



УДК 7.046.3:27-23(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.04.1076>

СЕМАНТИКА ТА ПСИХОЛОГІЯ СТРАЖДАНЬ В ІКОНОГРАФІЇ «СПАС У ТЕРНОВОМУ ВІНЦІ» В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ

Микола ЛАГОДИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1299-0948>

кандидат наук з богослов'я, кандидат історичних наук, доцент,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича,
кафедра філософії та культурології,
вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна,
e-mail: m.lahodych@chnu.edu.ua

Актуальність проблеми. Іконографічний образ «Спас у терновому вінці» є важливим явищем української сакральної традиції, у якому поєднуються глибокий богословський зміст і високохудожнє образне втілення. Цей мотив виступає складним культурним кодом, що відображає еволюцію релігійної свідомості від візантійського канону до емоційно насиченої художньої мови доби Відродження та бароко.

Постановка проблеми. Попри значущість зазначеного іконографічного образу, недостатньо дослідженими залишаються механізми інтеграції західноєвропейської релігійної містики та емоційно виразних художніх форм у традиційно символічну й алегоричну систему українського сакрального мистецтва. Відтерміноване входження цього мотиву до усталеного іконографічного канону та його подальше широке утвердження як невід'ємного елемента храмового й домашнього культу потребують ґрунтового наукового осмислення.

Мета. Метою дослідження є комплексний аналіз семантичних і психологічних аспектів образу «Спас у терновому вінці» в українській художній традиції, простеження його еволюції від символу страждання до образу царської гідності та духовної перемоги.

Методи. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-порівняльний аналіз, формально-стилістичне вивчення станкового живопису та скульптури, а також мистецтвознавчу контекстуалізацію. Для оцінки впливу антропоцентризму й натуралізму на сприйняття художнього образу застосовано методи психологічної інтерпретації.

Ключові слова: Ecce Homo, іконографія, Ісус Христос, гідність, катарсис, сакральне мистецтво, страждання, Страсті Христові, терновий вінець.

Mykola LAHODYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1299-0948>

PhD in Theology, PhD in History,

Associate Professor,

at the Department of Philosophy and Cultural Studies,

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University,

2, Kotsiubynskoho Str., 58002, Chernivtsi, Ukraine,

e-mail: m.lahodych@chnu.edu.ua

SEMANTICS AND PSYCHOLOGY OF SUFFERING IN THE ICONOGRAPHY OF «THE SAVIOR IN A CROWN OF THORNS» IN THE UKRAINIAN SACRED TRADITION

Introduction. The iconographic image of «The Savior in a Crown of Thorns» represents a significant intersection of theological depth and artistic expression within the Ukrainian sacred tradition. This motif serves as a complex cultural code, reflecting the evolution of religious consciousness from the Byzantine canon towards the emotional intensity of the Renaissance and Baroque eras.

Problem Statement. Despite the importance of this iconography, there remains a lack of understanding regarding the mechanisms by which Western religious mysticism and emotionally saturated artistic forms were integrated into the traditionally symbolic and allegorical framework of Ukrainian sacred art. The delay in adopting this motif within the established iconographic canon and its subsequent widespread consolidation as an integral element of temple and domestic worship requires a detailed scholarly investigation.

Purpose. This study aims to conduct a comprehensive analysis of the semantic and psychological layers of «The Savior in a Crown of Thorns» within the Ukrainian artistic tradition, exploring its evolution from a symbol of suffering to a representation of royal dignity and spiritual victory.

Methods. The research employs a multidisciplinary approach, combining historical-comparative analysis, formal-stylistic examination of easel painting and sculpture, and art-historical contextualization. It integrates psychological interpretation to evaluate the impact of anthropocentricity and naturalism on the viewer.

Conclusion. The icon of «The Savior in a Crown of Thorns» emerged as a transformative phenomenon in 18th—20th century Ukrainian art. By shifting from a purely passionate attribute to a symbol of victory over death, the image redefined the role of sacred art as a tool for profound internal spiritual engagement, leaving a lasting legacy in both monumental and household iconography.

Keywords: Ecce Homo, iconography, Jesus Christ, dignity, catharsis, sacred art, suffering, Passion of Christ, crown of thorns.

Вступ. Постановка проблеми. Христологічна іконографія є однією з найбільш популярних напрямків сакрального мистецтва, де візуалізація божественного та людського в образі Ісуса Христа стає способом передачі найскладніших теологічних доктрин. Серед багатогранної іконографії Страстей Христових особливе місце посідає образ «Спас у терновому вінці» (Ессе Номо). Попри його високу художню та смислову виразність, семантичний та психологічний аспекти цього образу в українській сакральній традиції тривалий час залишалися поза межами комплексного наукового аналізу, часто розглядаючись лише як вторинний елемент загальних страдних циклів.

Актуальність теми. Осмислення природи страждання як духовного чинника в українському сакральному живописі є важливим науковим завданням, оскільки образ тернового вінця є точкою перетину західноєвропейських ренесансних та барокових впливів і місцевої православної традиції. Дослідження цього сюжету дає змогу глибше зрозуміти механізми адаптації іноземних іконографічних зразків на українських теренах, а також простежити трансформацію релігійної свідомості від візантійського символізму до ренесансного антропоцентризму та барокового психологізму й емоційної напруги.

