

СОРОЧИНСЬКИЙ ІКОНОСТАС – ВИДАТНИЙ ТВІР ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 1730-х РОКІВ

З ДОСВІДУ РЕСТАВРАЦІЇ
СОРОЧИНСЬКОГО ІКОНОСТАСА

Вихор руйнувань пам'яток архітектури на теренах України, коли загинули величні іконостаси храмів Києва, Чернігова, Ніжина, Ромен, Мгара, Полтави та інших місць, на щастя і на диво обминув одну з найяскравіших пам'яток українського бароко 30-х років XVIII ст. – Спасо-Преображенську церкву з унікальним іконостасом з с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області. Неперевершений рівень фахової, мистецької майстерності відтворений в архітектурі Спасо-Преображенської церкви, її іконостасі та, разом з тим, критичний стан як конструкцій споруди, так і живопису та декору іконостасу, засвідчений на початку 1960-х років, спонукали до комплексної реставрації храму та іконостасу, що тривала одночасно з дослідженнями та реставрацією унікальних пам'яток з інтер'єрів київських храмів у продовж 1960-80-х років.

На момент початку робіт існували поодинокі нариси та згадки про Спасо-Преображенську церкву і її іконостас, хоча у науковий обіг пам'ятку ввели ще публікації кінця XIX – початку XX ст., а саме статті А. Ксензенка в «Киевской старине» за 1887 рік [1] і Д. Еварницького в журналі «Исторический вестник» 1902 рік [2]. В згаданих матеріалах подавалось загальне враження про інтер'єр церкви, згадувалося про іконостас, склеп гетьмана тощо. Про спорудження Спасо-Преображенської церкви збереглося наступне документальне свідчення: «...містечка Сорочинці, Преображенська церква, мурована, з окремою дерев'яною дзвіницею, холодна, побудована в 1734 році старанням і на власні кошти малоросійського гетьмана Данила Павлова Апостола» [3]. Місце спорудження Спасо-Преображенської церкви не випадкове, зумовлене вибором живописної території на березі річки Псьол, в межах укріплень гетьманського маєтку у містечку Великих Сорочинцях – велелюдному адміністративному центрі Миргородського полку, на чолі якого Д.Апостол перебував з 1678 р. [4].

Мистецтвознавчі розвідки з вивчення церкви і іконостасу активізувались з кінця 1950-х років. Цій темі були присвячені дослідження провідних вчених: Г.Н. Логвина, П.М.Жолтовського, П.О. Білецького, Л.С. Міляєвої, – завдяки наполяганню яких і було розпочато планомірну архітектурну реставрацію пам'ятки [5].

Захоплене сприйняття Преображенського храму знаходимо в публікації Г.Н. Логвина 1960 року: «...В 1732 році була збудована Преображенська церква – один з найбільш самобутніх творів української архітектури, її будівничому давали натхнення образи рідного мистецтва. Його увагу полонили споруди суворої центричної композиції. Тому він обрав хрещатий дев'ятидільний план. Храм, первісно увінчаний дев'ятьма банями, зберіг тільки п'ять. Бічні камери в міжрукав'ях хреста мають два яруси.

Розташовані уступама маси вдало групуються навколо центральної бані, утворюючи яскраво виявлену центричну композицію. Вона зумовила однакове вирішення архітектури фасадів. Усі грані храму оформленні однаково широкими пілястрами, що закінчуються нерозкріпованим карнизом. У другому ярусі кожна грань прорізана вікнами, а в першому – вікнами тільки міжрукавних приміщень та порталів в лобових гранях – західній, північній, південній. Переважають вертикальні членування, лінії численних граней, пілястрів наличників вікон. Вони створюють жвавий і сильний рух вгору. Щоб посилити урочистість, майстер перетворює скромні брами у триумфальні брами. Трилопатевий отвір обведено крупним наличником і оздоблено орнаментальною порізкою іоніками та намистинами...

Витончене за композицією і ювелірно мережчатє біле громаддя будівлі немов виростає з невисокого урвистого берега і лине в темну блакить. Запам'ятовуються її величний і водночас мальовничий силует і чудовий тендітний декор.

Усі профілі – карнизи, фронтончики, наличники вікон і дверей, пілястри біля порталів та карниз на рівні хорів щедро вкриті різьбою. Споруда цегляна, потинькована...» [6].

На думку науковців, система конструкцій споруди вказує на пряму залежність від прийомів дерев'яного народного зодчества. Вражає гармонія поєднання об'ємно-просторового вирішення з непересічними зразками пластики українського бароко в декорі фасадів. Але головний мистецький наголос зроблено на іконостасі, який, на щастя, майже не постраждав під час пожежі 1811 року.

Сорочинський іконостас є унікальним з багатьох аспектів. Кожна з трьох його частин має, загалом, самодостатню канонічну структуру та тематичну програму. При цьому іконостаси приділів поєднуються з центральним архітектонічно та тематично. Динамічний стрій композиції іконостасу, характер різьблення, живопис високого гатунку створюють неповторну сутність Сорочинського іконостасу – унікальної пам'ятки доби зрілого українського бароко.

За відсутності стінопису в інтер'єрі храму, іконостас став непересічним художнім витвором, що увібрав широку богословську та тематичну програму храмового живопису. П'ятиярусний іконостас має висоту 18 м, а довжина його становить 22 м. Центральна його частина присвячена Преображенню Господньому, північна – Покровам Пресвятої Богородиці, а південна – Святій Трійці. Ікони для іконостасу виготовлялись за традиційною технологією, на липових дошках, по левкасу олійними фарбами.

На момент створення в іконостасі було сто тридцять ікон, а на час першого повноцінного обстеження у 1960-х роках дванадцять з них були втрачені, на вісімнадцяти образах левкас із фарбовим шаром зазнав значних пошкоджень і часткових втрат. Були втрачені ікони центральних царських врат та повністю царські врата приділів. За відсутності детальних описів первісної тематичної програми іконостасу, суттєву користь у атрибуції ікон, крім кола збережених аналогів та богословських текстів, дають написи на іконостасі та документація щодо дослідження та реставрації ікон у 1960–1980 роках. [7].

