

### **3.3 Українська іконографія впродовж XIV–XVIII століть (Ігор Ковальчук)**

#### *3.3.1. Українська ікона візантійського стилю (XIV–XV століття)*

Пам'яток іконного мистецтва XIII–XV століть збереглося дуже мало, проте саме вони дають змогу дізнатися багато про стан тогочасної Української Церкви, про посилення віри, а також про стильові пошуки українських мистців. На розвиток іконографії тих століть в Україні наклало свій відбиток татаро-монгольське нашествя. Коли людина або цілий народ потрапляє у важку ситуацію, то зростає віра в Бога, підноситься духовність. Пам'ятки культури XIII–XV століть фіксують особливо ревне уповання на Бога, посилення релігійності різних верств народу. Від цієї доби майже немає якогось світського мистецтва: все збережене пронизане християнською релігійністю. В ці роки вже не будуються такі великі храми, як у перші віки християнства на Русі, зате зводяться невеликі, але добре укріплені храми по всій Україні. Виникають також різні осередки ікономалярства. Їх майстри орієнтувалися переважно на давнє мистецтво Києва, вносили в їх зразки також багато місцевих елементів. Ікони, намальовані в різних духовних осередках, зокрема у монастирях, вражають своєю монументальністю, суворістю, котра відображала ту добу (Див.: Історія українського мистецтва. У 6-ти томах. К., 1968).

В іконі зміцнюється ідея своєрідної захисної сили, євангельська надія на спасіння. Виразальні засоби в іконі стримані й лаконічні. Поряд із мучениками південних країн перших віків християнства, малюються і українські мученики за християнську віру Борис і Гліб, фундатори християнства в Київській Русі князь Володимир і княгиня Ольга, засновники монашого життя в Києві Антоній і Теодозій Печерські.

Але домінують в цей час ікони Ісуса Христа й Богородиці. Шукання заступництва Пречистої Діви Марії – наскрізна тема українського ікономалювання у Середні віки. Однак збереглися тільки одиниці таких ікон і то тільки з лісової зони Волині. Це ікони типу Матері-Одигітрії (Провідниці) з села Дорогобужа теперішньої Рівненської області і з міста Луцька. Дорогобужька ікона, очищена і відновлена львівськими реставраторами, – це чудове свідчення того, що ознаки оригінальної школи іконопису, започатковані в Києві Алімпієм Іконописцем, поширилися й на периферію Русі. Жодна деталь постаті Пречистої Діви Марії й Ісуса Христа не є площинною, всі деталі вималювані з відчуттям декоративної доцільності. Проте в Дорогобужькій іконі проступають й певні локальні ознаки Волинської ікони. Так, плечі Діви Марії вузькі й похилі, риси обличчя східні, очі збільшені. Подібні ознаки характеризують й Луцьку ікону, яка належить до чудотворних. Нині ця ікона знаходиться в Національному художньому музеї в Києві.

Поряд зі Святою Трійцею і Богородицею українських майстрів ікони цієї доби цікавлять ті образи святих, які підходили до конкретної історичної ситуації – народ прагнув вирватися з рук поневолювачів, просив заступництва і покарання гнобителів. Ідею заступництва втілював собою архієпископ Мір Ликійських – Микола Чудотворець, а ідею покарання – св. Юрій-змієборець. Однією з найвідоміших ікон св. Юрія є ікона XIV століття, відзнята в селі Станіля Львівської області. Сюжет про Юрієве чудо прийшов до східних слов'ян із грецької літератури, проте знайшов свою національну інтерпретацію. Так, традиційно білого коня на грецьких іконах тут змальовано чорним кольором.

Образи Богородиці й св. Миколи Чудотворця – це два унікальних образи в історії українського християнського мистецтва, які зазнали найістотніших іконографічних змін. Варто тут наголосити на тиражування образу Миколи Чудотворця, який в рангу пошанувань в українців зайняв фактично третє місце після Богородиці й Ісуса Христа. Зображені на іконах наших теренів образи з часом втрачали свої східні риси й уподібнювались до зовнішності українок і українців. Торкнувся цей процес й інших святих, які зображались на іконостасах: апостолів, пророків, святих. Ці зміни зовнішності стали частиною значно глибших змін, характерних для українських ікон, а саме, що слушно підкреслює діаспорний дослідник С. Гординський, – змін стилю (Див.: Гординський С. Ув'язнене мистецтво // Сучасне мистецтво // Сучасність. – Мюнхен, 1969. – Част.10. – С. 77-84).

Золота Орда розпадалася і народ оживав для свідомого національного життя. Україна відразу стала відігравати свою колишню роль посередника між Сходом і Заходом. Тяжкі часи спричинилися до того, що кращі українські мистці виїздили до сусідньої Польщі, де художньо оздоблювали костьоли Римо-Католицької Церкви. На самих українських землях монументально-настінне мистецтво дещо завмерло: вся увага була звернена переважно на ікони. Багато талановитих іконописців переманювались у російські князівства. Так, волинянин Петро Ратенський (на той час неперевершений майстер ікон, автор «Петрівської Богородиці») на початку XIV століття був перемкнутий Московією і висунутий нею на престол митрополита. Знангий майстер іконопису Андрій Рубльов – волинянин із села Рубельки біля Володимира-Волинського, також був заманений у Московію і опісля включений навіть до сонму святих Російською Православною Церквою. Нині у нас мало хто знає про його українське походження і український вишкіл в ікономалярстві Рубльова – автора світовідомої Трійці.

Впродовж XIV ст. в Україні розвивається діяльність з оздоблення храмів іконостасами. Замість низької передвітарної огорожі вводиться висока вівтарна стіна. Основний декоративний акцент зміщується із оздоблення вівтарної зони на іконостас, який стає зоривим центром у предметно-просторовому середовищі церкви. На межі XIV і XV століть

склався український іконостас із трьох ярусів. У першому ярусі – головні ікони Ісуса Христа, Богородиці, святого Миколи й того святого, на чю честь була названа церква, на царських вратах – образи чотирьох євангелистів і Благовіщення; над царськими вратами, що символізують вхід до Небесного царства – ікона Спаса Нерукотворного. Другий ярус: дванадцять ікон основних свят (шість Ісусових і шість Богородичних). Найвищий третій ярус містив тільки три ікони: посередині Ісус Христос як цар і суддя Всесвіту, а по боках – пророк Іван Хреститель і Богородиця Марія. До XIV століття в українських храмах майже не було різьблених іконостасів: вони були переважно мальовані, майже всі плоскі. Іконостас мав вигляд звичайної великої стіни. В Україні використовувалися типово середньовічні зразки іконостасів з елементами плетіння візерунків.