Аналіз досліджень та публікацій. Попри науковий доробок дослідників у сфері вивчення христологічної іконографії, семантичний та психологічний аспекти образу «Спас у терновому вінці» тривалий час залишалися поза межами комплексного наукового аналізу. Зокрема, А. Авула, присвятивши свою статтю вивченню колекції сакрального мистецтва XVIII—XX ст. із зображенням Ісуса Христа у терновому вінці, що зберігається у Львівському музеї історії релігії, наголосила на недостатній кількості наукових розвідок, де б йшлося конкретно про образ та смислове наповнення тернового вінця [1, с. 550]. Це зумовлює актуальність даного дослідження, присвяченого осмисленню природи страждання як духовного чинника в українському сакральному живописі. Окрім згаданої дослідниці, тематика нашої статті так чи інакше привертала увагу таких дослідників, як Л. Карпюк, яка зосередилася на образі «Спаса у терніях» у релігійному живописі Волині XVIII століття [2]. М. Моздир звернув увагу на західні впливи у сакральному мистецтві України, зокрема у скульптурах, які зображували Страсті Христові [3]. Стилiстика та iконографiя

українських ікон «Страсті Христові» XV—XVI ст. стали предметом наукової уваги для О. Макоїди [4]. Також для нашого дослідження змістовною була його стаття, присвячена богословським аспектам сакрального живопису [5]. Р. Лубинський оприлюднив результати експертизи та окреслив проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем», яка знаходиться у колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького [6].

Мета статті полягає у виявленні семантичних особливостей та психологічного впливу іконографії «Спас у терновому вінці» в українській сакральній традиції, а також у визначенні місця цього сюжету в еволюції вітчизняного іконопису та скульптури XVII—XX ст. Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення наступних завдань:

- простежити еволюцію символіки тернового вінця від біблійного прототипу до культового об'єкта;
- проаналізувати історичні шляхи поширення цього іконографічного типу на українських землях;
- дослідити специфіку втілення образу в українських іконописних школах та храмових інтер'єрах і творчому доробку окремих митців;
- розкрити психологічний аспект взаємодії образу та глядача, що зумовлює катарсичне переживання страждань Спасителя; простежити паралелізм іконографічних мотивів у сакральному та світському мalarстві, що засвідчує інтеграцію образу страждання в ментальний код українського соціуму на різних історичних етапах розвитку.

Основна частина. Згідно з історичними джерелами, терновий вінець мав вигляд переплечених колючок, що формували своєрідну шапку. Однак у творах образотворчого мистецтва, зокрема й сакрального, його найчастіше зображують у формі замкненого обруча. Особливо часто терновий вінець постає в сценах, які висвітлюють Страсті Христові. Терновий вінець являє собою сплетений вінок, який римські солдати накинули на голову Ісуса Христа перед Його розп'яттям, прагнучи висміяти Його. З того часу Церква шанує цей символ як один із найглибших і найболючіших образів Страстей Христових. Він увиразнює страждання, християнській традиції перетворюючись у християнській традиції на знак слави через віру. Терни у Святому Письмі наповнені особливим символізмом та сенсами. У книзі Буття, після гріхопадання людини, земля була проклята і почала плодоносити лише терням й

бур'янами. Відтоді терни стали символом розірваного зв'язку між творінням і Творцем, символом болю, страждань і важкої праці, які не були частиною початкового плану творіння. Тому, дивлячись на терновий вінець, багато християн бачать в ньому те, як Ісус Христос взяв це прокляття світу на Себе. Він носив на чолі символ гріхопадіння, щоб, згідно з вірою християн, подолати їх. Відповідно, біль у цій історії не лише атрибут, а центральна лінія, сама суть. Маємо й інший вимір смислового наповнення, який попри меншу помітність, не менш стародавній. Вінець завжди був ознакою царської влади. Коли воїни надягли терновий вінець на Ісуса в акті насмішки та приниження, вони навіть не підозрювали, що рання Церква прийме цей образ як символ Його царської гідності. У християнському мистецтві терновий вінець нерідко зображують біля підніжжя порожнього хреста або на воскреслому Христі, вже не як знак приниження, а як символ перемоги над стражданням і смертю. Те, що було глузуванням, стало величчю й позачассям. І саме цей перехід є сутністю того, у що вірять християни [7].

Ранні християни вважали Терновий вінець Христа реліквією та матеріальним свідченням Страстей Христових, надаючи йому особливого духовного значення. Згідно з церковними переказами, після смерті та воскресіння Ісуса Терновий вінець було дбайливо сховано його першими послідовниками в Єрусалимі. Пізніше святиню зберігали під охороною візантійські імператори. Наприкінці IV ст. свята Єлена, мати імператора Костянтина, знайшла ці реліквії. Багато століть вони були об'єктом глибокої шани в Єрусалимі, а близько X ст. їх перемістили до Константинополя. З часом Терновий вінець набув статусу однієї з найбільш шанованих християнських реліквій, викликаючи натхнення для поклоніння та паломництв протягом усієї історії християнства. Подорож Тернового вінця до Франції стала винятковим прикладом поєднання релігійної віри та дипломатії. У 1239 р. король Людовик IX, якого згодом проголосили Святим Людовиком, придбав реліквію у візантійського імператора Балдуїна II, який терміново потребував фінансової підтримки. Сума, яку король заплатив за вінець, становила біля 135 тисяч ліврів, майже половину річних витрат Франції того часу! Для збереження та вшанування безцінної святині Людовик IX ініціював будівництво Сент-Шапель, дивовижної готичної каплиці, прикрашеної неперевершеними вітражами, де Терновий вінець зберігався

