

Е. И. Кононенко

МЕЧЕТИ МЕХМЕДА ТАХИРА: АРХАИЗИРУЮЩАЯ ЛИНИЯ «ОСМАНСКОГО БАРОККО»

Появление «османского барокко» в середине XVIII в. традиционно объясняется активизацией контактов Османской империи с Европой. В стремлении создать новый «имперский стиль», адекватно отражающий политические претензии Стамбула, восточные архитекторы охотно заимствовали готовый узнаваемый набор декоративных элементов, осторожно приспособлявая его к традиционным типам зданий и оживляя «законсервированные» формы султанского заказа (например, в мечети Нуросманье).

Однако европейские заимствования стали лишь одним из возможных направлений обновления. В поисках авторитетных образцов и в попытках выйти за пределы собственного классического наследия османские архитекторы обратились и к более близким источникам, нежели западные модели.

В нескольких стамбульских мечетях, построенных во второй половине XVIII в. главным придворным зодчим Мехмедом Тахиром, заметен последовательный отказ от опробованных европейских форм в пользу византийских и раннеосманских элементов, интерес к использованию фактуры и цвета как новых для османской культовой архитектуры выразительных средств (Аязма-джами). В результате возведенные им памятники (откровенно «византизирующие» мечети Лалели, Зейнеп Султан) легко вписались в архитектурный контекст Константинополя, создавая впечатление перестройки древних византийских зданий и формируя в пределах (как хронологических, так и стилистических) «османского барокко» особую линию намеренной архаизации архитектурных форм.

В то же время руководство Тахиром реставрацией разрушенной землетрясением Фатих-джами в формах стамбульской «классики» XVI–XVII вв. предвосхитило замыкание собственно османского зодчества на стилизации и продемонстрировало необходимость изменения всей традиционной типологии культовой архитектуры.

Ключевые слова: османское барокко, архитектурное цитирование, Мехмед Тахир, Лалели, Константинополь, «большая османская мечеть», архаизация

Е. I. Kononenko

THE MOSQUES BY MEHMED TAHIR: THE ARCHAIZING LINE OF THE “OTTOMAN BAROQUE”

The emergence of the “Ottoman Baroque” in the middle of the 18th century has traditionally been explained by the intensification of contacts between the Ottoman Empire and Europe. In an effort to create a new “imperial style” that adequately reflected the political claims of Istanbul, oriental architects willingly borrowed a ready-made recognizable set of decorative elements, carefully adapting it to traditional types of buildings and revitalizing the “conserved” forms of the Sultan’s order (for example, in the Nurosmaniye mosque).

However, European borrowing has become only one of the possible areas of renewal. In search of authoritative examples and in an effort to go beyond their own classical heritage, Ottoman architects turned to sources closer to them than Western models.

In several Istanbul mosques built in the second half of the 18th century by the main court architect Mehmed Tahir, there is a consistent rejection of the tested European forms in favor of Byzantine and Early Ottoman elements, an interest in the use of texture and color as expressive means that are new for Ottoman cult architecture (Ayazmajami). As a result, the monuments erected by him (openly “Byzantinizing” mosques Laleli, Zeynep Sultan) easily fit into the architectural context of Constantinople, creating the impression of rebuilding ancient Byzantine buildings and forming within the (both chronological and stylistic) “Ottoman Baroque” a special line of deliberate archaization of architectural forms.

At the same time, Tahir's leadership of the restoration of Fatih-jami that was destroyed by an earthquake in the form of the Istanbul "classics" of the 16th-17th centuries, anticipated the closure of Ottoman architecture proper to stylization and demonstrated the need to change the entire traditional typology of religious architecture.

Keywords: Ottoman Baroque, architectural citation, Mehmed Tahir, Laleli, Constantinople, "Great Ottoman mosque", archaization

Термин «османское барокко» был введен основоположником турецкого искусствознания Дж. Арсеvenом, механически перенесшим периодизацию европейского искусства на османский материал (Arseven 1939: 73). Арсевен жестко датировал период «османского барокко» 1730–1808 гг., поместив его между «эпохой тюльпанов» (1703–1730, первое сознательное обращение османского двора к формам европейской культуры, аналогичное «петровскому барокко» в России) и явно запоздалыми «ампиром и псевдоренессансом» (1808–1874) (Rhoads 1999: 116–139; Rüstem 2019: 5–7; Salzmann 2000: 83–106).

