суттєво підкреслило таке інноваційне прочитання символу тернового вінка.

Аплікативні варіанти вінця з реальних колючих гілок стають способом створення автором специфічного архітектонічного контексту, який у його розумінні є необхідним для максимально емоційного сприйняття символу страстей сучасною людиною. Ці об'ємні колючі вкраплення митець не випадково поєднує з поліхромічними зіставленнями золотого та червоного кольорів. Ці барви мають особливе символічне значення у іконописі, адже золотий фон символізує небесне світло, божественний простір, а червоний традиційно визначається кольором мучеництва, Страстей Христових, без яких є неможливим його Воскресіння з мертвих [3, с. 55].

Такі символічні кольорові меседжі посиляє митець у більшості варіантах власного об'ємного представлення тернового вінця у сюжетах «Спас Нерукотворний». В творах: «Той, що Є» (2008) (іл. 158) з іконостасу в м. Старгарді Республіка Польща в церкві УГКЦ; «Спас Нерукотворний» (2017); «Спас Нерукотворний» (2019), «Спас Нерукотворний» (2019) (обидва знаходяться у Республіці Польща) присутня однотипна об'ємна акцентуація за допомогою реальних колючих прутиків, що накладаються зверху на намальований лик Спасителя. Крім того, ці гілочки позолочені та скраплені червоною фарбою. Зауважимо при цьому, що самі лики вирішені цілком різними емоційними та візуальними образами на відміну від представлення тернового вінця.

Автор повторює цей прийом (поєднання реального терня, золотої та червоної фарб) й у іконі «Богоматір. Об'явлення з веселкою» (2022, Старгард, Республіка Польща) (іл. 159). Постать Богородиці зображена на фоні веселки, а внизу на земній кулі квіти, які зацвітають на слідах її. Тому архітектонічний варіант тернового вінця стає композиційним центром зображення, адже він є частиною символу Пресвятого Серця Ісуса, що тримає Богородиця. Подача цього символу таким способом вміло переключає емоційне навантаження твору на більш трагічний лад.

Особливого звучання таке поєднання набуває у іконі «Свята Марія Магдалина» (2021, Старгард, Республіка Польща) (іл. 160). Зображення Марії

Магдалини коло Розп'яття (оповідь про оплакування та зняття з хреста) митець свідомо кадрує. Гордіца залишає для візуального представлення лишень низ розп'ятого Спасителя (нижні частини ніг) та коліноприклонену мирносицю. Таким чином він викристалізовує сприйняття смерті Христа Марією Магдалиною. Сюжет розгортається на цілковито однорідному золотому тлі, тому золотий терновий вінець на голові святої стає ніби продовженням символічного божественного світла. Крім того, розташування цього атрибуту страстей на голові послідовниці Христа може трактуватися і як символ її невимовного болю та страждань.

На наш погляд, власне такий різносторонній мистецький експеримент зробив можливим глибоко інтелектуальний підхід митця до розуміння сакрального. Поєднання несподіваних об'ємів та матеріалів стали сміливими мистецькими експериментами при створенні робіт з використанням символіки тернового вінця. Така неординарність у трактуванні цього атрибуту страстей уможлиблюється й тим, що автор серйозно ставиться до сутнісних основ церковного мистецтва. Тому поєднання у варіантах зображеннях Д. Гордіци тернового вінця асоціативного й образного компонентів спричинює появу різних типів візуальних конотацій, а асоціативно-образна структура тернового вінця утворюється у різних контекстах шляхом злиття тактильних та візуальних асоціацій на позначення смислу страстей і сприяє емоційній кристалізації теми страждань [3, с. 56]. «Варто зауважити, що завдяки талановитості художників та освіченості священників за тридцять років відновлення незалежності України з'явилися неймовірні взірці опорядження наших церков. Художники сучасної України вдало віднаходять баланс між релігійним і світським мистецтвом. Унікальним також є те, що інтер'єри сакральних споруд західних областей України позначені творчим пошуком митців у сучасному релігійному мистецтві, виявляються вони в іконописі та розписах церков», – зауважує мистецтвознавиця В. Мазур. [97, с 191].

Асоціативність вирішення його сюжетів «Спас Нерукотворний» визначається видимим емоційним зв'язком елементів зображення з семантичними структурами гілок терня, зокрема різних варіантів вирішення

лику Спасителя у цьому іконографічному типі. Поштовхом до використання автором реальних гілок терня, послугувало символічне поле та спільний семантичний асоціативний простір. Асоціативно-семантичне поле об'ємної подачі тернового вінця, спроектоване на загальний візуальний образ страсного Христа, посилює пасійний зміст та характер емоційного впливу на глядача.

**Висновки до розділу 4.** В творах образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст. страсної тематики домінують ремінісценції традиційних іконографічних сюжетів та побутує змішана форма образотворчого мистецтва у її класичній та символічній формах, що, не виключає паралельного існування модерної стилістики. Візуальна подача тернового вінця здебільшого не зазнає суттєвої редакції й залишається традиційно реалістичною (неширокий обруч з невеликими колючками). Серед яких виділяємо містико-релігійні мотиви у серії страстей О. Кульчицької та О. Куриласа, створення власних міфологем та фантазмагорій на основі традиційної іконографії («Ісус Христос у зруйнованому храмі»). Концепція подачі тернового вінця у графічній серії О. Сорохтея засвідчила посилення внутрішньої наповненості образів й цілісність композиційного рішення.

Неординарних форм набуває тема страсного сакрального символізму в роботах майстрів другої половини ХХ ст., що працюють у реалістичній стилістиці (Д. Іванцев, В. Микита, В. Кушнір, А. Антонюк, В. Курилик та інші) з використанням символу тернового вінця. У цих творах окрім головної ідеї зображення також візуалізується християнська тема смерті, Страстей Христового й Воскресіння тощо. Мотиви Розп'яття характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (абстракціонізм, кубізм, експресіонізм, тощо) та частим відкидання символу тернового вінця на зображеннях.

Тема війни, що проникає у сюжети з використанням тернового вінця фіксується на початку ХХ ст., продовжується у другій половині ХХ століття, як присвята репресованим у радянських таборах, а також актуалізується з початком повномасштабної війни в Україні 2022 р. У цих роботах митці використовують

візуалізацію страсної символіки терня як додатковий мотив передачі суті страждань сучасників та збільшують асоціативно-семантичне поле цього символу.

Більшість митців церковного малярства кінця ХХ – початку ХХІ ст. продовжують православну традицію і у сюжеті Розп'яття не використовує символіку тернового вінця або зображають цей символ ледь помітним. Стверджуємо, що іконопис на основі народної ікони або гравюри, що завжди живилися поетичними образами фольклору, для багатьох сучасних митців стає способом філософсько-символічного експерименту над страсними подіями з Євангеліє. Ікони Л. Скопа, Т. Думан, Р. Зілінка зі страсною тематикою вирізняються власними варіантами інтерпретації іконографії Розп'яття, Оплакування тощо. Серед вирішень символічного тернового вінця Ісуса у творах Л. Скопа домінує бароковий спосіб його представлення, Р. Зілінко використовує середньовічний варіант корони з перекручених гілок, Т. Думан використовує у іконописі різноманітні варіанти поєднання народної квіткової символіки в традиційній християнській іконографії, тому її трактування тернового вінця включає й використання квітів та листків. Твори І. Крип'якевич-Димид подають терновий вінець максимально приближеним до глядача. Це все суттєво збагачує традиційні іконографічні схеми та образно-стилістичні конотації.

Сучасна мова подачі страсної символіки презентує сучасникам християнські символічні ідеї та створює синтез із більш традиційного іконопису з індивідуально-авторськими художніми творами. Асоціативно-образна структура тернового вінця таким чином утворюється у різних контекстах шляхом злиття тактильних та візуальних асоціацій на позначення смислу страстей і сприяє емоційній кристалізації теми страждань. Тому поєднання у варіантах зображення цих авторів тернового вінця асоціативного й образного компонентів спричинює появу різних типів візуальних конотацій, зокрема культурно-національних (калина, колосся пшениці), філософсько-історичних (квіти, листки); образно-архітектонічних (аплікації терновими гілками, творення об'ємного вінця сірниками та трісками тощо). Отже, терновий вінець в структурі

традиційних іконографічних сюжетів церковного малярства стає не тільки засобом створення образності страсних сюжетів, а й суттєво посилює емоційно-експресивне навантаження завдяки асоціативному потенціалу додаткових елементів та відчуттів. Таким чином відбувається взаємодія тактильної асоціативності й філософсько-візуальної образності у семантичній структурі представлення тернового вінця.

## ВИСНОВКИ

Комплексний аналіз джерелознавчої і методологічної бази сюжетів та мотивів символу «тернового вінця» українського живопису XVII – початку XXI ст. в контексті європейського свідчить про часте використання символіки тернового вінця у художній літературі та візуальних мистецтвах впродовж століть, однак відсутнє узагальнююче дослідження цього символу страстей в українському мистецтві загалом і у живописі зокрема. Страсній тематиці XVII–XIX ст. у дослідженнях радянського часу великої уваги не приділялося, а проблематика окремих іконописних сюжетів, де зображено терновий вінець, в українському мистецтвознавстві, опрацьована доволі спорадично.

Окремої праці щодо особливостей трансформації візуалізації тернового вінця в церковному малярстві, використання символіки страстей та мотивів тернового вінця в роботах релігійної тематики вітчизняними авторами не виконувалося. Обрана методика дослідження виявила ідейно-образні особливості використання символу тернового вінця у контексті історичних та суспільно-культурних обставин України XVII–XXI ст., а проблемно-логічний спосіб оптимізував аналіз масиву фактологічного візуального матеріалу європейського та українського живопису різних періодів. Представити терновий вінець як культурно-мистецьке явище допомогли іконографічний, стилістичний, іконологічний методи мистецтвознавчого дослідження.

Систематизація та аналіз страсних сюжетів з терновим вінком показала, що їх коріння здебільшого сягає ранньохристиянського періоду, коли зародилися найпоширеніші іконографічні сюжети з використанням зображення тернового вінця. Страсна тематика набула широкої популярності на початку другого тисячоліття н.е., а перші варіанти пасійних сцен можемо відслідкувати у катакомбному мистецтві. Тема страстей отримує віддзеркалення у церковно-літургійних обрядах, причому ранні християни вважали шлях Ісуса на Голгофу до страти шляхом тріумфу, а починаючи з VII ст. з'являється розуміння його як дороги страждань. Це стає основою для існування двох традицій зображень сюжетів страстей – католицької (з використанням тернового вінця) та



православної (без тернового вінка). Особливості побутування страсних сюжетів в Україні вказують на те, що окремі пасійні сцени зустрічаються у зразках стінопису Софії Київської, а страсна тематика тісно пов'язана з обрядом пасій.

Варіанти використання мотиву тернового вінця у християнській іконографії європейського й вітчизняного образотворчого мистецтва вказують, що від VI до фактично XII століть в християнському мистецтві тривають пошуки візуального представлення тернового вінка (від лаврового вінця переможця до різних варіацій реалістичного представлення символу страждань, який, згідно давніх описів, був з невідомої колючої рослини), однак в мистецтві не виробився канон його зображення. Основними іконографічними сюжетами у європейському живописі, які згодом проникають в український, з використання символу тернового вінка стають «Увінчання терновим вінком», «Хресна дорога», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Оплакування», «Це людина», «Христос скорботний» та інші.

Попри широкий спектр іконографічних сюжетів з цим символом страстей його типізації не відбулося впродовж століть, тому й побутують з часів середньовіччя варіації вінця як обруча з тонких перекручених гілок, корони з терням, діадемами з гілками тощо. Констатуємо, що вінець з терня, на відміну від інших страсних символів (хрест, цвяхи, спис та інші), отримав найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже не був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя.

Одне з перших західноєвропейських представлень тернового вінця як обруча з перекручених гілок походить з мініатюри у псалтирі Єлизавети Цвідале. В період готики поширюється варіант зображення вінка як декоративного головного убору: тканинної тасьми з настромленими у ній шипами і лише у пізній готиці переважають варіанти зображень вінця як переплетених гілок з шипами. Відтоді такий варіант візуалізації тернового вінка підхоплює живопис та скульптура періоду Ренесансу, де він має доволі стриману, нешироку форму вінця з невеликою кількістю шипів. Над темою Страстей працювали найвидатніші західноєвропейські митці, кожен з яких вніс

свій неповторний вклад у варіабельність візуалізації тернового вінка. Північноєвропейське Відродження велику увагу приділяє акцентуації у страсних сюжетах на зображенні тернового вінця та робить його візуальне представлення масивним за силуетом з великими шипами. Особливої реалістичності та емоційності отримує силует та розмір вінка у період бароко та рококо по всій Європі.

Поодинокі зразки зображення тернового вінця зустрічаються в Україні ще з XV ст. на страсних іконах, що свідчить про існування католицьких впливів на традиційну православну іконографію страстей у цей час. Окремі збірні ікони Страстей XVI ст. містять тоненький вінець з терня на голові Христа. Причому терновий вінець у цих пам'ятках є відтворенням історичної відповідності євангельській оповіді у сцені Коронування терням, а інші страсні сюжети у першій половині XVI ст. зображають здебільшого без тернового вінця.

Аналіз іконографічних сюжетів українського живопису з терновим вінком говорить про те, що використання у окремих іконах тернового вінця як символу страстей є проникненням європейської традиції зображення пасій через засвоєння зразків гравюр. У збірних іконах страстей сюжети «Коронування терням» та «Увірування Фоми» переважно поширюються з кінця XVI ст. Іконографічні зміни XVII ст. у сюжетному репертуарі збірних страстей вказують на появу сцен «Прибивання до хреста», «Жінки мирносиці», «Зішестя в ад» після виходу «Тріоді квітної» (Київ, 1631 р.).

Загалом поширення іконографії Страстей пропагувалися церквою у першій половині XVII ст., тому ці зображення популярні у розписах храмів, іконах та стають самостійним рядом в окремих високих іконостасах. Зображення українських митців часто взорувалися на гравюри нідерландського митця Ієроніма Вірікса та інших. У XVII-XVIII ст. найпопулярнішому іконографічному сюжетом є «Розп'яття» у різних його варіантах. З'являється регіональний волинський варіант іконографічного сюжету Несіння хреста «Христос Боромельський». Сюжети символіко-алегоричного характеру «Христос-виноградар», «Недріманне око», «Розп'яття із виноградною лозою», «Пелікан»,

«Христос у виноградному точилі» використовують символіку тернового вінця, адже зображення мали допомогти для християн розкрити догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Ці сцени не набувають поширення у настінних розписах, але були поширені в іконах, гравюрах, різьбі, гаптуванні тощо. Власної традиції таких зображень у добарокову епоху українське церковне мистецтво не мало, тому взорувалося на європейські зразки.

Форма та силует тернового вінця в українському живописі XVI ст. варіюється між декоративним колючим ланцюжком та тонким обручем з перекручених гілочок, що ідентично до європейської традиції пізнього середньовіччя за виключенням поодиноких зразків, які відображають вже тенденції європейського Ренесансу, в другій половині XVI ст. Збірні ікони страстей XVII ст. мають подібні представленні тернового вінця, однак вже спостерігаємо тенденцію до збільшення об'єму та ширини вінка.

У «Розп'ятті» у XVII-XVIII ст., використовують малярі різні варіанти тернового вінця, тому непоодинокими є випадки відсутності вінка, візуалізації його як декоративного ланцюжка чи колючого прототипу ренесансно-барокового представлення. Аналогічну тенденцію демонструє у сюжеті «Розп'яття» українська гравюра. Таку тенденцію можна прослідкувати навіть в межах однієї школи майстрів (риботицька, острозька), які могли активно продовжувати середньовічні та ренесансні традиції поруч з новими бароковими варіантами візуалізації тернового вінка. Аналогічний спосіб візуалізації бачимо й у XIX ст., хоч у сюжеті «Недріманне око» митці уникають акцентуації на розмірі вінка та величині колючого терня й зображають тоненькі вінки, з м'яким прозорим силуетом. Запозичуються у цей час західноєвропейські варіанти зображення серця з терновим вінцем в сюжеті «Найсвятіше серце Христове».

Стилістичні зміни у візуалізації тернового вінця спричинило вкорінення принципу мімезису в живописі України, що сприяло збільшенню розміру вінка у страсних та алегоричних сюжетах, відповідно до європейської барокової традиції. Зображення широкого тернового вінка з виразно промальованими колочками було популярним у митців лаврської малярні Києва (Христос

Скорботний, «Ессе Ното», «Розп'яття», і «Зняття хреста» тощо). Найбільш помітні такі зміни у іконах професійних майстрів (І. Рутковича, Й. Конзелевича, о. В. Глібкевича, Стефана Поповича Мединського та інших). Особливу живописну довершеність мають тернові вінці у виконанні Конзелевича (вміле моделювання форми засобами світлотіні, використання рефлексів, деталізування). Оригінальною версією широкого вінця з обірваними прутиками та залишками листочків вирізняється ікона «Розп'яття з Леонтієм Свічкою» кінця XVII ст.

Встановлено, що в живописі першої половини XX ст. домінує змішана стилістична форма: класична та символічна образність паралельно з модерною. Аналіз індивідуальних авторських підходів візуалізації тернового вінця в творчості митців XX – початку XXI століть показує, що в творах страсної тематики образотворчого мистецтва першої половини XX ст. домінують ремінісценції традиційних іконографічних сюжетів, але паралельно існує модерна стилістика. Візуальна подача форми тернового вінця здебільшого не зазнає суттєвої редакції й залишається традиційно реалістично-академічною (неширокий обруч з невеликими колючками), що відповідає стилістиці більшості тогочасних зображення церковного малярства. Спостерігаємо використання символу тернового вінця для посилення містико-релігійних мотивів в контексті проблем щоденного життя та смерті під час війни у серії страстей О. Кульчицької, окремих творах О. Куриласа та появу міфологем та фантазмагорій на основі традиційної іконографії («Ісус Христос у зруйнованому храмі»), вирізняється концептуальністю подачі тернового вінця графічні серії О. Сорохтея.

У другій половині XX століття заборонені радянською владою християнські ідеї страсних сюжетів стали не просто мотивами творчості, а свідчення внутрішніх, духовних орієнтирів і переконань окремих митців. Неординарні форми подачі образів страсного символізму бачимо в роботах майстрів реалістичного спрямування (Д. Іванцев, В. Микита, В. Кушнір, А. Антонюк, В. Курилик та інші) з використанням символу тернового вінця.

Аналіз картин з сюжетом та мотивом Розп'яття показує поступове руйнування традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів, причому художники часто відкидають символу тернового вінця на зображеннях (Г. Гавриленко, Є Лисик, О. Мінько,)

Тема війни, що проникає у сюжети з використанням тернового вінця у вигляді колючого дроту та фіксується на початку ХХ ст., продовжується у другій половині ХХ століття як присвята репресованим у радянських таборах, а також актуалізується з початком повномасштабної війни в Україні 2022 р. У цих роботах митці використовують візуалізацію страсної символіки терня-дроту як мотив передачу страждань сучасників та збільшують, таким чином, асоціативно-семантичне поле цього символу.

Частина митців церковного малярства кінця ХХ- початку ХХІ ст. вірні православної традиції і у сюжеті Розп'яття не використовуює символіку тернового вінця або зображають цей символ ледь помітним. У творах страсної тематики І. Крип'якевич-Димид власне терновий вінець стає максимально приближеним до глядача та є способом підсилення емоційної домінанти сюжетів стацій Страстей. Іконопис на основі народної ікони або гравюри для багатьох сучасних митців стає способом філософсько-символічного розважання над страсними подіями з Євангеліє. Ікони Л. Скопа, Т. Думан, Р. Зілінка зі страсною тематикою вирізняються власними варіантами інтерпретації іконографії Розп'яття, Оплакування тощо. Терновий вінець у творах Л. Скопа має бароковий спосіб його представлення, Р. Зілінко використовує середньовічний варіант корони з акуратно перекручених гілок, Т. Думан візуалізує у іконописі різноманітні варіанти поєднання народної квіткової символіки в традиційній християнській іконографії, тому її трактування тернового вінця включає й використання квітів та листків. Така різноманітність суттєво збагачує традиційні іконографічні схеми та образно-стилістичні конотації.

Об'ємний терновий вінець у формі інтерактивно-архітектонічної візуалізації цього образу за допомогою додаткових предметів зустрічаємо у Л. Скопа, Д. Гордіци, що створює синтез із більш традиційного іконопису з

індивідуально-авторськими художнім творам. Отже, з'являється різні візуальні конотації у тернових вінках: культурно-національні (калина, колосся пшениці), філософсько-історичні (квіти, листки); образно-архітектонічних (аплікації терновими гілками, творення об'ємного вінка сірниками та трісками тощо). Тому терновий вінець в структурі традиційних іконографічних сюжетів церковного малярства ХХІ ст. є не тільки засобом візуалізації іконографічних особливостей страсних сюжетів, а способом розширення асоціативного потенціалу за допомогою додаткових елементів та відчуттів.

В процесі трансформації представлення тернового вінка у малярстві України має місце складний поєднання консервативних традиційних чинників і західноєвропейських впливів. Взаємодія сюжетів та мотивів символу тернового вінка з культурно-мистецькими процесами України ХХ ст. була надзвичайно активною і в ній часто відображалися соціальні й політичні проблеми часу, а початок ХХІ ст. показує переважання практик модерного та постмодерного мистецтва. Проаналізовані твори є ваговою частиною в історії релігійного та церковного живопису України.

### Список використаних джерел:

1. Авула А. Авторська інтерпретація тернового вінця в іконах Тетяни Думан. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 60–65. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-9>.
2. Авула А. Образи Спасителя, коронованого терням, з Львівського музею історії релігії. *Народознавчі зошити / Ін-т народознавства НАН України*. 2022. № 3 (165). С. 549–561. <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.549>.
3. Авула А. Терновий вінець у творчості Дмитра Гордіци: особливості асоціативного трактування й образної семантики. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 53–58. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-6>.
4. Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст. Львів, 1995. 198 с.
5. Алексеев С. Слово стало плотью. Иконография Спасителя. СПб : Сатис, 1998.
6. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. Москва, 1978. 331 с.
7. Альбом № 30. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври : Альбом вклеєних гравюр різного змісту. [1701–1800]. *Електронна бібліотека «Україніка»*. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001595](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001595) (дата звернення: 05.02.2022).
8. Альбом № 4. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. *Електронна бібліотека «Україніка»*. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_ir/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=)

[10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000374](#) (дата звернення: 05.02.2022).

9. Арган Дж. История итальянского искусства : в 2 т. Москва : Радуга, 1990.
10. Аронець М. Денис Лев Іванцев. Життя і творчість. Київ, 2008. 160 с.
11. Аррас Д. Деталь в живописи. СПб, 2010.
12. Бабій М. Сакральне. *Філософський енциклопедичний словник* / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 562.
13. Балашова О., Герман К. Искусство украинских шестидесятников. Киев, 2015. 384 с.
14. Банцекова Г. Біблійна тематика в рисунках Осипа Сорохтея 1925 р. *Осип Сорохтей. Живопис. Графіка : кат. вист.* Львів, 2020. С. 25–27.
15. Батіг М. Галицький станковий живопис XIV – XVI ст. у збірках Державного Музею Українського Мистецтва у Львові. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства*. Вип. VI. Київ, 1961. С. 148.
16. Береговська Х. Страсті Христові Василя Курилика, або Ін'єкція духу. *Історична правда*. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/08/13/152677/> (дата звернення: 07.12.2021).
17. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. Київ, 1981. 159 с.
18. Бобров Ю. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб : Аксиома, 1995.
19. Бовини Дж. Равенна. Искусство и история. Равенна : ЛОНГО, 2008. 160 с.
20. Боровская Н. Как художники изображали Страсти Христовы и Распятие? *Фома : православ. журн.* URL: <https://foma.ru/kak-hudozhniki - izobrazhali-strasti-hristovyi-raspyatie.html> (дата звернення: 07.08.2021).



21. Боровская Н. Оплакивание Христа: как его изображали художники? *Фома : православ. журн.* URL: <https://foma.ru/oplakivanie-hrista -kak-ego-izobrazhali-hudozhniki.html> (дата звернення: 15.04.2021).
22. Бурковська Л. Українські ікони «Страсті Господні» XV – початку XVII століття: іконографія, особливості композиційної та структурної побудов. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2019. Вип. 19. С. 42–58.
23. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / пер. с англ. Н. П. Локман. Москва : Алетея, 1999. 216 с.
24. Бютнер Н. Ієронім Босх. Видіння і кошмари. Харків : Ранок ; Фабула, 2019. 144 с.
25. Варгольская В. Иконография Распятия. *Radio Prague International.* URL: <https://ruski.radio.cz/ikonografiya-raspyatiya-8195728> (дата звернення: 03.06.2020).
26. Варивода А. 2014. Тема страстей Христових в українському церковному гаптуванні XVII ст. (за мат. колекції Нац. Києво-Печерського історико-культурного заповідника). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* 2014. Вип. 31. С. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.31.2014.158880>.
27. Вигоднік А. Ікона «Христос Боремельський». *Волинська єпархія Православної церкви України (ПЦУ).* URL: <https://www.pravoslavivolyni.org.ua/stattia/ 320-ikona-khrystos-boremelskyi/> (дата звернення: 05.09.2021).
28. Виппер Б. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. Москва : Искусство, 1962.
29. Гах І. Страсті Христові від Курилика. *Збруч.* URL: <https://zbruc.eu/node/78359> (дата звернення: 17.10.2021).
30. Гелитович М. Ікона «Розп'яття з пристоячими». *Релігійно-інформаційна служба України.* URL: [https://risu.ua/ikona-rozp-yattya-z-pristoyachimi\\_n36](https://risu.ua/ikona-rozp-yattya-z-pristoyachimi_n36) (дата звернення: 13.05.2021).