понад п'ять століть, до часів Французької революції. Король Людовик IX не просто мав на меті зробити Сент-Шапель стилістичним спадкоємцем Святої каплиці Константинополя. Архітектурні рішення й вітражі та розстановка предметів у каплиці, акустика, гра світла підкреслювали, що Париж успадкував реліквії Святих Страстей від Візантійської імперії. Терновий вінець з 1806 р. зберігався у соборі Нотр-Дам, до пожежі 2019 р. [8]. Зазначимо, що під час революційних подій для забезпечення й збереження та запобігання можливому знищенню, терновий вінець і інші реліквії Страстей були передані на зберігання до Національної бібліотеки Франції. І вже на початку XIX ст., після стабілізації політичної ситуації та поступового відродження релігійного життя, святині були повернуті до Католицької церкви. Відтоді їх розмістили в скарбниці собору Нотр-Дам, який на той час слугував центральним храмом Парижа. Під час нищівної пожежі, що спіткала собор Нотр-Дам, терновий вінець вдалося врятувати завдяки героїчним і скоординованим діям. У момент, коли полум'я охоплювало середньовічну споруду, пожежні разом із духовенством об'єднали зусилля, щоб зберегти найцінніші святині. Через організацію «живого ланцюга» вони вивезли терновий вінець та інші релігійні артефакти у безпечне місце. Реліквія залишилася неушкодженою й була тимчасово поміщена у надійне сховище до завершення реставраційних робіт у Нотр-Дамі [9].

Для християн Терновий вінець символізує прямий і фізичний зв'язок зі стражданнями Ісуса Христа. Реліквія, одна з найважливіших у традиції Страстей Христових, досі привертає увагу паломників, істориків та теологів з усього світу. Опинитися перед нею означає постати перед спадщиною віковичної відданості, жертви та віри. Хоча науково підтвердити, що це саме та корона, яка лежала на голові Христа, поки що неможливо, багатовікова віра, повага та старання збереження зробили її живим символом самої сутності віри. Головним залишається не стільки питання автентичності, скільки духовний зв'язок, який вона пробуджує в серцях усіх, хто приходить її побачити. Станом на грудень 2024 р. Терновий вінець було офіційно повернено до собору Нотр-Дам. Реліквія, поміщена в новий кришталєво-золотий релікварій, знайшла своє місце в осьовій каплиці за хором. Її повернення супроводжувалося урочистою церемонією під керівництвом архієпископа Парижа [10].

Перше зображення тернового вінця, яке дійшло до нас, датується серединою IV ст., періодом, коли християнське мистецтво лише починало формуватися. Хоча багато аспектів життя, служіння та смерті Ісуса зазнали осмислення та розвитку упродовж століть, терновий вінець тривалий час залишався в тіні. Його згадки у джерелах поодинокі, зображення рідкісні й нерозповсюджені. Фактично, після перших маловідомих варіантів вінця, такі зображення майже зникають до XI ст. Навіть тоді, коли сцена наруги знову привертає увагу, а терновий вінець починає зображатися зі справжніми шипами, він не стає центральним символом. Його роль зводилася до виконання досить вузької функції легітимізації влади середньовічних королів. Людовик IX Святий змінив хід історії, надавши терновому вінцю надзвичайної важливості та зробивши його широко відомим і шанованим. Монарх не просто привіз терновий вінець до Парижа, щоб сховати його від сторонніх. Навпаки, він надав події максимального на той час розголосу. Босий та одягнений у просте лахміття, без жодних прикрас, король Франції спокійно й урочисто йшов столичними вулицями, тримаючи реліквію високо над головою, аби кожен із його підданих міг її побачити. Людовик IX демонстрував свою скромність і внутрішнє смирення перед святиною, підкреслюючи тим самим наслідування Христа (Christo-Mimesis).

Фантастичний релікварій у Сент-Шапель справлював бездоганно. Відтоді терновий вінець посідає своє місце в іконографії Страстей і стає невіддільним від образу Ісуса в період, що передує Його смерті. Якби не те, що Людовик IX зробив вінець настільки значущим у власному шляху до королівської легітимності, ми б не сприймали його сьогодні так, як сприймаємо: як центральний елемент європейського мистецтва. Але в міру того, як християнство ставало більш масовим, а доктрина ґрунтовнішою, впевненішими ставали й митці. Страждання Ісуса перестали бути незручною істиною і натомість перетворилися на те, чим слід захоплюватися і що варто прославляти та зображувати. Почали з'являтися елементи Його Страстей: бичування римськими воїнами, зрада та арешт, навіть смерть через розп'яття. Як не дивно, одним з елементів, який ми не бачимо, є терновий вінець. Лише в XI ст. робиться перша спроба зобразити вінець, сплетений саме з тернів. Чому ж знадобилося майже 700 років, аби терновий вінець став чимось упізнаваним для сучасної

аудиторії? Відповідь складна, але почасти вона криється у схильності середньовічних теологів зосереджуватися більше на самій нарузі, ніж на вінці. Ідеологічно наруга займала центральне місце. Це був еталонний приклад терпіння та витривалості, необхідних для перемоги над супротивниками. Вінець, з іншого боку, не привертав до себе такої великої уваги. Лише згодом, коли терновий вінець почав асоціюватися з наймогутнішими правителями середньовічних королівств, він нарешті отримав свій час для тріумфу [11].