Латинське мистецтво Католицької Церкви сповна взяло для себе ідеал зовнішньої краси. Згадаймо принагідно ікони Божої Матері Леонгардо до Вінчі, Ботічелі, Тиціанга, Рафаеля й інших знаних митців. Українська східна християнська традиція не наслідувала цього, бо пріоритетним завжди вважала духовний, натхненний образ: краса мала бути не пишною, не яскравою, а підпорядковуватися красі духовній. Однією з кращих ікон, у якій тенденція відходу навіть від візантійського ідеалу зовнішності виявилася повною силою, походить з львівського мистецького осередку і датується першою третиною XV століття. Ця ікона зберігалася в церкві села Красова, тепер – у Національному музеї у Львові. Це Богородиця–Одигітрія (Провідниця). Майстер змалював при східних мигдалевидних очах слов'янське обличчя, риси якого вже не виражають такої скорботи і муки, як то було давніше. Іконі властиві такі цілком нові риси, яких не було в сакральному мистецтві, зокрема наділення Богородиці світлим кольором шкіри. Вибілювання зроблено на щоках, шиї, підборідді тоненькими й густо покладеними лініями, що стало засобом не для розділення (як на іконах Середньовіччя), а відтворення своєрідної світлотіні. Ікона віщує великі оновлюючі зміни, що настануть іконографії вже в XVI столітті (Див.: Свенцицький Іларіон. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928).

### *3.3.2. Українська ікона стилю ренесансу (XVI століття)*

XVI століття – переломний момент в українській культурі. Відчуття захищеності, зменшення страху за життя і волю розкувало творчі сили народу. Мистецтво ікони виходить за межі монастирів. Власне народна ікона з її простим і наївним уявленням про зовнішність святих суттєво вплинула на подальший розвиток професійного іконопису в Україні, пришвидшила процес іконографічної українізації, відходу від візантійських традицій (Див.: Жолтовський Павло. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С.17).

У наступні віки українські богослови іноді й критикували іконописців цього часу за порушення ними традиції минулих століть,

збавлений мистецький рівень і за спроби додавати до ікони надмір елементів світського малярства. Зокрема, такі нарікання мали місце в розпал полеміки в Україні з приводу рішень Берестейського унійного собору 1596 року. Автор книжки «Про єдину правдиву православну віру» (1619 р.) застерігав майстрів, щоб вони не захоплювалися уподібненням ликів Ісуса Христа, Богородиці і святих до облич звичайних людей.

В ікономалярство епохи Ренесансу митцями були внесені деякі елементи реалізму Третій вимір використовується ними вже без будь-яких застережень, з'являються ікони з пейзажним тлом, з далекою плановою або лінійною перспективою. Тим самим українська ікона стала наближеною до образу. Простір в іконі зображався не так як на реалістичній картині – він ідеальний, райський, небесний. В такий спосіб митці-іконописці вносили відміну створеної ними ікони від художніх витворів світського мистецтва (Див.: Міляєва Л., Логвин Т. Українське мистецтво XIV – першої пол. XVII ст. – К., 1963. – С.36)..

Тло ікон часом мало подвійний характер: частина його була плоска, позолочена, з тисненим орнаментом, а частина – пейзажна. Використовувалося також і повністю пейзажне тло, зокрема в іконах, що відображали земне життя Ісуса Христа, Богородиці Марії чи святих. Палестину чи Грецію мистці зображали так, як уявлялися їм ці країни, тобто найчастіше ідеалізовано. З метою зменшення фантазійності українські майстри наблизили середовище, в якому жили Господь, Діва Марія зі святим Йосифом, святі євангелисти та апостоли, до природи рідного краю. У майбутньому ця тенденція посилилася і відродилася в українському бароко.

Підтримка православною елітою України нової культури епохи Відродження, що утвердилася в Західній Європі, відновила давно втрачену єдність із центром світового католицизму – Ватиканом. То ж Берестейська ре-унія 1596 р. хоч і розколола українське суспільство, але не розколола, як це аргументовано засвідчує Дмитро Степовик українське мистецтво, в тому числі й іконописне (Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. – К., 1996. – С. 56).

Майстри ікони позбулися абстрактності іконних образів, наділяли святих характерною зовнішністю й рисами глибокого психологізму. Святість вже не трактується і подається ними як щось позаземне: вона має місце в реальному світі, доступному органам сприймання. У ренесансній іконі триває подальша орієнтація мистців на український типаж обличчя. Якщо попередні спроби були лише тенденцією, яка виявлялася зрідка й дуже обережно, то тепер українізація ликів стає визнаним правилом і жоден єпископ не ставить це під сумнів. Якщо й були невдоволення змінами в іконі, то висловлювалися вони в літературних творах, наприклад, в загалом консервативних писаннях Івана Вишенського, Ісаї Копинського, а не в церковних постановках, обов'язкових до виконання. Композиційні принципи іконографії, розроблені в IX–X століттях,

залишалися проте непорушними. Розкладка кольорів зберегла свій традиційний символічний зміст: золото означало світло Божого Царства; червоний одяг – належність святого до царства вибраних праведників, блакитне і зелене – кольори земного життя; біле – колір чистоти і шляхетності. Регламентация використання кольорів у Латинській Церкві, на відміну від Східної, не була такою сталою і точною, дещо відрізнялася. За рахунок накладання фарби щільним і суцільним шаром кольори позбавлені тональної вібрації, хоча стають насиченішими і виразнішими. Згодом, після першої половини XVI ст. набуває поширення засіб висвітлювання білилом, чим підкреслюється пластика форм. Коричневий колір різних відтінків глибокого і м'якого оксамитового тону, часом з переливами до фіолетово-пурпурного, остаточно поступається кіноварі та вишнево-багряній червені, іноді в поєднанні з рожевим кольором.

З XVI століття набуває поширення золочене тло з гравірованим «різаним» або пластично тисненим візерунком, орнаментом. Майже всі геометричні форми цих орнаментів символізували вічність, безперервний час. Рослинні мотиви в тиснених тлах були ретельно продумані, кожен мотив мав багато варіантів (виноградна лоза, листя аканта й дуба, різні плоди і квіти, зрідка пальма) – в них вкладався певний зміст. До композиції ікон вводяться додаткові декоративні мотиви. Мафорій та убрус Діви Марії прикрашаються різними візерунками, гідними цариці небесної. Одяг святих мучеників – коштовні ризи, шиті золотом, блискучі шовки і парча. Таке перенесення змістових акцентів підкреслює блаженство на тому світі за перенесені на землі страждання. Згадані прикраси додатково підкреслювали гармонію, дзеркальність, симетрію.