Основной причиной такого выделения стал целый набор декоративных элементов, ранее не встречавшихся в анатолийском зодчестве и очевидно заимствованных из парадигмы декора европейских барочных зданий (изогнутые линии фасадов, фризов и карнизов, ломаные очертания подъемов и скругления лестничных маршей, купола на эллиптических основаниях, выделение замковых камней арок, капители коринфского ордера, волюты). Этот процесс традиционно объясняется активизацией контактов Османской империи с Европой — обменом посольствами, торговыми связями, попытками модернизировать армию по европейскому образцу, реформировать систему профессиональной подготовки мастеров и т. д. (Arel 1975: 10–16; Kuban 2010: 506–508; Yenişehirlioğlu 1983: 153–178).

Между тем использование элементов декора не означало заимствования концепции барокко как художественного стиля, противопоставленно-

го «классическому» стилю. К моменту увлечения османских мастеров барочным декором это противопоставление, кажется, потеряло актуальность даже в Европе. Арсеvenом и его последователями, отстаивавшими «национальную чистоту» турецкой культуры, термин «барокко» использовался как негативное клише, обозначающее влияние Запада на самостоятельное развитие османской архитектуры, ее засорение чужеродными заимствованиями. С тех пор словосочетание «османское барокко» утратило оценочность и стало использоваться для обозначения целого комплекса художественных явлений в османской культуре, как хронологически ограничиваемых только второй половиной XVIII в., так и распространяемых на весь ранний этап «европеизации», начиная от «эпохи тюльпанов» до первой трети XIX в. (Caygill 2011: 65–82; Ertman 2008; Hamadeh 2007: 185–197; Kuban 2010: 505–508; Rüstem 2019: 17–19; Bates 1979: 167–181).

Барочные заимствования проявились прежде всего в светской культуре и в малых архитектурных формах — оформлении фонтанных павильонов-себилей, дворцовых интерьеров, библиотек; эксперименты в области культового зодчества оказались предельно сдержанными и ограничивались отдельными элементами архитектурного декора. Примечательно, что «османское барокко» затронуло исключительно султанский заказ, что позволяет рассматривать его как проявление «высокой моды» и некий «имперский стиль», подобающий монаршему патронату и соответствующий риторическим зада-

чам прославления династии и государства в целом (*Rüstem* 2019: 13–17; *Rüstem* 2013: 106–122; *Goodwin* 2003: 381).

К концу 1740-х гг. ассоциация барочного декора с султанским заказом оказалась уже настолько прочной, что позволила и даже предопределила использование нового репертуара в консервативном культовом зодчестве и в его наиболее традиционном «имперском» типе — «большой османской мечети» (*Кононенко* 2018). Самым ярким примером оказалась мечеть Нуросмание (*Nür-ı 'Osmanî*, «свет (Дома) Османа»), заложенная в квартале Большого базара (*Kapalıçarşı*) Махмудом I в 1748 г. и законченная в 1755 г. уже Османом III. Многие исследователи характеризовали этот ансамбль как поворотную точку в развитии османского зодчества, полный разрыв с «классической» архитектурной традицией и один из наиболее важных стамбульских памятников (*Кононенко* 2019с: 74–77; *Kuban* 1954: 27–70; *Kuban* 2010: 526; *Cerasi* 2011: 3–12; *Dabanli* 2019: 527–535; *Rüstem* 2013: 203–212, 226–252; *Suman* 2011: 152–161) (ил. 1).

Хотя архитектор Нуросмание-джами¹ во многом следовал наработкам Синана, на протяжении полутора столетий на-

¹ Создателем комплекса часто называли грека Симеона Калфа, что позволяло объяснять барочные элементы контактами христиан Стамбула с европейскими единоверцами и даже предполагать обучение мастера в Европе. Однако европеизация османской культуры происходила «сверху», а не благодаря исключительно конфессиональным связям; произведения барочной архитектуры были равно доступны для изучения как христианским, так и мусульманским зодчим в Далмации, на островах Ионического моря и в самом Стамбуле. Реализация султанского заказа не могла осуществляться без контроля главного архитектора, каковым в тот момент являлся Кара Ахмед-ага; положение Симеона в ремесленной иерархии описывается прозвищем *калфа* (одновременно обозначающим и «подмастерье», и «мастера-инверца»).