Тема Страстей Христових у країнах Європи здобула широку популярність лише на початку другого тисячоліття нашої ери. Значною мірою її розповсюдженню сприяли святі реліквії, пов'язані із знаряддям страждань Христа, які були привезені до Європи після хрестових походів та пограбування Константинополя у 1204 р. У західноєвропейському мистецтві поступово кристалізується унікальний образ Христа як Чоловіка скорботи в терновому вінці. Цей образ вимагав глибокого емоційного та художнього проникнення у таємницю страждання, акцентуючи увагу на внутрішньому сенсі його жертви й страждань [5, с. 11—12].

Поширення зображень тернового вінця набуло значного розвитку в період Пізнього Середньовіччя та Ренесансу у країнах Західної Європи. Така тенденція відповідає прагненню католицького релігійного живопису до створення чуттєвих, емоційно насичених образів, що підкреслюють натуралістичні деталі страждань, такі як сльози, краплі крові й змучений вираз обличчя. У православному мистецтві зображення святих мають переважно символіко-алегоричний характер, тому сцена коронування терновим вінцем не знаходила відображення.

Лише з XV ст., під впливом західноєвропейської культури, з'являється в українському іконописі образ Спасителя у терновому вінці. Головним джерелом натхнення для цих творів виступали гравюри, зазвичай дереворити, створені майстрами з Німеччини та Італії. У релігійній друкованій літературі XVII ст. широко поширювалися зображення сцен із життя Христа, де терновий вінець або показаний на чолі Ісуса, або представлений окремо. Розквіт книгодрукування в Україні також сприяв тому, що мотив тернового вінця на чолі Спасителя отримав значну популярність, став невід'ємною частиною місцевого художнього творення та закріпився в традиціях українського малярства. Засновуються іконописні школи, а сюжет з терно-

вим вінцем знаходить відображення у різних формах церковного мистецтва.

Його активно використовують у декорванні храмів та церковного начиння: іконостасів, дарохранильниць, антими́нів, плащаниць, покривців на Євангелії, жертovníків, ікон на хоругвах, двосторонніх процесійних ікон, на престольних хрестів, свічників, патеричів тощо. З плином часу сюжет проникає в побутове мистецтво. Хатні ікони, живопис на полотні, склі й папері демонструють тривалий вплив як релігійних, так і художніх традицій Західної Європи на українське сакральне мистецтво [1, с. 550]. У церковних книгах XVII ст. ми знайдемо чимало зображень Ісуса Христа із терновим вінцем. Є й окремі зображення вінця. Зокрема, А. Авула, посилаючись на дослідження В. Стасенка, зазначає з цього приводу: «Такі трапляються у низці київських видань: «Анфологiон», 1619; «Служебник», 1629 і 1639; «Требник», 1631 і 1646, «Тріодь квітна», 1631; угнівському «Євангелії учительному», 1696; а також у ряді львівських стародруків: «Євангеліє», 1636 і 1690; «Апостол», 1639; «Октоїх», 1639; «Молитвослов», 1668; «Акафісти», 1699; «Тріодь квітна», 1701; та ін.» [1, с. 552].

Упродовж XVI ст. зберігалася традиційна структура діяльності малярів, провідну роль в якій відігравало релігійне мистецтво. У станковому живописі поступово формувалося ядро храмового ансамблю іконостас. Саме в цей період іконостас набуває завершеного вигляду і доповнюється іконами монументального змісту, такими як «Страсті» та «Страшний суд». Завдяки цьому створюється унікальний триєдиний комплекс декорацій інтер'єру храму, що не має аналогів у світовій мистецькій практиці. На межі XV—XVI ст. його центральна частина, тобто іконостас, отримує доповнення у вигляді верхніх рядів. Є підстави вважати, що вже у XIV ст. в іконостасах почав формуватися празниковий ряд, який спочатку розташовувався над деїсінним рядом. Уже у XVII—XVIII ст. його місце змінилося; він став розміщуватися під деїсінним рядом. У празниковому ряду часто розташовували ікони страсного циклу, які зображали страждання Христа, пов'язані з його розп'яттям і смертю на хресті, а також події, що їм передували: «Сюди входили такі композиції, як «Умивання ніг», «Тайна вечеря», «Суд Пилата», «Бичування Христа», «Коронування терновим вінком», «Дорога на Голгофу», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Жінки-мироносиці біля гробу»

[4, с. 33]. Твори духовного змісту, створені теологами на тему страстей, стали важливою основою для еволюції сакрального мистецтва. Зокрема, їхній вплив позначився на змістовому наповненні та візуальному ряді сакрального мистецтва, присвяченого відображенню Страстей Христових. У галузі монументального мистецтва, живопису та скульптури почали з'являтися сцени Страстей Господніх, які часто втілювали бачення, викликані містичними переживаннями та одкровеннями візонерів [5, с. 13].