Ікони в іконостасі розміщено в наступній послідовності, починаючи з центральної частини. Стрижем її композиції та тематичної програми є центральні ікони та елементи кожного ярусу – починаючи з царських врат, з розташованими обабіч іконами «Вседержитель» та «Богородиця Нев'янухий Цвіт», далі над іконостасом ікона «Спас Нерукотворний», вище у святковому ряді «Таємна вечеря», над нею



Пророк Данило.
Деталь (лик).
Вигляд до реставрації
(Інв. №28)

The Prophet Daniel
Detail (face):
view before restoration
(inv. no. 28)

«Христос-Архієрей», «Богородиця-Знамення» та вінцева композиція «Розп'яття» з пристоячими образами Богородиці та Іоана Предтечі та розташованими обабіч янголами зі знаряддями страстей Господніх. До складу ікон намісного ряду центральної частини увійшли образи: «Свята Уляна», «Успіня Пр.Богородиці», «Архангел Михаїл» (врата жертовника), «Архангел Гавриїл» (дияконські врата), «Преображення Господнє» та «Пророк Данило». Антепендіум центральної частини містить три герби роду Апостолів – фундаторів храму та ікону «Пророк Данило у рові з левами». Царські врата увінчує образ «Спаса Нерукотворного». Третій святковий ряд в центральній частині містить зображення сцен із земного життя Христа: «Поклоніння волхвів», «Стрітіння», «Хрещення», «Вхід до Єрусалиму», «Воскресіння Господнє», «Вознесіння», «Зішесття Св.Духа», «Воздвиження Чесного Хреста». До апостольського чину увійшли зображення 12-ти Учнів Христа, закомпоновані в іконах парами та розташовані обабіч центрального образу «Христос Архієрей»: «Св. Апостоли Хома та Варфоломій», «Св. Апостоли Симеон та Андрій», «Св. Апостоли Петро і Павло», «Св.Апостоли Яків Заведеїв та Іоан», «Св. Апостоли Матвій та Марко», «Св. Апостоли Пилип та Тадей». Пророчий, вінцевий ряд сформований обабіч «Богородиці-Знамення» еліпсовидними за абрисами іконами у різьблених картушах: «Пророк Аарон», «Пророк Мойсей», «Пророк Захарія», «Пророк Давид». Картуш у вигляді двоголового орла з образом «Богородиці – Знамення» тримає вінець композиції іконостасу – «Розп'яття».

Іконопис Покровського приділу іконостасу присвячений життєвому циклу та ушавленню Богородиці, пов'язаним з нею символам віри, пророкам, апостолам та святым, що передрекли та проповідували її святість. Квінтесенція богословської ідеї, виявленої в іконописі, втілена у центральних іконах кожного ярусу: намісна «Покрова Пр. Богородиці», «Богородиця у хмарах» в святковому ряді, «Цариця Небесна» з апостольського чину, вінцевий образ «Коронування Богородиці». В намісному ряду збереглися ікони: «Св. Никодим та Роман Солодкоспівець», «Св. Стефан» (дияконські врат), «Архангел Михаїл» (на заломі між північною та центральною частиною іконостасу), «Введення до храму», «Благовіщення» (пов'язуюча ланка між приділом та центральною частиною). Цокольний ряд містить ікони «Страта Св. Варвари», «Адам і Єва». Святковий ряд присвячений сценам з життя Св. Іоакіма та Анни та ушавленню Богородиці, які розташовуються обабіч образу «Богородиця в хмарах», а саме: «Втеча до Єгипту»,



Пророк Данило.
Деталь (рука).
Вигляд до реставрації
(Інв. №28)

The Prophet Daniel
Detail (hand):
view before restoration
(inv. no. 28)

«Обручення Марії та Йосипа», «Моління про посохи», «Першосвященники з пурпуром, що виткала Марія», «Цілування Марії та Єлизавети», «Христос у храмі», «Богородиця у славі», «Благовіщення» [8]. В апостольському ряді обабіч образу «Цариці Небесної» міститься зображення шістьох апостолів з кола 70-ти (по три в одній іконі): «Св. Апостоли Іосій Варсава, Климент, Сосипатр», «Св. Апостоли Онісій, Стахій, Архіпп». Далі подібний за композицією образ розміщений на пов'язуючій ланці між приділом та центральною частиною – «Св. Апостоли Клеопа та Кіндрат і Св. Діонісій Ареопагіт». У вінцевому пророчому ярусі розташовуються, обабіч центральної ікони «Коронування Богородиці», образи в різьблених картушах: «Пророк Авакум», «Пророк Гідеон», в симетричних картушах по іншій бік центральної ікони образи втрачені, а пов'язуючу ланку вінчає образ «Пророк Ілля».

В південній частині іконостасу, присвяченій Святій Трійці тематика іконопису так само розгортається від центральних, стрижневих образів: намісного «Старозавітна Трійця», центрального у святковому ряді «Неділя Всіх Святих», Деїсісу апостольського ряду та вінцевого образу «Бога Саваофа». До складу намісного ярусу увійшли ікони: «Зішесття Христа в пекло», «Воскресіння» (пов'язуюча ланка між центральною частиною та іконостасом приділу), «Зішесття Св. Духа», «Першосвященник Мельхіседек, цар Салімський» (дияконські ворота), «Богородиця з немовлям» (образ новий), «Св. Феодосій». В антепендіумі збереглась ікона «Страта Св. Катерини». Серед ікон святкового ярусу слід згадати: «Увірування Хоми», «Зцілення біснுவатого», «Христос і самаритянка», «Зцілення сліпого». До апостольського, деїсісного ярусу увійшли ікони: «Св. Апостоли Тадей, Тимофій, Симон» (на вигині що обходиться стовп), «Св. Апостоли Варнава, Іаків, Матфей», «Св. Апостоли Сила, Іаків, невідомий». В пророчому ярусі обабіч образу Саваофа розташовуються ікони: «Пророк Іезекіль», «Пророк Соломон», «Пророк Софоний», «Пророк Іосія», «Пророк Міхей».

ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УНІКАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТКИ

Перші спроби ретельного дослідження іконостасу Спасо-Преображенської церкви датуються 1962 роком і відбувались в ході відрядження співробітників Інституту історії та теорії архітектури і будівельної техніки. Тоді були зроблені перші висновки щодо авторства ікон та потреби у детальному дослідженні та реставрації [9].

