

in the memoranda on the monastery's history composed by the Sophia clerics in the late eighteenth century, and from here penetrated the amateurish writings on the Kyiv antiquities. Its provenance is quite obvious: it is a result of an error caused by the faulty chronology of «Synopsis» (1674), the most popular history book of the time, which, following the «Polish Chronicle» by Macej Strykowski (1582), sets the dates of Yaroslav's reign by ten years back. In the presence of much older and reliable evidence, neither source is authoritative in discussions on St.Sophia's actual age or the cathedral's founding.

С.І.Архипова*

НАТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У СОФІЇ КИЇВСЬКІЙ: ДЕКЛАРАЦІЇ ТА РЕАЛІЇ

Статтю присвячено критиці реконструкції центральної частини князівського портрета XI ст. на західній стіні Софійського собору в Києві, яка, за однією з останніх версій, була нібито прикрашена мармуровим облицюванням аналогічно композиції над Імператорськими дверима у храмі Св.Софії в Константинополі.

Вивчення матеріальної культури минулого має ключове значення для реконструкції історичного і духовного розвитку давніх народів. Повною мірою це стосується архітектурних пам'яток доби Київської Русі, натурні дослідження яких стали пріоритетним напрямом їх вивчення та реставрації вже з перших кроків становлення археологічної й історичної науки. Сьогодні це аксіома.

Із натурних досліджень майже двісті років тому розпочалося вивчення Софійського собору в Києві¹. Завдяки археологічним пошукам Д.В.Мілеєва, Т.М.Мовчанівського, М.Й.Кресального, М.К.Каргера, Ю.С.Асеева, Ю.О.Нельговського, С.О.Висоцького, І.Ф.Тоцької та інших накопичено величезний фактичний матеріал. Проте неодноразові перебудови і ремонти за понад 900-літній період існування собору істотно змінили його вигляд, відтак багато питань реконструкції первинних архітектурних форм, скульптурно-декоративного і живописного оздоблення храму залишаються до кінця нез'ясованими. Причиною тому й недостатня вивченість пам'ятки, натурні дослідження якої, за словами провідного історика давньоруської архітектури О.І.Комеча, провадяться «вряди-годи і досі не зроблено [...] повних обмірів. Парадоксальність ситуації у тому, що обговорюються гіпотези, хоча прекрасна збереженість собору дозволяє одержати точні відповіді на багато питань, вельми суттєвих для історії давньоруського зодчества. Хотілося б, щоби дослідження Софійського собору стали, нарешті, цілеспрямованими та інтенсивними»².

Тішить, що пріоритет натурних досліджень визначної пам'ятки архітектури у порівнянні з кабінетним студіюванням «на власному досвіді» усвідомила нинішній директор Національного заповідника «Софія Київська» Н.М.Куковальська³. Але, на жаль, замість неупередженого наукового вивчення будівельної історії собору вона спрямувала зусилля колективу на обґрунтування «нетрадиційної ідеї» Н.М.Нікітенко⁴, яка з 1980-х рр. безуспішно відстоює гіпотезу про заснування храму не Ярославом Мудрим, а Володимиром Святославичем спочатку в 1007 р.⁵, а тепер – у 1011 р.⁶

* Архипова Єлизавета Іванівна – канд. іст. наук, ст. наук. співроб. Інституту археології НАН України.

E-mail: simonal@i.com.ua

Останніми роками одним із головних об'єктів досліджень співробітників музею стали графіті на стінах собору, серед яких нібито було відкрито такі, що надійно підтверджують раннє датування Софії. Кваліфікована експертиза, проте, показує, що жодне із запропонованих Н.М.Нікітенко та В.В.Корнієнком⁷ «нових читань» написів як найдавніших не може бути прийняте. У матеріалах круглого столу з питання нового датування собору фахівці різних країн одностайно відзначають дилетантський рівень і довільне читання софійських графіті, що «не відповідає сучасному рівню славистичної філологічної науки»⁸. Підкреслюється, що автори «нових читань» демонструють очевидне невміння виділити автентичний текст, незнання основ фонетики давньоруської мови, оперують «сумнівними в палеографічному й лінгвістичному планах реконструкціями» і, практично, «підтягають» факти на догоду бажаному результату, що суперечить основним принципам наукового дослідження. Таким чином, із погляду історичної лінгвістики концепція раннього датування Софійського собору в Києві не може бути визнана обґрунтованою та вимагає подальших пошуків⁹.

Іншим важливим аргументом на користь ранньої дати будівництва собору, за князя Володимира, Н.М.Нікітенко пропонує також уважати фреску з портретом князівської родини, зображеної у вигляді процесії на стінах потрійних аркад під хорами храму. Зупинімося на цьому докладніше. Від композиції портрета збереглося зображення шести постатей (чотири на південній і дві на північній сторонах наосу). Під час реставрації 1935–1936 рр. ці персонажі отримали вигляд юних дів, що, як засвідчили дослідження в інфрачервоному промінні, не відповідає первинному¹⁰. Західну стіну було розібрано наприкінці XVII – на початку XVIII ст., але на її залишках збереглися контури спин крайніх постатей центральної частини композиції (відкриті 1955 р.¹¹). Керуючись малюнком голландського художника Абрагама ван Вестерфельда (1651 р.), відомим у копіях Ф.Г.Солнцева¹², ними були князь із моделлю храму та княгиня.