Ще однією особливістю українських ренесансних ікон була ясно виражена дія, яка посилила значення сюжетного розвитку зображених сцен і сприяла багатоперсонажності. Особливо це простежується на святкових іконах в іконостасах. Навіть на однопersonажних іконах додається атрибутивна множинність: з'являються додаткові деталі, що відповідають сюжетові ікони. Ікона зберегла давню ієратичність, збагатившись нюансами нового часу: легкий нахил голови як в уважного слухача; благословіння не пучками пальців, а піднятими долонями – наче знаком здобутої перемоги; ледь помітно скошені зіниці очей, що нібито звертають увагу глядача на предмет чи подію.

Яскравим вираженням активізації образів одиночних святих стало пожвавлення ієратичності як такої, відтворення дії. Існують приклади зображення мучеників вояцького кола, зокрема святих Юрія, Дмитра, Івана, вбраних у військові обладунки чи під час виконання певних дій. Така активізація відтворена в образі святого Микити, який карає залізним ланцюгом біса, схопивши його за чуба (перша половина XVI століття, с. Ільник Львівської області). Зображення дії ніколи не порушувало гармонійності композиції, центричності побудови, симетричного розташування форм, площин чи ліній.

Через ряд історичних подій, в тому числі воєн, значна частина ікон XIII–XVII століть Наддніпрянської та Східної України безповоротно втрачена, що також утруднює вивчення мистецтва іконопису вказаного періоду.

Слід зауважити, що ренесансні риси входили в іконопис поступово, відображалися не всі одразу, часто всього одна-дві ознаки на ікону, тоді як у творах, тісно пов'язаних з іконописом, і в окремих видах мистецтва (золотарство, мистецька емаль, гаптування, різьба, книжкові мініатюри та гравюри) зібрано усю повноту характеристик українського варіанту ренесансу. Проявлялася в іконописі того періоду і готика. Частково це спостерігалось у характерних круглявих вилицюватих овалах облич з високим чолом, частіше – у декоративній графіці літер пояснювальних написів. Риси готичного цехового живопису особливо яскраво та виразно втілилися в храмовій іконі «Юрій-змієборець» зі с. Ступниця Самбірського району Львівщина (перша половина XVI ст.).

Основним джерелом ренесансних новацій в іконі були західні впливи, які проникали в українські землі в основному через Перемишль та Львів. Цехова система навчання та праці малярів у Львові сприяла поширенню ідей та формальних ознак епохи Відродження – як від малярської школи (Історія українського мистецтва. – К., 1968. – С. 24). Запроваджені Лавріном Пухалом (знаменитим майстром того часу) манери малювання зустрічається в багатьох інших іконах (ніс без горбочка, але з широкими крилами, очі середнього розміру з білими верхніми повіками й без великих тіней, розвинені повні вуста, сріблясте волосся без кучерів, але злегка хвилясте, одяг не з прямовиснимим складками, а з такими, що розвіваються, наче людина швидко йде).

Знаменита ікона Богородиці Одигітрії з с. Ріпнів Львівської області 1599 року пензля Федора Сеньковича гідно завершує ренесансний стиль в українській іконі.

Таким чином, Україна першою – і в XVI столітті єдиною у всьому тодішньому православному світі – прийняла ренесанс як стиль свого церковного мистецтва.

### *3.3.3 Українська ікона ренесансно-барокового синтезу (пер. пол. XVII ст.)*

На початку XVII століття в Україні відбувалося взаємопроникнення двох великих стилів у мистецтві – ренесансу і бароко, тоді як в Західній Європі бароко жорстко витіснило ренесанс. Перші пам'ятки українського бароко сягають 90-х років XVI століття (декоративна частина гравюри Василя Великого в острозькому виданні «Книги про пости», 1594 р.). Приблизно в той же самий час або навіть дещо пізніше з'являються перші пам'ятки бароко і на його батьківщині – Італії. Це виключає думку про запозичливий характер раннього українського бароко. Його вияв в іконі настільки специфічний, що провести паралелі з будь-якою іншою країною

неможливо. Передумови в напрямку до оригінальності української ікони закладалися ще в XVI столітті. Якщо хай і нечисленні ікони XIV–XV століть ще виразно рясніють мистецькими засобами візантійського стилю, то вже ікони XVI століття несуть зовсім нову гармонійну структуру. Ще більше нового з'явилося в книжній мініатюрі, гравюрі, орнаменті, портреті, різьбі іконостасів. Тож радісний струмінь XVI століття тривав і в першій половині XVII століття, переплітаючись з ранніми виявами бароко.

Центрами розповсюдження нових віянь були Львів і Київ. Якщо в київській гравюрі збільшення барокових ознак спостерігалось з кінця 20-х і впродовж 30–50 рр. XVII ст., то перші вияви бароко, як вже згадувалося, в Західній Україні з'явилися приблизно на півстоліття раніше.

Про стильовість в українському малярстві центральних і східних земель України можна судити лише опосередковано – лише через гравюру і свідчення сирійського мандрівника архідиякона Павла Алепського. Адже після приєднання України до Московщини у 1654 р., одразу ж після смерті Богдана Хмельницького, внаслідок воєн по Україні прокотилася перша хвиля нищень пам'яток культури. Друга хвиля боротьби проти всього українського у церковній культурі розпочалася після неканонічного, підступного перепідпорядкування Київської православної митрополії від Контантинопольського до Московського патріархату (1685–1686 рр.). Цар Петро I видав низку указів проти України. Багато шедеврів іконографічного мистецтва загинуло після Полтавської битви 1709 р. Пожежа у Києво-Печерській лаврі 1718 р. також знищила багато пам'яток. Не набагато більше пам'яток церковного мистецтва уціліло й на Правобережній Україні, яка майже на півтора століття потрапила під владу королівської Польщі. У Львові архієпископ Ян Деметріуш Соліковський 1596 року започаткував створення виключно католицького малярського цеху, у якому не працювали українці (Жолтовський Павло. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях. – К., 1983. – С. 18). Цей типовий діяч контрреформації навіть закликав до винищення не лише всіх картин «про Марсів і Венер», а й навіть їх авторів.

Стильова єдність іконопису в розділених землях та різних церковних конфесіях всієї України XVII століття зберігалася і надалі. Складна ситуація, що склалася як у світському, так і в церковному житті України, не перешкодила розквітові ікони виразної національної спрямованості, в якій неповторно злилися візантійські, ренесансні й барокові ознаки.