Найкращими умовами для вивчення художнього твору є його реставрація. У 1968 році виникла пропозиція задля повноцінного відновлення іконостасу передати ікони в Українське спеціальне науково-реставраційне виробниче управління Держбуду УРСР. Необхідність проводити реставрацію живопису зйомних ікон в умовах стаціонарної реставраційної майстерні у Києві підтримана в 1969 р. рішенням Вченої Ради Держбуду України. З метою повноцінного відновлення близько ста двадцяти ікон та різьблення величезної стіни іконостасу було створено бригаду художників-реставраторів і мистецтвознавців. Очолив її роботу реставратор вищої кваліфікації Войтко П.І., представник колективу науковців Державної науково-дослідної реставраційної майстерні Міністерства культури УРСР. До складу творчого колективу з відродження видатної пам'ятки українського мистецтва увійшли художники Подкопаєва В.І., Біляй А.Х., мистецтвознавці Юсим Р.М., Сліпченко Н.І. та хіміки – технологи Нашиванко О.М., Терпило В.І. та інші. Завданням першого етапу стали обстеження, підготовка до транспортування ікон до Києва, вивчення і складання проектних пропозицій та методики реставрації іконостасу. З 1970 року творча група з реставрації Сорочинського іконостасу увійшла до дільниці з реставрації монументального живопису та предметів декоративно – прикладного мистецтва Київської міжобласної реставраційної майстерні. Подальші роботи з реставрації Сорочинського іконостасу очолила керівник дільниці Дорофієнко І.П., реставратор станкового живопису вищої кваліфікації.

Жоден мистецький твір не можна уявити поза його матеріальною структурою, а техніку виконання відокремити від застосованих матеріалів. Сама ж техніка виконання тісно пов'язана із втіленням образу в художньому творі. «Стиль в живописі, як і в літературі є оволодінням матеріалами – чи то слова, чи фарби, за допомогою яких передається задум, або почуття», – говорив Д. Рейнольдс.

До нашого часу в Україні збереглися лише два іконостаси 1730-х років – це іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври та Сорочинський іконостас, які створювались майже одночасно. Друге народження обидві найвідоміші перлини українського бароко отримали одночасно – у 60–80 рр. ХХ ст.



Богородиця Нев'янучий цвіт.
Деталь до реставрації.
Обличчя Богоматері
та немовля (Інв. №24)

The Madonna and Child
Detail before restoration
Faces of the Madonna
and Child (inv. no. 24)

і завдяки зусиллям одного творчого колективу художників-реставраторів. Такий непересічний досвід дав можливість провести порівняльну характеристику техніко – технологічних особливостей цих пам'яток.

Обстеження іконостасу встановили, що основу його складають липові дошки з рівною поверхнею завтовшки від 2 до 4 см., пофарбовані у синій колір, сине тло покриває ажурна дуже тонка за малюнком наскрізна різьба, яку створюють стилізовані рослинні орнаменти: грона винограду, яблука, груші, макові голівки, дубове, виноградне та акантове листя. Різьблення іконостасу не несе конструктивних навантажень, а є лише декоративним оздобленням, що вкриває всю його поверхню. Воно виконане з липи і вкрите щільним шаром левкасу та позолоти («на полімент»).

Дрібні за розміром ікони святкового та пророчого ярусів виконані як одне ціле з різьбленим обрамленням у вигляді картушів. Стіна іконостасу складається з окремих щитів, з'єднаних поміж собою і каркасом за допомогою гачків та цвяхів ковальського виготовлення. Ці цвяхи збереглися у другому ярусі. Всі ікони Сорочинського іконостасу виконано на липових дошках в олійній техніці, дошки ікон склеєні з двох частин, зрідка з 3 і з'єднані рухливими шпонками по дві зустрічні. Зворотній бік оброблено зензубелем, а на стиках дощок заклеєно прядивом, коноплею відповідно до української традиції. На деяких іконах спостерігаються заклеєні коноплею дошки і з лицьового боку, що добре видно замість паволоки на місці втрати на іконі «Св. Пророк Данило».

Левкас на іконах клеєкрейдяний багат шаровий білого кольору, товщиною до 2 мм, здебільшого крихкий, а в деяких випадках з відшаруванням від основи по краях. Фарбований шар щільний з гладкою поверхнею, живопис багат шаровий із застосуванням лесувань. Більш корпусно прописано лики, руки, складки одягу. Цією ознакою вирізняються пророчий ярус, де живопис має виразну фактуру, вочевидь з розрахунку на сприйняття із значної висоти. Прикраси і орнаменти виконано золотом.

На момент підготовки ікон до транспортування покривний шар м'якого лаку зтемнів, був щільно забруднений, що не дивно, адже довгий час храм перебував у занедбаному стані. Деревина іконостасу була вражена жуками-точильниками, пліснявою. По всьому фарбованому шару спостерігався крупно, середньо і дрібно

Вознесіння.
У процесі реставрації.
(Інв. №30)

The Ascension.
During restoration
(inv. no. 30)



сітчастий кракелюр ґрунтового походження, по краях кракелюра – протерття фарбового шару. Зв'язок фарбового шару і левкасу з основою порушений. На місцях склейки дощок простежувалось здуття левкасу.

В ході реставрації стало зрозуміло, що виконавцями іконопису було кілька майстрів, пряме свідчення тому – відмінності у живописній манері виконання. Мистецтвознавці припускали думку, що авторами ікон були художники майстерні Києво-Печерської лаври Іван Максимович та Феоктист Павловський, миргородський живописець Лук'ян Боровик – батько В. Боровиковського, а також Василій Реклинський, пензлю якого могли належати ікони «Успіня Богородиці», «Богоматір – Знамення», «Св. Уляна». На користь останнього митця працює пряма аналогія між іконою «Деїсус» Сорочинського іконостасу та подібним образом з апостольського ярусу Миколаївського собору у Ніжині та Вознесенської церкви с. Березна Чернігівської області. Ім'я Василя Реклинського, що писав ікони для ніжинського собору у 1734 р. документально зафіксоване [10].

Загальною рисою для всіх виконавців іконостасу є поява таких особливостей письма, як світлотінь, лінійна перспектива, ознаки мистецтва портретного живопису.