Праворуч на малюнку А. ван Вестерфельда зображено чотирьох княжен, очолюваних Іриною; ліворуч – чотирьох княжичів на чолі з Ярославом, що тримає в руках модель Софійського собору. Між ними розташовано святого у шубі, зі скіпетром та мечем у руках. Судячи з іконографії, це зображення могло бути дописане у XVII ст. Існує думка, що воно з'явилося за митрополита Петра Могили (1632–1647 рр.), який відновлював собор у 1630-х рр. після повернення його православної церкви. Я.І.Смирнов ідентифікував цю постать як св.Володимира¹³, шанування якого поширилося за часів Петра Могили¹⁴. Проте в XI ст. князя не могли зображувати святим, оскільки тоді він ще не був канонізований¹⁵. Фактичних даних про реставрацію фрески Петром Могилою також немає. Згідно з описом Павла Алеппського, у середині XVII ст. західна частина собору була ще в руїнах¹⁶. За свідченням Мартіна Груневега, зовнішня галерея навколо церкви «завалилася» ще до 1584 р.¹⁷, а 1625 р., за словами Афанасія Кальнофойського, упала частина стіни, яка перекрила західний вхід¹⁸. Очевидно, стіна з центральною частиною портрета також могла постраждати від цих руйнувань¹⁹. Н.Б.Козак обґрунтовано доводить, що за Петра Могили фреску не реставрували, а малюнок А. ван Вестерфельда міг бути зроблений пізніше, на підставі зарисовок із натури (цієї ж думки дотримувалися Я.І.Смирнов та Г.Н.Логвин)²⁰. Таким чином, є підстави вважати, що зображення князя Володимира – це тільки творчість А. ван Вестерфельда.

Уважається, що на фресці був груповий ктиторський портрет родини Ярослава Мудрого – засновника Софійського собору. Але оскільки значні

розміри західної стіни (понад 7 м) завеликі для трьох постатей, які є на малюнку, доцільно припустити, що їх було більше. Учені запропонували декілька варіантів реконструкції первісної композиції. Намагаючись заповнити центральну частину фрески, дослідники (В.Н.Лазарев, А.Поппе, С.О.Висоцький) доповнювали портрет або парюю дітей князя Ярослава, або князем Володимиром і княгинєю Ольгою та патрональними святими Ярослава – Георгієм й Іриною, або ж Богородицею та Іоанном Предтечею, які в поєднанні з Христом, тронну постать котрого всі автори розміщували у центрі, утворювали композицію «Деїсус»²¹. На думку В.І.Антонової і Г.Н.Логвина, у центрі розташовувався зображення Чесного Христа зі св.Костянтином і св.Оленою, а посередниками були руські святі – св.Ольга та св.Володимир і св.Борис та св.Гліб²².

Проте, оскільки даних про первісний вигляд портрета замало, зараз усе більше дослідників вважають, що ототожнення учасників процесії з конкретними історичними персонажами, уточнення часу появи фрески і відтворення первісного вигляду її центральної частини якщо й не марна справа, то явно передчасна²³. Потрібно відзначити, що незвичне розташування композиції навпроти центральної апсиди (як правило, ктиторські портрети розміщують у нижніх зонах периферійних об'ємів храму) і велика кількість учасників процесії виділяють київську фреску серед подібних пам'яток візантійського кола²⁴. Крім того, приклади подібних композицій у мистецтві середньовізантійського часу поодинокі й індивідуальні, тому говорити про типовість такого виду зображень для XI ст. або існування певних місць для їх розташування у храмі немає підстав²⁵.

Незважаючи на це, для Н.М.Нікітенко портрет залишається одним із головних джерел датування собору. Дослідниця пропонує відмовитися від загальноприйнятої схеми його композиції, заперечуючи у тому числі й ктиторський характер зображення. За її версією, на фресці показано ритуальну процесію з членів родини князя Володимира з нагоди освячення Софійського собору. Цікавою є метаморфоза поглядів Н.М.Нікітенко. Визначаючи час будівництва собору 1007–1017 рр., вона вважала, що у центральній частині могли бути зображеними митрополит і духовництво, котре супроводжує його, і саме постать митрополита з хрестом за Петра Могили була переписана у князя Володимира²⁶. Тепер, коли час будівництва собору Н.М.Нікітенко відносить до 1011–1018 рр., вона припускає, що у центрі композиції на західній стіні було розташоване декоративне мармурове панно²⁷.

Доводи дослідниці такі. Оскільки А. ван Вестерфельд замальовував фреску двома частинами, без зв'язку з архітектурним контекстом, а постаті князя й княгині розташовано майже в кутах західної стіни, вона, цілком слушно зазначаючи, що на момент створення малюнку в центральній частині портрета існувала велика лакуна, доводить парадоксального висновку про функціональний характер стародавнього розпису, нібито покликаного візуально доповнювати присутність князівського подружжя, яке під час служби перебувало на хорах. За Н.М.Нікітенко, «у такому разі західна стіна могла бути облицьована, наприклад, мармуровою панеллю – символом священного вівтаря, до якого прямувала князівська родина [...] цілком імовірно – така панель відігравала роль сполучної ланки композиції, додаючи їй водночас високого символічного звучання. Вона також сприяла актуалізації сюжету, “уводячи” його в київську дійсність»²⁸. Виходячи з того, що зображення тронного Христа припускає молитовне звернення до нього, авторка вважає, що воно не могло бути розміщеним ані позаду віруючих, що стояли обличчям до вівтаря, ані під ногами князя, котрий перебував на хорах, тому центральну частину західної стіни могла оформляти мармурова панель із символом

вівтаря Софії (див. ілюстр.1). Посилаючись на візантійську традицію, пряму аналогію київській панелі Н.М.Нікітенко вбачає у панно з різнокольорового мармуру на західній стіні наосу Софії Константинопольської²⁹.

Ніяких археологічних решток мармурового облицювання західної стіни (як, до речі, і інших стін) Київської Софії не збереглося, немає згадок про це і в описах собору. Але Н.М.Нікітенко визнала можливим співвіднести з мармуровим облицюванням стіни західної аркади собору зауваження Мартина Груневега 1584 р. про розтягування киянами кам'яних плит із Софії³⁰, уважаючи, що саме це і стало причиною її руйнування³¹. Насправді опис львівського купця не уточнює ані місце розташування, ані матеріал, ані призначення плит. Судячи з кам'яних деталей архітектурного декору собору, що збереглися *in situ* або були знайдені під час розкопок, у цьому описі могло йтися про зроблені з місцевого (Волинь) пірофілітового сланцю (так званого червоного шиферу) плити підлоги, парапети хорів, облицювання лавок синтрону, пороги та інші конструктивні деталі, або мармурові одвірки, карнизи та елементи вівтарної огорожі, що їх було привезено з Візантії³².