31. Гелитович М. Ікони «Страсті Христові» XV – першої половини XVI століття. *Літопис національного музею у Львові*. 2001. № 2 (7). С. 108–111.
32. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV — XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Свічадо, 2010. 240с.
33. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог / Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів : Нац. музей ім. Андрея Шептицького, 2014 (Майстер книг, Київ). 347 с.
34. Гелитович М. Українські ікони кінця XV – початку XX ст. зі збірки «Студіон» у колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Proceedings of Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv*. 2020. № 12 (28). С. 280–298. URL:<https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2020/JRN/PDF/15.pdf> (дата звернення: 04.09.2021).
35. Гнутова С. В. Орудия Страстей Христовых на русских крестах XVII–XIX веков. *Филевские чтения*. 1994. Вып. V. 68–86 URL:[https://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=53](https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=53) (дата звернення: 08.12.2021).
36. Голубець О. Мистецтво XX століття – український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 198 с.
37. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів, 2001. 176 с.
38. Гординський С. Українська ікона XII–XVIII сторіччя. Філадельфія, 1973. 217 с.
39. Гордіца Д. У святій стихії життя, благословенній з Небес, відчуваю потребу творити свій ковчег : (інтерв'ю для «Української літературної газети» 23. 01. 2012). *Українська літературна газета*. URL : <https://litgazeta.com.ua/interviews/dmytro-gorditsa-u-svyatij-styhiyi-zhyttya-blagoslovennij-z-nebes-vidchuvayu-potrebu-tvoryty-svij-kovcheg/> (дата звернення : 12. 05. 2022).

40. Данилова И. Искусство Средних веков и Возрождения. Москва : Сов. художник, 1984. 272 с.
41. Длінна Т. «Квіт райський»: рослинна символіка спасіння у християнській культурі. *Релігійно-інформаційна служба України*. URL : [https://risu.ua/kvit-rayskiy-roslinna-simvolika-spasinnya-u-hristiyanskiy-kulturi\\_n80648](https://risu.ua/kvit-rayskiy-roslinna-simvolika-spasinnya-u-hristiyanskiy-kulturi_n80648) (дата звернення : 23. 01. 2022).
42. Дмитрух С. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» / Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів : Срібне слово, 2008. 160 с.
43. Дорош О. Небесне і земне Андрія Антонюка. В Миколаєві проходить виставка геніального народного художника. *СВІДОК.info*. URL: <https://svidok.info/ru/news/5213> (дата звернення: 27.10.2021).
44. Дротенко В. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. *Молодий вчений*. 2021. № 3 (91). С. 135–140. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30> (дата звернення: 24.05.2022).
45. Дружук І. Авангардна Голгофа Осипа Сорохтея. *Ukrinform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3144290-avangardna-golgofa-osipa-sorohtea.html> (дата звернення: 25.10.2021).
46. Дундяк І. Релігійна тематика у творчості В. Федька. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2016. Вип. 28. С. 14–24.
47. Дундяк І. Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи. *Вісник ПНУ*. Серія «Мистецтвознавство». Івано-Франківськ, 2008. № 12/13. С. 12–15.
48. Дундяк І. М. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 2. С. 81–85. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm\\_2016\\_2\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2016_2_20). (дата звернення: 21.08.2020).
49. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIX століть (походження, іконографічні та художні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2003. 174 с.

50. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження) : монографія. Івано-Франківськ, 2019. 408 с.
51. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни : монографія. Москва : Канон, 1998. 807 с.
52. Желис Ж. Тело, церковь, религия. История тела : в 3-х т. Том 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / под ред. Корбена А., Куртина Ж. Ж., Вигарелло Ж. Москва : Новое лит. обозрение, 2015. 496 с.  
URL:<https://coollib.com/b/454886-alen-korben-istoriya-tela-v-3-h-tomah -tom -1-ot-renessansa-do-epohi-prosvescheniya/read> (дата звернення:15.11.2021)
53. Жердев В. Сакральне мистецтво в православних храмах Німеччини (XIX –початок ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2010. 20 с.
54. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ, 1982. 286 с.
55. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ, 1988. 159 с.
56. Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1978. 327 с.
57. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. Київ, 1983. 178 с.
58. Загайська Д. Л. Співвідношення символу метафори, алегорії, образу, знаку як засобів художньої виразності. *Вісник ХДАДМ*. 2016. Вип. 40. С. 17–23.
59. Иулиания (Соколова М. Н.). История иконографии образа «Воскресение Христово» (в памятниках Востока, Запада, России). *Труд иконописца* / вступ. ст. Алдошиной А. Е. Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1998. 158 с. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/ikona/trud-ikonopistsa/5\\_5](https://azbyka.ru/otechnik/ikona/trud-ikonopistsa/5_5) (дата звернення: 30.08.2021).

60. Ікона–картина «Страсті Христові».| *Національний заповідник "Києво-Печерська лавра"*. URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/04-December -Spiritual-culture-Icon-picture-Strasti-Christovi-ukr> (дата звернення: 15.09.2021).
61. Ірмос дев'ятої пісні канону Косми Маюмського до Великої Суботи. *Наша Парафія*. URL: <https://parafia.org.ua/%20biblioteka/bohosluzhbovi - knyzhky/triod-postova/%20svyata-i-velyka-subota> (дата звернення: 31.08.2021).
62. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 4 : Мистецтво XIX століття / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; ред. т. В. Рубан. Київ : [б. в.], 2006. 760 с.
63. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5 : Мистецтво XX століття / НАН України ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. 1048 с.
64. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т.4 : Мистецтво другої половини XIX-XX століття / ред. В.І. Касіян (відп. ред.), В.А. Афанасьєв [та ін.]. Кн. 2 / АН УРСР ; голов. редкол. : М.П. Бажан (голов. ред.), Ю.С. Асєєв [та ін.]. Київ : УРЕ, 1970. 436 с. : іл
65. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття / АН УРСР ; відп. ред. П.Г. Юрченко. Київ : УРЕ, 1968. 436 с.
66. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 4 : Мистецтво кінця XVIII — першої половини XIX століття. Кн. 1 / АН УРСР ; відп. ред. Я. П. Затенацький. Київ : УРЕ, 1969. 360 с.
67. Кантор М. Андреа Мантенья. *STORY : журнал*. URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-iskusstv/maksim-kantor-andrea-mantenya/> (дата звернення: 03.05.2020).
68. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. : іконографія, типологія, стилістика. Львів, 1996. 231 с.
69. Карп'юк Л. Образ «Спас у терніях» у релігійному живописі Волині. *Волинська ікона: дослідження та реставрація : наук. зб. Вип. 18. : Матеріали XVIII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27–28 жовт. 2011 р.* Луцьк, 2011. С. 89–

93. URL: [http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz\\_spas\\_u\\_ternijakh\\_u\\_religijnomu\\_zhivopisi\\_volini\\_khviii\\_stolittja/1-1-0-36](http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz_spas_u_ternijakh_u_religijnomu_zhivopisi_volini_khviii_stolittja/1-1-0-36) (дата звернення: 17.09.2021).

70. Карпінська В. Простір для діалогу з митцем Миколою Кристопчуком. *ARTarea : інтернет-журнал*. URL: <http://artarea.com.ua/2020/07/prostir-dlya-dialogu-z-mittsem-mikoloyu-kristopchukom/> (дата звернення: 13.07.2020)

71. Квич Л. З Історії Марійського духовного центру Зарваниця [Архівовано 23 січ. 2022 р. у Wayback Machine.]. *Наукові записки Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. Серія «Історичне релігієзнавство»*. 2011. Вип. 5. С. 118.

72. Кемпійський Т. Наслідування Христа / пер. на укр. Й. Боцян. Львів : Свічадо, 2005. 312 с.

73. Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. *АНТ*. 2002. № 7/9. С. 59–64.

74. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Москва : Азбука-Классика, 2004. 524 с.

75. Кондаков Н. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Пловдив, 2012. 301 с. *Academia.edu* URL: [https://www.academia.edu/1566834/%D0%9D\\_%D0%9F\\_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2\\_%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F\\_%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0\\_%D0%BF%D0%BE\\_%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%B0%D0%BC](https://www.academia.edu/1566834/%D0%9D_%D0%9F_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0_%D0%BF%D0%BE_%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%B0%D0%BC) (дата звернення: 13.07.2021).

76. Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Москва : Паломник, 2001. 242 с.

77. Косаняк Л. Ікона «Страсті Христові» I пол. XVII ст. в музеї «Дрогобиччина». Повернення відреставрованих робіт до музею

“Дрогобиччина”. *Дрогобицька міська рада*. URL: <https://drohobych-rada.gov.ua/повернення-відреставрованих-робіт-до/> (дата звернення: 09.07.2022).

78. Косів Р. Західноукраїнські ікони на полотні з фризівим розташуванням фігур XVII – початку XVIII ст. : призначення та іконографія. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1052 –1061.

79. Косів Р. Ікона «Страсті Христові» 1675 року з церкви Св. Миколая у Кам’яниці-Бузькій на Львівщині : іконографія та атрибуція. *Народознавчі зошити*. 2022. № 4 (166). С. 897–909. <https://doi.org/10.15407/nz2022.04.879>

80. Косів Р. Ікони «Спас – Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів : Свічадо, 2016. 88 с. : іл. Серія «Від Тайної вечері до Воскресіння».

81. Косів Р. Ікони на полотні «Древо Єсееве» другої половини XVII ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького в контексті розвитку сюжету. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6. С. 1379–1392.

82. Косів Р. Ікони на полотні Страсті Христові XVII століття зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Вип. 2. С. 27–46.

83. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Львів : Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

84. Котляр Є. Джерело натхнення: Образи Худпрому в мистецькій ретроспективі. Передмова до альбому. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2021. №. 2. С. 263–276.

85. Кравич Д., Овсійчук В. Оповідь про ікону / наук. ред. С. Павлюк. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. 396 с. : іл.

86. Кузів Т. Особливості іконографії «Оплакування» у церкві Св. Юрія у м. Дрогобичі. *Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях*, Третє читання. 2010. Дрогобич : Музей «Дрогобиччина», Творче об’єднання «Кактус».

87. Лагутенко О. Національний художній музей України. Київ : Артанія Нова, 2003. 416 с.
88. Лазарев В. История византийской живописи. Москва : Искусство, 1986. 329 с.
89. Лещенко А. Експлікація християнського сакрального мистецтва: коеволюційно-резонансний контекст : автореф. дис... д-ра філософ. наук : 09.00.11. Київ, 2016. 36 с.
90. Либман М. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. Москва : Сов. художник, 1991.
91. Либман М. Микеланджело и неклассическое художественное наследие. *Микеланджело и его время*. Москва : Искусство, 1978. С. 32–50.
92. Лисий І. Семантика хреста в українському релігійному мистецтві. *Образ Христа в українській культурі*. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. С. 175–188.
93. Логвин Г. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. *Історія українського мистецтва. : у 5 т. Т. 2*. Київ, 1967. С. 157–207.
94. Логвин Г. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968. 463 с.
95. Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII ст. Москва, 1963. 283 с.
96. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной церкви. | *Православный портал «Азбука веры» : православный сайт*. Москва, 1991. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir\\_Loskij/ocherk-misticheskogo-bogoslovija-vostochnoj-tserkvi/](https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Loskij/ocherk-misticheskogo-bogoslovija-vostochnoj-tserkvi/) (дата звернення: 11.03.2020).
97. Мазур В. Анатолій Криволап і Єжи Новосельський: мистецтво, що єднає. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Київ. 2023 (33). С. 187–192.
98. Макойда О. Богословське тлумачення теми страстей Христових: символіка і зміст. *Docplayer*. URL: <https://docplayer.net/89398922-Materiali-iv-mizhnarodnoyi-naukovoyi-konferenciyi-m-lviv-listopada-2011-r.html> (дата звернення: 06.06.2021).



99. Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI – XVIII століть. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1448–1462.
100. Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у ранньохристиянський період. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво : матеріали V Міжнар. наук. конф., м. Львів, 23–24 листоп. 2012 р.* Львів, 2012. С. 24–33.
101. Максимів-Данилиха М. Виставка «Хрестна дорога. Білим – на чорному, чорним на – білому...». *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=3162860610415057> (дата звернення: 11.08.2021).
102. Максимчук О. Амбівалентність хреста: концепт двох любовей у пасійній проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького. *Кирило Транквіліон Ставровецький – проповідник Слова Божого / упоряд. Богдани Криси, Дарії Сироїд*. Львів : Вид-во УКУ, 2017. С. 170–181. Серія «Київське християнство», т. 6; Серія «Львівська медієвістика», вип. 5.
103. Мелетич Н. В іконі має бути наївність і доброта – Тетяна Думан. *ZAHID.NET*. URL : [https://zaxid.net/v\\_ikoni\\_maye\\_buti\\_nayivnist\\_i\\_dobrota\\_tetyana\\_duman\\_n1068722](https://zaxid.net/v_ikoni_maye_buti_nayivnist_i_dobrota_tetyana_duman_n1068722) (дата звернення : 23. 01. 2022).
104. Мельник А., Членова Л. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Київ, 2005. 256 с.
105. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Івано-Франківськ : Лілея-НВ. 2007. 224 с.
106. Мельничук М. Особливості трансформації ролі мистецтва в християнському культурі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11. Житомир, 2011. 19 с.
107. Міляєва Л., Садова О., Рішняк О. Церква Св. Юра в Дрогобичі: архітектура, малярство, реставрація. Київ : Майстер книг, 2019. 416 с.
108. Міляєва Л. Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ, 1969. 248 с.

109. Найден О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору : монографія. / авт. проєкту М. Бабак; авт. тексту О. Найден ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ. Київ : Книга, 2009. 545 с. : іл.
110. Никулин Н. Золотой век нидерландской живописи XV ст. Москва : Изобраз. искусство, 1981. 398 с.
111. Новікова К. На перехресті світу і духу: короткий нарис про сакральний живопис України. Київ, 2013. 328 с.
112. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів, 2015. 280 с.
113. Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ, 1991. 400 с.
114. Овсійчук В. Оповідь про ікону. Львів, 2000. 397 с.
115. Овсяник Ю. «Моя Таня (Думанка)». *ZBRUC*. URL : <https://zbruc.eu/node/102094> (дата звернення : 23. 01. 2022).
116. Осадча О. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2020. 255 с.
117. Осадча О. Принципи іконічності в іконографічному образі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. збірник*. Рівне, 2020. № 36. С. 145–151.
118. Павельчук І. А. Сучасний український постімпресіонізм: живопис Ігоря Мельничука. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. 2021. № 35. Том 4. С. 45–55;
119. Павлишин Н. Астрономічні таємниці українського іконопису. *Фотографії старого Львова*. URL: <https://photo-lviv.in.ua/astromichni-tajemnytsi-ukrajinsko-ho-ikonopysu/> (дата звернення: 19.07.2020).
120. Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.

121. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. Москва ; СПб. : АСТ; Сова, 2007. 515 с.
122. Попов И. Большой дворец в Константинополе. *Православная энциклопедия*. Москва, 2002. Т. 5 : Бессонов Бонвеч. 752 с.
123. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX століття. Ужгород, 2017. 508 с.
124. Пуцко В. «Недріманне око» – українська іконографічна тема XVIII ст. *Людина і світ*. 1995. № 11/12. С. 34–36.
125. Пшеничний Д. Сакральні інспірації в творчості Олега Мінька. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 328–335.
126. Романова О. Феномен Охтирської ікони Богородиці в контексті великодержавної ідеології російського імперіалізму. *Україна в Центрально-Східній Європі*. 2021. Вип. 19/20. С. 69–142.
127. Ротенберг Е. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. Москва : Искусство, 1989.
128. Рудич А. В. Современные церковные росписи артели монументалистов, выпускников Харьковской государственной академии дизайна и искусств. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. № 13. С. 108–112.
129. Рудич О. В. Церковні розписи випускників львівської національної академії мистецтв. *Вісник ЛНАМ*. Львів, 2015. Вип. 27. С. 191–201.
130. Руско Н. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: філософсько-релігійнознавчий контекст : дис... канд. філософ. наук : 09.00.11. Острог, 2015. 196 с.
131. Свенціцька В. Живопис XIV–XVI ст. *Історія українського мистецтва : в 6 т. Т. 2*. Київ, 1967. С. 208–274.
132. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966. 153 с.
133. Свенціцька В. Сидор О. Ф. Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. 72 с.

134. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII ст. У контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко. *Українське бароко та європейський контекст / І-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; Польська акад. наук ; Ін-т мистецтва*. Київ : Наук. думка, 1991. С. 90–95.
135. Селівачов М. «Наївне мистецтво»: становлення поняття, різновиди та різні назви явища . *Народознавчі зошити*. 2022. № 3 (165). С. 525–535.
136. Селівачов М. Р. Зміст і межі поняття «сакральне мистецтво». *АНТ*. 2007/2008. № 19/21. С. 66–79.
137. Селівачов М. Р. Народне декоративне мистецтво. Художні промисли. Історія української культури : у 5 т. Київ : Наук. думка, 2005. Т. 4 : Українська культура другої половини XIX ст., кн. 2. С. 1153–1226.
138. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII-XVIII ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1 (97). С. 87–100.  
URL:[http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin /irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=NaZo\\_2011\\_1\\_9](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin /irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NaZo_2011_1_9) (дата звернення: 18.03.2021).
139. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ, 2016. 376 с. : іл.
140. Скоп М. Українські ікони «Спас Нерукотворний» XV–XVI ст.: художні особливості та семантика. *Народознавчі зошити*. 2020. № 3 (153). С. 622– 636.
141. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М. Станкевича. Львів, 2006. 287 с.
142. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
143. Софронова Л. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. 352 с.

144. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ – початку ХХІ століть. Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква, 2012. 288с. іл.
145. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2004. 382 с.
146. Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ століть. Київ, 1996. 440 с.
147. Стоян С. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Міленіум, 2014. 360 с.
148. Студницька М., Студницький Р. Церкви Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : художній образ храму. Львів, 2016. 252 с.
149. Товариство «Ризниця» у м. Самборі. *Самбірсько-Дрогобицька єпархія УГКЦ*. URL:<http://www.sde.org.ua/component/k2/item/1570-tovarystvo-ryznycya-u-m-sambori.html> (дата звернення: 25.02.2020).
150. Трещук Г. Ікони для фронту: іконописець-волонтер Лев Скоп вірить, що вони бережуть життя воїнів. *RISU*. URL: [https://risu.ua/ikoni-dlya-frontu-ikonopisec-volonter-lev-skop-virit-shcho-voni-berezhut-zhittya-voyiniv\\_n132198](https://risu.ua/ikoni-dlya-frontu-ikonopisec-volonter-lev-skop-virit-shcho-voni-berezhut-zhittya-voyiniv_n132198) (дата звернення: 28.10.2022).
151. Трофименко Т. Збірка «Перло многоцѣнное» Кирила Транквіліона Ставровецького в контексті барокової культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Харків, 2003. 23 с.
152. Тэйлор Дж. Как на самом деле выглядел Иисус Христос? *BBC News*. URL: [https://www.bbc.com/russian/science/2015/12/151221\\_jesus\\_look\\_history](https://www.bbc.com/russian/science/2015/12/151221_jesus_look_history) (дата звернення: 28.02.2020).
153. Угринович Д. М. Искусство и религия: теоретический очерк. Москва, 1983. 288 с.
154. Українська поезія: кінець ХVІ – початок ХVІІ ст. / упоряд. Колосова В., Крекотень В. Київ, 1978. 296 с.

155. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Ч. I : Врятовані від загибелі та забуття / авт.-упоряд. о. Севастіян (Степан) Дмитрух. Львів : Гердан Графіка, 2005. 80 с.
156. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. проекту А. Мельник ; ред. О. Климчук ; упоряд. Ю. Литвінець. Хмельницький ; Київ : Галерея ; Артанія Нова, 2006. 304 с.
157. Успенский Л., Богословие иконы. Москва : Паломник, 2001.
158. Федак М. Іконографічні та художньо-стильові особливості ікони «Христос у гробі» («Людина болю») другої третини ХVІ ст. зі Старого Самбора. *Народознавчі зошити*. 2017. № 4 (136). С. 921–934.
159. Хиллер Л. Терновый венец, венец победы. *Церковь Иисуса Христа*. URL: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/liahona/2011/04/crown-of-thorns-crown-of-victory?lang=rus> (дата звернення: 15.09.2021).
160. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва : КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
161. Хорунжа Г. Сучасне сакральне мистецтво Львова: зображення, образ, ікона. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1. С. 55–57.
162. Цикл «Недремлющее Око». *Антиквар*. URL: <https://antikvar.ua/tsikl-nedremlyushhee-ok/> (дата звернення: 12.02.2021).
163. Черепанин В. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2008. 16с.
164. Шевченко В. Словник-довідник з релігієзнавства. Київ : Наук. думка, 2004. 560 с.
165. Шпак О. Українська народна гравюра ХVІІ – ХІХ століть / ред. Козанкевич О. Львів : НАН України 2006, 224 с.
166. Шпідлік Т., Рупнік М. І. Про що розповідає ікона. Львів : Свічадо, 1999. 126 с.

167. Языкова И. К. Богословие Иконы. Москва : Общедоступ. Православ. ун-т, 1995.
168. Яців Р. Чи варто актуалізувати ікону? *День*. URL :<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chy-var-to-aktualizuvaty-ikonu> (дата звернення : 01. 11. 2017).
169. Bouguereau W. *Musee d'Orsay*. URL:<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/compassion-153691> (дата звернення: 03.07.2020).
170. Grešlík V. *Ikony Šarišského múzea v Bardejove*. Bratislava : FRS MONUMENT, 1994. 96 s.
171. Harris K. The Incredible Saga of the Crown of Thorns. *History daily*. URL: <https://historydaily.org/the-incredible-saga-of-the-crown-of-thorns/3> (date of access: 26.06.2019).
172. Iconografía del Cristo en la tumba. Vir dolorum o Varón de dolores. *La sombra en el sudario*. URL: <https://sombraenelsudario.wordpress.com/> (date of access: 21.11.2019)
173. Kirschbaum E. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 1 : Freiburg im Breisgau. Basel ; Wien : Herder Verlag, 1990. 719 s.
174. Kirschbaum E. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 2 : Freiburg im Breisgau. Basel ; Wien : Herder Verlag, 1990. 715 s.
175. Kirschbaum E. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 3 : Freiburg im Breisgau. Basel ; Wien : Herder Verlag, 1990. 576 s.
176. Kłosińska J. *Sztuka Bizantyńska*. Warszawa, 1975. 297 s.
177. Onasch K. *Die Ikonenmalerei: Grundzüge einer systematischen Darstellung*. Leipzig, 1968. 278 s.
178. Przedziecka M. *O malopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*. Warszawa, 1973. 76 s.
179. Savage J. The Iconography of Darkness at the Crucifixion. *The index of medieval art*. URL: <https://ima.princeton.edu/2018/04/04/the-iconography-of-crucifixion-darkness/> (date of access: 28.02.2020).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО  
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**АВУЛА АНАСТАСІЯ ІГОРІВНА**

Прим. № \_\_\_\_\_  
УДК [75.046.3:27-312.8](477) "16/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

СЮЖЕТИ, МОТИВИ ТА СИМВОЛИ «ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ»  
В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XVII–XXI СТОЛІТТЯ

**ДОДАТКИ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



\_\_\_\_\_ А. І. Авула

Науковий керівник:  
Селівачов Михайло Романович,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ–2022



## ДОДАТОК А

### СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Латеранський саркофаг. IV ст. [Електронний ресурс]  
URL:<https://uchitelj.livejournal.com/1342948.html> (дата звернення: 12.12.2018).
2. Мозаїка VI ст. Базиліка Сант-Аполлінаре-Нуово. Равенна. [Електронний ресурс]  
URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%82-%D0%90%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B5-%D0%9D%D1%83%D0%BE%D0%B2%D0%BE> (дата звернення: 11.12.2018).
3. Євангеліє Рабули. VI ст. Сирійською мовою. У цьому рукописі знаходяться найдавніші варіанти іконографії сюжетів Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Розп'яття. [Електронний ресурс] URL:<https://iskusstvoed.ru/2018/06/02/evangelie-rabuly-ok-586-g-monastyr-sv-i/> (дата звернення: 03.02.2019).
4. Утрехтський псалтир. 830 р. Христос у тернії мініатюри. (С. 141)  
[Електронний ресурс] URL:<https://web.archive.org/web/20141210133529/http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-284427&lan=nl#page//57/54/05/57540503356684768173516091950148695638.jpg/mode/1up> (дата звернення: 11.02.2019).
5. Релікварій з терновим вінцем. Наші дні. [Електронний ресурс]  
URL:[https://uain.press/articles/notr-dam-de-pari-feniks-parizkoyi-bogomateri-abo-sobor-yakij-vizhiv-1023941/attachment/photo\\_2019-04-16\\_13-44-05](https://uain.press/articles/notr-dam-de-pari-feniks-parizkoyi-bogomateri-abo-sobor-yakij-vizhiv-1023941/attachment/photo_2019-04-16_13-44-05) (дата звернення: 15.03.2022).
6. Мікеланджело. Розп'яття. 1492 р. [Електронний ресурс] URL:<https://www.wikiart.org/uk/mikelandzhelo/rozpyattya-1492> (дата звернення: 13.03.2020).
7. Я. Госсарт (Мабюз). Зняття з Хреста. 1520–1521 рр. [Електронний ресурс]  
URL:[https://muzei-mira.com/kartini\\_gollandia/2957-jan-gossart-mabjuz-snjatie-s-kresta.html](https://muzei-mira.com/kartini_gollandia/2957-jan-gossart-mabjuz-snjatie-s-kresta.html) (дата звернення: 07.03.2020).