Не можна відкидати і четвертий стильовий складник – народну ікону і українське народне малярство загалом. Стильовий напрям народного іконопису характеризується спрощенням теми, недотриманням всіх теологічних тонкощів, фарби іноді накладали, керуючись не іконописними канонами, а економічними міркуваннями. Силуети та пропорції фігур на іконах – присадкуваті, з великими головами, широкими плечима, короткими ногами. Обличчя спрощуються і схематизуються. Малюнок

виведено спокійною безперервною лінією без урахування анатомічних особливостей тіла та його пропорцій. Ісуса Христа, Богородицю зображають з селянським типом обличчя. Лики позбавлено психологізму. Рух виражається умовними жестами, без участі всієї постаті. Зате з великим реалізмом виписано одяг, близький до тогочасного одягу міського та сільського населення, подробиці інтер'єру. Краєвид чисто умовно зазначено кількома узгир'ями. Колористика ікон – локальна, позбавлена глибини тонів. Цей народний елемент прискорив увесь синтез, згладжуючи гострі кути, зближуючи протилежності, запобігаючи утворенню еклектичних гібридів.

На початку XVII століття на Волині, в Галичині з'являються перехідні ікони зі змішаними стильовими ознаками ренесансу і бароко (Овсійчук В. А. Українське мистецтво XVI – перша половина XVII ст. – К., 1885. – С. 42).. Вони вже не мають такої центричної будови, але майстри ще не відмовляються від рівноваги. Часто на іконах немає центробіжної домінанти, симетричність уже не дзеркальна, а швидше асиметрична. Увага мистців переключасться на щось інакше, наприклад, на змалювання руху – як внутрішнього (психологічного, що виражався збудженням, переживанням святого), так і зовнішнього. Саме з відображення руху почалося зближення рис бароко з усталеними ренесансними категоріями гармонії, рівноваги, симетрії, центричності, пропорційності. Якщо на Заході ренесансні ознаки під натиском бароко були просто принесені в жертву, то традиційна українська поступовість у вдачі застерегла від такого різкого перепаду.

Подібні зрушення з'явилися в низці ікон початку XVII ст., змалюваних у різних регіонах України. Ці зрушення, мабуть, найнаочніше репрезентує одна із збережених і датованих 1620 р. ікона «Страсті Христові» з с. Раделичі Львівської області. Рух на цій іконі помірний, без різко нахилених постатей, без надмірно драматизованих жестів. Друге, що відрізняє ікону від попередніх, – напруга, зумовлена як драматизмом самих страстей Господніх, так і трактуванням подій нетрадиційними мистецькими засобами. Замість звичайних для ікони прямовисних складок одягу, тут складки скісні, поперечні, такі, що розвіваються. Майже всі персонажі зображені в стані збудження і напруги, їх погляди гострі й позбавлені лагідності. Напругою пройняті поведінка Юди Іскаріота, який притиснувся до Господа, хвилювання озвірілого натовпу, що жадає крові, римські воїни, збиті в одну купу, що простягають до Ісуса стиснуті кулаки і підштовхують його назустріч Каяфі чи Пилатові. Червонясто-брунатна гама ікони то в насичених, то в ясніших відтінках також передає цю напругу. Рух і напруга так добре поєднані з гармонією форми і кольорів, що цю ікону можна вважати дуже вдалою спробою стильового синтезу, коли з двох різних стилів взято не протилежні, а взаємно доповнюючі елементи.



Якщо одна ікона несе локальну інформацію про стиль, то багато ікон, та ще й в ансамблі з різьбою іконостасу дають чіткішу картину про стиль. До наших часів збереглися три тогочасні іконостаси: у церкві св. Параскеви П'ятниці у Львові, у церкві Успіння Пресвятої Богородиці ТАКОЖ у Львові (1767 р. перенесений в с. Великі Грибовичі), у церкві Св. Духа в м. Рогатині. Ці пам'ятки відображають перебіг стильового синтезу як своєрідний процес відсіювання одних рис та нагромадження інших. З XVI ст. у церквах створюються п'ятиярусні іконостаси, якими є і згадані пам'ятки. Дальший розвиток іконостасу у XVI–XVII століттях відображався у зростанні його розмірів, складності композиційної схеми та іконографічної програми, виразності художньої форми. На західних теренах України інколи зустрічається своєрідне й оригінальне поєднання з іконостасом настінних розписів. У низьких дерев'яних церквах (Успенська в с. Новоселиці, Миколаївська в с. Колодному, обидві на Закарпатті; Троїцька в с. Сихів, Львівщина) розписи продовжують іконостас.

В перехідний ренесансно-бароковий період першої половини XVII ст. виявилася тенденція до тіснішого зв'язку портретного та іконного малярства. В образах популярних святих Миколи, Юрія, Дмитра, Антонія й Теодосія Печерських, як припускають, передано індивідуальні риси відомих духовних осіб України. Портретність прихована за основними збереженими рисами ікони з давніх зразків.

Зміни зачепили і саму технологію ікономалярства. Зникають потовщені береги іконної дошки – «ковчег». Образи обрамляють накладними профільованими планками і паралельно до них, на відстані 4-8 см вузьким валиком. Таким чином, обрамлення ікони стало значно ширшим і вже нагадувало раму, яка застосовувалася на ренесансних картинах.

Суть таких стильових змін в іконі – у наближенні духовного світу до земного буття, а не віддалення їх один від одного. Віра стала сильнішою, позбулася похмурих апокаліптичних відтінків; Бог став уявлятися ближчим, ріднішим для наших людей, може, навіть в дечому навіть подібним на них. Уподібнюючи Христа, Богородицю, апостолів, пророків і всіх святих до близьких і знайомих людей, особливо до духовних осіб, мистці не приземлювали небожителів, а виражали їм своє маєстатичне визнання в тому, що вони близькі нам. Замість чистих золотих площин середньовічних ікон, тисненого або гравірованого тла ренесансних ікон, малярі вводили пейзажні тла. Тим вони не знижували небесне до земного, а освячували земне присутністю небесного.