МЕТОДИКА РЕСТАВРАЦІЇ ІКОНОСТАСУ

У 1969 р. перед транспортуванням ікон з Спасо-Преображенської церкви до реставраційної майстерні в Києві поверхню ікон було заклеєно цигарковим папером на 3-8 % осетровому клеї, окремі з ікон були заклеєні профілактичною заклеюю ще у 1948 р. Характерною для більшості ікон була втрата зв'язку основи і фарбового шару у вигляді крихкого клеєкрейдяного левкасу. Отже, головною операцією, після очищення від поверхневих забруднень сухим способом та обробки дезінфектантами 1,5% розчином катаміну бактерицидного і 1,5% розчином пентахлорфеноляту натрію з водою, було укріплення левкасу 3-10% розчином осетрового клею з наступним прасуванням гарячою праскою. Ділянки відшарування фарбового

шару додатково закріплювалися натуральним бджолиним воском. Місця втрат фарбового шару і левкасу доповняли клеєкрейдяним левкасом на 10% розчині осетрового клею. Промивку від поверхневих забруднень виконували емульсією: спирт – I частина, ацетон – I частина, вода – 3-5 частин та 3-5 крапель нашатиринового спирту. Регенерацію лаку робили парами етилового спирту. Після зняття чи зтоншення забрудненого лаку емульсією спирт – пінен (1:1) виконували виборку механічно. Зрідка на іконах траплялись записи, які знімали емульсією спирт, пінен, ацетон (3:5:2). Для виклику тону поверхню протирали дамарним лаком (1:1) з піненом, тонування місць втрат виконували олійними фарбами, а після висихання ікони покривали дамарним лаком (1:1). На першому етапі проведення робіт зворотній бік ікон обробляли воском, від чого пізніше відмовились, врахувавши досвід лєнінградських реставраторів, зокрема М.В. Перцева, спостереження якого за доцільністю методики покриття воском не виправдались.

Таким чином, головними принципами проведення робіт були консерваційно-реставраційні заходи, що відповідало вимогам збереження автентичної пам'ятки. Це торкалося і реставрації левкасу з позолотою «на полімент», по можливості, збереження його профілю. Доповнювалися лише місця втраченого різьблення, які не вкривалися левкасом і не золотилися. Місця дрібних втрат позолоти тонували акварельними фарбами, з метою пригашення втрат левкасу.

Реставрацію різьблення іконостасу в стаціонарних умовах виконано в такій послідовності. Першочергово проведено дезинсекцію як конструктивних елементів, так і різьби, без демонтажу конструкції, враховуючи наскрізний характер різьблення. Водночас укріплювалась сама конструкція, яка з часом зазнала деяких деструктивних змін.

Відреставровані ікони вперше були експоновані у Софійському заповіднику на виставці у 1985 р. Спеціальне графічне запрошення на виставку розробив художник І.В.Батечко. Публічне відкриття шедеврів Сорочинського іконостасу мало великий розголос і схвалення широкого кола киян і гостей столиці. Після повернення іконопису до Спасо-Преображенської церкви вона стала місцем паломництва численних відвідувачів знаменитого Сорочинського ярмарку, що традиційно відбувається у Гоголівському краї восени.

Ближче познайомитись з видатною пам'яткою українського барокового іконопису читачеві дозволять представлені в альбомі ілюстративні матеріали.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

- 1 Ксензенко А. Гетманская усыпальница. // Киевская старина. - 1887. - Т.ХУІІ. - Февраль. - с.353-359
- 2 Эварницкий Д. Преображенская церковь в м.Больших Сорочинцах Полтавской губернии // Исторический вестник, 1902. - Февраль
- 3 Клировая книжка Полтавской епархии на 1902 г. - Полтава, 1902. - С.414
- 4 Павленко В., Павленко П. Історія будівництва та реставрації Спасо-Преображенської церкви в селі Великих Сорочинцях // Гетьман Данило Апостол, його роль і місце в історії України: Матеріали наукових читань (Полтава - Великі Сорочинці, 4 лютого 2005 року). - Полтава, 2005. - с.66-75
- 5 Проект архітектурної реставрації у 1960-ті рр. Архітектор В.І. Корнеева. // Архів УДНДПІ «УкрНДІпроектреставрація»
- 6 Логвин Г.Н. По Україні. - К., 1960
- 7 Проектные предложения по реставрации икон иконостаса Спасо-Преображенской церкви в с. Б. Сорочинцы Полтавской области. - К.: УСНРПУ, 1969; Отчет о выполненных работах по реставрации икон иконостаса Преображенской церкви в с. Великие Сорочинцы. - Т.І. - К.: Киевский межобластной хозрасчетный специальный научно-реставрационный производственный участок, 1989 / Архів корпорації «Укрреставрація».
- 8 Більшість ікон святкових ярусів північної та південної частини Сорочинського іконостасу, центральний образ Богородиці, окремі композиції та пророки атрибутовані Л.С. Міляєвою.
- 9 Мусієнко П. Звіт по командировці в село Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області. - К.: Інститут історії та теорії архітектури і будівельної техніки, 1962
- 10 Историко-статистическое описание Черниговской епархии. - Кн. VII. - Чернигов, 1874. - с. 373

THE SOROCHYNSKYI ICONOSTASIS: A DISTINGUISHED WORK OF UKRAINIAN PICTORIAL ART FROM THE 1730^S

By a stroke of good fortune, the whirlwind of destruction that obliterated so many architectural monuments throughout Ukraine, resulting in the irretrievable loss of magnificent iconostases in the grand churches of Kyiv, Chernihiv, Nizhyn, Romen, Mhar, Poltava, and other cities, bypassed one of the most superb monuments of Ukrainian religious architecture: the Transfiguration Church (*Spaso-Preobrazhens'katserkva*). Located in the village of Velyki Sorochyntsi, in the Myrhorod district of the Poltava region, the church was built in the 1730s. Restoration work on the Transfiguration Church was launched in the late 1960s, after scholars conducted a study of the interiors of various churches in Kyiv, and was completed in the 1980s. At the outset of the restoration work there were several extant sketches and references to the Transfiguration Church and its famous iconostasis, which had become the object of scholarly examination at the turn of the nineteenth century. Figuring prominently in the corpus of publications devoted to this monument were two articles: the first, by A. Ksenzenko, was published in 1887 in *Kievskaiia starina* (Kyiv Antiquity), the scholarly Russian-language monthly devoted to Ukrainian studies; the second, by the preeminent Ukrainian historian of the Zaporozhian Cossacks, Dmytro Yavornyts'kyi (pen name: Evarnitskii), appeared in *Istoricheskii vestnik* (Historical Bulletin) in 1902. Both authors describe the interior of the Transfiguration Church, its iconostasis, the hetman's burial vault, etc.