правлявшим развитие османского культового зодчества, в новом комплексе не сложно заметить целый ряд очевидных новаций. Расположение оснований зала и двора на разных уровнях и развернутые углы лестничные марши демонстрируют отступление от архитектурных норм предшествующего — «классического» — периода и должны объясняться не только сложностями ландшафта, но и изменением стилистических норм, применяемых уже не в малых формах «эпохи тюльпанов» и не в отдельных деталях, но в монументальном масштабе.

Главной новацией композиции Нуросмание-джами как барочного памятника стали очертания двора-*сахна*, сохраненного в качестве отличительного «статусного» элемента архитектурного типа «большой османской мечети», однако получившего полуовальное очертание. Такая оригинальная планировка двора не только вынуждает зрителя невольно сопоставлять размеры двух традиционных частей композиции здания — молитвенного зала и предваряющего ее открытого двора (их измерения равны, а потеря площади из-за скругления северной части незначительна), но и создает непривычное для предшествующей «классической» османской архитектуры «подталкивание» входящего к глубокому порталу, ведущему в зал. Второе, на что необходимо обратить внимание, — обилие барочного декора в рамках и щипцовых завершениях порталов, ниш, использование выкружек, волют, ов, пришедших на смену привычным сталактитовым карнизам; такая декоративная программа свидетельствует о внимательном изучении доступных образцов европейского барокко (*Rüstem* 2013: 206) (ил. 2).

Важно отметить, что современники возведения Нуросмание-джами не просто отметили эти новации, но и оце-



Ил. 1. Мечеть Нуросмание, 1748–1755. Фото: ателье «Sébah & Joaillier», 1870



Ил. 2. Мечеть Нуросмание. Восточный портал двора. Фото Е. Кононенко, 2018

нили их именно как соответствующие духу времени (Rüstem 2013: 203–205, 221–222). В специальном тексте «*Tārīḫ-i cāmi'-i şerīf-i Nūr-ı 'Osmanī*» («История благородной мечети Нуросмание»)² хронист Ахмед Эфенди отметил «изящество нового стиля» (Ahmed Efendi 1994: 13, 127–146), а европейские путешественники XVIII в. увидели общность архитектуры новой стамбульской мечети и привычных барочных зданий, отдав дань «хорошему вкусу» османских зодчих

² Сам факт написания «хроники одной мечети» (особого для османской литературы жанра, представленного лишь несколькими произведениями) свидетельствует об исключительном значении памятника (Kuban 1982; Suman 2011: 147–152; Rüstem 2013: 166–180).

(Hamadeh 2008: 226; Rüstem 2013: 218–220, 226–233).

Мечеть Нуросмание демонстрирует, что к середине XVIII в. заимствованная с некоторым опозданием парадигма барочного декора получила возможность закрепиться не только в придворной, но и в культовой архитектуре османской столицы и обогатить лексикон традиционного инструмента визуальной риторики правящей династии (Кононенко 2019с: 78–79).

В 1757 г. трон занял Мустафа III, сразу после восшествия на престол заложивший в память своей матери Эмине Михришах куллие на азиатском берегу Босфора, в Ускюдаре. Возведение на вершине холма Аязма («источник») большой

купольной мечети, расположенной на продолжении линии, соединяющей Сарайбурну («Дворцовый мыс») и Девичью башню, уравновесило вид на Босфор при входе из Мраморного моря и заставило воспринимать азиатский берег как часть столицы, а не как оторванный пригород.

Строительство Аязма-джами (1758–1760) связано с Мехмедом Тахиром-агой, несколько раз становившимся главным архитектором и причастным ко всем крупнейшим стамбульским проектам царствования Мустафы III (в т. ч. реконструкции мечети Фатих после «великого землетрясения» 1766 г.) (Кононенко 2019b; *Erdogan* 2011; *Şişman* 2015).

Мечеть Аязма воспринимается как уменьшенная и немного упрощенная версия Нуросмание-джами, свидетельствуя о влиянии барочного памятника и закреплении его новаций в качестве норматива. Квадратный зал перекрыт почти 12-метровым куполом на парах, тройные архивольты подпружных арок организуют фасады, их люнеты превращены в решетку световых проемов. По сравнению с Нуросмание-джами архитектор изменил пропорции фасадов: ускударское здание оказывается «сжатее», стройнее, устремленнее вверх, что подчеркнуто стрельчатой формой архивольтов, ступенчатой надстройкой над ними, четкой центральной осью проемов, более высоким барабаном. Средством создания такого впечатления явился отказ от боковых лоджий и галерей, отчего нижняя часть здания воспринимается «оголенной». Интерьер мечети Дж. Фрили охарактеризовал как пышный, загроможденный и мрачный (*Freely* 2011: 375), хотя четкость членений (в т. ч. барочными карнизами), выделение пространственных зон, введение четырех ярусов световых проемов, а также на редкость тактичная (по срав-