Автор реконструкції, проте, не тільки ігнорує фактичні дані, але й демонструє повну зневагу до головних принципів візантійської храмової декорації, згідно з якими мармурове облицювання не поєднується з фресковим розписом, і, тим більше, не може бути окремою вставкою у фрескову композицію. В архітектурі Візантії, що успадкувала античні традиції, мармурові панелі використовували для покриття основної поверхні стіни від підлоги до склепіння, а зводи і верхні частини стін прикрашали мозаїкою. Саме скривлені і хвилеподібні поверхні склепіння та інших частин храму (куполи, апсиди, трюми, паруси й ніші) надавали мозаїчним зображенням можливість розкритися у всій красі, забезпечуючи мерехтіння кубиків смальти, гру світла і блиск золота³³. Звичай прикрашати мозаїкою всі стіни без розбору, за спостереженням О.Демуса, став характерним «для пам'яток XII ст. на Сицилії, у Венеції та в інших колоніальних форпостах візантійського мистецтва. У самій Візантії мозаїка ніколи не втрачала властивостей коштовного каміння в масивній оправі з мармурових облицювань»³⁴. У церквах, оздоблених фресковим живописом, тільки цокольну частину прикрашали імітацією мармурового облицювання. На одній і тій самій стіні ці два різні види декорації не застосовували, оскільки при загальній ідентичності технології підготовки поверхні стін під фреску її робили дво-, а під мозаїку – тришаровою. Крім того, мармурові облицювання, що кріпилися на стіні розчином і металевими гаками, ніколи не прилягали впритул до кладки – це зумовлювалося її нерівностями та водночас виключало деформацію облицювання при осіданні стін і під впливом коливань температури й вологості повітря³⁵. Відтак припускати, що у Київській Софії панно з мармурових панелей могло розташовуватися на одній стіні з фресковими зображеннями (князівські постаті з боків та орнаментальні мотиви внизу) може тільки людина, яка абсолютно не знається на технології будівельних робіт³⁶. Свідченням відсутності мармурових облицювань на стінах храму є стародавні фрескові розписи з імітаціями мармурових плит, що збереглися на цокольній частині стін першого поверху і на хорах. Фрескою зображені мармурові облицювання і в тих не багатьох випадках, коли зустрічаються у сюжетних зображеннях на верхніх регістрах стін (бічні вівтарі і західний компартимент Георгіївського приділу)³⁷.

Нічого спільного з дійсністю не має й запропонована Н.М.Нікітенко атрибуція сучасної композиції мармурового облицювання західної стіни Софії Константинопольської (ілюстр.2) як символічного зображення священного вівтаря Софії, на якій вона бачить «два величезні хрести, що фланкують

престол із хрестом у ківорії»³⁸. «Величезними хрестами» дослідниця називає хрестоподібне облямування вузькими панелями чотирьох великих прямокутних мармурових плит над бічними дверима Імператорського входу з боку наоса. Саме в такий спосіб облицьована переважна частина стін собору³⁹. «Престолом із хрестом у ківорії» насправді є зображення едикули у вигляді портика з куполоподібним балдахіном, усередині якого за розсунутими завісами показано коштовний гемматичний хрест на східчастому підніжжі (ілюстр.3)⁴⁰. У цьому зображенні вчені вбачають відтворення процесійного Хреста Костянтина, який містив частину Істинного дерева і використовувався у найважливіших церемоніях Константинополя⁴¹. Зображення едикули нагадує храм Гроба Господня в Єрусалимі (гр. «Анастасіс»), який включає передбачуване місце Голгофи та місце обретіння Животворящего хреста.

Первісний вигляд цієї панелі з хрестом, виконаної в техніці *opus sectile* (лат.; пластинчаста мозаїка), яку датують VI ст., було відновлено під час реставрації 1958 р.⁴², тому її графічні зображення відрізняються в деталях⁴³, але жодне з них не має нічого спільного з малюнком Н.М.Нікітенко (ілюстр.4), яка бачить у цьому зображенні символ престолу Христа, до якого й спрямована процесія⁴⁴. Зображення престолу з округлою спинкою і розгорнутим Євангелієм зі словами «Я – двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться, і той увійде та вийде, і пасовисько знайде» (Євангеліє від св.Іоанна, 10:9), яке датують приблизно IX ст., уміщене на бронзовому карнизі центральних дверей Імператорського входу з боку нартексу⁴⁵, тобто, на східній стороні західного входу.

Запропоноване ж Н.М.Нікітенко трактування панелі з Голгофським хрестом як символу престолу Христа зближує його із ранньовізантійською традицією (Аріанський баптистерій у Равенні) зображення Престолу уготованою (Етімасія). Етімасія як символ місцеперебування і джерело Божественної благодаті, очікуваного славного пришествя Христа й життя майбутнього стала одним із ранніх символічних зображень на тему Суду в храмових декораціях, і тому практично до XIV ст. її розміщували в куполі, на східній частині склепіння віми і в консі апсиди, але частіше на склепіннях вівтарної арки. Поряд з Етімасією зазвичай зображують янголів, сили небесні або символи євангелістів⁴⁶. За останніх Н.М.Нікітенко пропонує сприймати чотири мармурові плити з медальйонами⁴⁷. Згідно з «Церковною історією» патріарха Германа, «віма є трон, на якому сидить оточений апостолами Христос, коли він їм говорить: сідайте на дванадцять тронів, щоби судити дванадцять племен ізраїльських». Віма символізує також друге пришествя, а вівтар уподібнюється «трону, на якому покоїться небесний цар, котрого несуть херувими»⁴⁸. У Софії Київській мозаїчне зображення Етімасії (не збереглося), на думку В.Н.Лазарева, розташовувалося на склепінні віми – замок склепіння, де воно «разом із Деїсусом над апсидою утворювало єдине іконографічне ціле, що символізувало Христа як суддю другого пришествя»⁴⁹.