The church is described in the following fragment from an archival source: "... [situated in] the small town of Sorochyntsi [is] the Transfiguration Church, [it is made of] brick, with a separate wooden belfry, unheated, built in 1734 through the efforts and with the personal funds of the Little Russian [i.e., Ukrainian] Hetman Danylo Apostol." The construction of the church took place against the background of several crucial events in the history of Ukraine, including the restoration in 1727 of limited autonomy in Left-Bank Ukraine, with a hetman administration. The new hetman of Ukraine, Danylo Apostol, chose the village of Velyki Sorochyntsi in which to build the Transfiguration Church because his manor was located in this populous administrative center of the Myrhorod Regiment, which he had headed since 1678. The church, one of a number of structures erected on the territory of the local fortress, was designed to be the burial vault of the Apostol family. This tradition eventually spread to other locales: the Church of Three Saints in the village of Lemeshi, in the district of Kozelets, Chernihiv oblast (1755); the Cathedral of the Nativity of the Mother of God in Kozelets (1752–63); the Church of the Nativity of the Mother of God in the village of Sedniv (1690, 1796–1814); and other eighteenth-century monuments located in the lands of central and northern Ukraine.

In the second half of the twentieth century, a group of eminent Soviet Ukrainian art historians and academicians – Hryhorii Lohvyn, Pavlo Zholtovs'kyi, Platon Bilets'kyi, and Liudmyla Miliiaieva – conducted research on the Transfiguration Church and its iconostasis, which marked the beginning of systematic restoration work.

In an article published in 1960, Lohvyn described the church in Velyki Sorochyntsi that had so captured his attention: "The Transfiguration Church, built in 1732, is one of the most original examples of Ukrainian architecture. Its builder was inspired by images of his native Ukrainian art. Captivated by structures with a severe central composition, he chose a cruciform design consisting of nine sections. Only five of the original nine cupolas remain, and the side chambers in the transepts are two-tiered.

"The spaced [architectural] masses are expertly grouped around the central cupola, creating a brilliantly executed central composition that is also reflected in the architecture of the facades. All the facets of the church are formed identically with broad pilasters, each topped with an unadorned cornice. On the second level each facet features windows, while on the first level there are windows only in the chambers of the transept and in the portals on the frontal facets—the western, northern, and southern.



Преображення Господне.
Загальний вигляд
до реставрації.
На знімку виявлені місця,
покриті буграми (левкас),
та кракелюр (Інв №27)

The Transfiguration.
General view before restoration.
Photo shows buckling
of priming mixture
as well as craquelure
(inv. no. 27)

Vertical divisions formed by the lines created by numerous facets, pilasters, and window frames predominate, all of which produce a dynamic and powerful upward movement. In order to intensify the feeling of solemnity, the church builder transformed the modest gates into triumphal arches (gates). The tripartite entry way is encompassed by a heavy frame embellished by ornamental cutouts, Ionic sculptural elements, and beadwork.

“Sophisticated in its composition, the jewel-like openwork of the white structure seems to rise from a low, steep bank into the dark blue sky. Its imposing yet picturesque silhouette and marvelous, delicate décor are unforgettable.

“All the profiles – the cornices, pediments, window and door frames, the pilasters next to the portals, and the cornice on the choir-loft level – are covered with woodcarvings. The structure itself is made of brick and plaster work.”

Scholars are convinced that the system underlying the construction of the church is closely linked with the techniques of Ukrainian folk wood architecture. The décor of the facades is a harmonious blend of spatial decisions and examples of Ukrainian baroque sculpture. But the main artistic emphasis is on the iconostasis, which, luckily, was not damaged during a fire in 1811 that destroyed the church’s small corner cupolas.

During the first half of the eighteenth century, iconostases unmistakably recreated the aesthetics of the “mature” baroque period. They had a monumental structure, and in most cases concealed the altar area, extending across the breadth of the church, creating a multipartite composition whose exquisite arches encompass the pillars of the altar area. The Sorochynskyi iconostasis is unique in many aspects. Each of its three sections has a self-contained canonical structure and set theme. In addition, the side iconostases are unified architectonically and thematically with the central one. The dynamic order of the composition of the iconostasis, the character of the carvings, and the exquisite paintings all come together to create the unforgettable essence of the Sorochynskyi iconostasis, a unique monument of the Ukrainian baroque period.

The masterfulness of the church painters and the obvious traces of European baroque art naturally led the group of Ukrainian art historians to conclude that the iconostasis in the Transfiguration Church was created by representatives of the Kyiv School of icon painting. The Tarasevych brothers and Alimpii Halyk are mentioned among the individuals involved in developing the techniques of this school of icon painting during this period. Thanks to their talent and European education, they trained an entire pleiad of Ukrainian painters and icon masters at the workshop of the Kyivan Cave Monastery. The masterfulness of both the composition and the carvings on the iconostasis has led some art historians to affirm that this artistic gem in Velyki Sorochyntsi is an example of early High Rococo.

With the absence of wall paintings in the interior of the Transfiguration Church, the iconostasis was the main work of art in this place of worship. Comprised of five tiers, it is 18 meters high and 22 meters wide. The central section of the iconostasis is dedicated to the Holy Transfiguration; the North side, to The Protection of the Mother of God; and the South side, to the Holy Trinity.

The iconostasis originally had 130 icons, but by the time the first comprehensive study was launched in the 1960s, 12 had been irretrievably lost, and on 18 other images the priming mixture of alabaster and chalk was seriously damaged and partially crumbled. The icons on the central Royal Doors and the side doors have not survived. In the absence of detailed descriptions of the iconostasis’s original set of themes, the inscriptions on the iconostasis and documentation on the research and restoration of icons undertaken in the 1960s–1980s helped in the attribution of the icons.