нению с другими старыми османскими мечетями) роспись по белой штукатурке верхних ярусов делают помещение предельно ясным и хорошо освещенным. По образцу Нуросмание-джами в северо-восточном углу лоджий организована полуизолированная «царская ложа» (*hünkâr mahfili*), к восточной части вестибюля примыкает Г-образный двухэтажный «царский павильон», — оба эти элемента указывают на статусность ускударской мечети (несмотря на удаленность от дворца, она действительно использовалась для молитвы султана в дни празднеств) (*Rüstem* 2013: 258–259) (ил. 3, 4).

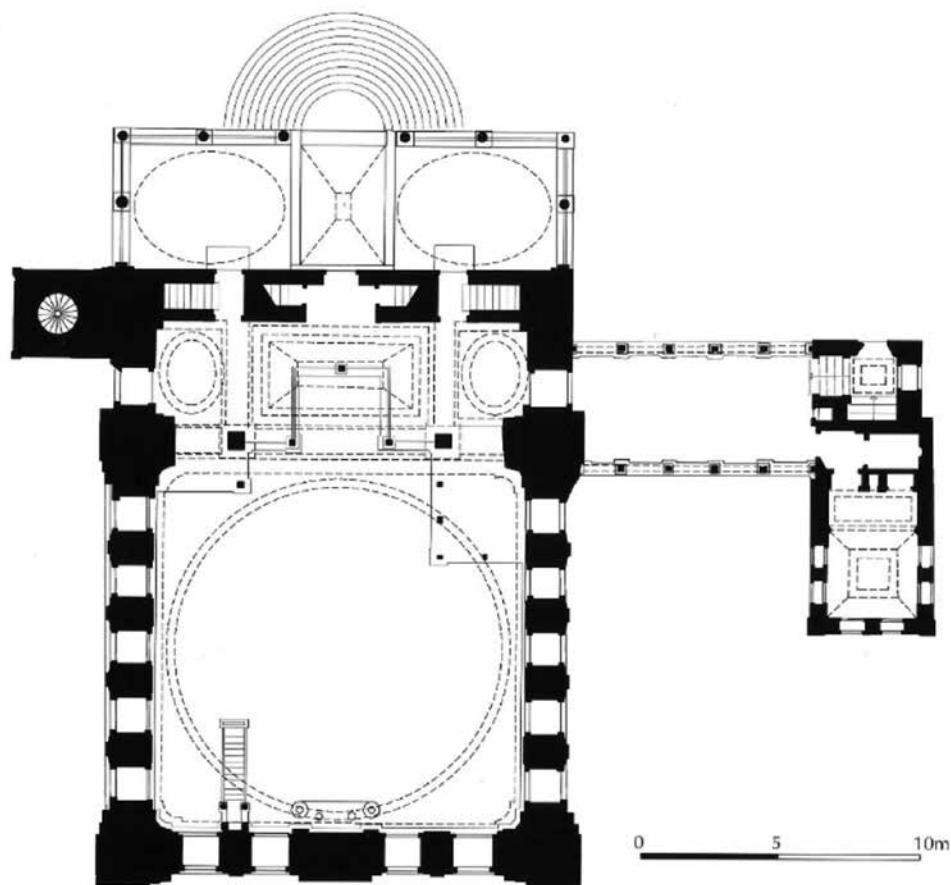
Графичный архитектурный декор мечети Аязма по сложности и пышности уступает ее предшественнице Нуросмание, но остается в рамках усвоенной парадигмы «османского барокко», — полукруглая лестница, вытянутые основания малых куполов вестибюля и портика, профилированные фризы и карнизы на часто поставленных консолях, волютообразное завершение михраба, членение плоскостей фасадов едва выступающими пилястрами, уступчатые архивольты, порталные рамы и т. д. Вместе с тем и композиция, и оформление ускударской мечети содержат целый ряд элементов, возвращающих к той османской «классике», от которой попытались отказаться создатели Нуросмание-джами: традиционный фасадный портик с акцентированным центральным проходом, вертикальное членение фасадов и горизонтальное — стен интерьера, ступенчатые «надстройки» над архивольтами огромных подпружных арок, пологие «тюдоровские» очертания окон. Эти элементы напоминают о синановской Михримах Султан-джами у Эдирнекапы, т. е. об общем с Нуросмание-джами прототипе (*Arel* 1975: 70–71; *Kuban* 1954: 31). По мнению У. Рустема, избиратель-