8. А. Картон. Авіньйонська п'єта (П'єта з Вільнів-льоз-Авіньйон). 1455 р. Лувр. [Електронний ресурс] URL:[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD\\_%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%B0%D0%BD](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%B0%D0%BD) (дата звернення: 09.03.2020).
9. Дж. Белліні. П'єта. 1510 р. [Електронний ресурс] URL:[https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8\\_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8\\_%D0%9E%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0\\_1510\\_%D0%92%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%8F\\_%D0%93%D0%B0%D0%BB\\_%D0%90%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B8.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8_%D0%9E%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0_1510_%D0%92%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%93%D0%B0%D0%BB_%D0%90%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B8.jpg) (дата звернення: 03.05.2021).
10. Е. Греко. П'єта. 1571–1575 рр. Темпера, дерево. Музей мистецтв. Філадельфія. [Електронний ресурс] URL:<http://www.elgreco.ru/txt/02pieta1p.shtml> (дата звернення: 09.03.2020).
11. Г. Сінт Янс. 1490-ті. Музей собору Катерини. м. Утрехт. Нідерланди. [Електронний ресурс] URL:<https://gallerix.ru/storeroom/1172114554/N/2136346445/> (дата звернення: 18.04.2020).
12. Псалтир Потоцьких. Сер. XIII ст. Париж. [Електронний ресурс] URL:<https://ima.princeton.edu/2018/04/04/the-iconography-of-crucifixion-darkness/> (дата звернення: 01.07.2020).
13. Книга годин. Близько 1490 р. Париж. [Електронний ресурс] URL:<https://ima.princeton.edu/2018/04/04/the-iconography-of-crucifixion-darkness/> (дата звернення: 29.11.2018).
14. Ж. де Бомец. Розп'яття. XIV ст. [Електронний ресурс] URL:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_De\\_Beaumetz\\_-\\_Christ\\_on\\_the\\_Cross\\_with\\_a\\_Carthusian\\_Monk\\_-\\_WGA11944.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_De_Beaumetz_-_Christ_on_the_Cross_with_a_Carthusian_Monk_-_WGA11944.jpg) (дата звернення: 17.05.2019).

15. А. да Мессіна. Розп'яття. [Електронний ресурс] URL:<https://jyvopys.com/rozp-yattya-antonello-da-messina/> (дата звернення: 08.04.2020).
16. Я. ван Ейк. Розп'яття та Страшний суд. Близько 1430-х рр. [Електронний ресурс] URL:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/The\\_Crucifixion%3B\\_The\\_Last\\_Judgment\\_MET\\_DT25.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/The_Crucifixion%3B_The_Last_Judgment_MET_DT25.jpg) (дата звернення: 19.05.2020).
17. М. Г. Нітхарт (Грюневальд). Ізгентгеймський вівтар. 1510 р. [Електронний ресурс] URL:<https://fishki.net/3063665-zabytyj-velikij---matias-grjunevalyd.html> (дата звернення: 21.05.2020).
18. Ф. Гойя. Розп'ятий Христос. 1780 р. [Електронний ресурс] URL:[http://krotov.info/spravki/1\\_history\\_bio/18\\_bio/1746goya.html](http://krotov.info/spravki/1_history_bio/18_bio/1746goya.html) (дата звернення: 03.05.2021).
19. Ж.-Л. Давід. Розп'яття. 1782 р. [Електронний ресурс] URL:<https://www.wikiart.org/ru/zhak-lui-david/khristos-na-kreste-1782> (дата звернення: 23.09.2020).
20. В. Бугро. Співчуття! 1897 р. [Електронний ресурс] URL:[https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:William-Adolphe\\_Bouguereau\\_%281825-1905%29\\_-\\_Compassion\\_%281897%29.jpg](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_Compassion_%281897%29.jpg) (дата звернення: 23.09.2020).
21. Святий Юрій / Христос у саркофазі. Сер. XV ст. Словіта на Львівщині. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<https://nz.lviv.ua/archiv/2017-4/21.pdf> (дата звернення: 22.08.2020).
22. Страсті Христові. Поч. XVI ст. Угерці. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 15.09.2019).
23. Страсті Христові. Кін. XV ст. Здвижень. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 15.09.2019).
24. Страсті Христові. XVI ст. 3 ц. Успіння Богородиці. С. Мігова Старосамбірського р-ну. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 15.09.2019).

25. Страсті Христові. Кін. XV– поч. XVI ст. 3 ц. Покрови. С. Трушевичі. Старосамбірщина. Львівська обл. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 15.09.2019).
26. Розп'яття. Друга пол. XVI ст. Ц. Архангела Михаїла. С. Грабів. Івано-Франківська обл. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 15.09.2019).
27. Розп'яття. Маляр ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці. Кін. XVI ст. С. Риків. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 15.09.2019).
28. Федуско маляр із Самбора. Розп'яття (фрагмент Страстей). Друга пол. XVI ст. Дрогобич. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 15.09.2019).
29. Розп'яття. Сер. XVI ст. С. Стара Сварява. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 19.02.2020).
30. Розп'яття. Сер. XVI ст. С. Костаровець. Перемиська школа іконопису. Історичний музей Сяноку. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 19.02.2020).
31. Страсті Христові. 3 с. Білі Ослави. Надвірнянщина на Прикарпатті. НХМУ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 19.02.2020).
32. Розп'яття. Кін. XVI ст. С. Вовче. Самбірська школа. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 19.02.2020).
33. Страшний суд. Остання чверть. XV ст. 3 с. Ванівка. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strashniy-sud/> (дата звернення: 19.02.2020).
34. Христос у гробі. XVI ст. м. Старий Самбір. Львівська обл. Дошка липова, темпера, сріблення, рельєф. НМЛ. *Фото А. Авули*

35. Страсті Христові. Поч. XVIII ст. Зі збірки Студіону [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 19.02.2020).
36. Страсті Христові. Друга пол. XVIII ст. З фондової колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (походження невідоме, в колекції Заповідника зберігається з 1948 р.) [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 19.02.2020).
37. Страсті Христові. Друга пол. XVIII ст. З м. Корсунь Канівського повіту (тепер Канівський р-н Черкаської обл.). [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/strasti-hristovi/> (дата звернення: 19.02.2020).
38. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 4. на ст. 11 містить детальний малюнок крупним планом лику Ісуса у терновому вінці.
39. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 30. Гравюра Христос Скорботний.
40. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 30. Розп'яття.
41. І. Руткович. Розп'яття. 1680 р. З іконостасу с. Волиця-Деревлянська. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 03.04.2021).
42. Й. Конзелевич. Розп'яття. 1698–1705 рр. Іконостас Скиту Манявського. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 03.04.2021).
43. Й. Конзелевич. Воздвиження Чесного хреста. 1698–1705 рр. іконостас Скиту Манявського. НМЛ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/vozdvizhennya-chesnogo-hresta/> (дата звернення: 03.04.2021).
44. Й. Конзелевич. Плат Вероніки. 1722 р. Воцатинський іконостас. НМЛЮ. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvorniy/> (дата звернення: 03.04.2021).

45. С. Медицький. Розп'яття. 1669 р. 3 м. Дрогобич, ц. Святого Юра. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 16.03.2021).
46. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст. 3 с. Біличі. Музей народної архітектури та побуту у Львові. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 17.05.2021).
47. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст. Миколаївська церква с. Борочиче Волинської обл. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 03.04.2021).
48. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. К. : Видавничий центр «Друк», 2003. 336 с. С. 268.
550. Розп'яття. 14 × 52. Часослов. У., 1691.
551. Розп'яття. 26 × 106. Часослов. Л., 1642.
552. Розп'яття. 35 × 107. Службник. Стрятин, 1604.
553. Розп'яття. 35 × 107. Требник. Л., 1645.
49. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. К. : Видавничий центр «Друк», 2003. 336 с. С. 264.
- 541 Л. Т. Розп'яття. 124 × 105. Анфологійон. К., 1619.
50. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. К. : Видавничий центр «Друк», 2003. 336 с. С. 262.
536. Л. Т. Розп'яття. 194 × 311. Службник. К., 1629.
51. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. К. : Видавничий центр «Друк», 2003. 336 с. С. 266.
545. Георгій ієродиякон. Розп'яття. 88 × 110. Євангеліє. Л., 1636.
52. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу.

- К. : Видавничий центр «Друк», 2003. 336 с. С. 269. 554. Розп'яття.  
106 × 128, Тріодь квітна. К., 1631
53. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст., с. Смільна, Львівська обл. Судово-Вишенська школа. [Електронний ресурс]  
URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 02.02.2021).
54. Розп'яття. 1648 р. Радруж. З музею в Ланцуті. [Електронний ресурс]  
URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 02.02.2021).
55. Розп'яття з чотирма фігурами пристоячих. Поч. XVIII ст. С. Середнє Водяне Тячівського р-ну Закарпатської обл. [Електронний ресурс]  
URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 02.02.2021).
56. Розп'яття з портретом Стефана Комарницького. 1697 р. НМЛ.  
[Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 02.02.2021).
57. Розп'яття з портретом козака, ймовірно лубенського полковника, Леонтія Свічки. Кін. XVII ст. Полтавщина. НХМУ. *Фото А. Авули.*
58. Ікона Христос Боремельський. 1776 р. Свято-Троїцький кафедральний собор м. Луцька, Музей волинської ікони. [Електронний ресурс]  
URL:<https://www.pravoslaviavolyni.org.ua/img/img-newspaper/041132014.pdf>  
(дата звернення: 23.12.2018).
59. Христос Боремельський. (Ікона процесійна). Друга пол. XVIII ст.  
Дерево, олія, різьблення, поліхромія. Походження: ц. с. Суходоли,  
Володимир-Волинського р-ну, Волинської обл. ЛМІР. *Фото: А. Авули.*
60. П'єта. Кін. XVII – поч. XVIII ст. З ц. Воздвиження Добра Шпачелска у  
гміні Сянок Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства.  
[Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/piyeta-ne-rydaj-mene-maty/>  
(дата звернення: 12.08.2021).
61. П'єта кін. XVII.– поч. XVIII ст., ц. Різдва Богородиці, с. Хабковець.  
[Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/piyeta-ne-rydaj-mene-maty/> (дата звернення: 12.08.2021).

62. П'єта. XVIII ст. Полотно, темпера. 52 × 38. ЛМІР. Походить з фондів Львівського історичного музею. *Фото А. Авули.*
63. Христос – Виноградна Лоза. 1747 р. С. Лучиці Луцького р-ну Волинської області. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-vinogradna-loza/> (дата звернення: 13.06.2021).
64. Христос – Виноградар. Риботоцька школа іконопису. Поч. XVIII ст. Ц. Св. Сави у Рудавці. Музей в Ланцуті. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-vinogradna-loza/> (дата звернення: 13.06.2021).
65. Христос – Виноградна Лоза. Друга пол. XVIII ст. С. Яблунівка. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-vinogradna-loza/> (дата звернення: 13.06.2021).
66. Недремне око. Кін. XVIII ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/nedremne-oko/> (дата звернення: 10.05.2021)
67. Страсті Христові. XIX ст. С. Молодятин Івано-Франківської обл. (з коломиїського музею) [Електронний ресурс] URL:<https://hutsul.museum/collection/item/12406/> (дата звернення: 10.05.2021)
68. Недремне око. Поч. XIX ст. 47 × 60. Полотно, олія. Наддніпрянщина. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/nedremne-oko/> (дата звернення: 10.05.2021)
69. Недремне око. Пер. пол. XIX ст. Київщина. [Електронний ресурс] URL:<https://antikvar.ua/tsikl-nedremlyushhee-oko/> (дата звернення: 10.05.2021)
70. Епістилій Марія Сніжна, Розп'яття, Миколай Чудотворець. 1839 р. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/epistyliyi/> (дата звернення: 10.05.2021)
71. Богородиця Охтирська. Кін. XIX ст. Школа Слободи Борисівки. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/bogoroditsya-ohtirska/> (дата звернення: 13.05.2021)



72. Богородиця Охтирська. Друга пол. XIX ст. Чернігівщина. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/bogoroditsya-ohdirska/> (дата звернення: 13.05.2021)
73. Христос – Виноградна Лоза. Кін. XIX ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-vinogradna-loza/> (дата звернення: 18.06.2020)
74. Пелікан. Пер. пол. XIX ст. Зіньківський р-н. Полтавська обл. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/pelikan/> (дата звернення: 18.06.2020)
75. Плащаниця. Друга пол. XIX ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/pokladannya-v-grib-plashhanytsya/> (дата звернення: 19.07.2020)
76. Недремне око. Кін. XIX ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/nedremne-oko/> (дата звернення: 18.03.2019).
77. Недремне око. Друга пол. XIX ст. Поділля. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/nedremne-oko/> (дата звернення: 18.03.2019).
78. Епістилій Петро. Христос — Виноградна Лоза. Павло. Друга пол. XIX ст. З музею Івана Гончара. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/epistyliyi/> (дата звернення: 19.03.2019).
79. Недремне око. Кін. XIX – поч. XX ст. Київщина. XX ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/nedremne-oko/> (дата звернення: 18.03.2019).
80. Недремне око з Саваофом. Кін. XIX ст. Дерево, олія, левкас. 42 × 31. Колекція родини Уманських. [Електронний ресурс] URL:[https://art-ur.com.ua/catalog/search?keyword=%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%B5+%D0%BE%D0%BA%D0%BE&limitstar=0&option=com\\_virtuemart&view=category](https://art-ur.com.ua/catalog/search?keyword=%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%B5+%D0%BE%D0%BA%D0%BE&limitstar=0&option=com_virtuemart&view=category) (дата звернення: 18.03.2019).
80. Найсвятіше Серце Ісуса. XIX ст., літографія. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 17.03.2019).

81. Найсвятіше Серце Ісуса. Кін. XIX – поч. XX ст. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 17.03.2019).
83. Найсвятіше Серце Ісуса. XX ст. З с. Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської обл. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 17.03.2019).
84. Найсвятіше Серце Ісуса. Софія Фредро (мати А. Шептицького). 1878 р. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 17.03.2019).
85. Плащаниця. Кін. XIX ст. Школа самбірського товариства «Ризниця». [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/pokladannya-v-grib-plashhanytsya/> (дата звернення: 11.06.2019).
86. Плащаниця. Кін. XIX ст. Школа самбірського товариства «Ризниця». [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/pokladannya-v-grib-plashhanytsya/> (дата звернення: 11.06.2019).
87. Їжакевич. Голгофа. 1914 р. Олія, бляха. Знаходиться на фасаді церкви Св. Георгія, с. Пляшева. [Електронний ресурс] URL:<https://www.hroniky.com/news/view/11342-holhofa-izhakevycha-unikalnyi-dlia-ukrainskoi-arkhitektury-ikonostas> (дата звернення: 13.01.2021).
88. М. Бойчук. Найсвятіше Серце Ісуса. 1910-ті. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 15.09.2020).
89. О. Курилас. Спас Нерукотворний. 1930-ті рр. Полотно, олія, 28 × 35. Приватна збірка. [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1891069627715662&set=pcb.1891070481048910> (дата звернення: 15.09.2020).
90. О. Курилас. Оплакування. Поч. XX ст. [Електронний ресурс] URL: <http://icon.org.ua/gallery/piyeta-ne-rydaj-mene-maty/> (дата звернення: 15.09.2020).

91. А. Манастирський. Розп'яття з пристоячими. Поч. ХХ ст. С. Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської обл. [Електронний ресурс] URL:<http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/> (дата звернення: 15.09.2020).
92. А. Манастирський. Христос – Палаюче серце. 1931 р. Полотно, олія, 164 × 98, Львівський музей історії релігії. (Ж–470.) *Фото А. Авули.*
93. В. Дядинюк. Страсті Христові. 1931 р. Ц. Успіння, м. Львів. [Електронний ресурс] URL:[http:// icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/](http://icon.org.ua/gallery/rozp-yattya/) (дата звернення: 03.02.2021).
94. Ю. Буцманюк. Розп'яття. Ц. Христа Чоловіколюбця, м. Жовква. Стінопис Жовківської церкви Христа Чоловіколюбця – Львів, 2006. 152 с.+12 вст. Альбом.
95. Ю. Буцманюк. Розп'яття з пристоячими. Василянська церква Пресвятого Серця Христового у Жовкві. *Фото В. Заславського /CC BY-SA 3.0.*  
[Електронний ресурс] URL: <https://uain.press/blogs/shhob-nashhadki-ne-stoyali-pered-pustimi-storinkami-ukrayinskoyi-minuvshini-1283014> (дата звернення: 03.02.2021).
96. Я. Г. Розен. Розп'яття Христа. 1926–1929 рр. Розписи Вірменського собору у Львові. [Електронний ресурс] URL:<https://artsandculture.google.com/entity/m06w60ml?hl=ru> (дата звернення: 03.05.2021).
97. Автор невідомий. Ісус Христос у зруйнованому храмі. 1914–1918 рр. Полотно, олія, 130 × 72,5. Походження: ц. с. Шкло Яворівського р-ну Львівської обл. Знаходиться у Львівському музеї історії релігії, Ж-1208. *Фото А. Авули.*
98. О. Кульчицька. Христос паде під тягарем хреста. [Електронний ресурс] URL: <https://tolviv.in.ua/strasti-khrystovi-olena-kul-chyts-ka-chastyna-1/> (дата звернення: 03.02.2022).

99. О. Кульчицька. Христос при стовпі серед натовпу. [Електронний ресурс] URL: <https://tolviv.in.ua/strasti-khrystovi-olena-kul-chyts-ka-chastyna-1/> (дата звернення: 03.02.2022).
100. О. Кульчицька. Аз о сих молю. 1920–1924 рр., (кат. 292). С. 308  
Олена Кульчицька (1877–1967 рр.). Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво: Альбом-каталог, «Апріорі», 2013 р. 392 ст., обкладинка: С. 308.
101. Найсвятіше Серце Ісуса. Поч. XX ст. Ц. Серця Хрестового, с. Дністрик Дубовий Турківський р-н Львівської обл. [Електронний ресурс] URL: <http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 12.06.2019).
102. О. Сорохтей. Піднімають хреста. 1931 р. [Електронний ресурс] URL: <https://sorokhtei.org.ua/project-details/hresna-doroga-chornym-na-bilomu/> (дата звернення: 05.01.2022).
103. О. Сорохтей. Піднімають хреста. 1931 р. [Електронний ресурс] URL: <https://sorokhtei.org.ua/project-details/hresna-doroga-chornym-na-bilomu/> (дата звернення: 05.01.2022).
104. О. Сорохтей. Підняття хреста. 1931 р. [Електронний ресурс] URL: <https://sorokhtei.org.ua/project-details/hresna-doroga-chornym-na-bilomu/> (дата звернення: 05.01.2022).
105. Л. Корінт. Ессе Номо. 1925 р. [Електронний ресурс] URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Corinth\\_Ecce\\_homo.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Corinth_Ecce_homo.jpg) (дата звернення: 08.01.2022).
106. О. Сорохтей. Допомагають нести хрест. 1930 р. Чорн. папір, пастель, 24 × 35. [Електронний ресурс] URL: <https://sorokhtei.org.ua/project-details/hresna-doroga-bilym-na-chornomu/> (дата звернення: 05.01.2022).
107. О. Сорохтей. Симон несе хрест. 1931 р. Чорн. папір, пастель, 24 × 35. С. 35. Каталог «Осип Сорохтей. Живопис. Графіка», Львів, 2020, ФОП Кічма І. В., 48 с.
108. О. Сорохтей. Вероніка подає хустку. 1930 р. Чорн. папір, пастель,

26 × 35. С. 36. Каталог «Осип Сорохтей. Живопис. Графіка», Львів, 2020, ФОП Кічма І.В., 48 с.

109. О. Сорохтей. Зняття з хреста. 1934 р. Папір, акварель. З колекції родини Бабиш. [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=3226074180951971> (дата звернення: 06.01.2022).

110. Д. Іванцев. Голгофа. [Електронний ресурс] URL: <http://gallart.primordial.org.ua/ivantsev/index.html> (дата звернення: 12.04.2021).

111. А. Антонюк. Молитва Христа. 1989 р. [Електронний ресурс] URL: <https://svidok.info/ru/news/5213> (дата звернення: 03.05.2021).

112. А. Антонюк. Несення хреста. 1988 р.

113. А. Антонюк. Селянський Христос. 1992 р. [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=681235607087749&set=pcb.681236660420977> (дата звернення: 03.05.2021).

114. В. Микита. Молитва. 1968 р.

115. В. Микита. Розп'яття. Присвята репресованим. 1989 р.

116. Б. Сорока. «Псалом 12», до «Давидових псалмів» Т. Шевченка. 1989 р. Лінорит. [Електронний ресурс] URL: <http://www.archive-uu.com/ua/profiles/soroka-bogdan/catalog/linoriti/picture/psalom-12-ilyustraciya-do-davidovih-psalmiv-t-shevchenka> (дата звернення: 10.10.2021).

117. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр. [Електронний ресурс] URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/08/13/152677/> (дата звернення: 20.12.2021).

118. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр. [Електронний ресурс] URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/08/13/152677/> (дата звернення: 20.12.2021).

119. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр. [Електронний ресурс] URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/08/13/152677/> (дата звернення: 20.12.2021).

120. О. Ройтбурд. Розп'ятий Будда, 2000 р. [Електронний ресурс]  
URL:<https://fakty.ua/207998-aleksandr-rojtburd-ya-hudozhnik-poteryannogo-pokoleniya-foto> (дата звернення: 17.01.2022).
121. Р. Василик. Ісповідник віри Йосиф Сліпий – Сибірське ув'язнення.  
[Електронний ресурс] URL:<https://www.facebook.com/IconartContemporarySacredArtGallery/photos/pb.100063643177226.-2207520000./5359585787428690/?type=3> (дата звернення: 07.02.2022).
122. К. Маркович. Розп'яття з циклу «Страсті». 1997 р. Скло, змішана техніка.  
[Електронний ресурс] URL:<https://esu.com.ua/article-65713> (дата звернення: 12.12.2020).
123. М. Кристопчук. Розп'яття. [Електронний ресурс]  
URL:<https://www.facebook.com/photo/?fbid=779392502208676&set=a.779391452208781> (дата звернення: 12.12.2020).
124. М. Кристопчук. Розп'яття з пристоячими. [Електронний ресурс] URL:  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1598483300299588&set=a.779391452208781> (дата звернення: 12.12.2020).
125. М. Кристопчук. Підняття хреста. [Електронний ресурс] URL: [https://www.facebook.com/ksm.lnam.ua/photos\\_albums](https://www.facebook.com/ksm.lnam.ua/photos_albums) (дата звернення: 12.12.2020).
126. І. Крип'якевич-Димид. Розп'яття. 1990 р. Ц. Св. Михаїла. [Електронний ресурс]  
URL:<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1820830471444186&set=pb.100005517523045.-2207520000.&type=3> (дата звернення: 03.02.2022).
127. І. Крип'якевич-Димид. Несення хреста. З циклу «Не отвержи мене». Хресна дорога для Криворівні. [Електронний ресурс] URL:<https://www.facebook.com/IconartContemporarySacredArtGallery/photos/pb.100063643177226.-2207520000./2145661605487807/?type=3> (дата звернення: 03.02.2022).

128. І. Крип'якевич-Димид. З Ісуса здирають одяг. З циклу «Не отверзи мене». Хресна дорога для Криворівні. [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1598541220293796&set=a.795528097261783> (дата звернення: 03.02.2022).
129. І. Крип'якевич-Димид. Ісуса прибивають до хреста з циклу «Не отверзи мене», Хресна дорога для Криворівні. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.757459831114594&type=3> (дата звернення: 03.02.2022).
130. Найсвятіше Серце Ісуса. XX ст. С. Синегір, Межигірський р-н. Музей народної архітектури і побуту. м. Львів. [Електронний ресурс] URL: <http://icon.org.ua/gallery/hristos-cholovikolyubets/> (дата звернення: 15.06.2019).
131. Р. Зілінко. Розп'яття. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів. [Електронний ресурс] URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/> (дата звернення: 12.10.2021).
132. Р. Зілінко. Скорботній Христос. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів. [Електронний ресурс] URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/> (дата звернення: 12.10.2021).
133. Р. Зілінко. Образ з Едеси. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів. [Електронний ресурс] URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/> (дата звернення: 12.10.2021).
134. О. Лозинський. Розп'яття. 2020 р. Скло. 12 × 15. [Електронний ресурс] URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/> (дата звернення: 12.10.2021).
135. О. Лозинський. Несіння Христа. 2018 р. [Електронний ресурс] URL: <https://velychlviv.com/hudozhnyk-ostap-lozynskyj-u-ikonopysi-dlya-mene-vazhlyvo-vyrazhaty-ideyi-gumanizmu-i-lyubovi/> (дата звернення: 12.10.2021).
136. А. Колісник. Фризова серія страстей. [Електронний ресурс] URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1598415420306376&set=a.795528097261783> (дата звернення: 12.10.2021).