Наприклад, у Музеї Волинської ікони зберігається ікона «Христос у терновому вінку». Образ походить з церкви Усікновення голови Іоана Предтечі, с. Гута-Камінська Камінь-Каширського району. Композиція ікони відповідає традиції зображення образу «Ессе Ното» (лат. «Це Людина»). З такими словами, згідно Євангелія (Ін. 19.5), прокуратор Іудеї Понтій Пілат показав народу Єрусалиму Ісуса Христа після бичування: «Тоді вийшов Ісус в терновому вінці і в багрянці. І сказав їм Пілат: Це — Людина!». На темному тлі ікони ми бачимо постать Ісуса Христа. Міцні м'язисті руки складені нижче грудей навхрест і зв'язані грубим плетеним шнуром, що символізує майбутнє розп'яття. Терновий вінок (царська корона) на голові Ісуса та тростина (скіпетр) у Його руці символізують насміхання римськими воїнами над Христом як над царем. Контраст світла і тіні, динаміка їх поєднання при зображенні блілого обличчя з різко виступаючими вилицями і запалими, напівзакритими очима зі згасаючим поглядом, підкреслюють основну ідею твору: скорбота самотнього та покинутого Сина Божого [12]. У цій іконі художник вдало поєднав традиції пізнього бароко з елементами класицизму, створюючи образ, що акцентує містичне наповнення віри. Мотив страждання розкривається через кожну деталь зображення. Цьому сприяє не лише загальна колористика, а й глибокий психологізм: виразна метафорика у вигляді згорнутих біллу пальців Христа, його спотворений, сповнений скорботи та безнадії лик. Фізичний і духовний біль переконливо передає втілення пророцтва Ісаї: «Він був знехтуваний і принижений серед людей, муж скорбот, що знав страждання, і ми ховали своє обличчя від Нього; Він був зневажений, і ми не вважали Його достойним» (Іс. 53:3) [2].

Образ Христа у терновому вінці привертав увагу й такого митця, як І. Рєпін. Його ікона «Ісус Христос в терновому вінці» має прямокутну форму з вер-

тикальною орієнтацією. На всьому просторі полотна зображено Ісуса Христа у повороту праворуч. Він тримає в руках великий дерев'яний хрест, опертий на праве плече. Христос постає як молодий чоловік із карими, глибокими очима, довгим темним волоссям, вусами та бородою. Він вдягнений у червоний плащ, складки якого ретельно виписані темними відтінками, а з-під нього виглядають рукава білої сорочки. На чолі видно терновий вінець, шипи якого ранять шкіру, стікаючи кривавими краплями. Німб навколо голови виконано технікою градації, де плавний перехід від світлого до темного створює ефект сяйва в одному відтінку. Над головою Ісуса розташовані написи «іис» та «хрс» із титлами над літерами. Фон ікони забарвлений у глибокий коричневий колір, що додає композиції тепла та виразності [13].

До тернового вінця як символу страждань й сили духу звертався і Й.-Г. Пінзель у своїх барокових дерев'яних скульптурах. Зокрема, у Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького зберігається розп'яття 1758—1759 рр., зроблене з липи та позолочене. Першопочатково скульптура була розміщена у бічному вівтарі костелу Святого Мартина у Львові. Вражає майстерне зображення страждання, яке відображає виснажене тілесне буття: застигле, позбавлене дихання обличчя, опущені, немов закам'яніли руки з затверділими судинами, лаконічно переламані форми пов'язки на стегнах Христа. Лінійні та водночас емоційно проникливі контури обвислих рук, зігнутого тулуба й скорчених ніг спрямовують увагу глядача до увінчаної терновим вінком зраненої голови Спасителя. У цьому творі Йоган Георг Пінзель до краю сконцентрувався на передачі трагізму й фізичного страждання. Судини майстерно окреслюють напружені зап'ястя та стопи, ребра здаються напухлими від останнього подиху. Митець вдало передає мить застиглого життя й первозданної тиші, що порушується лише уявним шепотом палестинського вітру, який неначе колише ажурні пасма волосся та здіймає легке тремтіння пов'язки на стегнах Христа. Для створення виразності Й.-Г. Пінзель ретельно вимальовує краплі крові, додає блідо-рожевий відтінок на відкритих ділянках шкіри, оздоблює позолотою терновий вінок і пов'язку [14].

Сюжет тернового вінця у сакральному живописі, набувши особливої популярності із розвитком книгодрукування, посів помітне місце у творчих пошуках та

богословських візіях представників низки іконописних шкіл на українських теренах: Перемиської, Самбірської (XVI ст.), Львівської, Судово-Вишенської (XVII ст.), Волинської, Жовківської, Риботоцької (XVII—XVIII ст.), Києво-Печерської, Острозької (XVIII ст.), Подільської, Чернігівської, Слобожанської (XIX ст.), товариство «Ризниця» (XX ст.). У подальшому цей мотив стає поширеним у домашніх іконах, а також у живописних творах, виконаних на полотні, склі, папері та інших матеріалах. Значна кількість аналогічних сюжетів, що сформувалися в період бароко, зберегла свою актуальність і надалі, зазнаючи певних іконографічних та стилістичних змін, і продовжує використовуватися як у церковному, так і у світському мистецтві XVIII—XX ст. [1, с. 552—553]. Зокрема, у XVIII ст. у храмових інтер'єрах Волині починають з'являтися ікони, присвячені сюжетам «Христос Скорботний» або «Христос у терновому вінку» (Ессе Номо). Найперші зразки цієї іконографії на території заходу України включали не лише живопис, але й скульптурні роботи. Одним із ранніх зображень такого образу в камені є скульптура Христа Скорботного, встановлена на куполі каплиці Боїмів у Львові у 1614 р. [2].