The icons in the iconostasis are placed in the following order, beginning with the central section (left to right). The bottom tier depicts the three coats of arms of the



Преображення.
Деталь ікони до реставрації.
На знімку видно втрати левкасу
та кракелюру (Інв.№27)

The Transfiguration
of Our Lord.
Detail of icon before restoration.
Photo shows loss of priming
mixture as well as craquelure
(inv. no. 27)

Apostol family (the church founders) and the icon, *The Prophet Daniel in a Moat with Lions*. The “Sovereign” tier in the central section contains the following icons: *Saint Juliana* (Uliana), *The Dormition of the Mother of God*, *The Archangel Michael* (on the Deacons’ Doors), *The Mother of God and Child*, *Christ the Savior*, *The Archangel Gabriel* (on the Deacons’ Doors), *The Holy Transfiguration*, and *The Prophet Daniel*. The Royal Doors are emblazoned with the image of *Christ the Redeemer Not Wrought by Hand* (*Spas Nerukotvornyi*). The third, “Feasts,” tier in the central section contains depictions of scenes from Christ’s life on earth: *The Adoration of the Magi*, *Christ’s Presentation at the Temple*, *The Baptism of Christ*, *The Last Supper* (in the center, above *Christ the Redeemer Not Wrought by Hand*), *The Resurrection*, *The Ascension*, *The Descent of the Holy Spirit*, and *The Exaltation of the Cross*. The fourth tier, known as “The Apostles,” features icons of the twelve disciples of Christ, composed in pairs and situated on both sides of the central image of *Christ the Priest*: *The Apostles Thomas and Philip*, *The Apostles Simeon and Andrew*, *The Apostles Peter and Paul*, *The Apostles Matthew and John*, *The Apostles Mark and Luke the Evangelists*, and *The Apostles James and Bartholomew*. The “Old Testament Prophets” tier (top row) features elliptically contoured icons mounted in carved cartouches: *The Prophet Aaron*, *The Prophet Moses*, *The Mother of God of the Sign*, *The Prophet Zachariah*, and *The Prophet David*. The image of *The Mother of God of the Sign* is mounted in a cartouche in the form of a two-headed eagle holding the crowning icon of the iconostasis, *The Crucifixion*. On both sides of *The Crucifixion* are the acolytes, John the Baptist and The Mother of God.

The North side of the iconostasis — *Pokrova* (The Protection of the Mother of God) — is dedicated to the life of the Mother of God and associated symbols of the faith, as well as the prophets and Apostles who prophesied and preached about her holiness. The bottom tier contains the icons of *The Execution of Saint Barbara* and *Adam and Eve*. The following icons have survived in the “Sovereign” tier: *Saints Nicodemus and Roman the Melodist* (*Solodkospivets*), *Saint Stephen* (on the Deacons’ Doors), *The Protection of the Mother of God*, *The Archangel Michael* (on the indentation), *The Presentation of Jesus at the Temple*, and *The Annunciation* (linking the North side with the central section). In the “Feasts” tier are icons depicting scenes from the life of Saints Joachim and Anna and the adoration of the Mother of God, which are located on both sides of *The Mother of God in the Clouds*. In the “Apostles” tier, on both sides of the icon of *The Heavenly Empress*, are images of six Apostles (three in each icon): The Apostles Joseph called Barsabab, Clement, and Sosipater and *The Apostles Onisius, Stachius, and Archippus*. The icon depicting *The Apostles Cleopas, Dionysius the Areopagite, and Codratus* (Ukr.: Kindrat) is situated on the connecting



Зішестя до пекла.
(Інв №29)

Christ’s Descent into Hell.
(inv. no. 29)

link between this section and the central one. In the top tier, “Old Testament Prophets,” are icons mounted in carved cartouches: *The Prophet Avakum*, *The Prophet Gideon*, and the central image—*The Holy Trinity*. The images that were once mounted in symmetrical cartouches on the other side of the central icon have not survived, and the connecting link is crowned with the image of *The Prophet Elijah*.

The bottom tier of the South side, dedicated to the Holy Trinity, features the icon of *The Execution of Saint Catherine*. The “Sovereign” tier contains the following icons: *Christ’s Descent into Hell*, *The Resurrection* (the connecting link between the central section and the southern section), *The Descent of the Holy Spirit*, *The Prophet Melchizedek* (on the Deacons’ Doors), *The Mother of God and Child* (a new image), *The Holy Trinity*, and *Saint Theodosius*. The “Feasts” tier contains the following icons: *Christ Appearing to Saint Peter of Alexandria*, *The Healing of the Madman*, *Thomas Delivered of His Unbelief*, *The Ascension*, *Christ and the Samaritan Woman*, *The Raising of Lazarus*, *The Sermon at the Temple*, *Christ Healing the Blind Man*, and *The Myrrh-Bearing Women*. The third tier contains the following icons: *The Apostles Thaddeus, Timothy, and Simon* (on the indentation surrounding the pillar), *The Apostles Barnabas, James, and Matthew*, *The Redeemer with the Acolytes* [list: *Christ with John the Baptist and the Mother of God*, and *The Apostles Silas, James’s Brother, and Unknown*]. The following icons are situated in the “Old Testament Prophets” tier, on either side of the icon of *The Lord of Sabaoth (Almighty)*: *The Prophet Solomon*, *The Prophet Sophonias*, *The Prophet Jonah*, and *The Prophet Micah*.

TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF THE SOROCHYNSKYI ICONOSTASIS

The first thorough study of the iconostasis at the Transfiguration Church dates to 1962, when a group of researchers from the Institute of History and the Theory of Architecture and Construction Techniques reached preliminary conclusions about the identities of the icon painters and the need to conduct further studies and restoration work.