137. Л. Скоп. Розп'яття з пристоячими. [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
138. Л. Скоп. Спас (для воїнів). [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
139. Л. Скоп. Спас Нерукотворний (для воїнів). [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
140. Л. Скоп. Спас (для воїнів). [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
141. Л. Скоп. Спас (для воїнів). [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
142. Л. Скоп. Спас (для воїнів). [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
143. Л. Скоп. Нерукотворний Спас. 2018 р. [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 24.11.2021).
144. Л. Скоп. Нерукотворний Спас. 2018 р. [Електронний ресурс] URL:[https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos\\_by](https://www.facebook.com/levko.skop.3/photos_by) (дата звернення: 25.11.2021).
145. Т. Думан. Епітафія-1933. Оплакування Христа з алюзією на тему Голодомору. [Електронний ресурс] URL:<https://art.lviv-online.com/tetyana-duman-skop/> (дата звернення: 25.11.2021).
146. Т. Думан. Христос в розквітлому терновому вінці. 2009 р. Дошка, енкаустика. [Електронний ресурс] URL:<https://art.lviv-online.com/tetyana-duman-skop/> (дата звернення: 25.11.2021).
147. Т. Думан. Розквітлий Христос. 2019 р. З аукціону «Митці – воїнам». [Електронний ресурс] URL:<https://art.lviv-online.com/tetyana-duman-skop/> (дата звернення: 25.11.2021).



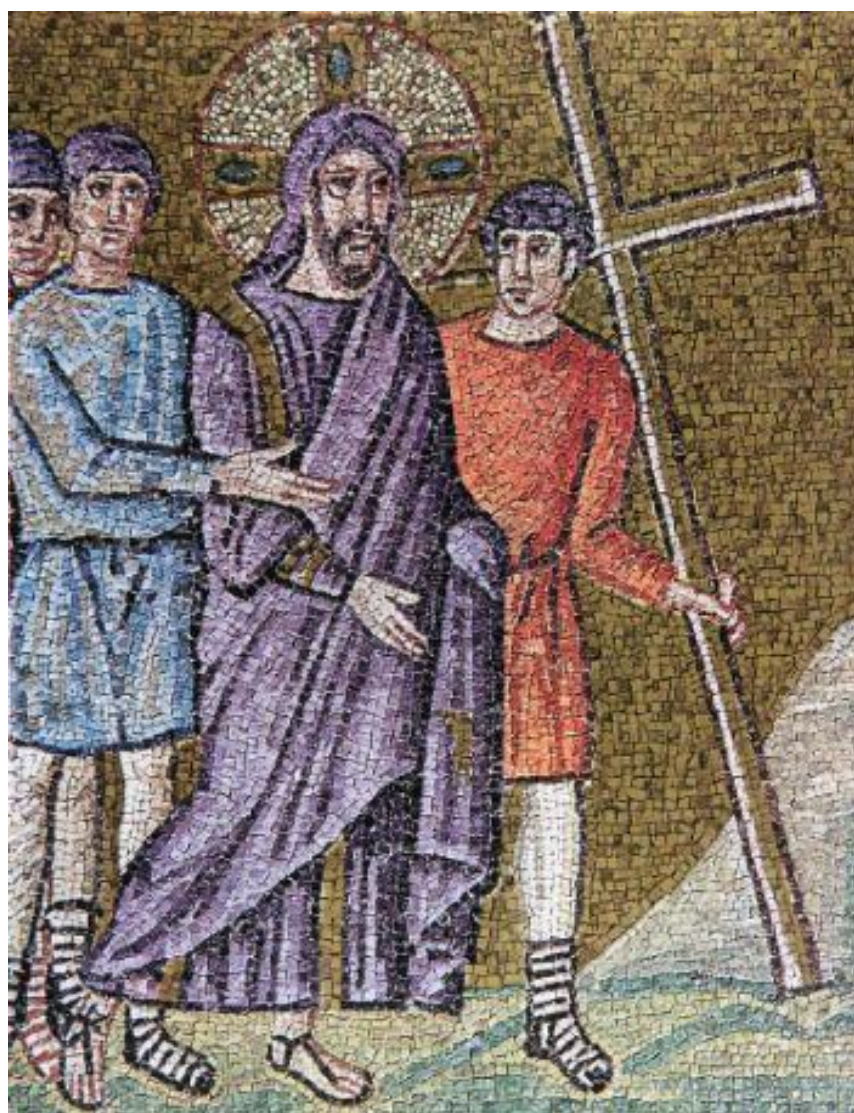
148. Т. Думан. Богородиця і Христос. 2020 р. Дерево, яєчна темпера, диптих.  
[Електронний ресурс] URL:<https://art.lviv-online.com/tetyana-duman-skop/>  
(дата звернення: 25.11.2021).
149. Л. Яцків. Не ридай мене, Мати. 2011 р. Левкас, акрил, позолота. 50 × 70. м.  
Львів. [Електронний ресурс] URL:<https://iconart-gallery.com/uk/artists/> (дата  
звернення: 29.11.2021).
150. О. Кравченко. Розп'яття. [Електронний ресурс]  
URL:[https://www.facebook.com/photo/?fbid=437086788424600&set=pcb.  
437088671757745](https://www.facebook.com/photo/?fbid=437086788424600&set=pcb.437088671757745) (дата звернення: 03.12.2021).
151. О. Кравченко. Спас Нерукотворний. 2015 р. [Електронний ресурс]  
URL:[https://www.facebook.com/olya.kravchenko.art/photos/pb.100063698  
462536.-2207520000./590593034375382/?type=3](https://www.facebook.com/olya.kravchenko.art/photos/pb.100063698462536.-2207520000./590593034375382/?type=3) (дата звернення: 03.12.2021).
152. Т. Скоромна. Увінчання терновим вінцем Христа. [Електронний ресурс]  
URL:[https://www.  
facebook.com/photo/?fbid=795867007227892&set=a.795528097261783](https://www.facebook.com/photo/?fbid=795867007227892&set=a.795528097261783) (дата  
звернення: 12.12.2021).
153. Д. Гордіца. Розп'яття. 2009 р. Полотно, олія, 100 × 73. Канада. *Фото  
Д. Гордіци.*
154. Д. Гордіца. Голгофа. 2006–2008 рр. Акрил. 350 × 180. Каплиця Св.  
Луки м. Івано-Франківськ.
155. Д. Гордіца. Спас Нерукотворний. 2005 р. Полотно, акрил, поталь, 80  
× 59. Чернівці *Фото Д. Гордіци.*
156. Д. Гордіца. Голгофа. Київ, 2016 р., дерево, левкас, акрил, золото,  
мозаїчна смальта, камінь, метал. 300 × 150. Храм Св. Духа. *Фото Д.  
Гордіци.*

157. Д. Гордіца. Спас Нерукотворний. 2009 р. Іконостас Церкви Покрови Пресвятої Богородиці. Село Вільшана, Черкащина. Дошка, левкас, олійно-жовткова темпера, золото, 45 × 35. *Фото Д. Гордіци.*
158. Д. Гордіца. Той, що Є. 2008 р. Горжув Велькопольський, Польща. Іконостас в м. Старгард Щецинський в УГКЦ. Левкас, золото, олійно-жовткова темпера, діаметр 50 см. *Фото Д. Гордіци.*
159. Д. Гордіца. Богоматір. Об'явлення з веселкою. 2022 р. Дошка, левкас, акрил, поталь. 120 × 60. Польща, м. Старгард Щецинський. *Фото Д. Гордіци.*
160. Д. Гордіца. Св. Марія Магдалина. 2021 р. Дошка, левкас, акрил, поталь. 50 × 30. Польща, м. Старгард Щецинський. *Фото Д. Гордіци.*

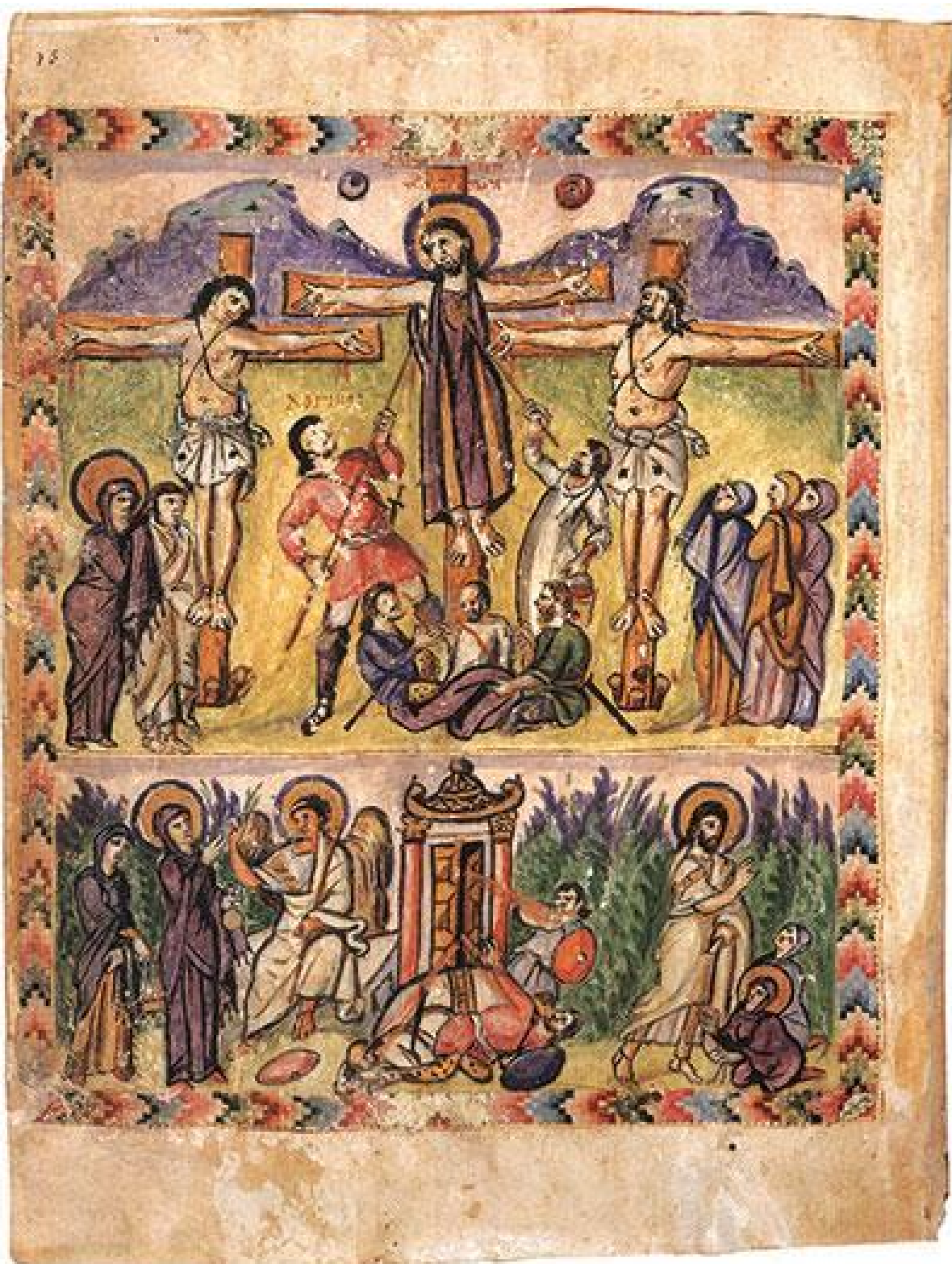
## ІЛЮСТРАЦІЇ



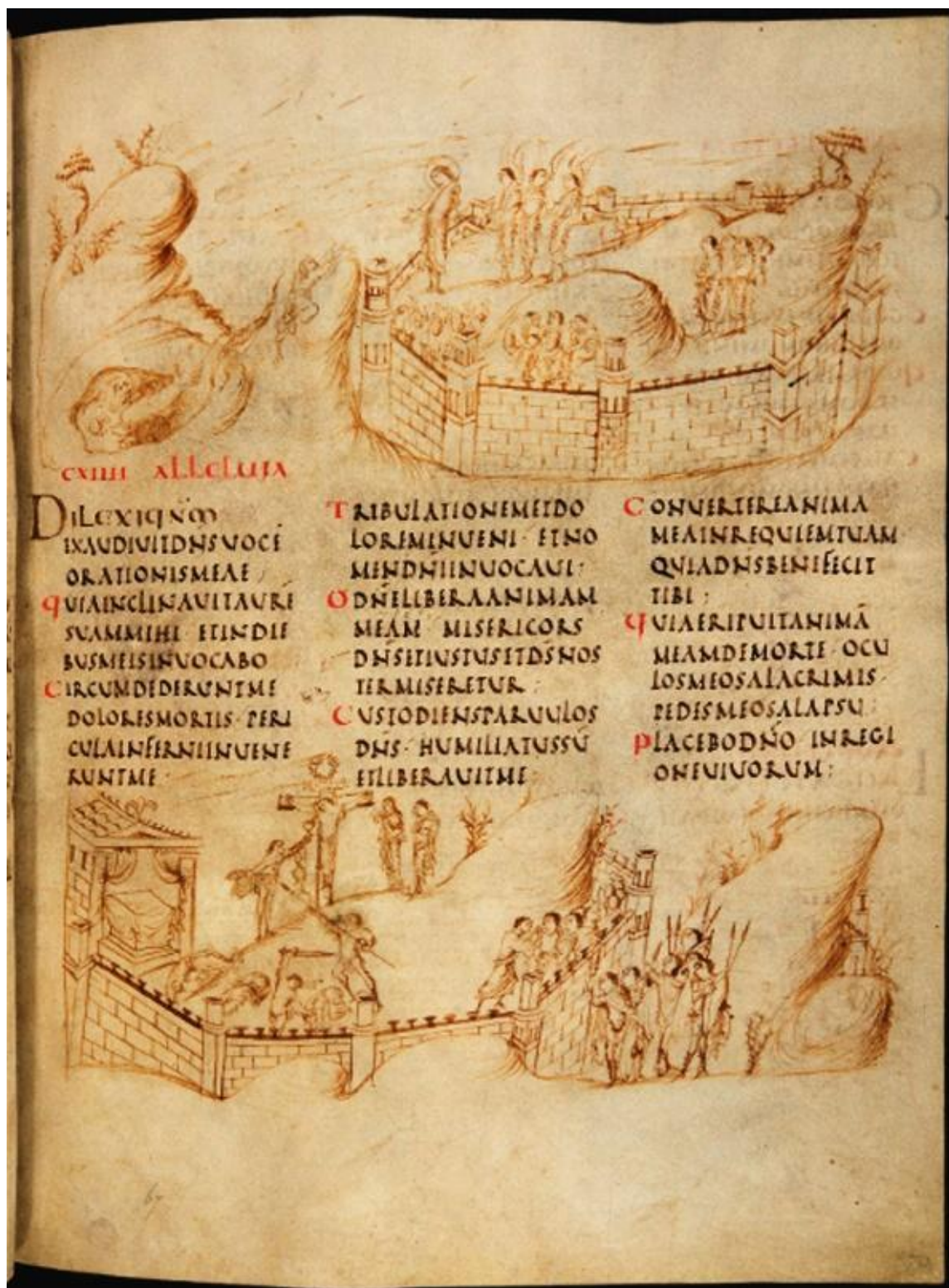
1. Латеранський саркофаг. IV ст.



2. Мозаїка VI ст. Базиліка Сант-Аполлінаре-Нуово. Равенна.



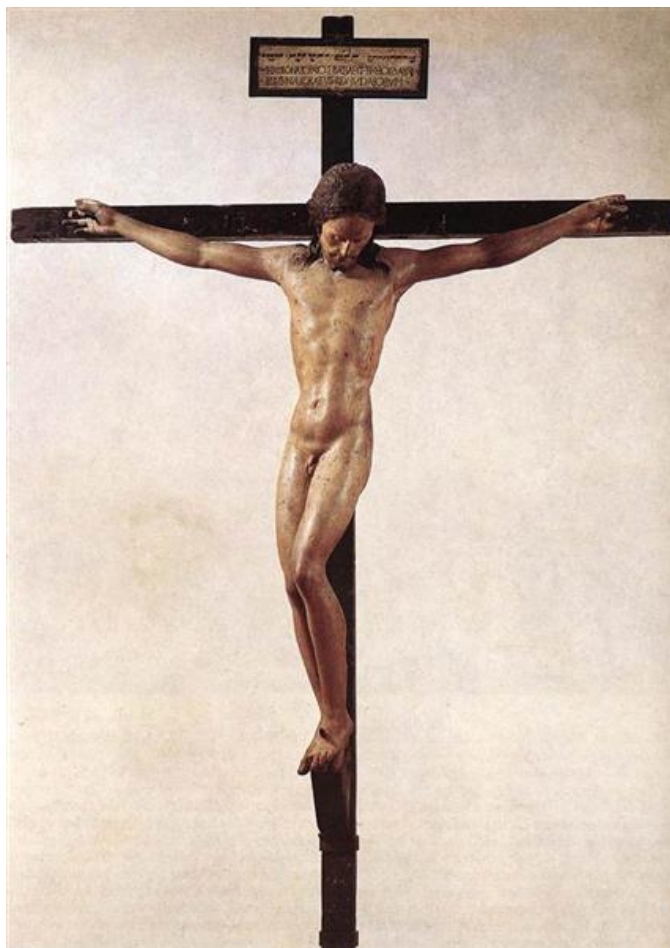
3. Євангеліє Рабулі. VI ст. Сирійською мовою. У цьому рукописі знаходяться найдавніші варіанти іконографії сюжетів Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Розп'яття.



4. Утрехтський псалтир. 830 р. Христос у тернії мініатюри.



5. Релікварій з терновим вінцем. Наші дні.



6. Мікеланджело. Розп'яття. 1492 р.



7. Я. Госсарт (Мабюз). Зняття з Хреста. 1520-1521 рр.



8. А. Картон. Авіньонська п'єта.

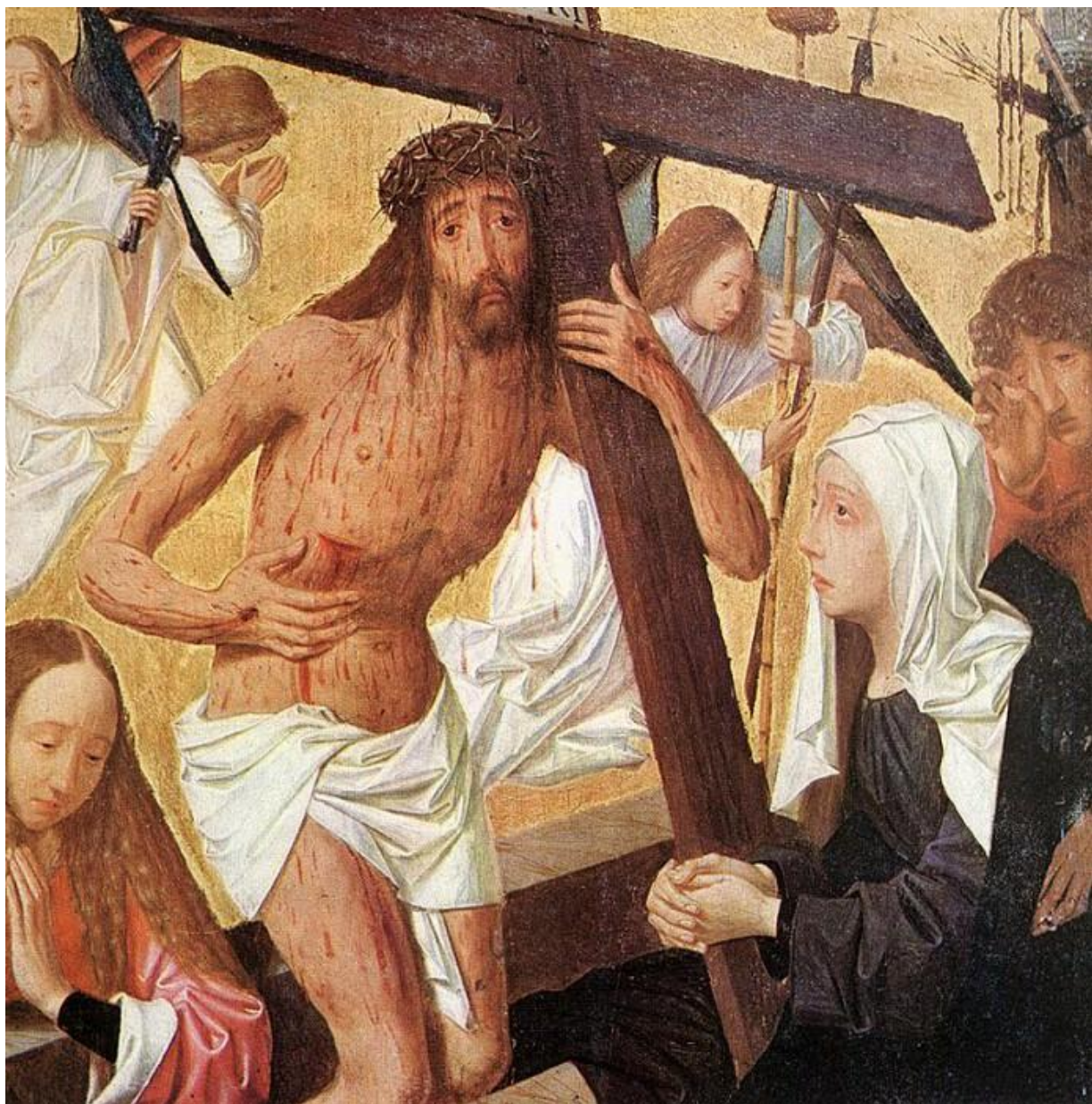


9. Дж. Белліні. П'єта. 1510 р.





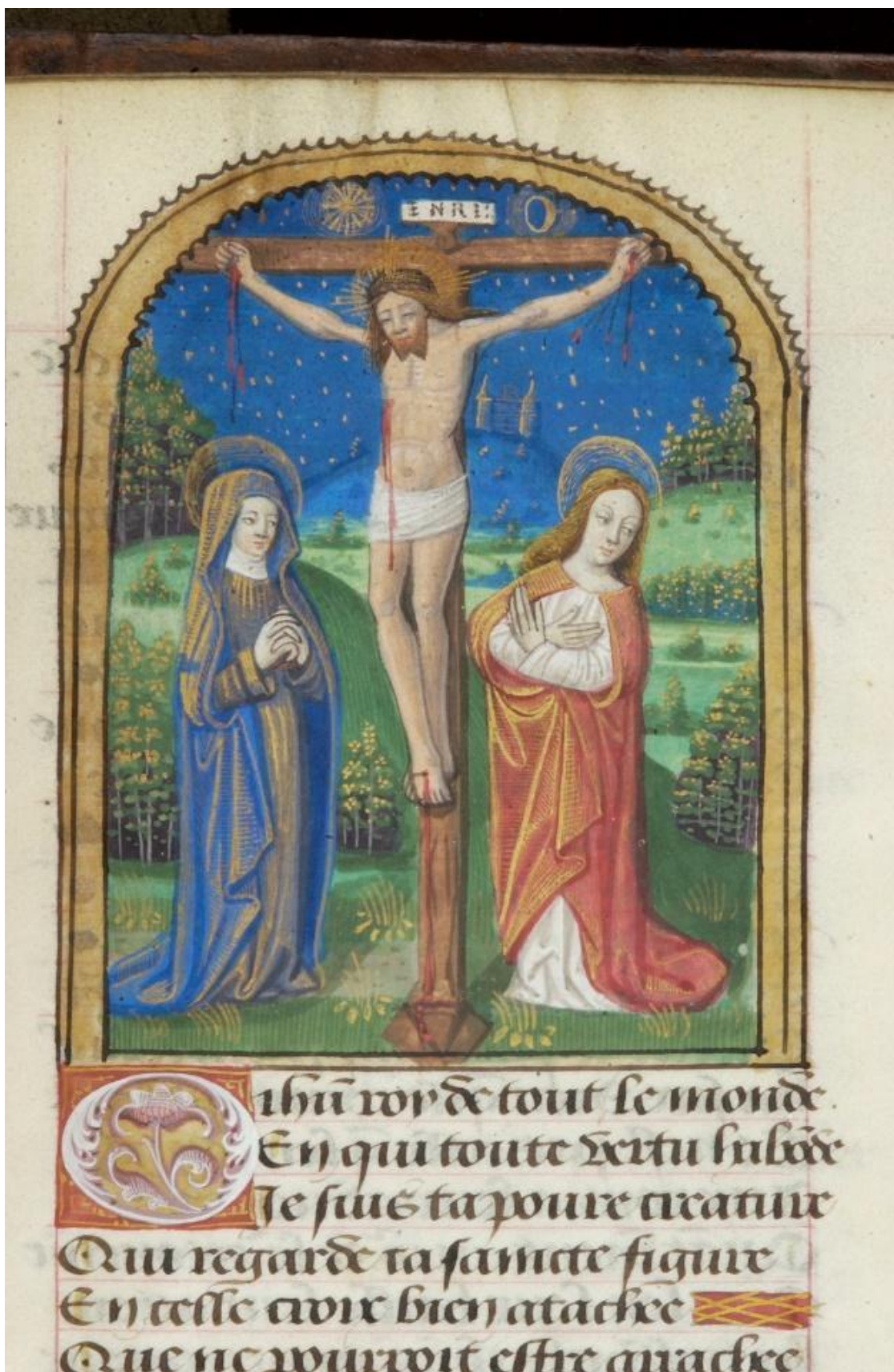
10. Е. Греко. П'єта. 1571–1575 рр. Темпера, дерево. Музей мистецтв. Філадельфія.