На західноукраїнських землях значного поширення набули скульптурні зображення типу «Христос Скорботний». Ці твори, хоча й відзначалися різною мистецькою цінністю, обов'язково несли в собі прагнення їхніх невідомих авторів відобразити у пластичній формі страждання Спасителя відповідно до людського розуміння цього образу. Фігури «Скорботного», створені переважно з дерева та каменю, часто вирізнялися майстерним виконанням і могли бути різного розміру. Їх здебільшого розміщували у капличках чи на спеціальних архітектурних спорудах, відомих як «фігури». Приклад такого мистецтва представлений у ніші триметрової кам'яної «фігури», яка знаходиться біля церкви Спаса у містечку Скалат, що в Підволочиському районі Тернопільської області. Цей твір зберігся, попри численні історичні катаклізми. Інший подібний приклад можна побачити на колоні поруч із Домініканським монастирем у Кам'янці-Подільському [3, с. 12].

Іконографія «Христа Скорботного» є водночас символічним та історичним зображенням Ісуса. Вона вперше з'явилася у XII ст. у Візантії під назвою «Христос у гробі», але в католицьких країнах набула

дещо іншого трактування, оскільки в місцевій традиції Ісус часто зображувався мертвим. Різноманітні версії цього образу, що об'єднували в собі кілька ключових моментів циклу Страстей, стали надзвичайно популярними з кінця XIV ст. Значний внесок у розвиток цієї іконографії пов'язаний із поширенням релігійного містицизму. До його зростання сприяли літературні твори Св. Франциска Ассізького, а також «Одкровення» Св. Біргіти Шведської, де страждання Ісуса описані з великою емоційною насиченістю.

У західноєвропейському живописі іконографія Ісуса Скорботного зображає його в терновому вінку, із слідами крові від бичування, ранами на руках та стороною, пробитою списом. Поруч можуть бути зображені знаряддя страстей, розп'яття або гріб. Такий образ символізує Христа, який оплакує гріхи всього людства. Скульптури «Христа полуночного» різних розмірів, виготовлені з дерева або каменю, можна було побачити в українських храмах, придорожніх капличках чи на так званих «фігурах», які розміщували вздовж доріг. Вони були відомі як «Христос Фрасобливий» (від пол. *Frassobliwy* — сумний, задумливий). Гравери, які працювали на теренах України у XVII—XVIII ст., також часто зверталися до створення таких композицій, зображуючи Спасителя в терновому вінці зі зв'язаними попереду руками. Митці Середньовіччя, прагнучи реалістично передати ідею страждання, фокусували увагу глядача на найбільш виразних частинах людського тіла, зокрема на обличчі та руках. Особливо популярними були сюжети, що відтворювали півфігурне зображення Спасителя або тільки його лик у терновому вінку. У цих роботах акцент робився на кровотокових ранах, згаслому погляді й інших елементах, які дозволяли художникам передати багатогранність емоцій і підкреслити важливість віри як глибокого емоційного переживання. Мотив знаходив своє відображення також у ранній гравюрі [2]. Графічні твори стали важливим посередником у прийнятті західної художньої традиції, сприяючи її поширенню та інтеграції в інших культурних контекстах, зокрема, в українському сакральному мистецтві.

Необхідно зазначити, що образи Спасителя у терновому вінці в українському іконописі не були канонічними у класичному візантійському розумінні, оскільки вони прийшли до нас через західноєвропейські впливи, переважно через Польщу та гравюрні зразки. Однак у XVII—XVIII ст. цей сюжет стає досить по-

мітним явищем у сакральному мистецтві. Зокрема, на Волині було засвоєно чимало барокових сюжетів. Завдяки тісним контактам із західним світом та діяльності братств, місцеві майстри охоче брали в роботу сюжети Страсного циклу. У колекції Музею волинської ікони зберігається кілька пам'яток, які безпосередньо належать до типу Ессе Номо. Ці ікони демонструють притаманну волинським майстрам увагу до анатомії (атлетична статура Христа) та виразну емоційність, що передається через погляд, колір шкіри, складки одягу тощо. Портретна виразність та глибокий сум у зображенні є тими інструментами, за допомогою яких передають психологію страждання в іконописі. У галицькому малярстві, де візантійський канон зустрівся з європейським бароко, в основних іконостасах образ Христа у терновому вінці траплявся рідше, однак його часто використовували для окремих ікон. Майстри часто використовували композиції, де Христос постає перед глядачем як людина, що страждає, з мотузками на руках, у терновому вінці, але при цьому він все-таки перемає. Такий сюжет бачимо на іконостасі «Страсті Христові: Страсна дорога, Розп'яття на хресті, Зішестя Христа в ад, Воскресіння» (початок XVIII ст., невідомий автор Риботидької школи), який зберігається у колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького [15].

Загалом в українській бароковій традиції образ Христа в терновому вінці не був похмурим. Навіть в умовах неймовірних фізичних мук, стікання кров'ю, очі Христа часто залишаються спокійними, що відсилає нас до першопочаткового розуміння апатії, тобто недосконалості для гріха, та духовної величч. Біль постає не як фізичний акт. Йдеться про символ справжньої царської гідності, яку підкреслюють багрянці вінець, атрибути царя Юдейського, навіть якщо його й хотіли таким чином зневажити. Отже, можемо констатувати, що семантика тернового вінця, де терм як символ первородного гріха, земного прокляття, перетворюються на інструмент перемоги над смертю. А символіка рани та крові в українському сакральному мистецтві як знаки викупу. Психологія співпереживання через ікону або скульптуру як своєрідне «вікно», що викликає катарсис. Роль антропоцентричності української ікони є очевидною: акцент на страждуючому Боголюдині, що наближає сакральне до екзистенційного досвіду людини. Спостерігаємо синтез теологічного та психологічного, коли іко-

нописна мова (колір, світло, композиція) спрямовує суб'єкта до внутрішньої трансформації, перетворюючи пасивне споглядання на духовну дію.