Таким чином, немає жодних підстав стверджувати, що зображення Престолу на мармуровій панелі в першій половині XI ст. могло міститися на західній стіні наоса Софійського собору, як це пропонує Н.М.Нікітенко. Показово, що у Софії Константинопольській мозаїчне зображення Етімасії з Богоматір'ю й Іоанном Хрестителем обабіч, яке датоване близько 1355 р. і відоме за малюнком Фоссаті, знаходилося у замку східної арки. Зі східного боку, як уже зазначалося, воно зображене тут і на карнизі бронзових дверей Імператорського входу, що ведуть із внутрішнього нартекса до наосу⁵⁰.

Дослідники, які вивчали настінну декорацію й архітектуру Софії Константинопольської, зазначають, що сучасному розташуванню плит облицювання над Імператорським входом не притаманні ані симетричність, ані єд-

ність задуму. Чотири панелі, розташовані нижче плити з едикулою, і дві обабіч дверного блоку, хоча й виконані також у техніці *opus sectile*, суттєво різняться⁵¹. Так, на досить детальному малюнку шведського інженера Корнелія Лооса (1710 р.) усі чотири панелі навколо плити з едикулою зображено однаковими (майже квадратними) із колами всередині⁵². Проте зараз тільки дві з цих панелей (верхні) перебувають на тому самому місці, а дві нижні замінені прямокутними плитами з пізньоантичними декоративними мотивами – колами та дельфінами, котрі ковтають кальмарів або восьминогів, які подібні до тих, що зустрічаються в інших місцях храму (за Н.М.Нікітенко, саме ці чотири плити з медальйонами є символами євангелістів⁵³).

Хоча більша частина плит мармурового облицювання константинопольського собору збереглася ще з часів Юстиніана і датується V–VI ст., під час ремонтів і реставраційних робіт його форми зазнали деяких змін. На жаль, відомості про них, за поодинокими винятками, відсутні. Особливо це стосується мармурових облицювань інтер'єру. З історії Св.Софії відомо, що після захоплення Константинополя хрестоносцями (1204 р.) плити вивозилися до Венеції, а після перетворення церкви на мечеть (1453 р.) усі зображення з християнською символікою та мармурові облицювання було затиньковано. У будь-якому разі, на малюнку XV ст. Джуліано де Сангало й акварелі 1574 р. у так званому «*Album Freshfield*» анонімного німецького художника, який замалював собор після ремонтних і поновлювальних робіт, зображення облицювання стіни над Імператорським входом із боку наоса виглядає зовсім інакше⁵⁴. Роботи з очищення і відновлення облицювань західної стіни, які 1958 р. провадилися Американським візантійським інститутом, показали, що остання реставрація цих облицювань може бути датована 1847–1849 рр. – часом значних ремонтних і реставраційних робіт архітекторів братів Фоссаті, про які збереглися документальні свідчення. На це, зокрема, указувало те, що заповнення всіх втрат виконано таким самим тонованим білим тиньком, як і в інших місцях собору, відремонтованих Фоссаті. Оскільки п'ять панелей центральної частини панно різні за розмірами, матеріалом, кольоровою гамою, мотивами й технікою виконання (дві верхні плити з колами, на відміну від інших, мають рельєфну поверхню і виконані з червоного та зеленого порфіру, а в інкрустаціях інших трьох превалюють білий доломіт, темно-сірий і чорний мармур з окремими яскравими вставками зеленого і червоного⁵⁵), немає сумніву, що цей оригінальний ансамбль із панелей *opus sectile* часу Юстиніана, по-перше, не є первісним, а, по-друге, доволі чіткі риси випадковості в його komponуванні не дозволяють вважати це панно «традиційним», як це стверджує Н.М.Нікітенко. На думку С.Манго, таке досить недбале поєднання різнорідних елементів було характерною ознакою візантійської архітектури більш пізнього часу⁵⁶. О.М.Лідов, наприклад, не виключає, що панель з едикулою, котра розміщена поза первісною лінією плит облицювання західної стіни Св.Софії, могла бути пов'язаною із декоративною мідних воріт (Халки) імператорського Великого палацу⁵⁷.

Дослідники також вважають, що на місці гладенької плити зеленого серпентину, що зараз розміщена нижче плити з едикулою та чотирьох інших панелей *opus sectile*, у післяконоборський час знаходилося мозаїчне (?) зображення Христа Халкітіса (на повен зріст, що благословляв нерозгорнутим Євангелієм у лівій руці). Про те, що це зображення було розміщене якраз над імператорськими дверима з боку наоса свідчать описи руських прочан – Антонія Новгородського (1200 р.) та Стефана Новгородця (1349 р.). Так, згідно з останнім, «[...] внити в святую Софью, великую церковь. И пошед мало обратитися на запад и възрѣти горѣ над двери: ту стоит икона святы

Спас; о тои иконъ рѣч в книгах пишется, того мы не можем исписати, ту бо поганый иконоборец лѣствицю пристави въсхотѣ съдрати вѣнецъ златы, и святая Феодосиа опроверже лѣствицю и разсби поганина, и ту святую заклаца рогом козьим»⁵⁸. Хоча час появи цього зображення залишається невідомим, припускають, що воно могло з'явитися при імператорах Македонської династії, у IX–X ст., за яких здійснювалися значні роботи з відродження іконної декорації Великої церкви⁵⁹. Таким чином, у супереч твердженню Н.М.Нікітенко, ми маємо приклад того, що в той час, коли будували собор Св.Софії в Києві, зображення Христа було розміщене на західній стіні наоса під хорами Св.Софії в Константинополі, тобто під ногами імператора та інших осіб, що перебували на хорах. Відтак незрозуміло, чому ж авторка категорично заперечує вірогідність зображення Христа на фресці княжого портрета на західній стіні Київської Софії.