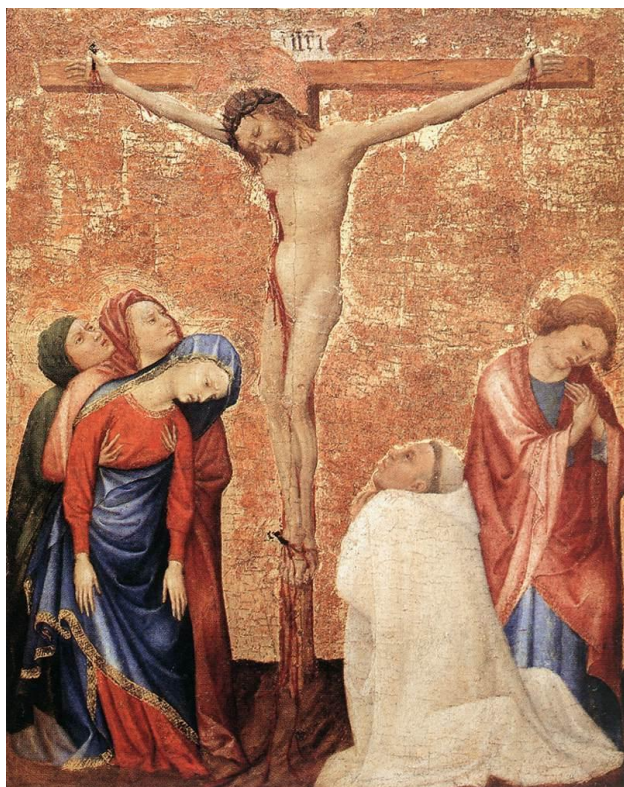
11. Г. Сінт Янс. 1490-ті рр. Музей собору Катерини. м. Утрехт. Нідерланди.



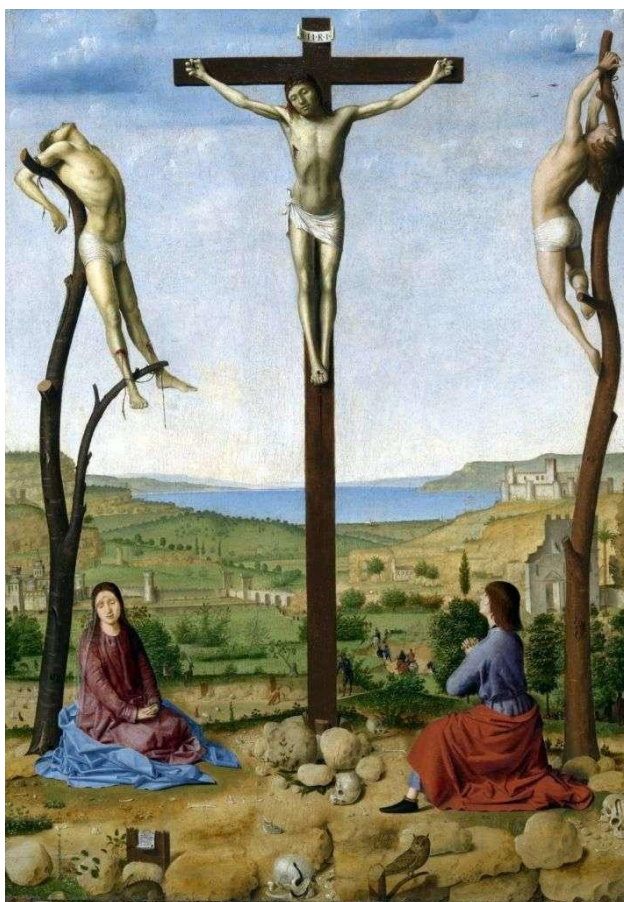
12. Псалтир Потоцьких. Сер. XIII ст. Париж.



13. Книга годин. Близко 1490 р. Париж.



14. Ж. де Бомец. Розп'яття. XIV ст.



15. А. да Мессіна. Розп'яття.



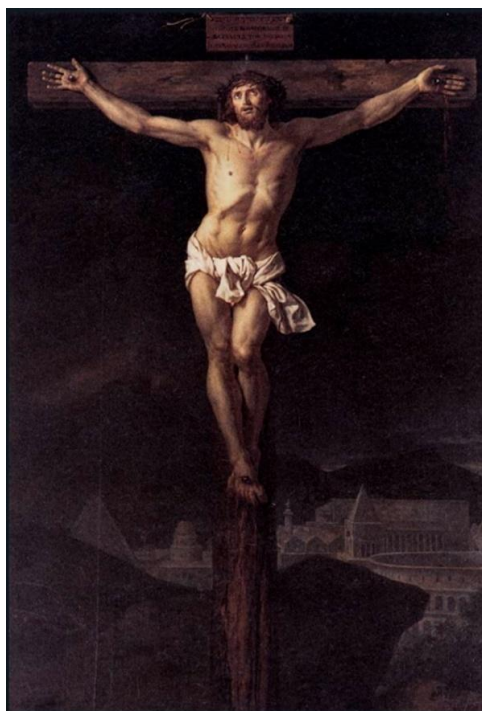
16. Я. ван Ейк. Розп'яття та Страшний суд. Близько 1430-х рр.



17. М. Г. Нітхарт (Грюневальд). Ізгентгеймський вівтар. 1510 р.



18. Ф. Гойя. Розп'ятий Христос. 1780 р.



19. Ж.-Л. Давід. Розп'яття. 1782 р.

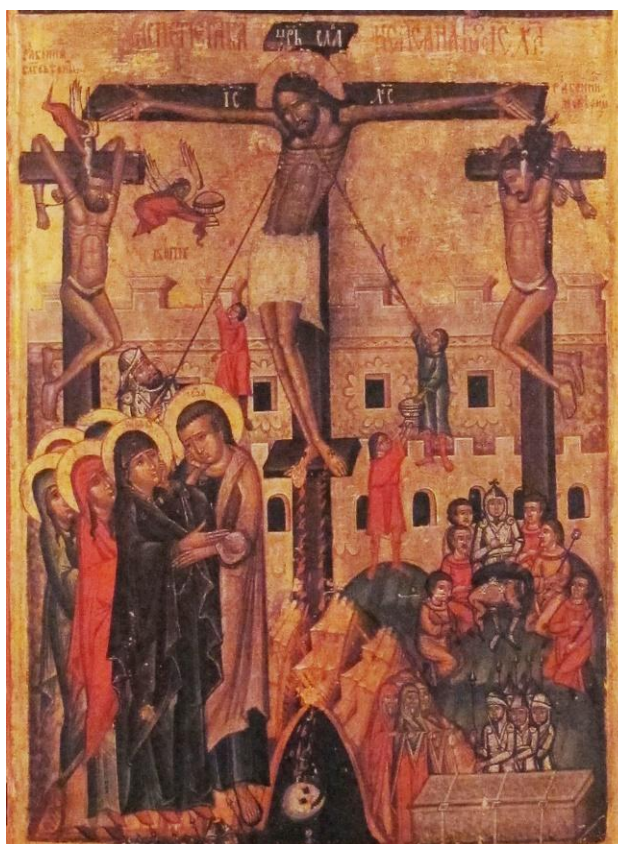


20. В. Бугро. Співчуття! 1897 р.





21. Святий Юрій / Христос у саркофазі. Сер. XV ст. Словіта на Львівщині.  
НМЛ.



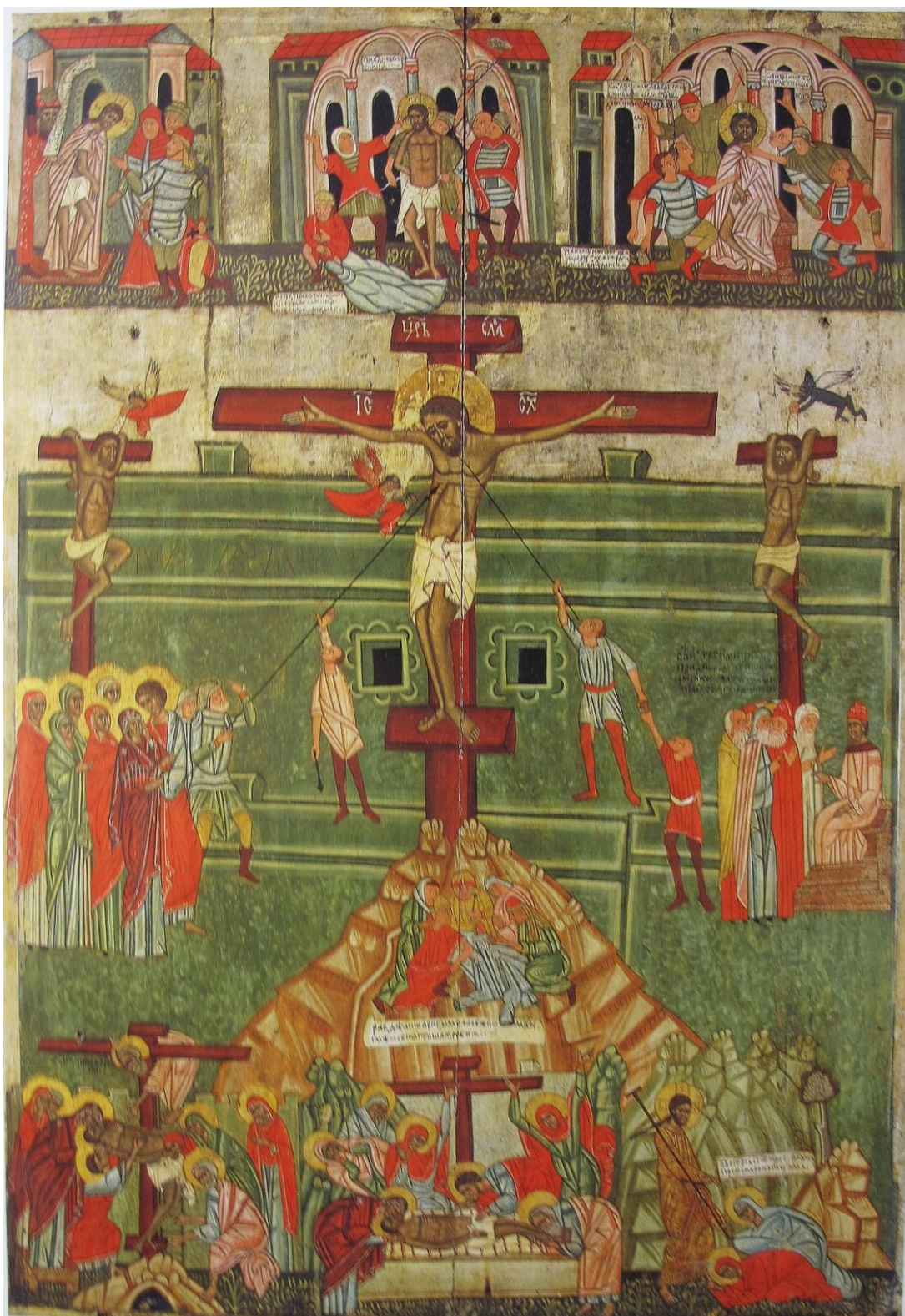
22. Страсті Христові. Поч. XVI ст. Угерці.



23. Страсті Христові. Кін. XV ст. Здвижень.



24. Страсті Христові. XVI ст. З ц. Успіння Богородиці. Село Мігова Старосамбірського р-ну. НМЛ.

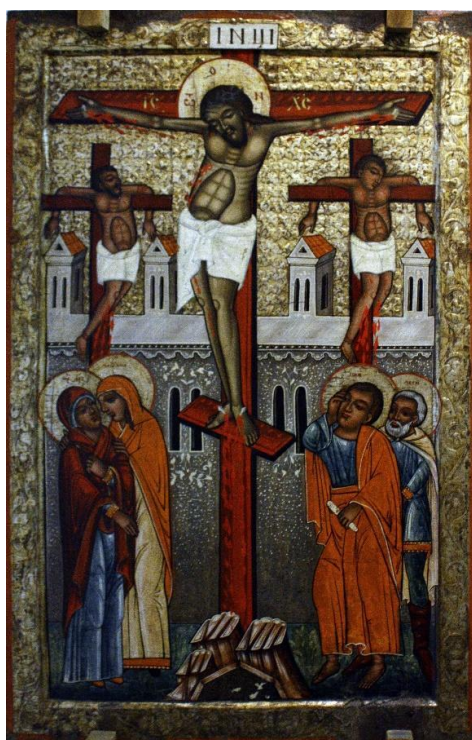


25. Страсті Христові. Кін. XV – поч. XVI ст. З ц. Покрови. Село Трушевичі. Старосамбірщина. Львівська обл. НМЛ.



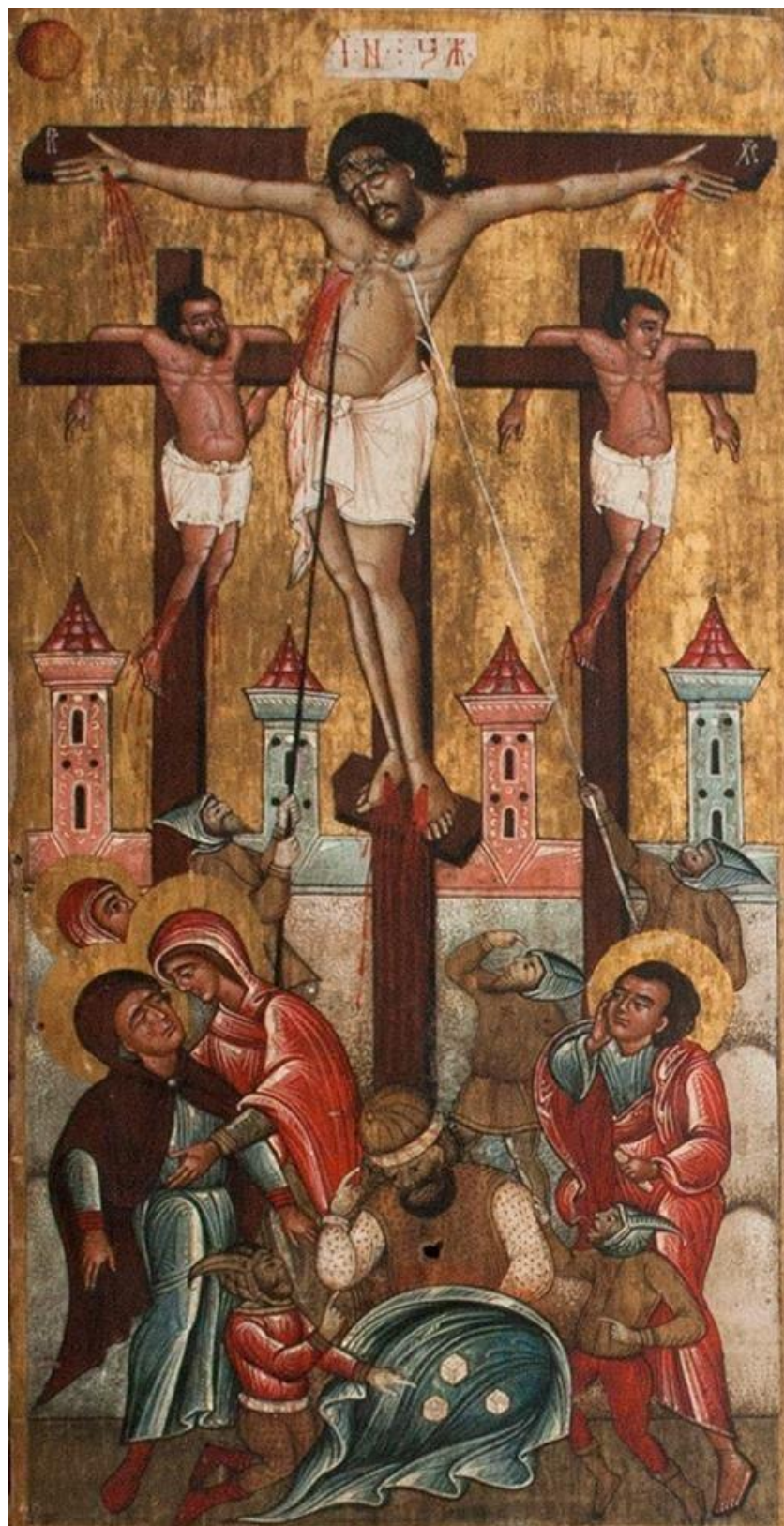
26. Розп'яття. Друга пол. XVI ст. Ц. Архангела Михаїла. Село Грабів.

Івано-Франківська обл.



27. Розп'яття. Маляр ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці.

Кін. XVI ст. Село Риків. НМЛ.

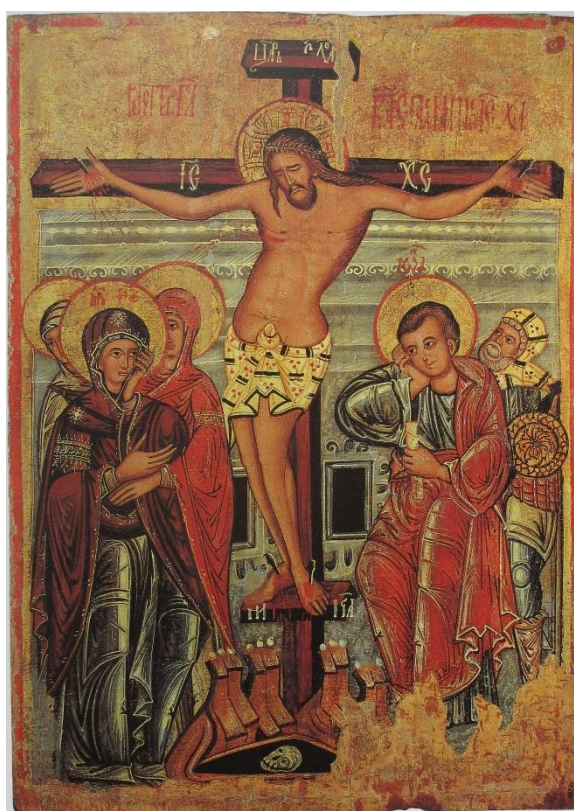


28. Федуско маляр із Самбора. Розп'яття (фрагмент Страстей).

Друга пол. XVI ст. Дрогобич.



29. Розп'яття. Сер. XVI ст. Село Стара Сварява. НМЛ.



30. Розп'яття. Сер. XVI ст. Село Костаровець. Перемиська школа іконопису.  
Історичний музей Сяноку.



31. Страсті Христові. З села Білі Ослави. Надвірнянщина на Прикарпатті.  
НХМУ.





32. Розп'яття. Кін. XVI ст. Село Вовче. Самбірська школа. НМЛ.



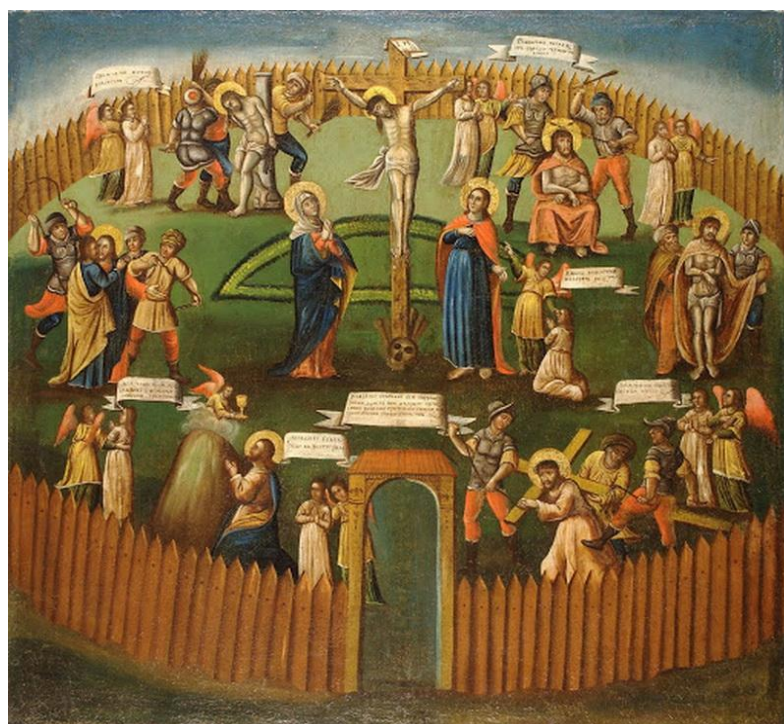
33. Страшний суд. Остання чверть XV ст. З села Ванівка. НМЛ.



34. Христос у гробі. XVI ст. м. Старий Самбір. Львівська обл. Дошка липова, темпера, сріблення, рельєф. НМЛ. Фото А. Авули



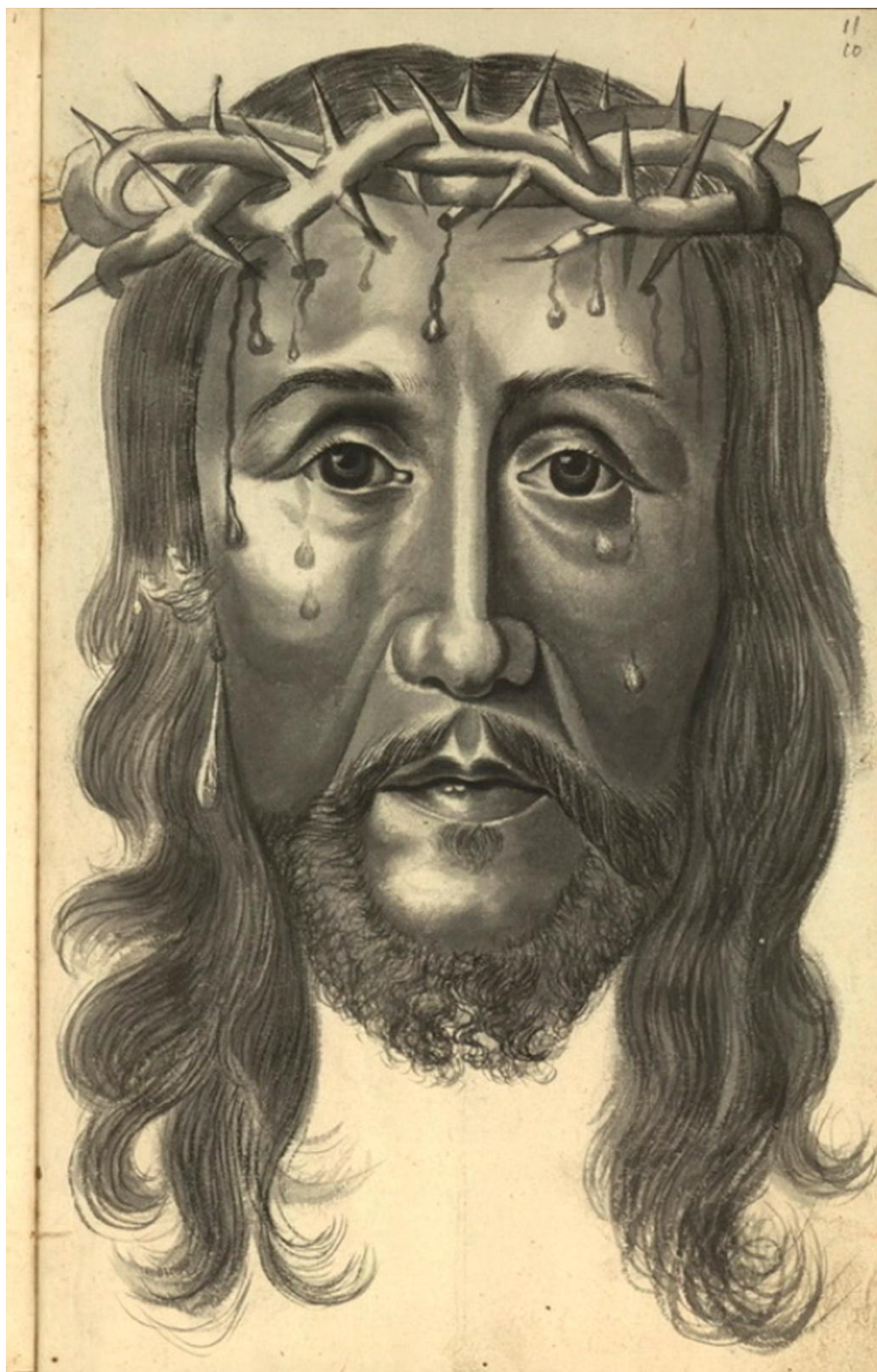
35. Страсті Христові. Поч. XVIII ст. Зі збірки Студіону



36. Страсті Христові. Друга пол. XVIII ст. З фондової колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».



37. Страсті Христові. Друга пол. XVIII ст. З м. Корсунь Канівського повіту (тепер Канівський р-н Черкаської обл.).



38. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 4. на ст. 11 містить детальний малюнок крупним планом лику Ісуса у терновому вінці.



39. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 30. Гравюра Христос Скорботний.



40. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. Альбом № 30. Розп'яття.





41. І. Руткович. Розп'яття. 1680 р. З іконостаса села Волиця-Деревлянська.