The best way to study an artistic work in depth is to restore it. Thus, in 1968, in the interests of conducting a full-scale restoration of the iconostasis, it was proposed that the icons be transferred to the Ukrainian Scholarly-Restoration Directorate at the Ministry of Construction Policy of the Ukrainian SSR. The following year, the ministry’s Scholarly Council formally agreed to support the crucial need to restore the icons at a restoration workshop in Kyiv. The full-scale restoration of the nearly 120 icons and the woodcarvings



Зішестя до пекла.
Деталь (фігура Христа)
до реставрації.
На знімку видно
осипання левкасу
(Інв №29)

Christ’s Descent into Hell.
Detail (figure of Christ)
before restoration.
Photo shows crumbling
of priming mixture
(inv. no. 29)

on the panels of the iconostasis called for the creation of a team of art restorers and art historians led by one of Ukraine's preeminent art restorers, P. I. Voitko, who was a member of a group of scholars working at the State Scholarly-Research Restoration Workshop under the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR. Among the members of this group were the artists V.I. Podkopaieva and A. Kh. Biliai, the art historians R. M. Yusyn and Natalia Slipchenko, and the technical chemists O.M. Nashyvanko and V.I. Terpylo. The main task during the first stage of work was to test and prepare the icons for transport to Kyiv and to formulate draft proposals and the methodology governing the restoration of the iconostasis. In 1970 the group of scholars and restorers began working in the department responsible for restoring monumental paintings and decorative and general-use art objects at the Kyiv Inter-Oblast Restoration Workshop. Further restoration work on the Sorochynskyi iconostasis was overseen by the department head, Inna P. Dorofiienko, a specialist in the field of easel painting.

No work of art may be considered apart from its material structure, nor can the techniques behind its execution be separated from the materials used to create it. Technique is closely connected to the creation of an image in a work of art. According to the influential eighteenth-century English portraitist Sir Joshua Reynolds, style in both painting and literature is the mastery of materials, whether words or paints, which help to convey the design or an emotion.

Only two Ukrainian iconostases dating to the 1730s have survived to the present day: the iconostasis of the Gate Church of the Holy Trinity at the Kyivan Cave Monastery and the Sorochynskyi iconostasis, both of which were created almost simultaneously. As well, both iconostases received a new lease on life in the 1960s–1980s, thanks to the efforts of the same group of art restorers. This unprecedented event in the history of Ukrainian restoration enabled art historians to carry out a comparative analysis of the techniques and technological features of these monuments.

Tests showed that the Sorochynskyi iconostasis is constructed of planks of linden wood with a smooth surface between 2 and 4 cm wide and painted blue; the blue background is covered by a very thin layer of azure-blue carvings in the form of stylized plant ornamentation: clusters of grapes, apples, pears, poppy heads, as well as oak, grape, and acanthus leaves. The carvings on the iconostasis do not add any substantive weight, but are only a decorative feature that covers its entire surface. The linden wood carvings are covered by a solid layer of priming mixture of alabaster and chalk, as well as gilding (“as poliment”).



Зішестя до пекла.
Деталь ікони до реставрації.
На знімку видно
втрати левкасу
(Інв №29)

Christ's Descent into Hell.
Detail of icon before restoration.
Photo shows loss
of priming mixture
(inv. no. 29)

The small icons in the second and fourth tiers were executed as one piece with carved embellishments in the form of cartouches. The wall of the iconostasis consists of individual shields joined to each other and to the framework by hooks and nails, the latter forged in smithies. Such nails are evident in the second tier. All the icons of the Sorochynskyi iconostasis were executed in oils on linden planks; the two, and sometimes three, planks of every icon are glued together and joined by two movable dowels, one opposite the other. The reverse sides were grooved by a rabbet (rebate) plane, and the joints of the icons were sealed with spun yarn—hemp, in keeping with Ukrainian tradition. The art restorers observed that the planks of some icons were sealed even on the frontal sides with hemp (instead of *pavoloka*, a costly fabric that was imported during the Kyivan Rus' era); this is clearly evident on the icon of *Saint Daniel*.

The priming mixture consists of alabaster and chalk; it is multilayered and white in color, up to 2 mm thick, and crumbly; in some areas, scaling is evident from the foundation along the edges. The painted layer is solid and has a smooth surface; the painting is multilayered and shows the application of thin layers of transparent paint used to strengthen or change the tone of the other paints. The faces, hands, and folds in the clothing are limned more substantially. It is precisely this feature that distinguishes the “Old Testament Prophets” tier of icons, where the painting has a vivid texture. This was clearly done in order for these icons to be seen from a considerable height. The decorations and ornaments are fashioned out of gold.

By the time the icons were ready to be transported, the top layer of soft varnish had darkened and was very dirty—hardly surprising given the lengthy period of time during which the church stood neglected. The wood of the iconostasis was damaged by woodboring beetles and mold. The entire painted layer showed large, medium-sized, and fine patterns of cracks, known as craquelure, originating in the base; at the edges of the craquelure the paint layer was rubbed away in places. The link connecting the paint layer and the priming mixture with the foundation was violated. In certain places where the planks were glued together the priming mixture had buckled.

During the restoration it became evident that the icons were painted by several icon masters, as attested by the different painting styles. The art historians concluded that the icons were created by Ivan Maksymovych and Feoktyst Pavlovs'kyi, artists from the workshop of the Kyivan Cave Monastery; the Myrhorod painter Lukian Borovyk (the father of the icon and portrait painter Volodymyr Borovykovs'kyi); and Vasyl' Reklins'kyi, who may also have painted the icons of *The Dormition of the Mother of God*, *The Mother of God of the Sign*, and *Saint Juliana*. The attribution to Reklins'kyi is borne out by the clear-cut resemblance between the icon of *The Deisis* in the Sorochynskyi iconostasis and a similar image in the “Apostles” tier of the iconostasis in Saint Nicholas's Cathedral in Nizhyn and an icon in the Ascension Church in the village of Berezna, Chernihiv oblast. The name of Vasyl' Reklins'kyi, who painted the icons in the Nizhyn cathedral in 1734, is recorded in archival documents.

The trait shared by all the icon painters is the presence of such techniques as chiaroscuro, linear perspective, and elements of portrait painting. In the late 1960s the faces in the icons of *The Prophet Daniel* and *Saint Juliana* were identified as the facial features of the church's founder, Hetman Danylo Apostol, and his wife Uliana.