Як чудовий зразок ренесансно-барокового стильового синтезу можна згадати Львівський Успенський іконостас Сеньковича–Петрахновича, в якому небо й земля стали ніби взаємно ближчими. Храмова ікона пензля Сеньковича «Успіння Богородиці» стала зразком нової іконографії сюжету про Успіння Богородиці в українському сакральному мистецтві. В іконному ансамблі Успенської церкви Петрахнович вбирає фарисеїв,

що вимагають страти Ісуса, в одяг гендлярів та корчмарів свого часу, хоча на їхніх головах східні чалми. Убрання, доповнене виразами афектації на неприємних обличчях, в сукупності створюють викінчений образ носіїв зла. Так мистець використовує барокові засоби, хоча дотримується ще ренесансних традицій.

У Рогатинському Святодухівському іконостасі на північних і південних дияконських дверях намальовані образи архангела Михаїла і старозаповітного священика Мелхіседека, які є вже повноцінними прикладами українського бароко. У такому ж дусі змальовані на одвірках північного дияконського входу двоє святих дияконського чину – Лаврентій та Стефан.

Стиль гармонії і злагоди, ренесанс, через поєднання з рисами нового стилю бароко, співзвучного настроям доби, відходив з літератури і мистецтва зовсім.

### *3.3.4 Ікона барокового стилю (друга половина XVII і все XVIII століття)*

Друга половина XVII–XVIII століття – це доба найвищого піднесення українського барокового мистецтва у всіх його видах: літературі, образотворчому мистецтві, архітектурі, музиці, навіть у народній творчості. Ікона в будь-якій стильовій модифікації має нитку зв'язку з першообразами східної ортодоксії. Усі зміни в іконі, що становлять її стиль, – іконографія, композиція, малярські засоби, декор, пропорції, ритм, кольори – не зачіпають присутності духу першоджерельних взірців. Незмінним був статус чудотворних ікон, число яких на той час дуже зросло. Високі барокові храми спонукали різьбярів іконостасів та малярів ікон значно вивищити іконостаси й збільшити кількість ікон. Іконостаси у п'ять-сім ярусів стають звичайним явищем навіть у сільських дерев'яних церквах. В окремих соборах число ярусів сягало дев'яти. З'явилися в іконостасах ікони на нові нетрадиційні сюжети: «Втеча Пречистої Діви Марії і Йосипа до Єгипту», «Воскреслий Ісус Христос і Марія Магдалина», «Упізнання Христа двома учнями по дорозі до Еммауса», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Христос Виноградар», «Христос – Невсипуще око», «Христос Пелікан», «Битва архістратиґа Михаїла з сатаною», а також ряд нових ікон про життя й чудотворіння святих мучеників Церкви.

В іконі з'явилися риси нового, відмінного від ренесансу, а саме остаточно подолано ієратичність: жодна постать не трактується як нерухома, застигла, без пристрастей; порушено правило гармонії, що спонукало застосовувати різні види асиметрії в композиції, заміну врочистого жесту раптовим і різким рухом (Сидор О. Еволюція українського барокового іконопису: з історії українського мистецтва // Мистецькі студії. – 1991. – Част. !. – С. 51). Бароко приходить до цілковитої тілесної присутності святого в реальному земному просторі, на

тлі природи, архітектури міста тощо. Зростає відчуття окомірної масивності як самих постатей, так і всіх предметів довкілля [Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII століть. – К., 1988. – С. 16].

Судячи зі свідчень Павла Алеппського, стиль бароко в центральних і східних землях України утвердився ще в першій половині XVII століття. Бароківі риси проникають і в західноукраїнський іконопис, але дещо поступовіше, ніж на Київщині, на Лівобережжі. Збережені пам'ятки іконопису, наприклад згадані вище іконостаси, свідчать, що ренесансні риси зберігалися в Західній Україні довше. До середини XVII ст. існував майже рівний розподіл між ренесансними й бароковими особливостями, за основу яких беруть чотири провідні ознаки ренесансного стилю (симетрична композиція, хроматична гармонізація, помірна осяжність постатей, ренесансні орнаменти) і чотири ознаки бароко (рух, масивність, напруга, контраст). Та в середині XVII ст. перехідному стильовому періодові в іконописі був покладений край.

Україною прокотилася війна з королівською Польщею. І в іконописі раптово виникає «захисна тема» у вигляді так званих «козацьких Покров». Вся Україна вкрилася мережею Покровських соборів і церков, і в кожному була своя храмова козацька ікона Покрови. Сюжет Покрови відповідав українським реаліям XVII ст. Чим більше Україна змагалася за свою незалежність, тим більше на неї насадили звідусіль сусіди, прагнучи колонізувати її.

При масовому поширенні ікони Покрови не було єдиного взірця чи стандарту. Зі збережених зразків іконопису того часу випливає, що майстри ікон дістали від ієрархії та кліру повну творчу свободу у зображенні Влахернського чуда. Найчастіше мистці Богородицю зображали на легкій хмарці, обабіч неї – групи святих праведників. Вона мовби пливла над іконостасом, царською брамою, тримаючи в руках омофор. Ще цікавіший варіант Покрови, де Богородиця стоїть посеред людей у храмі й наче вкриває присутніх своїм розкішним гаптованим плащем. Так намальована відома ікона XVIII ст. з Київщини. Покровські ікони Наддніпрянської та Східної України остаточно утверджують бароко як стиль української ікони й усього малярства. Окрім основних рис бароко (рух, масивність, напруга, контраст), в них є кілька специфічних рис національного варіанту бароко. Передусім, це багатоперсональність в іконі, введення до числа зображених постатей зовсім нових, не змальовуваних досі, осіб. Наступний етап – зближення святих і несвятих, відображення молитовного стану віруючих з метою зробити ікону взірцем і захоотою до молитви. Окрім того, введення образів сучасників у ікону й створення своєрідного піджанру – іконо-портрета. Всі ці специфічно українські риси бароко сприяли тому, що українська ікона поступово набувала картинного характеру – з розвитком дії, конкретизацією простору й часу, створення пейзажного або інтер'єрного оточення з багатьма суто українськими

рисами в змалюванні природи, побуту, розкриття характерів тощо. На жаль, ці ознаки картинності в іконах бароко трактувалися дотепер як уподібненість до світського малярства, як наслідок впливу західного мистецтва, навіть як занепад мистецтва ікони взагалі. Насправді ж нові стильові зміни свідчили про те, що у бароковій іконі, як і у ренесансній, глибинний містицизм і зв'язок з першообразом підпорядковували собі нові елементи в іконі, а не навпаки.

Провідні тенденції в утвердженні бароко належать Києву, його ікономалярським осередкам. У другій половині XVII ст. мистці починають широко застосовувати олійні фарби, щоправда в суміші з темперою. Київський варіант бароко поширився на всю Наддніпрянщину, досягнув також Поділля і Волині. Стиль бароко в Галичині, Західній Волині, Закарпатті й Буковині утверджувався своїми власними шляхами. Незважаючи на незаконне підпорядкування Київської митрополії Московському патріархатові, подальший натиск Москви на українське ікономалярство, заборони та кари, в українському сакральному мистецтві утвердилися традиції бароко.