42. Й. Конзелевич. Розп'яття. 1698–1705 рр. Іконостас  
Скиту Манявського. НМЛ.



43. Й. Конзелевич. Воздвиження Чесного хреста. 1698–1705 рр.  
Іконостас Скиту Манявського. НМЛ.



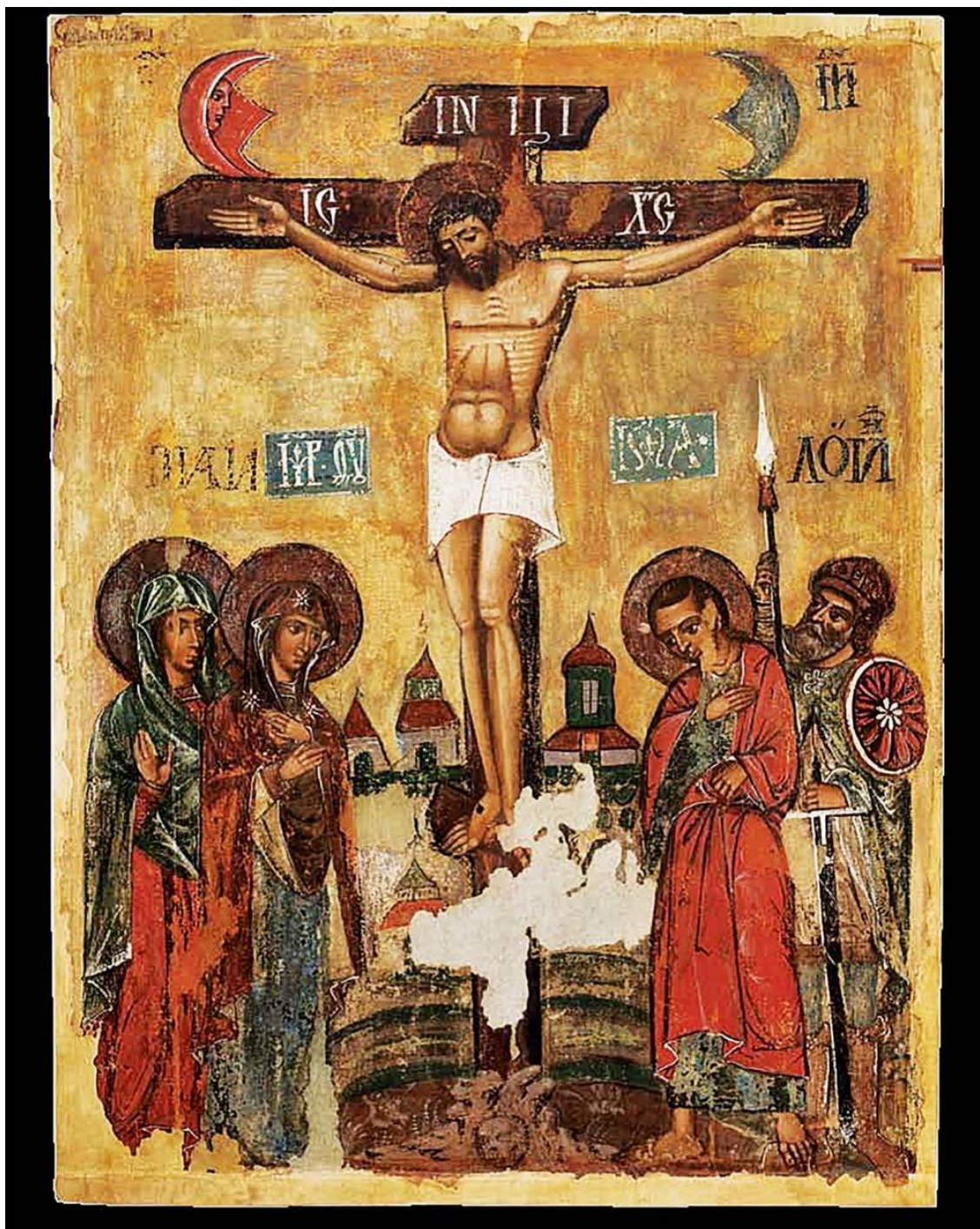
44. Й. Конзелевич. Плат Вероніки. 1722 р. Вошатинський іконостас. НМЛЮ.



45. С. Медицький. Розп'яття. 1669 р. З ц. Святого Юра, м. Дрогобич.



46. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст. З села Біличі. Музей народної архітектури та побуту у Львові.



47. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст. Миколаївська церква села Борочиче Волинської обл.



48. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. –

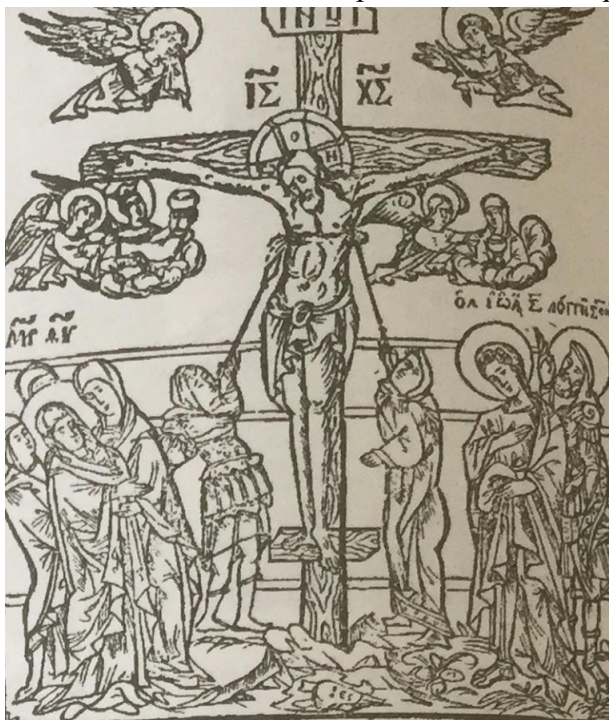
К. : Видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. – С. 268.

550. Розп'яття. 14 × 52. Часослов. – У. 1691 р.

551. Розп'яття. 26 × 106. Часослов. – Л. 1642 р.

552. Розп'яття. 35 × 107. Службник. – Стрятин. 1604 р.

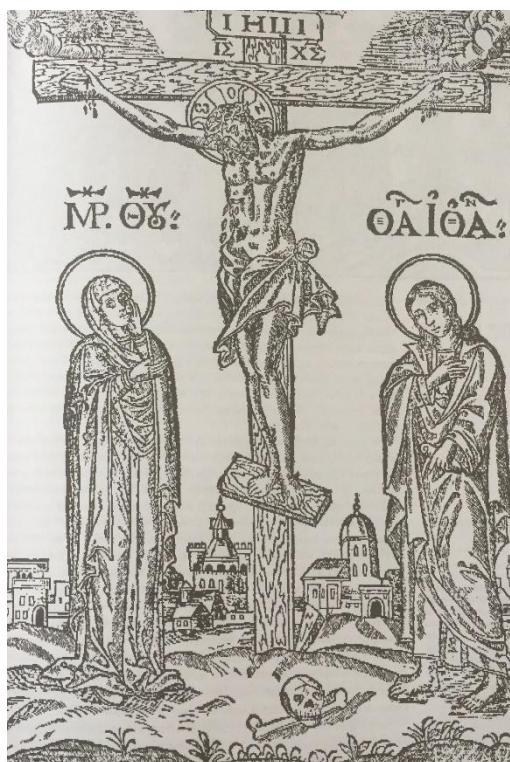
553. Розп'яття. 35 × 107. Требник. – Л. 1645 р.



49. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К. :

Видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. – С. 264.

541. Л. Т. Розп'яття. 124 × 105. Анфологон. – К., 1619 р.



50. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К. : Видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. – С. 262.  
536. Л. Т. Розп'яття. 194 × 311. Службник – К., 1629 р.



51. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К. : Видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. – С. 266.  
545. Георгій ієродиякон. Розп'яття. 88 × 110. Євангеліє. – Л., 1636 р.

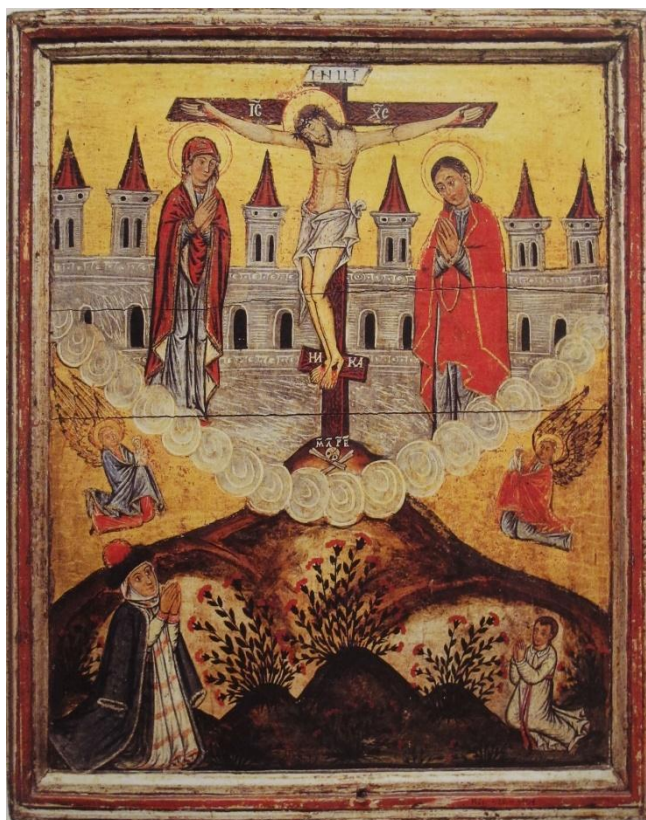




52. В. Стасенко. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К. : Видавничий центр «Друк», 2003. – 336 с. – С. 269. 554. Розп'яття. 106 × 128. Тріодь квітня. - К. 1631 р.



53. Розп'яття. Пер. пол. XVII ст. Село Смільна, Львівська обл. Судово-Вишенська школа.



54. Розп'яття. 1648 р. Із Радружа з музею в Ланцуті.



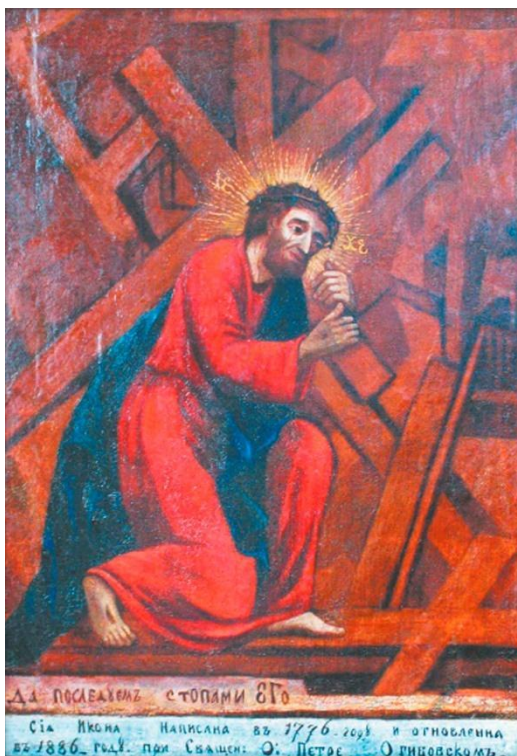
55. Розп'яття з чотирма фігурами предстоячих. Поч. XVIII ст.  
Село Середнє Водяне Тячівського р-ну Закарпатської обл.



56. Розп'яття з портретом Стефана Комарницького. 1697 р. НМЛІ.



57. Розп'яття з портретом козака, ймовірно лубенського полковника, Леонтія Свічки. Кін. XVII ст. Полтавщина. НХМУ. Фото А. Авули.



58. Ікона Христос Боремельський. 1776 р. Свято-Троїцький кафедральний собор м. Луцька. Музей волинської ікони.



59. Христос Боремельський. (Ікона процесійна). Друга пол. XVIII ст. Дерево, олія, різьблення, поліхромія. Походження: ц. села Суходоли Володимир-Волинського р-ну Волинської обл. ЛМІР. *Фото А. Авули.*



60. П'єта. Кін. XVII ст. – поч. XVIII ст. З ц. Воздвиження Добра Шпачелска у гміні Сянок Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства.



61. П'єта. Кін. XVII ст. – поч. XVIII ст. з ц. Різдва Богородиці села Хабковець.



62. П'єта. XVIII ст. Полотно, темпера. 52 × 38. ЛМІР.  
Походить з фондів Львівського історичного музею. Фото А. Авули.



63. Христос – Виноградна Лоза. 1747 р. Село Лучиці Луцького р-ну  
Волинської обл.



64. Христос – Виноградар. Риботоцька школа іконопису. Поч. XVIII ст.  
З ц. Св. Сави у Рудавці. Музей в Ланцуті.



65. Христос – Виноградна Лоза. Друга пол. XVIII ст. Село Яблунівка.



66. Недремне око. Кін. XVIII ст.

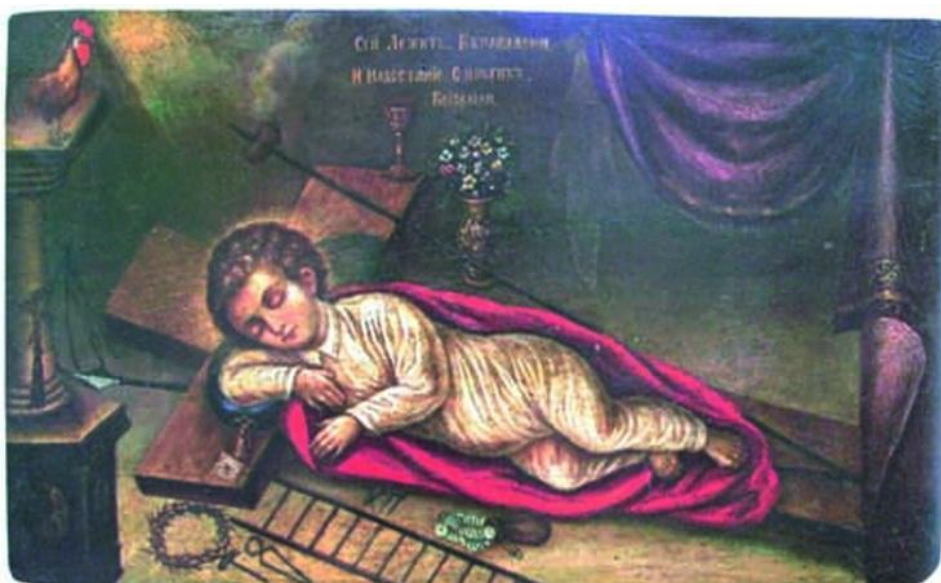




67. Страсті Христові. XIX ст. Село Молодятин Івано-Франківської обл.



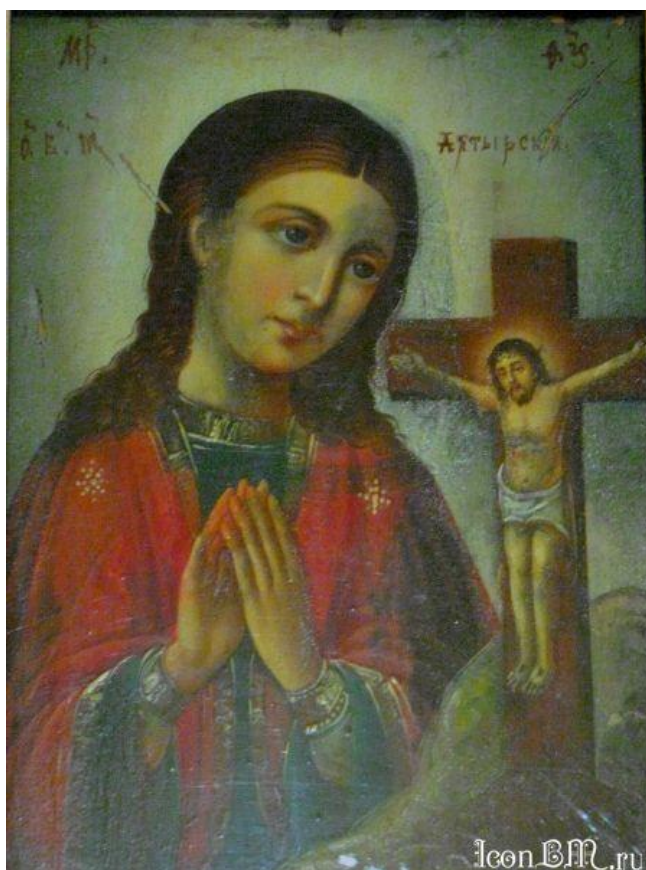
68. Недремне око. Поч. XIX ст. 47 × 60. Полотно, олія. Наддніпрянщина.



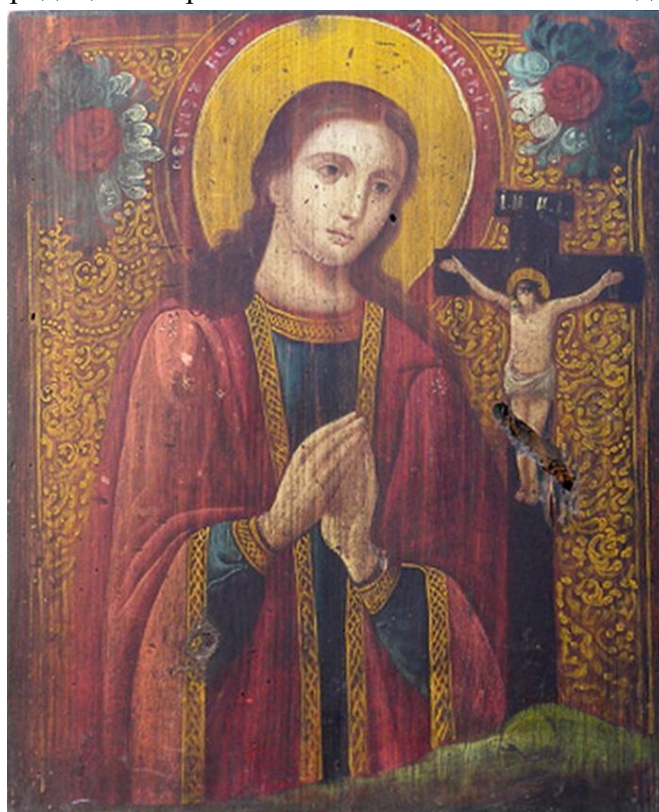
69. Недремне око. Пер. пол. XIX ст. Київщина.



70. Епістилій Марія Сніжна, Розп'яття, Миколай Чудотворець. 1839 р.



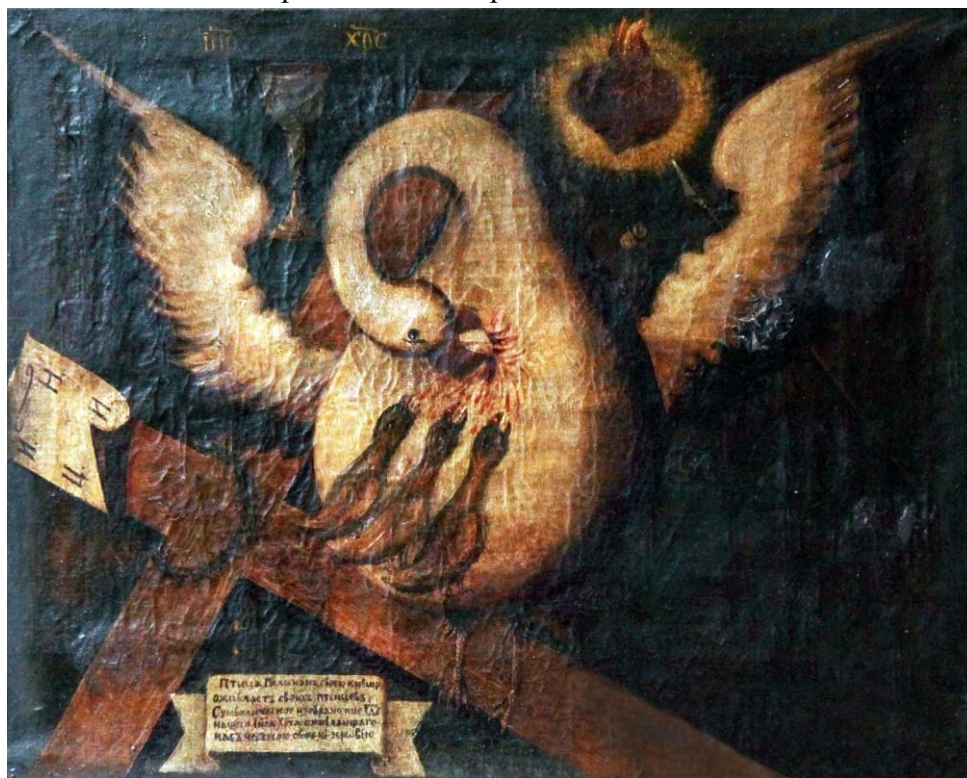
71. Богородиця Охтирська. Кін. XIX ст. Школа Слободи Борисівки.



72. Богородиця Охтирська. Друга пол. XIX ст. Чернігівщина.



73. Христос – Виноградна Лоза. Кін. XIX ст.



74. Пелікан. Пер. пол. XIX ст. Зіньківський р-н, Полтавська обл.



75. Плащаниця. Друга пол. XIX ст.



76. Недремне око. Кін. XIX ст.



77. Недремне око. Друга пол. ХІХ ст. Поділля.



78. Епістилій Петро. Христос – Виноградна Лоза. Павло. Друга пол. ХІХ ст.  
З музею Івана Гончара.



79. Недремне око. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Київщина.



80. Недремне око з Саваофом. Кін. ХІХ ст. Дерево, олія, левкас. 42 × 31.  
Колекція родини Уманських.



81. Найсвятіше Серце Ісуса. ХІХ ст. Літографія.



82. Найсвятіше Серце Ісуса. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст.





83. Найсвятіше Серце Ісуса. ХХ ст. З села Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської обл.



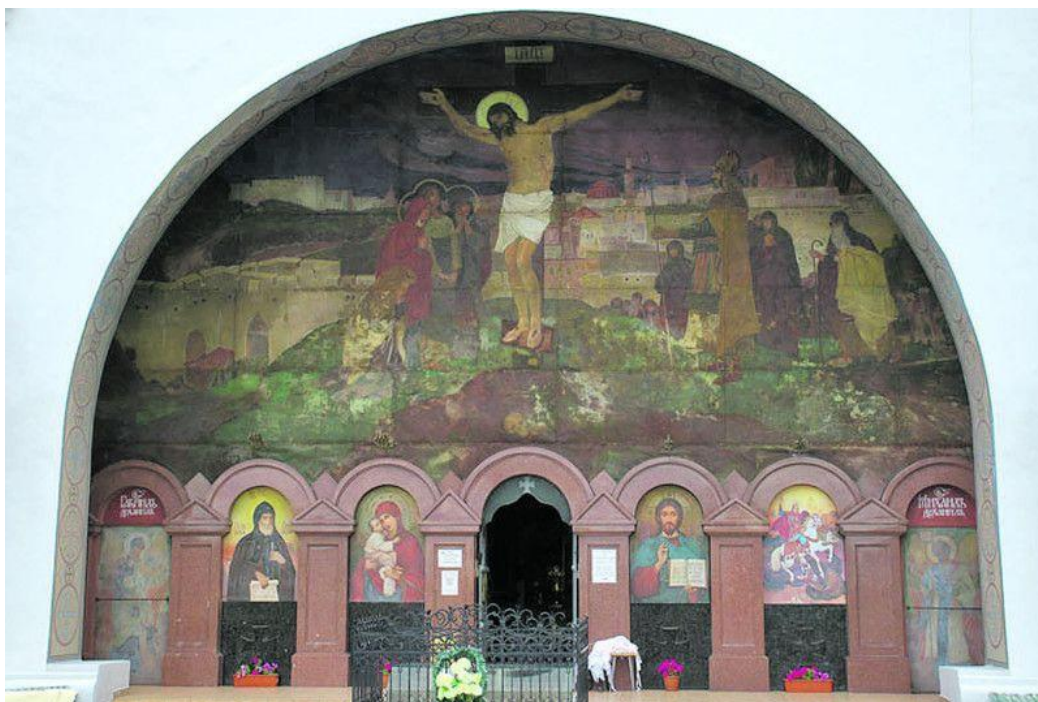
84. Найсвятіше Серце Ісуса. Софія Фредро (мати А. Шептицького). 1878 р.



85. Плащаниця. Кін. XIX ст. Школа самбірського товариства «Ризниця».