Звернення до мармурової декорації Константинопольської Софії як аналогії для оздоблення Київської некоректне ще й унаслідок того, що, як відомо з історії візантійської архітектури, в усьому православному світі (у тому числі й у Русі – собори Києва, Новгорода, Полоцька) запозичувалося лише посвячення собору Святій Мудрості, але ані унікальний план константинопольського храму, ані його декор навіть у спрощеному вигляді не стали джерелом наслідування для візантійських архітекторів наступних поколінь. За словами С.Манго, «у візантійській архітектурній історії Св.Софія відзначає, радше, кінець, аніж початок еволюційного процесу»⁶⁰. Треба також враховувати, що в облицюваннях і мозаїчних панно *opus sectile* Константинопольської Софії як періоду розквіту Візантійської імперії (V–VI ст.), так і у середньовізантійський час зазвичай використовували кам'яні деталі зі зруйнованих споруд різних епох, так звані сполії. У Києві перших десятиліть XI ст. таких сполій ще не було, а знайдені у соборі деталі мармурово-мозаїчного декору зроблені з білого з сірими прошарками проконнеського мармуру та кубиків різнокольорової смальти, укладеної в розчин. Єдина мармурова плита, на якій смальтою і мармуром було інкрустовано декоративну композицію з п'яти переплечених кіл (пентаомфалон – мотив, поширений у мистецтві середньовізантійського часу), правила за спинку митрополичого трону, її було виконано на зворотному боці плити вівтарної огорожі з рельєфним зображенням хризми. Жодних слідів використання різнокольорового мармуру й інших цінних порід каменю у соборі виявлено не було.

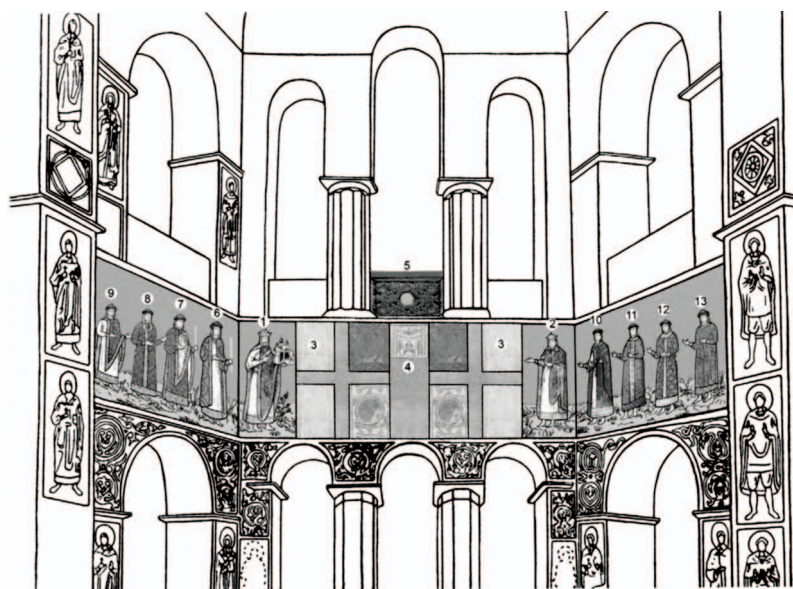
Таким чином, запропонована проекція сучасної композиції мармурового облицювання західної стіни Константинопольської Софії на західну стіну одійменного київського храму XI ст. цілком довільна й фантазійна. Ігноруванням науково доведених фактів та історичних реалій давньоруського часу є й спроба Н.М.Нікітенко розглядати груповий портрет як частину реальної сцени із зображенням освячення собору. За зауваженням В.С.Александровича, тогочасна мистецька традиція нічого подібного не знала. Щодо розміщення між князівською парою декоративного панно, хай навіть і з зображенням хреста, то, по-перше, це усуває адресата учасників ходи, а, по-друге, також не зустрічається в мистецтві того часу⁶¹.

Цілком довільною є також версія Н.М.Нікітенко про те, що оскільки портрет ілюструє реальний обряд освячення Софії родиною Володимира Святославича, у руках князь тримає модель не Софійського собору, а Десятинної церкви, яка була моделлю-релікварієм, виконуючи функції ерусалима (літургічної посудини) з мощами святих⁶². По-перше, ученими доведено, що скульптурні моделі-релікварії мали символічний характер, а їх формам, які повністю не відповідали жодному з реальних храмів чи архітектурним типам, були властиві стилізація й узагальнен-

ня⁶³. Відтак говорити про «впізнання» у моделі на малюнку А. ван Вестерфельда архітектурного вигляду Десятинної церкви (до речі – якого саме з дев'яти варіантів її реконструкції?) немає жодних підстав. По-друге, ототожнення моделі-релікварія з єрусалимом, в якому, за версією Н.М.Нікітенко, князь Володимир ніс мощі святих «на вівтар Софійського собору для здійснення першої літургії»⁶⁴, суперечить самому призначенню згаданої посудини. Ковчеги для мощей зазвичай мали вигляд скриньок різноманітних форм або мініатюрних саркофагів⁶⁵. Наведений дослідницею приклад зберігання мощей у храмоподібних посудинах відноситься до більш пізнього часу. За Н.П.Кондаковим, «[...] тоді, як у соборах західних міст раки та мощехранительниці, починаючи з X століття, становили собою витвори високого мистецтва, монастирський побут на християнському Сході міг задовольнятися простими скриньками та свинцевими коробочками»⁶⁶. Показово, що Н.М.Нікітенко, посилаючись саме на цю працю, ігнорує дане твердження вченого⁶⁷. Усі відомі на Русі єрусалими у вигляді дорогоцінних моделей храмів як тип літургійного начиння у джерелах називаються «у ряду євхаристичних (або, за словами Добрині Ядрейковича, «дароносивих») посудин»⁶⁸. Про саме таке використання єрусалимів говорить і Н.М.Нікітенко⁶⁹, ніяк при цьому не пояснюючи, чому на фресці XI ст. єрусалим із «дароносного» перетворився на ковчег для мощей.