У роки урядування Івана Мазепи та його наступників в Києві та Наддніпрянській Україні були споруджені десятки мурованих і дерев'яних храмів у стилі українського бароко [Таранушенко Стефан. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976. – С. 60]. На той час була розроблена декоративна система, яка єднала всі види образотворчого й декоративного мистецтва у храмі.

У різьбі іконостасів панівними мотивами стають стебло і лист аканта, розета, картуш, витка колонка, лавр і пальма. Усі ці рослинні мотиви несли й певне символічне значення. У різьбі бароко застосовувалась наскрізна глибока різьба з просвітами, яка вражала своєю розкішною пишнотою. Мистецтво на повну силу славало Бога. Давня класична система іконостасу залишилася незмінною (яруси: намісний, празниковий, апостольський, пророчий, молільний, а також царські врата, Таємна Вечеря, Спас Нерукотворний і хрест на вершині іконостасу). До дванадцяти святочних ікон додалися ще дві: «Жінки Мироносиці» і «Воздвиження Чесного Хреста». Ікони Покрови, як правило, були за престолом або в спеціальних кіотах на тлі іконостасу.

При змалюванні ликів на іконах повністю панує іконографія, зорієнтована на український типаж. Часом Богородиця цілком позбавлена юдейських етнічних рис і нагадує збірний образ молодої української матері. Основні причини такої зміни впливали з теології ікони та з суспільних і релігійних настроїв в Україні. У XVII ст. у полемічній літературі, богословських трактатах, проповідях, історичній прозі апеляції до Богородиці є одним з основних аргументів. Образ Діви Марії в Україні переживає нове відродження, багато ікон підтвердили свій чудотворний характер або набули його (Див.: Гах І. Українське сакральне мистецтво:

проблеми розвитку, збереження і реставрації // Київська Церква. – 2000. – т. 2. – С. 100-101).

Ісус Христос – головна постать у християнському мистецтві. Українські ієрархи з метою підсилення євхаристичних моментів Божественної Літургії вирішили ввести такі ікони, як «Ісус Христос у виноградній лозі», «Христос Виноградар», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», зображення Ісуса як пелікана на хресті, який розриває свої груди, щоб напоїти кров'ю пташенят [Щербаківський Данило. Символіка в українському мистецтві: виноградна лоза // Збірник секції мистецтв Українського Наукового Товариства. – К., 1921. – С. 67]. Церковна традиція ще не знала таких ікон, хоч на християнському Заході в той час подібні сюжети вже розроблялися в гравюрах.

Канони ікономалювання поступово втратили своє обов'язкове значення; на перше місце вийшла ідея святих Євангелій про жертвовність Бога заради порятунку роду людського. Крім згаданих символічно-алегоричних ікон євхаристичного змісту, українська іконографія збагатилася за доби бароко ще й такими сюжетами як Невсипуще око, Синайська гора, Марія Єгипетська тощо, які вписуються в догмати і канони Церкви, є згідними з духом і літерою Святого Письма, з історією Вселенської Церкви. Якщо дотепер тільки ікони на теми Страшного Суду відгукувалися на есхатологічні питання, то епоха бароко спонукала мистців візуально репрезентувати в іконі райське життя святих. Малювання райського побуту святих не було грою фантазії іконописців, а мало на меті дати моральні уроки людям, заохотити їх вести чесне життя.

Повною мірою пишне бароко розкрилося в Сорочинському іконостасі, усі багатоперсонажні сцени у якому трактуються в дусі урочистих процесій тогочасного українського життя. У такому ж стилі були виконані іконостаси для собору св. Миколи в Ніжині, у церквах Березни і Конотопа, хоча у побудованому майже на 30 років пізніше Березнянському іконостасі в орнаменталіці дуже помітна тенденція до народного розпису. «Березнянський іконостас є лебединою піснею того стилю в українському малярстві, який склався в другій половині XVII століття з його щедрою декоративністю, з ясним і чистим світовідчуттям» [18 Жолтовський Художнє життя].

З другої половини XVIII століття в пишне бароко Наддніпрянської та Лівобережної України вплітаються елементи нових стилів – рококо й класицизму. Однією з перших пам'яток перехідного періоду був іконостас церкви св. Андрія Первозваного в Києві. Про елементи рококо свідчить мотив мушлі в різьбі, хоча ще збереглися барокові форми: характерні волоти, картуші й рослинні візерунки. Храмова ікона цієї церкви виконана в дусі класицизму.

Особливістю барокового стилю в іконах Західної України було те, що майстри більше дотримувалися місцевих традицій. Стиль бароко в Буковині проявився в посиленні декоративних моментів в іконописі.

У гірських районах навіть у XVIII ст. ікони були ще сильно зорієнтовані на візантизм, тоді як у Галичині в іконах бароко збереглися ренесансні риси. Мистецтво ікони в Галичині, Волині, Перемищині прямувало в той період до більшого професіоналізму, створювалися нові осередки ікономалярства. Ікономалярство західноукраїнських земель втрачає свою анонімність, що відбувалося і у Східній Україні. Найбільш відомі майстри тієї епохи: Ілля Бродлакович, Іван Маляр з Вишні, Стефан з Вишні, Іван, Йов Кондзелевич, Василь Петранович [Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – К., 1991. – С. 41]. Іконостаси, встановлені в давніх і новозбудованих храмах, таких як собор св. Юра у Львові (1745–1760 рр.) та Успенський собор Почаївської лаври (1771–1783 рр.), зберегли барокові риси, започатковані й розвинуті видатними майстрами другої половини XVII і першої половини XVIII ст. Якщо досі широко розповсюдженими в українській іконографії були святі Микола Чудотворець, Параскева, Юрій, Варвара, Катерина, Онуфрій, а апостоли Петро і Павло, Кузьма і Дем'ян, Дмитро, Іван-Хреститель, три святителі зображалися рідко, то починаючи з 30–40 рр. XVIII ст. завдяки творчості згаданих мистців з'являються нові сюжети на біблійні теми – «Неопалима купина», «Бесіда Христа з самаритянкою», «Сон Якова».