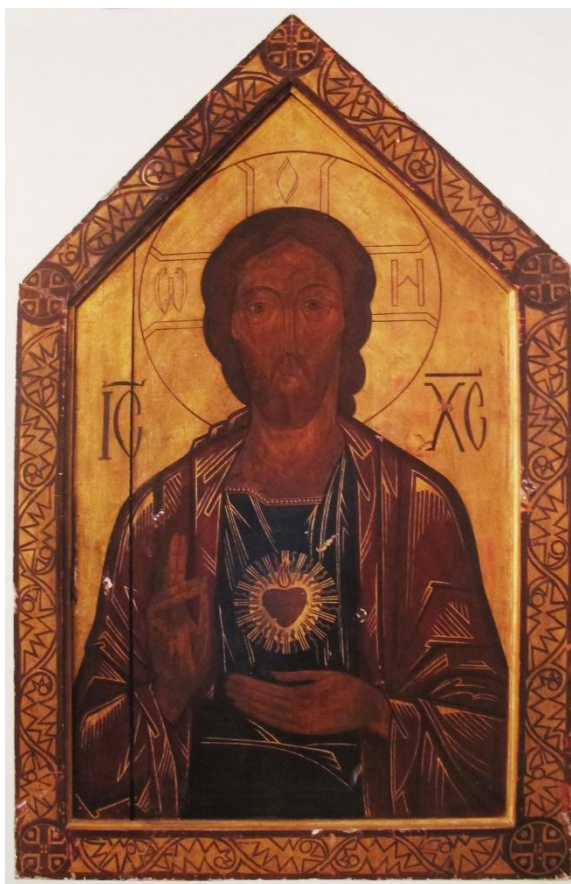


86. Плащаниця. Кін. XIX ст. Школа самбірського товариства «Ризниця».



87. І. Їжакевич. Голгофа. 1914 р. Олія, бляха.

Знаходиться на фасаді церкви Св. Георгія села Пляшева.



88. М. Бойчук. Найсвятіше Серце Ісуса. 1910-рр.



89. О. Курилас. Спас Нерукотворний. 1930-ті рр. Полотно, олія. 28 × 35.

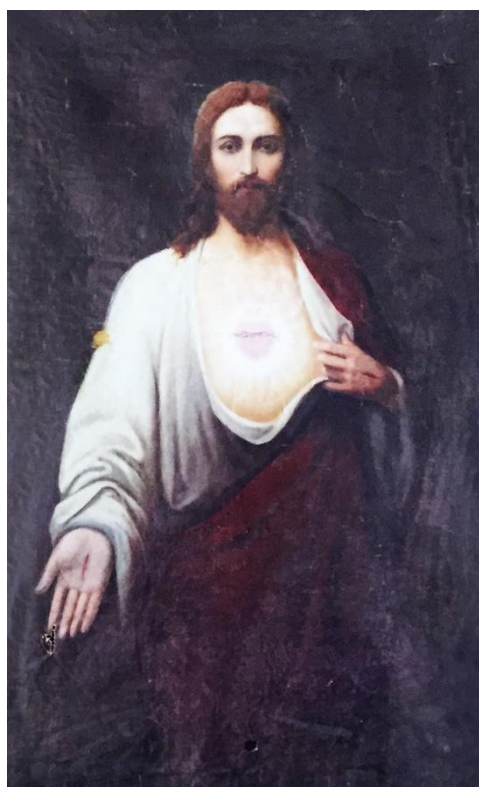
Приватна збірка.



90. О. Курилас. Оплакування. Поч. XX ст.



91. А. Манастирський. Розп'яття з пристоячими. Поч. ХХ. Село Крилос  
Галицького р-ну Івано-Франківської обл.



92. А. Манастирський. Христос – Палаюче Серце. 1931 р. Полотно, олія, 164 × 98.  
Львівський музей історії релігії.



93. В. Дядинок. Страсті Христові. 1931 р. З ц. Успіння. м. Львів.



94. Ю. Будманюк. Розп'яття. Ц. Христа Чоловіколюбця, м. Жовква. Стінопис Жовківської церкви Христа Чоловіколюбця. – Львів, 2006. 152 с.+12 вст. Альбом.



95. Ю. Буцманюк. Розп'яття з пристоячими. Василянська церква Пресвятого Серця Христового у Жовкві. Фото В. Заславського/СС ВУ-СА 3.0.



96. Я. Г. Розен. Розп'яття Христа. 1926–1929 рр.  
Розписи Вірменського собору у Львові.

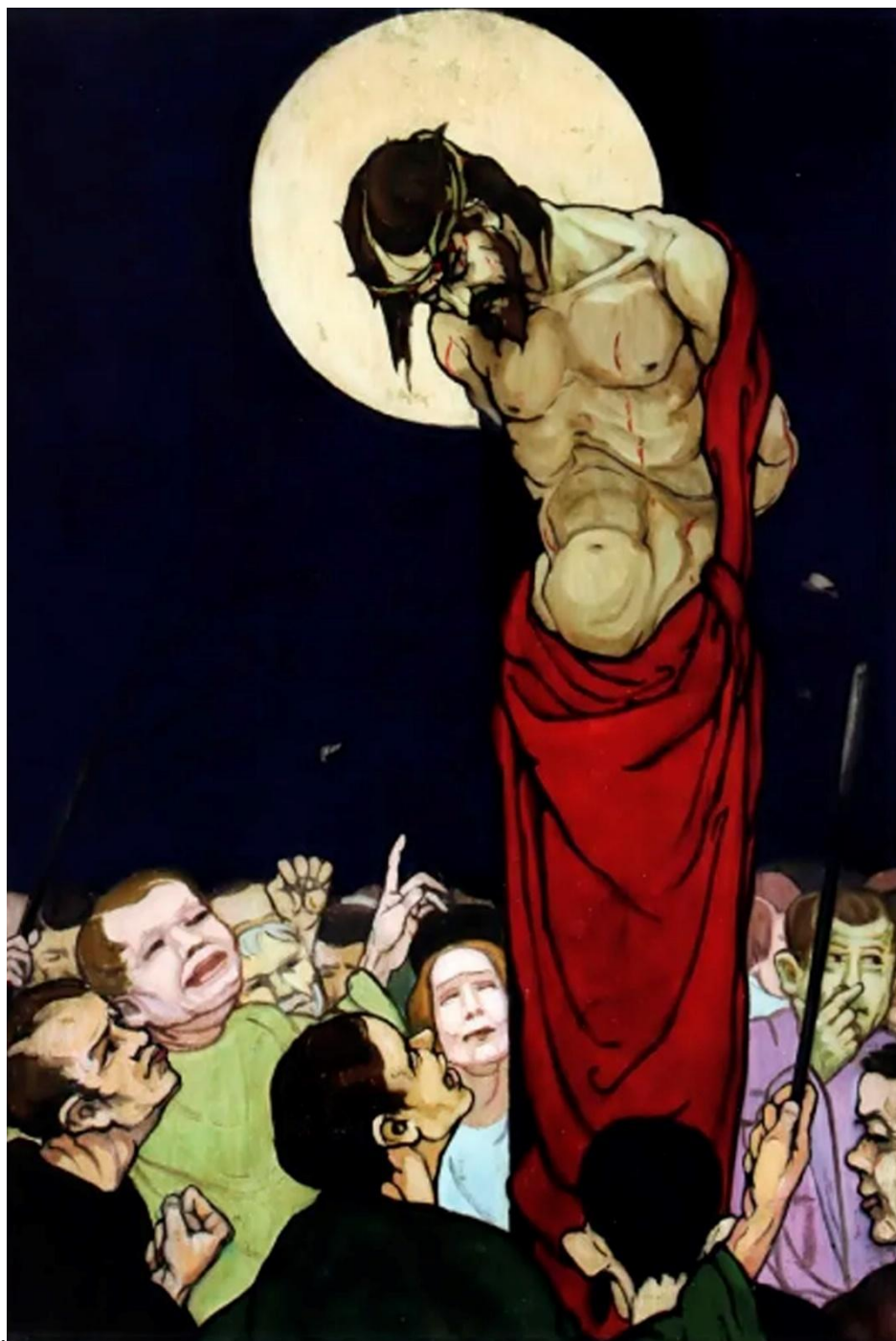


97. Автор невідомий. Ісус Христос у зруйнованому храмі. 1914–1918 рр. Полотно, олія, 130 × 72,5. Походження: ц. Села Шкло Яворівського р-ну Львівської обл. Знаходиться у Львівському музеї історії релігії, Ж-1208. *Фото А. Авули.*



98. О. Кульчицька. Христос паде під тягарем хреста.





99. О. Кульчицька. Христос при стовпі серед натовпу.



100. О. Кульчицька. Аз о сих молю. 1920–1924 рр., (кат. 292). С. 308.

Олена Кульчицька (1877–1967 рр.). Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво: Альбом-каталог, «Апріорі» 2013 р. 392 ст., обкладинка: С. 308.



101. Найсвятіше Серце Ісуса. Поч. ХХ ст. Ц. Серця Христового села Дністрик Дубовий Турківського р-ну Львівської обл.



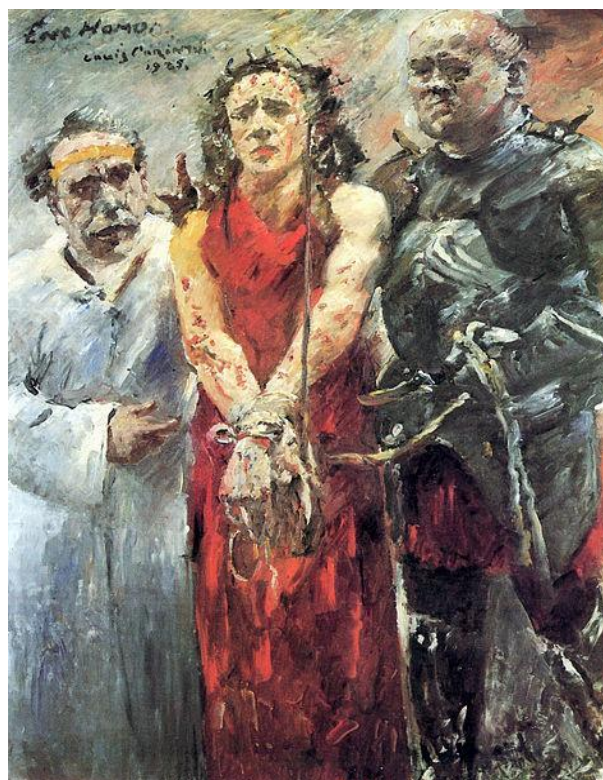
102. О. Сорохтей. Піднімають хреста. 1931 р.



103. О. Сорохтей. Піднімають хреста. 1931 р.



104. О. Сорохтей. Підняття хреста, 1931 р.



105. Л. Корінт. Ессе Номо. 1925 р.



106. О. Сорохтей. Допомагають нести хрест. 1930 р. Чорн. папір, пастель, 24 × 35.



107. О. Сорохтей. Симон несе хрест. 1931 р. Чорн. папір, пастель, 24 × 35. С. 35. Каталог «Осип Сорохтей. Живопис. Графіка», Львів, 2020, ФОП Кічма І. В., 48 с.



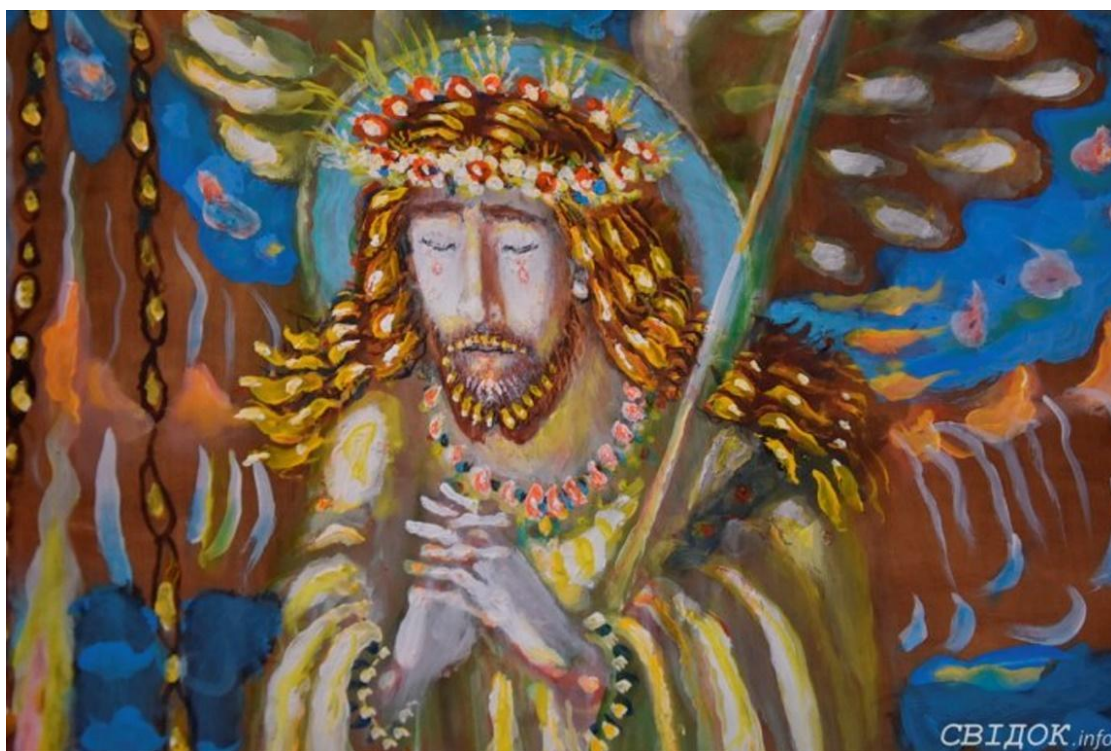
108. О. Сорохтей. Вероніка подає хустку. 1930 р. Чорн. папір, пастель, 26 × 35. С. 36.  
Каталог «Осип Сорохтей. Живопис. Графіка», Львів, 2020, ФОП Кічма І. В., 48 с.



109. О. Сорохтей. Зняття з хреста. 1934 р. Папір, акварель. З колекції родини Бабич.



110. Д. Іванцев. Голгофа.



111. А. Антонюк. Молитва Христа. 1989 р.

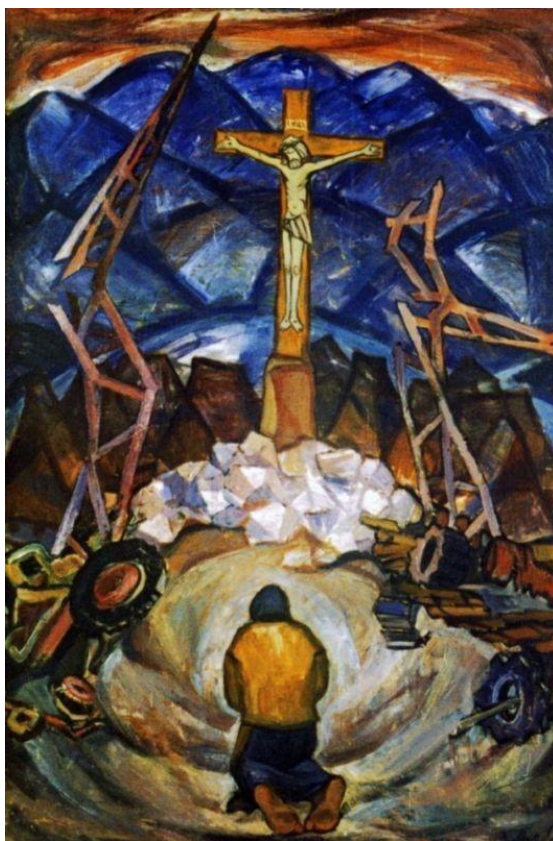




112. А. Антонюк. Несення хреста. 1988 р.



113. А. Антонюк. Селянський Христос. 1992 р.



114. В. Микита. Молитва. 1968 р.

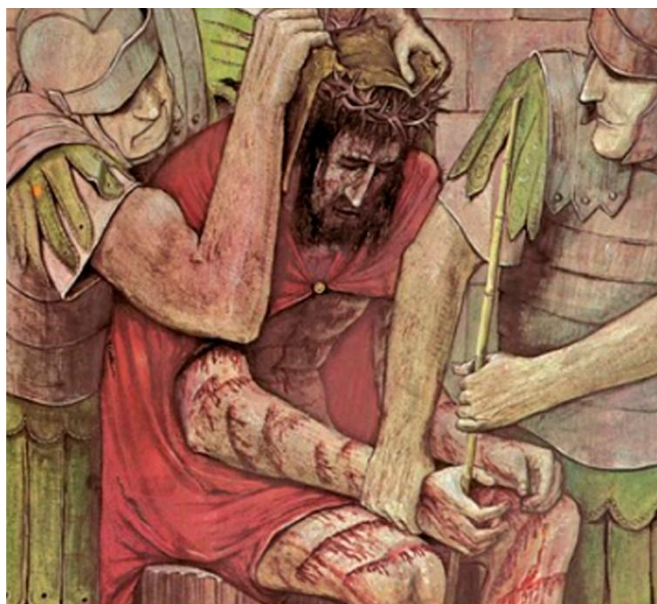


115. В. Микита. Розп'яття. Присвята репресованим. 1989 р.

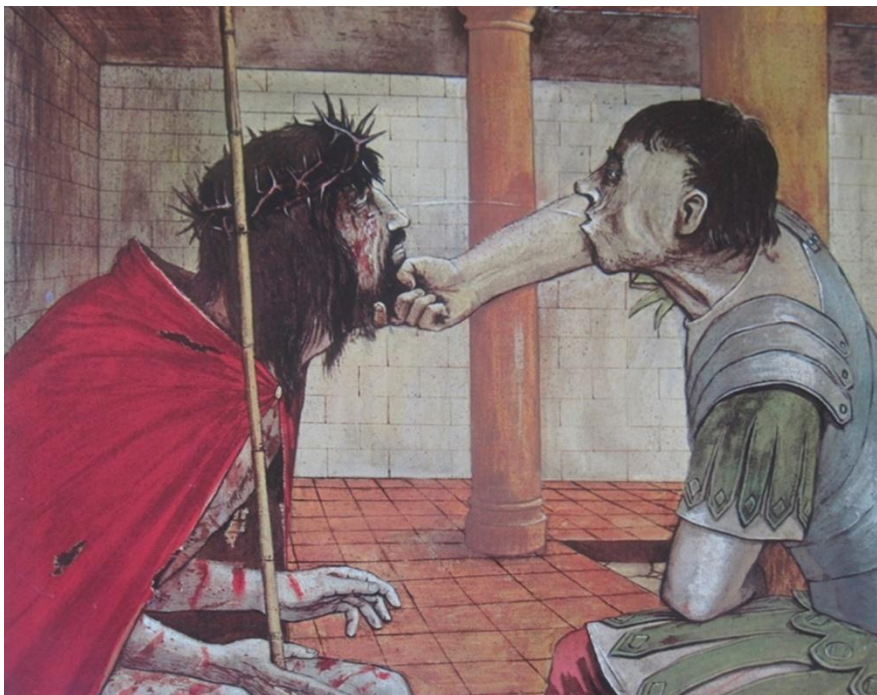


«Псалом 12» (до «Давидових псалмів» Т. Шевченка) / 4/30 Сорока 1989р.

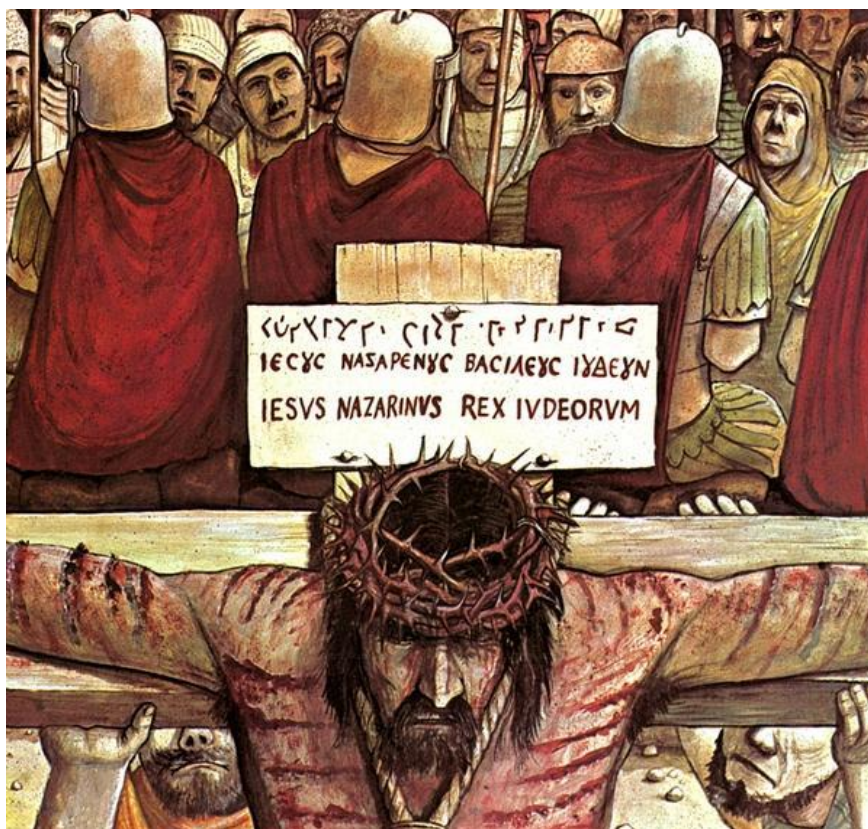
116. Б. Сорока. «Псалом 12», до «Давидових псалмів» Т. Шевченка. 1989 р. Лінорит.



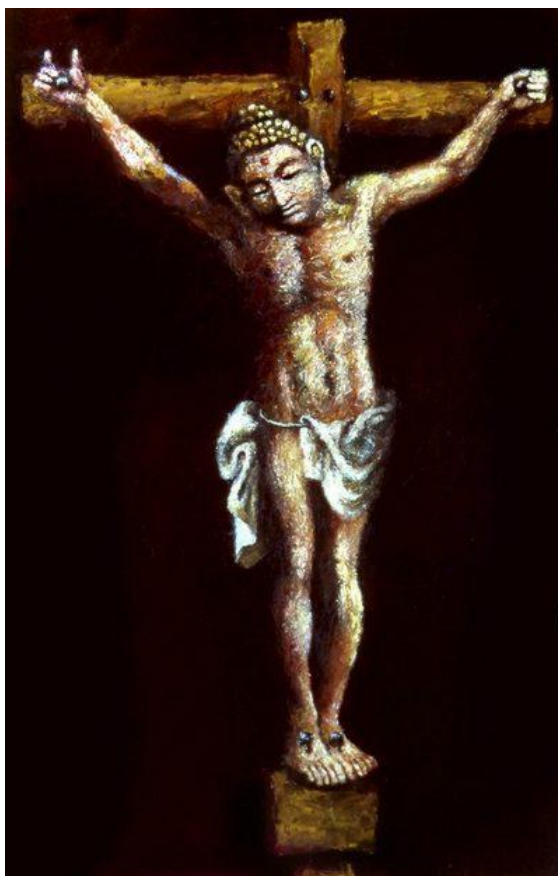
117. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр. С. 264,  
"Страсті Христові / The passion of Christ", Априорі, 2018, С. 396.



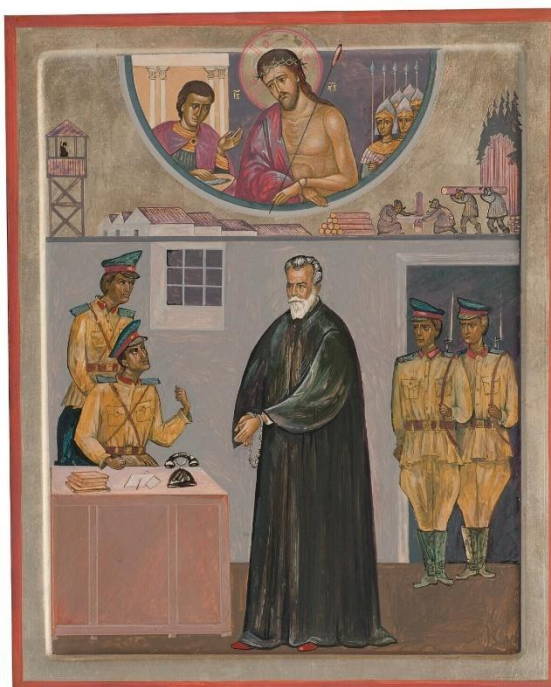
118. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр.



119. В. Курилик. Серія «Страсті Христові». 1960–1963 рр.



120. О. Ройтбурд. Розіп'ятий Будда. 2000 р.



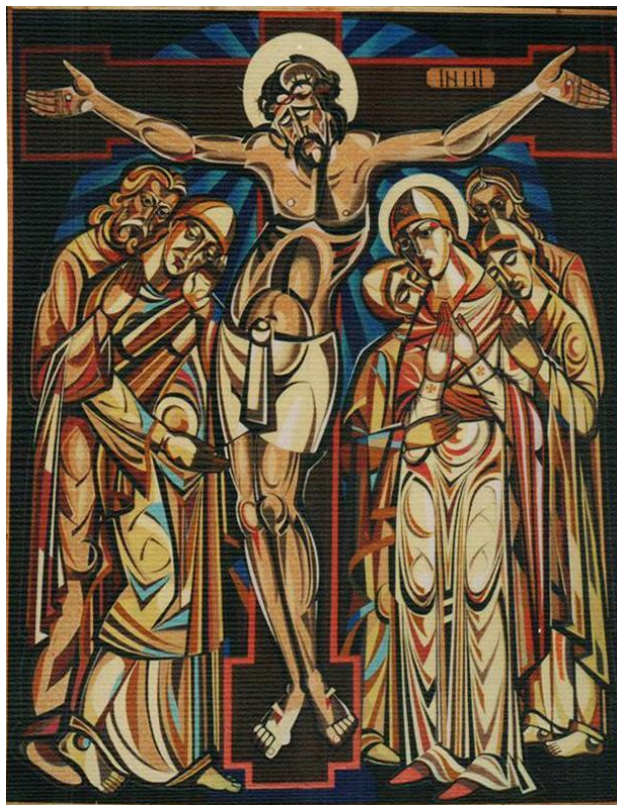
121. Р. Василик. Ісповідник віри Йосиф Сліпий – Сибірське ув'язнення.