Ще одним результатом «творчого доробку Н.М.Нікітенко» (досить слушна дефініція Н.М.Куковальської⁷⁰) є твердження про те, що відполірований до дзеркального блиску камінь, який колись прикрашав центральний медальйон шиферної плити парапету хорів Київської Софії, був яшмою – символом світила Небесного Єрусалима⁷¹. Є свідчення, що у XVI ст. ця плита містилася навпроти вівтаря, зараз вона – друга від вівтаря з північного боку. У 1584 р. Мартін Груневеґ писав: «Над великими церковними дверима (зі сторони спуску) вміщено великий зелений камінь подібний до дзеркала. Про нього в народі дивна легенда, а саме, що у цьому дзеркалі видно те, що вважалося таємним, і про це розповідають різні історії»⁷². За свідченням Еріха Лясоти, одна з плит парапетів на хорах собору, «що навпроти головного вівтаря, має круглий отвір приблизно у півліктя, який тепер замазаний вапном. Говорять, що в цьому отворі раніше знаходилося дзеркало, в якому, за допомогою мистецтва магії, можна було бачити все, про що б не задумали, хоча б то за декілька сот миль»⁷³. Як бачимо, ніяких вказівок про те, що вставку було зроблене з яшми, ці джерела не містять. Треба також урахувати, що й у Візантії, і в Русі для інкрустації кам'яних плит облицювань, підлоги й архітектурних деталей протягом IX–XII ст. як імітацію коштовних каменів здебільшого використовували смальту та полив'яну кераміку⁷⁴, а в тих випадках, коли інкрустували натуральне каміння, зеленого кольору, як і у Візантії, могли бути мармур із Фессалії, порфір із Пелопонеса, брекчія або серпентин (*verde antico*) з Лариси, онікс та ін. До речі, кубики темно-зеленої брекчії входили до складу мозаїчного набору підлоги Десятинної церкви; про використання інших порід зеленого каменя в київських храмах нічого невідомо. Стверджувати, що вставку в шиферну плиту Софійського собору було зроблено саме із зеленої яшми, немає жодних підстав.

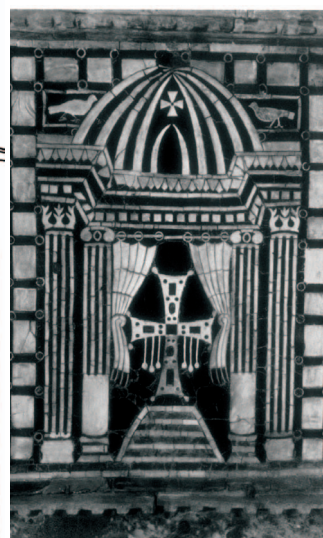
На жаль, «творчий метод» Н.М.Нікітенко не передбачає ані ретельного добору аналогій, ані студювання історико-культурного контексту, ані аргументованих доказів, ані раціонального мислення. Як наслідок, замість продуктивного наукового вивчення унікальної пам'ятки історії й культури Русі, що декларується керівництвом Національного заповідника «Софія Київська», ми змушені обговорювати фантазійні гіпотези, котрі не мають нічого спільного з історією собору та з наукою. Виникає побоювання, що та інформація, яку майже тисячоліття зберігають стіни Софії Київської, і якої раніше практично не торкалися «кабінетні» студювання, не витримає натиску таких «натурних досліджень».



- 1 - князь Владимир с моделью Десятинной церкви
2 - княгиня Анна
3 - мраморная панель (по аналогии с Софией Константинопольской)
4 - символ престола на мраморной панели
5 - шиферная плита с яшмой
6 - Ярослав
7 - Борис
8 - жена Бориса
9 - Глеб
10 - Феофана - старшая дочь Владимира и Анны
11, 12, 13 - дочери Владимира и Анны

Ілюстр.1

Реконструкція зображення родини князя-засновника Софійського собору в Києві (Никитенко, 2008, с.151)



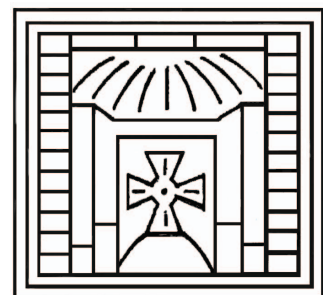
Ілюстр.3

Мраморова панель *opus sectile* із зображенням едікули на західній стіні собору Св.Софії в Константинополі. Вигляд після реставрації 1958 р. (Underwood, Majewski, 1960, fig.3)



Ілюстр.2

Мраморове облицювання західної стіни головного нефа над Імператорським входом у соборі Св.Софії в Константинополі (Underwood, Majewski, 1960, fig.1)



Ілюстр.4

Символ престолу на мраморовій панелі у соборі Св.Софії в Константинополі (Никитенко, 2009, рис.9)