Висновки. Терновий вінець у світовому мистецтві є тим багатограним символом, що виходять далеко за межі суто релігійної атрибутики чи богословських текстів. Як візуальна метафора, він уособлює парадокс християнської іконографії: поєднання приниження та величчя, болю та перемоги. Семантика тернового вінця трансформує сприйняття страждання з чисто фізичного акту в духовний феномен, де колючка стає ознакою як земного прокляття, так і по-справжньому царської гідності й прийняття своєї долі. У мистецькому просторі цей образ функціонує як емоційний камертон, що дозволяє митцям різних епох, від середньовічних іконописців до майстрів бароко й сучасних світських живописців і скульпторів, досліджувати межі людської витривалості та божественної жертвовності, перетворюючи глядача на активного співучасника сакральної драми. Саме через терновий вінець у сакральному мистецтві абстрактна теологічна ідея жертви конвертується у конкретний емоційний досвід, що дозволяє імерсійно долучитися до сакрального через співпереживання. Цей образ став універсальним кодом, який у різні епохи дозволяв митцям балансувати на межі фізичного та натуралізму та метафізичного піднесення.

В українській сакральній традиції семантика тернового вінця набула особливого звучання, еволюціонувавши від сприйняття терну як символу первородного гріха та земного прокляття до його осмислення як інструменту перемоги над смертю. В українському мистецтві рана та кров набувають значення сакральних знаків викупу, а психологія співпереживання через іконописні чи скульптурні образи функціонує як інструмент духовного очищення й душевного співпереживання фізичних мук Спасителя. Антропоцентричність української ікони, що особливо виражена в сюжетах Страсного циклу, наближає сакральне до екзистенційного досвіду людини. Синтез теологічного та психологічного аспектів, реалізований через мову кольору, світла та композиції, породжує не пасивне споглядання, а сутнісну духовну практику. Образ «Спаса у терновому вінці» в Україні став не лише продуктом західноєвропейських ренесансних та барокових впливів. Йдеться про самобутній елемент національної культурної спадщини, що інтегрував ідеї страждання та слави у місцевий іконографічний канон.

1. Авула А. Образи Спасителя, коронованого терням, з Львівського музею історії релігії. *Народознавчі зошити*. 2022. № 3 (165). С. 549—561. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.549>.
2. Карпюк Л. Образ «Спас у терніях» у релігійному живописі Волині XVIII століття. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*. Випуск 18. Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 жовтня 2011 року. Луцьк, 2011. С. 89—93; *Волинський краєзнавчий музей*. URL: https://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz-spas_u_ternijakh_u_religijnomu_zhivopisi_volini_khviu_stolittja/1-1-0-36.
3. Моздир М. Українська народна сакральна скульптура в контексті зв'язків із західними сусідами. *Мистецтвознавство: збірник наукових праць*. Львів, 2008. С. 9—20.
4. Макояда О. Українські ікони «Страсті Христові» XV—XVI століть: стилістика та іконографія. *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. Науковий збірник. Матеріали Міжнародної наукової конференції м. Львів, 6—7 грудня 2013 року; Музей Українського Католицького Університету*. Львів, 2013. С. 32—40.
5. Макояда О. Богословське тлумачення теми Страстей Христових: символіка та зміст. *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 24—25 листопада 2011 р.* Львів, 2011. С. 11—16.
6. Лубинський Р. Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Випуск 21. Ч. 1. С. 157—164. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).20-25.333497](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).20-25.333497).
7. Zuluf E. The Crown of Thorns: Meaning and History in Christian Faith. *Zuluf*. May 29, 2026 URL: https://zuluf.com/blogs/news/the-crown-of-thorns-meaning-and-history-in-christian-faith?srsltid=AfmBOopfneNtgzmGfv0N3QxfzJ4DOLEGRWPuSuLW151_cagbmespFM.
8. Yuki Wong & Lau Lai Shan. Sanctity and Royalty: Housing the Crown of Thorns at Sainte-Chapelle. *The Pilgrim's Guide*. 2020. URL: <https://thepilgrimsguide.com/projects/sanctity-and-royalty-housing-the-crown-of-thorns-at-sainte-chapelle/>.
9. Dogrusoz M. The Story of Crown of Thorns from Constantinople to Notre-Dame. *Istanbul Eternal City*. March 16 2026. URL: <https://eternalcityistanbul.com/the-story-of-crown-of-thorns-from-constantinople-to-notre-dame/>.
10. Crown of Thorns of Notre Dame. *Paris to Versailles Private Tours*. URL: <https://www.parisoversailles.com/crown-of-thorns-notre-dame/>.