122. К. Маркович. Розп'яття з циклу «Страсті». 1997 р. Скло, змішана техніка.



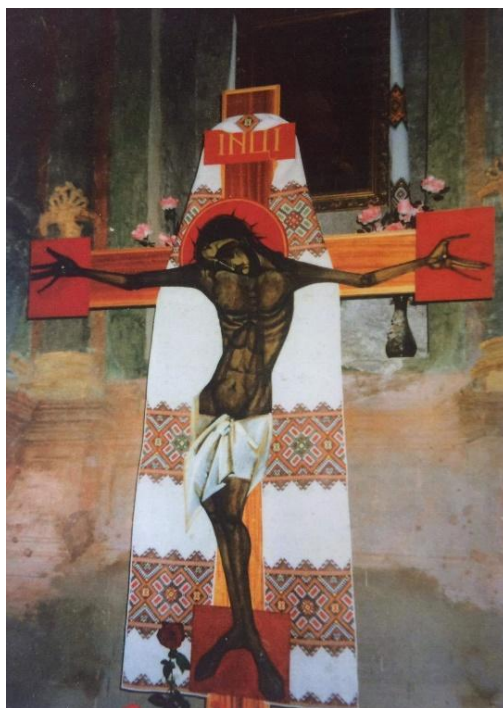
123. М. Кристопчук. Розп'яття.



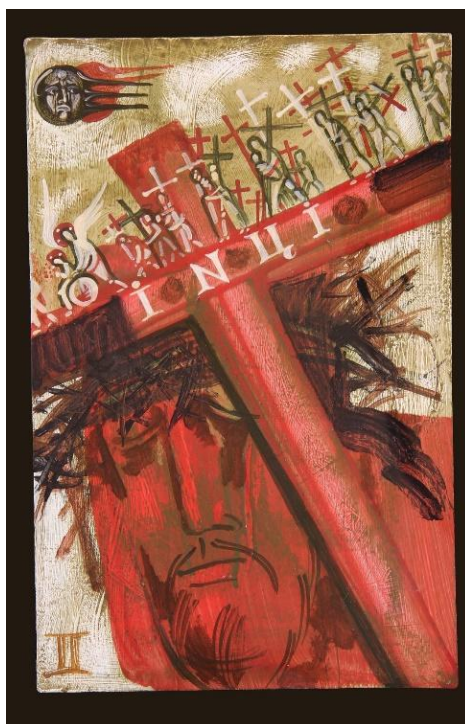
124. М. Кристопчук. Розп'яття з пристоячими.



125. М. Кристопчук. Підняття хреста.



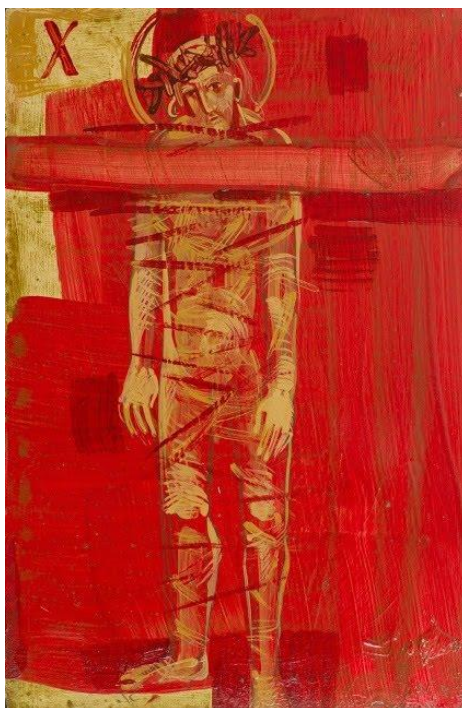
126. І. Крип'якевич-Димид. Розп'яття. 1990 р. Ц. Св. Михаїла.



127. І. Крип'якевич-Димид. Несення хреста. З циклу «Не отверзи мене».

Хресна дорога для Криворівні





128. І. Крип'якевич-Димид. З Ісуса здирають одяг. З циклу «Не отверзи мене».

Хресна дорога для Криворівні



129. І. Крип'якевич-Димид. Ісуса прибивають до хреста.  
З циклу «Не отверзи мене». Хресна дорога для Криворівні.



130. Найсвятіше Серце Ісуса. XX ст. Село Синегір. Межигірський р-н. Музей народної архітектури і побуту. м. Львів.



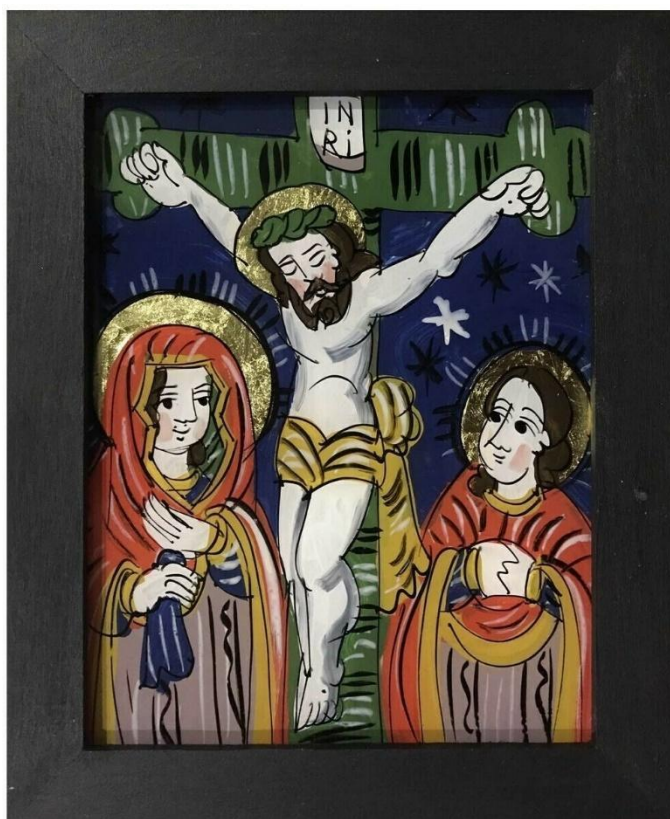
131. Р. Зілінко. Розп'яття. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів.



132. Р. Зілінко. Скорботний Христос. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів.



133. Р. Зілінко. Образ з Едеси. 2022 р. Левкас, акрил. м. Львів.



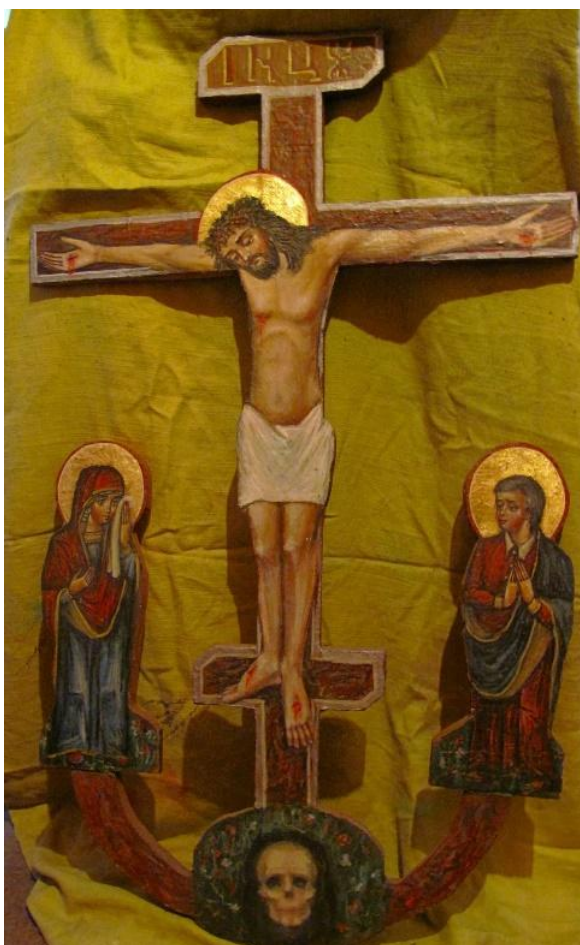
134. О. Лозинський. Розп'яття. 2020 р. Скло. 12 × 15.



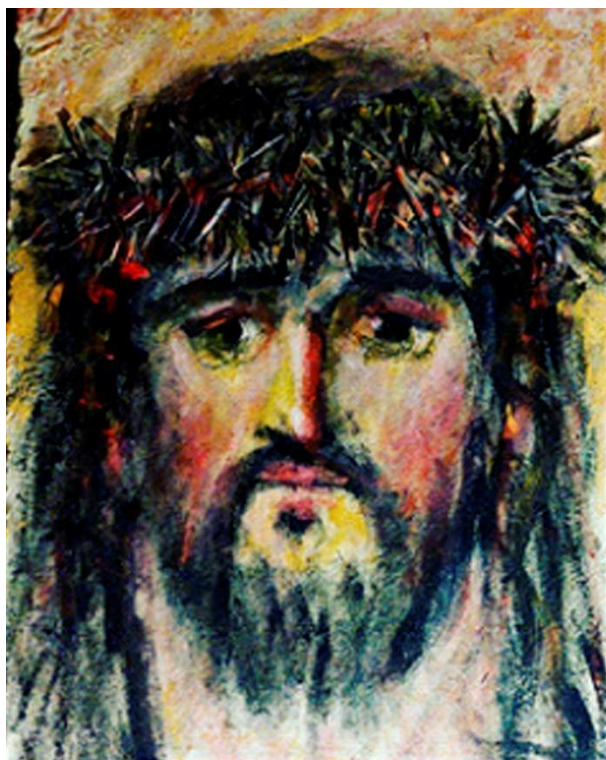
135. О. Лозинський. Несіння хреста. 2018 р.



136. А. Колісник. Фризова серія страстей.



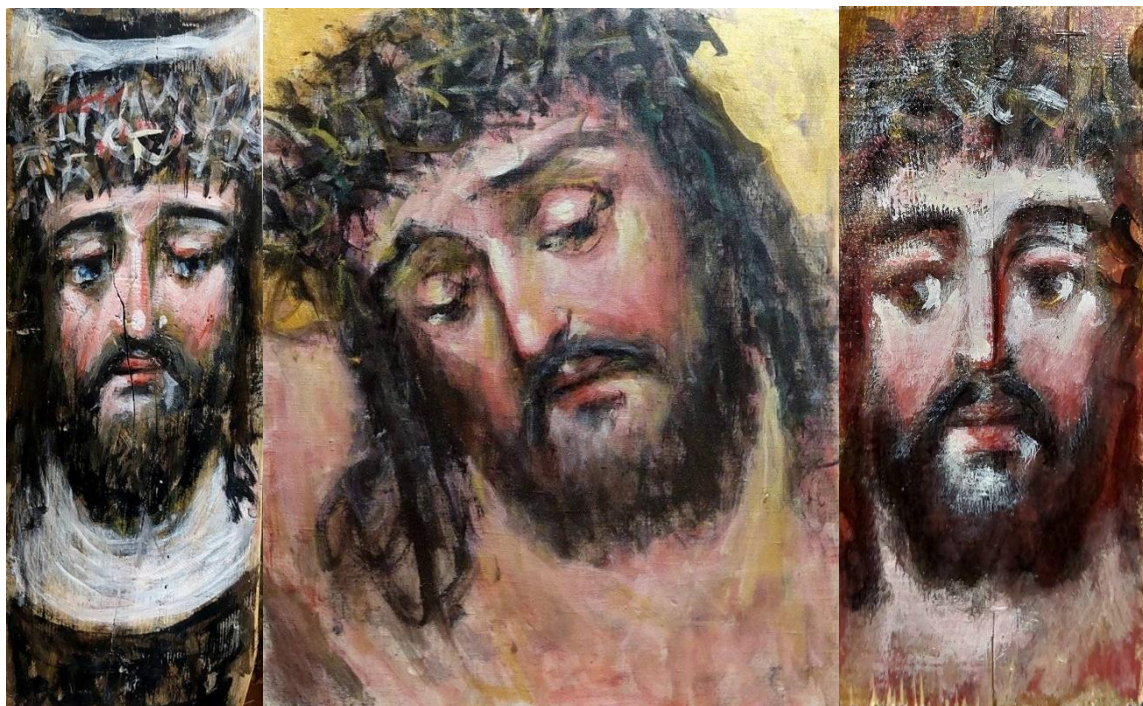
137. Л. Скоп. Розп'яття з пристоячими.



138. Л. Скоп. Спас (для воїнів).



139. Л. Скоп. Спас Нерукотворний (для воїнів).



140-142. Л. Скоп. Спас (для воїнів).



143. Л. Скоп. Нерукотворний Спас. 2018 р.

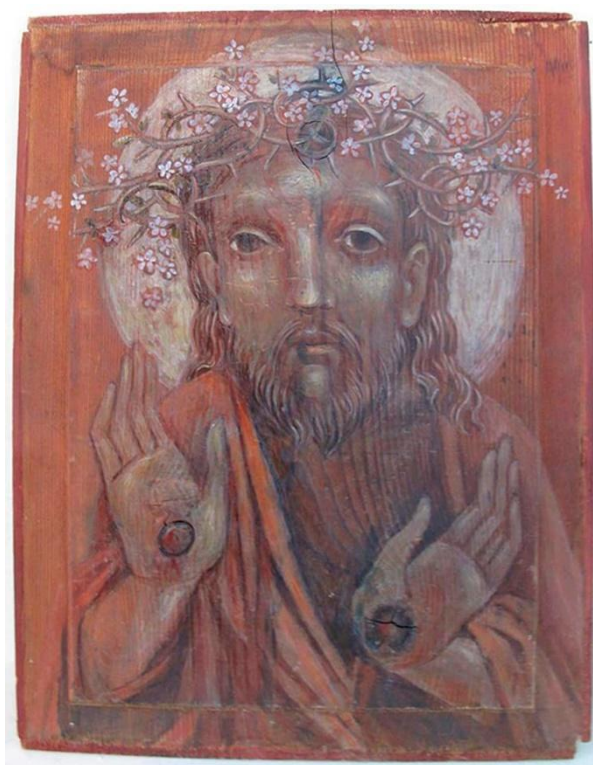


144. Л. Скоп. Нерукотворний Спас. 2018 р.



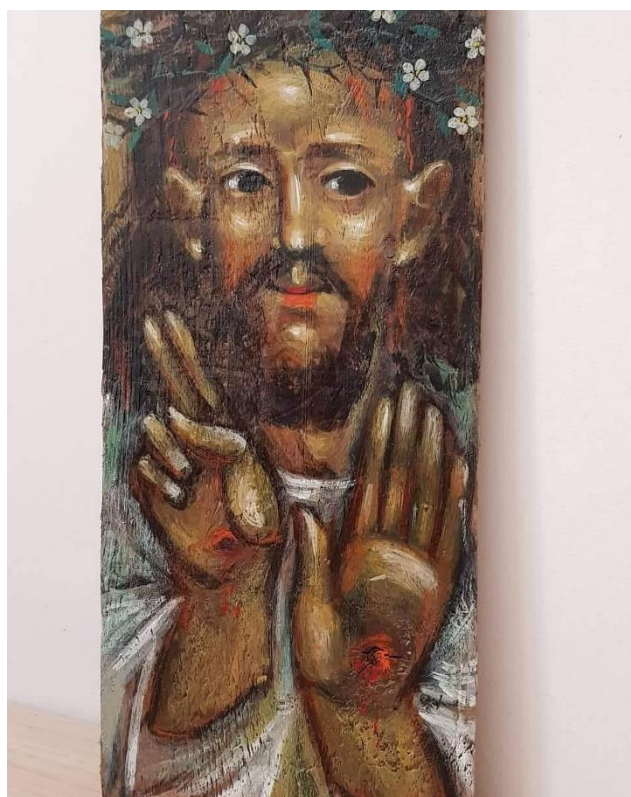
145. Т. Думан. Епітафія-1933. Оплакування Христа з алюзією на тему Голодомору.





146. Т. Думан. Христос в розквітлому терновому вінці. 2009 р.

Дошка, енкаустика.



147. Т. Думан. Розквітлий Христос. 2019 р. З аукціону «Митці – воїнам».

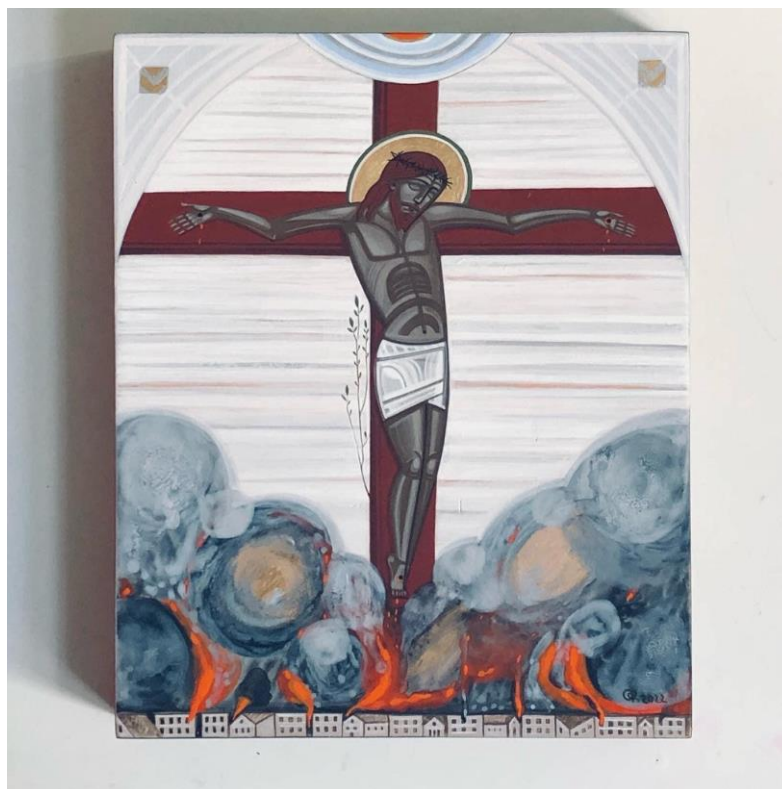


148. Т. Думан. Богородиця і Христос. 2020 р. Дерево, яєчна темпера, диптих.



149. Л. Яцків. Не ридай мене, Мати. 2011 р. Левкас, акрил, позолота. 50 × 70.

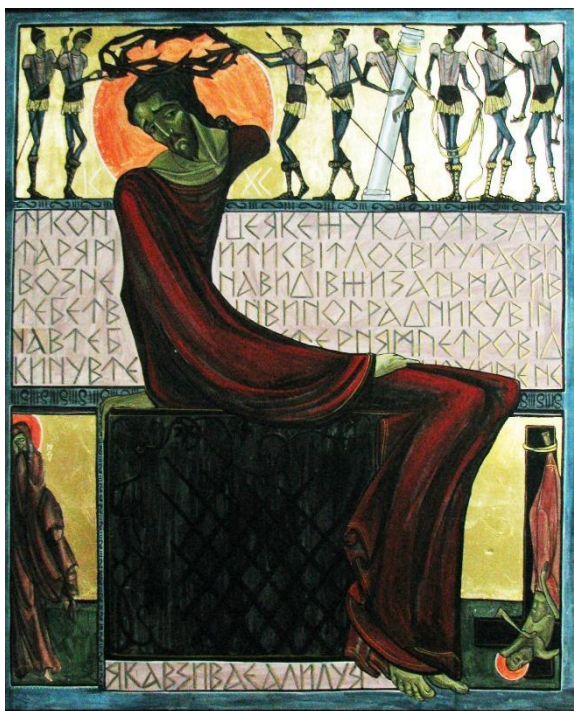
м. Львів.



150. О. Кравченко. Розп'яття.



151. О. Кравченко. Спас Нерукотворный. 2015 р.



152. Т. Скоромна. Увінчання терновим вінцем Христа.

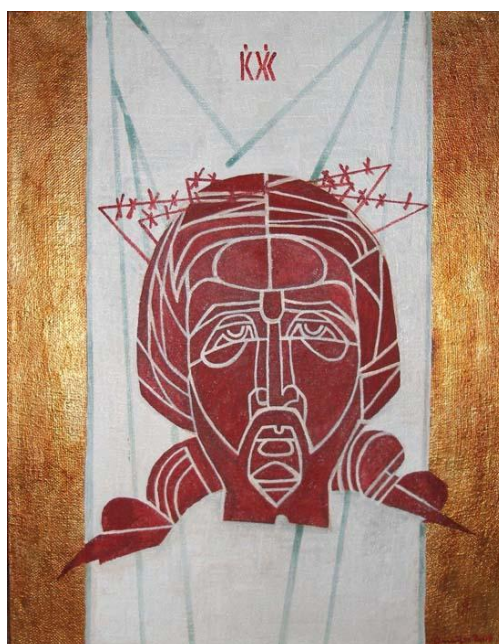


153. Д. Гордіца. Розп'яття. 2009 р. Полотно, олія, 100 × 73. Канада. Фото Д. Гордіци.



154. Д. Гордіца. Голгофа. 2006–2008 рр. Акрил. 350 × 180. Каплиця Св. Луки

м. Івано-Франківськ.



155 . Д. Гордіца. Спас Нерукотворний. 2005 р. Полотно, акрил, поталь, 80 × 59. Чернівці

*Фото Д. Гордіци..*



156. Д. Гордіца. Голгофа. Київ, 2016 р., дерево, левкас, акрил, золото, мозаїчна смальта, камінь, метал. 300 × 150. Храм Св. Духа. *Фото Д. Гордіци.*



157. Д. Гордіца. Спас Нерукотворний. 2009 р. Іконостас Церкви Покрови Пресвятої Богородиці. Село Вільшана, Черкащина. Дошка, левкас, олійно-жовткова темпера, золото, 45 × 35. *Фото Д. Гордіци.*



158. Д. Гордіца. Той, що Є. 2008 р. Горжув Велькопольський, Польща. Іконостас в м. Старгард Щецинський в УГКЦ. Левкас, золото, олійно-жовткова темпера, діаметр 50 см. *Фото Д. Гордіци.*



159. Д. Гордіца. Богоматір. Об'явлення з веселкою. 2022 р. Дошка, левкас, акрил, поталь. 120 × 60. Польща, м. Старгард Щецинський. *Фото Д. Гордіци.*





160. Д. Гордіца. Св. Марія Магдалина. 2021 р. Дошка, левкас, акрил, поталь.

50 × 30. Польща, м. Старгард Щецинський. *Фото Д. Гордіци.*

## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Публікації у наукових фахових виданнях України

#### за темою дисертації:

1. Авула А. І. Образи Спасителя, коронованого терням, з Львівського музею історії релігії. *Народознавчі зошити / Ін-т народознавства НАН України*. 2022. № 3 (165). С. 549–561. <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.549>.
2. Авула А. І. Авторська інтерпретація тернового вінця в іконах Тетяни Думан. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 60–65. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-1-9>.
3. Авула А. І. Терновий вінець у творчості Дмитра Гордіци: особливості асоціативного трактування й образної семантики. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 53–58. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-6>.

#### Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

- 1) Авула А. І. Монументально-сакральний образ тернового вінця як символу Христа у світовому мистецтві. *Молодий вчений. Теорія і практика сучасної науки : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Чернівці, 24-25 листоп. 2017 р. : у 2-х ч.* Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 1. С. 8–10.
- 2) Авула А. І. Символ «Тернового вінця» в естетиці християнського іконопису. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 11–12 берез., 2019 р.* Київ : КИТ, 2019. С. 3–5.

- 3) Авула А. І. «Терновий вінець» у християнській іконографії. *Сьомі Платонівські читання : тези доп. міжнар. наук. конф. (м. Київ, 23 листоп. 2019 р., НАОМА)*. Київ : Вид-во «Людмила», 2020. С. 14–15.
- 4) Авула А. І. Образи Христа, коронованого тернієм, в українській іконографії 17-18 століть. *Восьмі Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2021. С. 12–13.
- 5) Авула А. І. Страсна тематика та трактування тернового вінця у творчості шістдесятників: спроба тематичного аналізу. *Конференція «Монументальне мистецтво шістдесятників», присвячена 100-річчю від дня народження видатного українського художника І.-В. Задорожного НАМ України, Київ, 21 грудня 2021 р. НАОМА.* : Київ, 2021. С. 5-6.
- 6) Авула А. І. Зображення тернового вінця в іконографічних сюжетах «Пієта» та «Не ридай Мене, Мати». *Дев'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ : Фоп Лопатіна, 2021. С. 23–24.
- 7) Авула А. І. Особливості інтерпретації тернового вінця в іконописі Лева Скопа та Тетяни Думан. *The IV International Scientific and Practical Conference «Science, practice and theory», Feb. 1–4, 2022, Tokyo, Japan.* : UDC 01.1, 2022. P. 51–54. DOI: 10.46299/ISG.2022.I.IV
- 8) Авула А. І. Зображення тернового вінця в іконографії «Спасу Нерукотворного або Плату Вероніки». Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в XXI столітті», Полтава, 28 квіт. 2022 р. Полтава : ЦФЕНД, 2022. С. 38–39.
- 9) Авула А. І. Образ-парадигма тернового вінця в церковному мистецтві другої половини XX – початку XXI ст. *Десяті Платонівські читання : тези доп. міжнар. наук. конф. (м. Київ, 2022)*. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 15-16.