- ¹ Болховитинов Е. Описание Киево-Софийского собора и киевской иерархии. – К., 1825; Яковлев Н.А. Начальный этап исследований Софийского собора в Киеве: работы архитектора М.А.Щурупова (1838 г.) // Российская археология. – 2002. – №1. – С.113–121.
- ² Комеч А.И. Архитектура конца X – середины XI века // История русского искусства в 22 т. – Т.1: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. – Москва, 2007. – С.160–161.
- ³ Куковальська Н.М. З історії створення Софії Київської: сучасний стан проблеми // Софійські читання: Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог поколінь» (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К., 2009. – С.4.
- ⁴ Там само. – С.3–22.
- ⁵ Никитенко Н.Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник: 1986 г. – Ленинград, 1987. – С.237–244.
- ⁶ Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К., 1999. – С.45–46; *Ей же*. Собор Святой Софии в Киеве. – Москва, 2008. – С.143; *Ей же*. Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефе // Софійські читання: Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції... – С.63–69.
- ⁷ Обидва автори не є спеціалістами з епіграфіки. В.В.Корнієнко 2008 р. захистив кандидатську дисертацію з питань використання історичної спадщини у туристичному бізнесі.
- ⁸ Див. статті С.М.Михеєва, О.А.Євдокимової, А.О.Мединцевої, Т.В.Рожественської, Т.О.Бобровського у вид.: Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань: Матеріали круглого столу. – К., 2010. – С.17–35.
- ⁹ Рожественская Т.В. О сомнительных реконструкциях при чтении софийских граффити // Заснування Софійського собору в Києві... – С.26–27.
- ¹⁰ Дорофиев І.П. О новом исследовании группового портрета семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе в Киеве // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII вв. – Москва, 1988. – С.135–142.
- ¹¹ Лазарев В.Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: групповой портрет семейства Ярослава Мудрого // Византийский временник. – 1959. – Т.XV. – С.148–163.
- ¹² Малюнки А. ван Вестерфельда не збереглися. Вони відомі за репродукціями копій XVIII ст., опублікованими Я.І.Смирновим (див.: Смирнов Я. Рисунки Києва 1651 г. по копиям их конца XVIII столетия // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе, 1905 г. – Москва, 1908. – Т.2. – С.197–512. – Табл.VI, рис.1).
- ¹³ Смирнов Я.И. Рисунки Киева 1651 г. по копиям их конца XVIII столетия. – С. 455–457.
- ¹⁴ Див.: Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С.96.
- ¹⁵ Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. W poszukiwaniu układu pierwotnego // Biuletyn Historii Sztuki. – R.30. – Warszawa, 1968. – №1. – S.11.
- ¹⁶ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г.Муркоса. – Вып.П. – Кн.IV. – Москва, 2005. – С.170.
- ¹⁷ Ісаєвич Я.Д. Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: Культура, традиції. – К., 1982. – С.124.
- ¹⁸ Див.: Лебединцев П.Г. О св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда 1874 г. – К., 1878. – Т.I. – С.70.
- ¹⁹ Александрович В. Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору // Софійські читання: Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини: Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань. Київ, 27–28 листопада 2002 р. – К., 2003. – С.15–16.
- ²⁰ Див.: Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Л., 2007. – С.12–17.
- ²¹ Лазарев В.Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской... – С.148–169; Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej... – S.3–29; Высоцкий С.О.

Реконструкція портретів родини Ярослава Мудрого в Софії Київській // Археологія. – 1975. – Вип.17. – С.3–15; *Высоцкий С.А.* Ктиторская фреска Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – С.120–134; *Kämpfer F.* Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter de Grossen. Studie zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis. – Recklinghausen, 1978. – S.113.

²² Див.: *Логвин Г.* Таємниця ктиторських зображень у Софійському соборі в Києві // Образотворче мистецтво. – 1988. – №4. – С.20–21.

²³ *Александрович В.* Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору. – С.16; *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства в 22 т. – Т.1: Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. – С.227–231.

²⁴ *Высоцкий С.А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – С.110; *Его же.* Древнерусская историческая тема в светской живописи Софийского собора в Киеве // Южная Русь и Византия: Сб. науч. тр. (к XVIII конгрессу византистов). – К., 1991. – С.116–117; *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.33–35; *Козак Н.* Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – С.51–52; *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись конца X – середины XI века. – С.228.

²⁵ Літературу з цього питання див.: *Козак Н.* Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – С.40–52; *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись конца X – середины XI века. – С.228.

²⁶ *Никитенко Н.Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора. – С.237–244.

²⁷ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.45–46; *Её же.* Собор Святой Софии в Киеве. – С.143; *Её же.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефе. – С.63–69.

²⁸ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.45–46.

²⁹ *Никитенко Н.* Собор Святой Софии в Киеве. – С.143; *Её же.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефе. – С.63–69.

³⁰ *Ісаєвич Я.Д.* Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва. – С.124.

³¹ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.45.

³² *Архипова Е.И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.). – К., 2005. – С.52–90.

³³ *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э.С.Смирновой. – Москва, 2001. – С.28–29.

³⁴ Там же. – С.30.

³⁵ *Оустерхаут Р.* Византийские строители. – К.; Москва, 2005. – С.248–254.

³⁶ Викликає подив, що ця нісенітниця залишилася поза увагою вченої ради заповідника, яка дала дозвіл на включення такої реконструкції до експозиції і пропагування науково необґрунтованих ідей.

³⁷ *Первухіна Н.В.* Політії в розписах Софії Київської // Софійські читання: Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції ... – С.87–98.

³⁸ *Никитенко Н.* Собор Святой Софии в Киеве. – С.143 (прим.55); *Её же.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефе. – С.68. – Рис.5, 9.

³⁹ *Underwood P.A., Majewski L.J.* Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959 // *Dumbarton Oaks Papers.* – 1960. – №14. – P.206. – Fig.1.

⁴⁰ *Smith E.B.* The Dome. A Study in the History of Ideas. – Princeton, 1950. – Fig.168; *Underwood P.A., Majewski L.J.* Notes on the work of the Byzantine Institute... – P.205–209. – Figs.1–3.

⁴¹ *Шалина И.А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии // Христианские реликвии в Московском Кремле. – Москва, 2000. – С.269–270.

⁴² *Underwood P.A., Majewski L.J.* Notes on the work of the Byzantine Institute... – P.206–209. – Figs.1–4.

⁴³ *Smith E.B.* The Dome... – Fig.168; *Щедріна К.А.* Крест императора Константина Великого (К вопросу иконографии) // Ставрографический сборник. – Кн.2: Крест в православии. – Москва, 2003. – Рис.1.