RESTORATION METHODS

In 1969, before the icons were transported from the Transfiguration Church to the restoration workshop in Kyiv, the surfaces of the icons were covered with cigarette paper glued with 3–8 percent isinglass (transparent, colorless, water-soluble fish glue made from the boiled swim bladders of sturgeons). Prophylactic glue had been applied to some of the icons in 1948. The majority of the icons showed the loss of the link between the foundation and the paint layer — the crumbly, gluey-chalky priming mixture. Thus, once the surfaces were cleaned using the dry method and disinfected with a 1.5-percent solution of bactericidal ketamine and a 1.5-percent solution of sodium pentachlorophenate and water, the main operation was to strengthen the priming mixture of alabaster and chalk with the application of a 3–10-percent solution of isinglass, followed by the passing of a heated iron. Spots where the paint had been rubbed away were additionally strengthened with natural beeswax. Spots of missing paint and priming mixture were filled in with a gluey-chalky priming mixture in a 10-percent solution of isinglass. Surface dirt was washed away with an emulsion made of one part alcohol, one part acetone, three to five parts water, and three to five drops of liquid ammonia. The varnish was regenerated with ethyl alcohol steam. After the dirty varnish was removed or thinned out with an emulsion of alcohol and pinene (1:1),

sampling was done mechanically. Occasionally, marks on the icons were removed with an emulsion of alcohol, pinene, and acetone (3:5:2). To bring out the tone, the surface was wiped with dammar varnish and pinene (1:1); the toning of missing spots was done with oil paints. After they dried, the icons were covered with dammar varnish (1:1).

During the first stage of the restoration work, the reverse sides of the icons were treated with beeswax, a process that was subsequently discontinued because Leningrad-based art restorers, particularly Nikolai Pertsev, had observed that the beeswax method was not justified.

Thus, the main principles behind the restoration work were conservation-restoration measures to meet the requirements of preserving the iconostasis. The same principles were applied to the restoration of the priming mixture with gilding (“for the poliment”) wherever possible and the preservation of its profile. Only spots with missing carvings that were not covered with priming mixture or gilded were filled in. Small spots of missing gilding were toned with watercolors in order to tone down the missing priming mixture.

The restoration of the woodcarvings on the iconostasis was executed in the following order: the first step was the de-insectation of both the structural elements and the wood carvings without dismantling the structure, given the ubiquitous nature of the carvings. At the same time the structure itself, which over time had been subjected to various destructive changes, was strengthened.

The restored icons were first exhibited at the Saint Sophia Architectural Preserve in 1985. The exhibit of the masterpieces of the Sorochynskiy iconostasis drew an enthusiastic response from Kyivites and visitors to the Ukrainian capital. After the icons were returned to the village of Velyki Sorochyntsi, the Transfiguration Church became a popular pilgrimage site for people visiting the famous Sorochyntsi Fair, which is traditionally held in the autumn in the birthplace of the great Ukrainian-born writer, Mykola Hohol, known throughout the world as Nikolai Gogol.

The illustrations in this album will help readers gain a better appreciation for this distinguished monument of Ukrainian icon painting from the baroque period.

- 1 A. Ksenzenko, “Getmanskaia usypal'nitsa,” *Kievskaiia starina* 17 (February 1887).
- 2 D. Evarnitskii [Dmytro Yavornyts'kyi], “Preobrazhenskaia tserkov' v m. Bol'shykh Sorochintsakh Poltavskoi gubernii,” *Istoricheskii vestnik*, February 1902.
- 3 *Klirovaia knizhka Poltavskoi eparkhii na 1902 g.* (Poltava, 1902), p. 414.
- 4 V. Pavlenko and P. Pavlenko, “Istoriia budivnytstva ta restavratsii Spaso-Preobrazhens'koi tserkvy v seli Velykykh Sorochyntsiakh,” in *Het'man Danylo Apostol, ioho rol' i mistse v istorii Ukraïny: Materialy naukovykh chytan' (Poltava-Velyki Sorochyntsi, 4 liutoho 2005)* (Poltava, 2005), pp. 66–75.
- 5 “Avtor proektu arkhitekturnoi restavratsii u 1960-ti rr. Kornieieva Valentyna Ivanivna,” *Arkhiv UDNDPI “UkrNDIproektrestavratsiia*.
- 6 H. N. Lohvyn, *Po Ukraïni: Starodavni mystets'ki pam'iatky* (Kyiv: Mystetstvo, 1968).
- 7 V. Mishchenko, “Perlyna ukraïns'koi dukhovnosti,” in *Het'man Danylo Apostol*, p. 76.
- 8 L. Miliiaieva, “Spaso-Preobrazhens'ka Tserkva s. Velyki Sorochyntsi,” in *Ukraïns'ke barokko ta ievropeis'kyi kontekst* (Kyiv: Naukova dumka, 1991), p. 128.
- 9 P. Beletskii [P. Bilets'kyi], “Ikonostas v Sorochintsakh,” *Tvorchestvo*, no. 10 (1970).
- 10 M. Istomin, “Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoi lavre v XVIII v.,” *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'* (St. Petersburg), nos. 10–11 (1901): 291.
- 11 P. Utevs'ka and D. Horbachov, “Taiemna vecheria u Sorochyntsiakh,” *Khronika 2000*, no. 16 (1996): 129–31.
- 12 L. Pliashko, *Sorochyns'kyi ikonostas: oznaky styliu rokoko: mystetstvoznavcha rozvidka* (Kyiv: Vyd-vo “Ukraïnoznavstvo, 2001).
- 13 *Proektnye predlozheniia po restavratsii ikon ikonostasa Spaso-Preobrazhenskoi tserkvi v s. V. Sorochintsy Poltavskoi oblasti* (Kyiv: Ukrainskoe spetsial'noe nauchno-restavratsionnoe proizvodstvennoe upravlenie, 1969); *Otchet o vypolnennykh rabotakh po restavratsii ikon ikonostasa Preobrazhenskoi tserkvi v s. Velikie Sorochintsy*, vol. 1 (Kyiv: Kievskii mezhoblastnoi khozraschetnyi spetsial'nyi nauchno-restavratsionnyi proizvodstvennyi uchastok, 1989).
- 14 P. Musiienko, *Zvit po komandyrovtsi v selo Velyki Sorochyntsi Myrhorods'koho raionu Poltaus'koi oblasti* (Kyiv: Instytut istorii ta teorii arkhitektury i budivel'noi tekhniki, 1962).
- 15 Filaret, Archbishop of Chernigov [Chernihiv], *Istoriiko-statisticheskoe opisanie Chernigovskoi eparkhii*, bk. 7 (Chernihiv, 1861–73), p. 373.
- 16 P. Bilets'kyi, *Ukraïns'kyi portretnyi zhyvopys XVII–XVIII st.* (Kyiv, 1968), pp. 272–91.