### *3.3.5 Українська ікона стилю романтизму і класицизму*

Українська ікона останньої чверті XVIII століття в стильовій царині не була таким «однорідним» явищем, як у другій половині XVII й упродовж більшої частини XVIII століття. Чистота стилю бароко, викристалізована за такий тривалий період, наприкінці XVIII століття була порушена новими стильовими віяннями, насамперед рококо, романтизму й класицизму. Рококо не виділилося у нас в релігійному мистецтві в окремий стиль, а було лише епізодичним явищем, своєрідною модифікацією пізніх форм бароко [Антонович Дмитро. Скорочений курс історії українського мистецтва. – Прага, 1923. – С. 2]. Легкий, «веселий» стиль рококо не проник так глибоко у свідомість українських мистців, як барокко. Саме тому ми не можемо, власне, говорити про українське рококо в тому самому значенні, як це йшла мова про українське бароко.

У світських жанрах малярства – портреті, пейзажі, натюрморті – рококо в Україні виявилось органічніше пов'язаним з українською традицією, ніж у церковному мистецтві. Також у скульптурі й гравюрі – як світської, так і релігійної тематики, – рокайль (паралельна українська назва рококо) вийшов з українського бароко доволі рано, ще в середині XVIII століття, наприклад, в естампі Григорія Левицького «Родовідне дерево Олексія Розумовського» [Степовик Д. Рідкісний естамп Григорія Левицького // Образотворче мистецтво. – 1990. – Част.1. – С. 19-21], в його ж ілюстраціях до циклу лекцій Михайла Козачинського «Філософія Арістотелева»; а також на титульній гравюрі до київського видання «Біблії» 1758 року, у творах львівських, почаївських, бердичівських

граверів Івана Филиповича, Адама та Йосипа Гочемських, Теодора Раковецького, Теофіла Троцкевича, у світській і сакральній скульптурі (Запаско Яким. Мистецтво книги на Україні XVI–XVIII ст. – Львів, 1971. – С. 229+278).

Істотно виявилися рокайлеві риси в українському рисунку, наприклад, у низці рисунків і малюнків учнів Києво-Печерської майстерні ікон, у так званих кужбушках середини XVIII століття. Усе це свідчить про живий інтерес українських представників різних видів і жанрів мистецтва та різних поколінь до стилю рококо, що виник у Франції; а в ширшому розумінні – про чутливість наших майстрів до всього нового в стильовій змінюваності мистецтва.

Мистецтво, його розквіт чи занепад, не обов'язково збігається у своєму розвитку з політикою, соціальним становищем народу й боротьбою класів, як це визнавали за аксіому адепти марксизму-ленінізму. Прийняття деякими українськими мистцями життєрадісного стилю засновників французького рококо Ватто і Буше аж ніяк не узгоджувалося з майже трагічним станом України за часів підступної й нещадної нищительки української культури самодержиці Катерини II. Дуже цікаво пояснював цей дисонанс знавець стилів в українському мистецтві Дмитро Антонович: «Але як не близько українське рококо зв'язане з західноєвропейським, воно все ж має свої специфічні відміни. В Україні доба рококо є разом з тим і добою останніх часів козацької України, добою, коли Україна втрачала останні права своєї автономії. Меценати доби рококо, як Кальнишевський, Розумовський – останній кошовий запорозький і останній гетьман український, – а також і інші останні лицарі козацької України, надали веселому мистецтву рококо елегантний серпанок, властивий останнім людям завмираючої доби; це поєднання елегантності з галлянтною веселістю надає дуже пікантний характер всьому мистецтву XVIII століття в Україні і в тому числі особливо малярству. Разом з тим, мистецька продукція дуже зростає; ніби останні люди козацької України розуміють, що їх часи минають, і поспішають у пишних пам'ятниках мистецтва увіковічнити свою добу, її блиск і велич. Тому рококо в Україні зберігає в значній мірі пишність, статність, а інколи і урочистість форм, вироблених в попередню добу бароко» [Антонович Д. Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С. 3]. Його спостереження правильне: рококо було своєрідною реакцією на загибель автономії України, свого роду «бенкетом під час чуми». І якраз таке реагування йшло від залишків української козацької еліти, тому твори стилю рококо оберталися в її колі. Глибше в народні культурні течії, як це було з візантинізмом, ренесансом і бароко, рококо не проникло, лишилося до кінця панським стилем.

Тому, власне, рококо й не стало стилем української ікони, яка завжди була розрахована на споглядання простого віруючого люду, а не якоїсь вибраної частини суспільства. Проте й цілковитого відчуження цього стилю від ікони не сталося. В ікону цей стиль був запроваджений

переважно в царині декоративних елементів. Прикладом може бути іконостас Андріївської церкви в Києві: барокові ікони (щоправда, з ясними тенденціями класицизму) дістали рокайлеве іконостасне обрамлення. І в інших місцях барокові ікони заправлялися у вигадливо вирізьблені рокайлеві рами.

Часом рокайлевий декоративний орнамент майстри малювали й на самій іконі. Й ініціативу тут виявили знову киево-печерські малярі. Храмова ікона цього величезного монастиря – Печерська Богородиця з преподобними Антонієм і Теодосієм Печерськими – деє приблизно з 70-х років XVIII століття набуває цікавого рокайлевого вигляду. Трон, на якому сидить Богородиця, різьблений уже в стилі рококо: бічні рамена й задня стінка трону мають характерні вигнуті форми, а бічні краї спинки увінчані морськими мушлями. У всьому іншому ікона лишилася, без сумніву, бароковим твором.

Чимало рокайлевих ікон такого типу (постаті, одяг, начиння – у стилі бароко; прикраси, різьблення, рами – у стилі рококо) було створено для храмів Чернігівщини – Новгород-Сіверського, Сосниці, Путивля, Глухова, Ніжина. Їхніми замовниками стали заможні козацькі родини, які тепер трансформувалися в нові чини царської Росії, але хотіли зробити щось добре для свого села чи міста. У соборі Переображення Господнього в Путивлі збереглася до наших днів одна з характерних ікон цього періоду. Це Почаївська чудотворна Богородична ікона (1789 р.); але композиція її дуже своєрідна – як для житійної ікони. У центрі – Богородиця з Христом; Марія й Ісус у коронах. По боках змальовані по три сцени з життя Марії, угорі і внизу – сцени покровительства Богородиці до тих, хто молиться. Усі сюжети розміщені на одному полотні, але розділені між собою картушами у витончених рокайлевих обрамленнях. На відміну від барокових масивних і симетрично збудованих картушів, тут скрізь панує асиметрія, а рамки такі ніжні й тонкі, що здаються рухливими. Багатство декоративних елементів творить якийсь особливий ритмічний лад ікони.