- ⁴⁴ *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефё. – С.68. – Рис.5, 9.
- ⁴⁵ *Mango C., Ertuğ A.* Hagia Sophia. A Vision for Empires. – Istanbul, 1997. – P.18–19.
- ⁴⁶ *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. – Москва, 1960. – С.95–96; *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. – С.35–42; *Никитина Т.Л.* Традиция использования композиции «Страшного Суда» в стенописях X–XVII веков // Кириллов: Краеведческий альманах. – Вологда, 1998. – Вып.3. – С.159–168.
- ⁴⁷ *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефё. – С.68 (прим.3).
- ⁴⁸ Цит. за: *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. – С.95.
- ⁴⁹ Там же. – С.96–97.
- ⁵⁰ *Mango C., Ertuğ A.* Hagia Sophia. A Vision for Empires. – P.L, 18–19.
- ⁵¹ *Ibid.* – P.66.
- ⁵² *Ibid.* – P.XXXII.
- ⁵³ *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефё. – С.68 (прим.3).
- ⁵⁴ *Guidobaldi A.G., Barsanti K.* Sofia di Constantinopoli. L'Arredo Marmoreo della Grande Chiesa Giustiniana. – Vaticano, 2004. – P.25–26, 743. – Figs.24, 433 b.
- ⁵⁵ *Underwood P.A., Majewski L.J.* Notes on the work of the Byzantine Institute... – P.206–209; *Guidobaldi A.G.* I marmi di Giustiniano: sectilia parietali nella Santa Sofia di Costantinopoli // *Medievo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21–25 settembre 2004).* – Milano, 2007. – P.165–166. – Figs.15–16.
- ⁵⁶ *Mango C., Ertuğ A.* Hagia Sophia. A Vision for Empires. – P.66.
- ⁵⁷ *Лидов А.М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. – Москва, 1996. – С.67 (прим.71).
- ⁵⁸ *Majeska G.* The Image of the Chalke Savior in Saint Sophia // *Byzantinoslavica.* – 1971. – Vol.32. – P.284–295; *Idem.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. – Washington, 1984. – P.28–29, 209–212; *Лидов А.* Чудотворные иконы Софии Константинопольской // Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – Москва, 2009. – С.202 (прим.19).
- ⁵⁹ *Лидов А.М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации... – С.54; *Его же.* Чудотворные иконы Софии Константинопольской. – С.197.
- ⁶⁰ *Mango C., Ertuğ A.* Hagia Sophia. A Vision for Empires. – P.LI.
- ⁶¹ *Александрович В.* Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору. – С.16.
- ⁶² *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефё. – С.67.
- ⁶³ Показово, що посилаючись на працю А.Ю.Казаряна «Реликвии в архитектуре средневековой Армении» (опубл.: Восточнохристианские реликвии. – Москва, 2003. – С.108–110), Н.М.Нікітенко з точністю до навпаки викладає висновки цього автора на користь власної гіпотези.
- ⁶⁴ *Никитенко Н.Н.* Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефё. – С.67.
- ⁶⁵ *Buschhausen H.* Die Spätromischen Metallschreine und Frühchristlichen Reliquiare // *Wiener Byzantinische Studien.* – Band IX. – Wien, 1971. – T. 1: Katalog.
- ⁶⁶ *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. – Москва, 2004 (репринт видання 1902 р.). – С.210–215. Не всі положення цієї праці на сьогодні беззаперечні, але Н.М.Нікітенко ніяк це не коментує.
- ⁶⁷ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.40.
- ⁶⁸ *Стерлигова И.А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалимы в русской культуре. – Москва, 1994. – С.46–62.
- ⁶⁹ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. – С.40–41, 59–62.
- ⁷⁰ *Куковальська Н.М.* З історії створення Софії Київської: сучасний стан проблеми. – С.3.

⁷¹ Никитенко Н. Собор Святой Софии в Киеве. – С.143; *Ей же*. Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в её центральном нефе. – С.69.

⁷² Ісаєвич Я.Д. Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва. – С.125.

⁷³ Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. – К., 1874. – Отд.2. – С.16–17.

⁷⁴ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D.843–1261. – New York, 1997. – P.41–43. – №8, 9; Mango M.M. Polychrome Niles Found at Istanbul: Typology, Chronology and Function // A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium. – Baltimore, 2001. – P.22–25. – Figs.1–9.

The reconstruction by Dr. N.Nikitenko of the central part of princely portrait of the 11th century on the western wall of the St.Sophia cathedral in Kyiv is criticized in the paper. According to Dr. N.Nikitenko the wall was supposedly decorated by marble revetment like a panel above the Imperial entrance of the St.Sophia in Constantinople.

Я.О.Федорук*

ПОСОЛЬСТВА КРИМСЬКОГО ХАНА МЕГМЕДА ГІРЕЯ IV ДО ШВЕЦІЇ, ДАНІЇ ТА АВСТРІЇ У 1655 р.

Статтю присвячено зовнішній політиці Кримського ханства у середині XVII ст. Об'єктом дослідження виступають посольства хана до королів Швеції – Карла X Густава, Данії – Фредеріка III та австрійського імператора Фердинанда III у 1655 р. Автор доходить висновку, що політична активність Мегмеда Гірея IV розвивалася під впливом польського короля Яна II Казимира. Ця співпраця була наслідком договору між Річчю Посполитою і Кримським ханством, укладеним у жовтні 1654 р.

Восени 1654 р. у Кримському ханстві відбулися зміни, які на багато років наперед визначили татарську зовнішню політику і позицію хана стосовно воєн у Східній Європі. Жванецька кампанія від грудня 1653 р. і встановлення союзу Іслама Гірея III з польським королем були тими відліками, від яких відштовхувалися пріоритети нової політики Криму, переорієнтованої від союзу з українськими козаками до боротьби (разом з Яном II Казимиром) із Московією. На противагу цьому пошуки Богданом Хмельницьким нових союзників і Переяславська угода України з Московією засвідчували, крім іншого, глибоку кризу українсько-татарських взаємин, які під час Жванецької кампанії вкотре завели боротьбу козаків із польсько-литовською державою у глухий кут. Для української і польсько-литовської дипломатії 1654-й рік ознаменувався змаганнями за татарських союзників, що набули особливої гостроти впродовж липня – вересня, після смерті у червні Іслама Гірея III. Політики Речі Посполитої, відчуваючи відповідальність моменту, доклали всіх зусиль, аби, скориставшись тимчасовим кримським безвладдям, досягнути успіху у своїх стараннях розірвати українсько-татарський союз 1648 р. Приїзд Мегмеда Гірея IV зі Стамбула у Бахчисарай наприкінці вересня 1654 р. та його прихильна до Речі Посполитої політична орієнтація, що збігалася з антимосковськими настроями турецького султана й відповідними

* Федорук Ярослав Олександрович – канд. іст. наук, ст. наук. співроб. Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського НАНУ.

E-mail: iarfedoruk@yahoo.com