11. Tibble F. 5 Things You Didn't Know About the Crown of Thorns. *Medievalists.net*. URL: <https://www.medievalists.net/2025/04/crown-of-thorns/>.
 12. Фотоколекції. Ікона «Христос у терновому вінку». Розділ: Волинська ікона. Ікона «Христос у терновому вінку» (XVIII ст.), м. Луцьк, Волинська область. *Історична Волинь*. URL: <https://www.istvolyn.info/post/2455>.
 13. Ікона «Ісус Христос в терновому вінці». *Міністерство культури України. Музейний фонд України. З колекції Національного художнього музею України*. URL: <https://museum.mincult.gov.ua/collections/ikona-isus-hristos-v-ternovomu-vinci>.
 14. Розп'яття. Костел Святого Мартина. *Pinsel*. URL: <https://pinsel-ar.com/sculpture/rozp-yattya/>.
 15. Іконостас «Страсті Христові: Страшна дорога, Розп'яття на хресті, Зішестя Христа в ад, Воскресіння». *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького*. URL: <https://collection-lvivgallery.org.ua/uk/works/3536-ikonostas-strasti-khrystovi-khresna-doroha-rozpiattia-na-khresti-zishestia-khrysta-v-ad-voskresinnia>.
- REFERENCES
- Avula, A. (2022). Images of the Savior crowned with thorns from the Lviv Museum of the History of Religion. *Ethnology notebooks*, 3 (165), 549—561. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.549> [in Ukrainian].
- Karpyuk, L. (2011). The image of the «Savior in thorns» in the religious painting of Volyn of the eighteenth century. In: *Volyn Icon: Research and Restoration. Scientific Collection* (Issue 18, pp. 89—93); Proceedings of the 18th International Scientific Conference, Lutsk, Ukraine, October 27—28, 2011; *Volyn Museum of Local Lore*. Retrieved from: https://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz_spas_u_ternijakh_u_religijnomu_zhivopisi_volini_khviii_stolitja/1-1-0-36 [in Ukrainian].
- Mozdyr, M. (2008). Ukrainian folk sacred sculpture in the context of relations with Western neighbors. *Art Criticism: Collection of Scientific Works* (Pp. 9—20) [in Ukrainian].
- Makoyda, O. (2013). Ukrainian icons of the Passion of Christ of the fifteenth and sixteenth centuries: Stylistics and iconography. *Christian Sacred Tradition: History and Present. Proceedings of the International Scientific Conference (Lviv, Ukraine, December 6—7, 2013)* (Pp. 32—40); Museum of the Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Makoyda, O. (2011). Theological interpretation of the theme of the Passion of Christ: Symbolism and content. *Apologet. Christian Sacred Tradition: Faith, Spirituality, Art* (Pp. 11—16); Proceedings of the IV International Scientific Conference (Lviv, Ukraine, November 24—25, 2011) [in Ukrainian].
- Lubynskyi, R. (2025). Expertise and attribution issues of the painting Coronation with a Crown of Thorns (Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery). *Art Culture. Current Issues*, 21 (1), 157—164. Retrieved from: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333497](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333497) [in Ukrainian].
- Zuluf, E. (May 29, 2026). The Crown of Thorns: Meaning and History in Christian Faith. *Zuluf*. Retrieved from: https://zuluf.com/blogs/news/the-crown-of-thorns-meaning-and-history-in-christian-faith?srsltid=AfmBOopfnelNtgzmfv0N3QxfzJ4DOLEGRWPuSuLW151_ca_gbmespFM (Last accessed: 20.06.2026).
- Yuki, Wong & Lau, Lai Shan. (2020). Sanctity and Royalty: Housing the Crown of Thorns at Sainte-Chapelle. *The Pilgrim's Guide*. Retrieved from: <https://thepilgrimsguide.com/projects/sanctity-and-royalty-housing-the-crown-of-thorns-at-sainte-chapelle/> (Last accessed: 21.06.2026).
- Dogrusoz, M. (March 16, 2026). The Story of Crown of Thorns from Constantinople to Notre-Dame. *Istanbul Eternal City*. Retrieved from: <https://eternalcityistanbul.com/the-story-of-crown-of-thorns-from-constantinople-to-notre-dame/> (Last accessed: 18.06.2026).
- Crown of Thorns of Notre Dame. *Paris to Versailles Private Tours*. Retrieved from: <https://www.parisoversailles.com/crown-of-thorns-notre-dame/> (Last accessed: 16.06.2026).
- Tibble, F. 5 Things You Didn't Know About the Crown of Thorns. *Medievalists.net*. Retrieved from: <https://www.medievalists.net/2025/04/crown-of-thorns/> (Last accessed: 19.06.2026).
- Historical Volyn. (n. d.). Icon «Christ in the Crown of Thorns» (18th century), Lutsk, Volyn region. *Photo Collections*. Retrieved from: <https://www.istvolyn.info/post/2455> [in Ukrainian].
- Icon «Jesus Christ in the Crown of Thorns». (n. d.). Ministry of Culture of Ukraine. Museum Fund of Ukraine; National Art Museum of Ukraine Collection. Retrieved from: <https://museum.mincult.gov.ua/collections/ikona-isus-hristos-v-ternovomu-vinci> [in Ukrainian].
- Crucifixion. Church of St. Martin. (n. d.). *Pinsel*. Retrieved from: <https://pinsel-ar.com/sculpture/rozp-yattya/> [in Ukrainian].
- Iconostasis «Passion of Christ: Passion, Crucifixion on the Cross, Descent of Christ into Hell, Resurrection». (n. d.). Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery. Retrieved from: <https://collection-lvivgallery.org.ua/uk/works/3536-ikonostas-strasti-khrystovi-khresna-doroha-rozpiattia-na-khresti-zishestia-khrysta-v-ad-voskresinnia> [in Ukrainian].

Received: 30.06.2026

Accepted: 20.07.2026

Published: 23.09.2026