Поряд із таким роздільним співіснуванням бароко й рококо в одній іконі, були спроби їх органічнішого об'єднання не лише в царині декоративної побудови. Це помітно в тих зображеннях святих, де драматичний, пафосний рух, котрий виражав глибоке духовне переживання, переходить у якийсь ніби манірний, театралізований жест, у якому відчувається штучність, де є невідповідність руху зовнішнього – внутрішньому порухові. Майстри ікон і далі малюють святих у напруженому «вгляданні» у світ, із виразними очима, зверненими до глядачів, наче вони розмовляють із віруючими без слів, а тільки взаємно зрозумілим перехрещенням поглядів.

Намісні ікони з Покровської церкви в Сосниці «Христос Вседержитель» і «Богородиця з Христом, державою та скипетром» можуть бути прикладом спроби бароко-рокайлевого синтезу не тільки в декоративній частині, а й у трактуванні руху, співвідношенні масивності й



легкості, гармонії й контрасту. Але спроба органічного єднання не вдалася: бароко й рококо поряд, але вони існують кожен сам по собі.

На зламі XVIII і XIX століть в українське мистецтво проникають також риси нових стилів – романтизму й класицизму. Але, на відміну від усіх попередніх стилів, які віками змінювали один одного, романтизм (разом із похідним від нього сентименталізмом) і класицизм набули значного поширення у світському мистецтві. Релігійне ж мистецтво, яке було основним тереном виявлення давніх стилів, не прийняло романтизму й класицизму як «своїх» стилів.

Це сталося тому, що рушійними силами виникнення романтизму були суто світські події та захоплення філософією природи, обожнювання земної краси й благоговіння перед усім чуттєвим; з іншого боку, класицизм спонукали імперські настрої та ідеї, поширені в кількох монархічних державах Європи. Романтизм же був зорієнтований на душевне, а не духовне в людині; проте романтизм лишав незначний простір хоча б чуттєвого пізнання Бога, але, звісно, набагато менший, ніж давні стилі. Що ж до класицизму, то його холодні форми майже зовсім не знаходили місць дотику з релігійним мистецтвом. Стиль рококо був сприятливіший для розвитку ікономалярства, ніж класицизм. Це тому, що він містив у собі зовнішню зміну – декоративну – і майже не торкнувся фундаментальної основи ікони – її містичного зв'язку з першообразом, із догматом про боговтілення.

Також і стиль романтизму був сприятливим для збереження в іконі одухотвореності, посилення в ній експресивності. У романтизмі не було рис, котрі б заперечували усталені риси бароко. В іконах романтизму декоративні акценти перенесено із зовнішніх форм (пишних обрамлень, орнаментованого золоченого тла, розкішно вишитого одягу на святих) у внутрішню структуру образу – сполучення яскравих тонів і відтінків, у витончене – аж до рафінованості – малярство з такими його засобами, як сфумато, лєсирування тощо. Проте значення руху, напруженості дії, масивності, контрастів у романтизмі не уневажені й не зменшені. Була збережена в романтизмі й психологічна наснаженість образу, а втім, трохи іншого характеру: замість драматизму й пафосності тепер підкреслюються ліричні почуття, лагідність, замилювання, мрійливість. Отже, від бароко до рококо й романтизму – це був природний розвиток стильових змін, які відбувалися й у попередні віки.

Але саме в цей період закономірних стильових перемін до ікони був застосований «силовий метод» нав'язування того, що не було ні закономірним, ні природним. Завершуючи створення Російської імперії з колишнього невеличкого Московського царства, імператори Павло I та Олександр I вирішили завести в архітектурі й мистецтві багатоетнічної «клаптикової» імперії єдиний імперський стиль – класицизм. Цей стиль став запроваджуватися по всій імперії. Значні кроки в цьому відношенні зробила й Катерина II. Українців уже не «запрошували», як у

XVII столітті, а «брали», «викликали», «вимагали». Експедиції царських вельмож на Чернігівщину, Київщину, Слобожанщину, Поділля з метою «роздобування» талановитих хлопців для придворних хорових капел, для малювання царя та його клеветів стали звичайним явищем. Колоніальне випомповування талантів з України розпочалося ще в XVII столітті, а у XVIII віці набуло форм звичайної практики колонізаторів.

Почалася тотальна уніфікація церковної архітектури й мистецтва. Колонізація Півдня України після розправи над Запорізькою Січчю (1775 р.), завоювання Криму (1783 р.) супроводжувалися пришвидшеною забудовою міст на Півдні України. У тому ж стилі класицизму будуються собори й церкви – з невеликими відмінностями у варіантах. Нові іконостаси не ґрунтувалися вже на жодних національних традиціях – ні українських, ні російських, ні білоруських. Це був вигаданий, штучний «стиль», еклектика античності, ренесансу та фрагментів різних європейських стилів. З мистецтва різьбярів вони стали об'єктом столярного виробництва, монтуванням дерев'яних каркасів із задалегідь заготовлених частин. Щедра ж їх позолота не могла відвернути уваги від загального занепаду.

Провідником царської політики в церковній царині був обер-прокурор «святейшого» синоду князь Олександр Голіцин, наділений 1802 року, у зв'язку з глибокою реформою синоду, фактичними правами царського міністра в справах РПЦ [Церковь в истории России. – М., 1967. – С. 65]. Саме в ці роки Академія мистецтв одержала завдання опрацювати зовсім нову іконографію для всіх церков імперії «від молдаванина до фінна» – без жодного огляду на якісь національні чи місцеві традиції. Для кожного ярусу іконостасу були опрацьовані ікони в стилі класицизму. Для всіх святих пропонувалися нові лики, форми одягу, кольори, композиційні зразки. Золоте тло ікон скасовувалося, золото зберігалося тільки на німбах, а також на позолоті іконостасів. Не лишилося й сліду від площинності, зворотної перспективи, умовного трактування гір як лижв і будівель – як лаштунків. Усі ці зміни тлумачилися як виправлення ікономалярства. Але суспільство не було підготовлене до такої реформи.

У XIX столітті Україна була остаточно позбавлена тих решток автономних прав, які вона ще мала у XVIII столітті. Наочно виявилися наслідки трагічної помилки в Переяславі 1654 року. Київські православні митрополити XIX століття (серед них – жодного етнічного українця) сприйняли іконографічно-стильову реформу прихильно. Це було бажане для них «єдиноначаліє», яким вони думали приборкати поширене в Україні розмаїття стилів і манер у будівництві храмів та малюванні ікон.