Ил. 3. Мечеть Аязма, Ускюдар. Архитектор Мехмед Тахир, 1758–1760. Фото Ю. Вурмаза, 2014

ные отсылки к «классической» архитектуре в мечети Аязма свидетельствуют не о консерватизме ее автора, не о возвращении к традиции и не о попытках «смягчить» барочные новации, а о стремлении сопоставить старые и новые формы, подчеркнуть достоинства все еще непривычного для османского зодчества стиля и продемонстрировать возможность его «османизировать», органически сочетать с привычным образом культовых зданий (Rüstem 2013: 261–263).

Однако очевидные попытки Мехмеда Тахира совместить элементы «классической» османской мечети с барочным декором дополняются необычным оформлением стены, ограждающей территорию комплекса: белокаменная облицовка верхней части этой стены резко контрастирует с ее цоколем, имитирующем полосатую красно-белую плинфОВО-каменную кладку византийских зданий. На восточной и западной сторонах внешней стены такая кладка полностью



Ил. 4. Мечеть Аязма. План (Kuban 2010)

вытесняет облицовку, поднимаясь, например, до второго этажа «царского павильона». Тем самым формируется впечатление использования для постройки барочной мечети фрагментов византийского здания, создается своеобразная переключка между новой постройкой на холме Аязма и первыми османскими постройками Константинополя, возводимыми под патронатом чиновников Мехмеда Завоевателя с использованием приемов (и, вероятно, труда) византийских мастеров, прежде всего — Рум Мехмед-паша-джами (1469–1471), рас-

положенной на северо-западном склоне того же холма (Goodwin 2003: 114–115; Freely 2011: 123–137) (ил. 5).

Следует оговорить, что именно мечеть Рум Мехмед-паша Р. Оустерхаут привлек в качестве опорного памятника для постановки вопроса об «этническом самоощущении» османской архитектуры, напоминая о византийском происхождении заказчика и возможности сознательного воспроизведения константинопольских форм в мусульманской архитектуре (Ousterhout 1995: 50), но уже в XVI в. османские зодчие отка-



Ил. 5. Ускюдар. На заднем плане справа — мечеть Аязма, на заднем плане слева — мечеть Рум Мехмед-паша, на переднем плане — мечеть Шемси Ахмед-паша, 1581. Фото Ю. Вурмаза, 2014

зались от плинфовой кладки в зданиях мечетей и всюду использовали белокаменную или мраморную облицовку. Обращение Мехмеда Тахира к подобному очевидному архаизму трудно объяснить иначе как тем же стремлением визуаль­но «удревнить» мечеть, нивелировать ее заимствованную «барочность», создавая видимость старой постройки и акцентир­уя перенесенную на азиатский берег отсылку к константинопольскому *genius loci*. Если политическая риторика Нуромание-джами диктовалась проспекцией и была направлена на создание нового образца для подражания, то ретроспекция Аязма-джами не только выразилась в ориентации на этот образец, но и была дополнена отсылками к более ранним памятникам.

Намеренная «византинизирующая» архаизация облика постройки еще более очевидна в следующей мечети Тахира — Лалели-джами (1760–1764), ставшей главным зданием собственного кул­лие Мустафы III (Кононенко 2019с: 77–79).

Устоявшееся название султанский мемориальный комплекс приобрел из-за расположенного поблизости захоронения почитаемого шейха Лалели-баба; правда, существует и иное объяснение странного названия, переводимого как «Тюльпановая мечеть» (тур. *Lale* — «тюльпан») и вполне согласующегося с использованным в остеклении зала сочетанием зеленого и красного цветов. Закладка нового кул­лие соответствовала османской практике «замещения святынь» и учитывала сакральную топографию Константинополя — комплекс Мустафы III расположен вблизи бывшей площади Филасьон, от которой расходились магистрали к городским воротам — Золотым (именно на этом направлении оказалась Лалели-джами) и Адрианопольским (на этом направлении расположены кул­лие Шехзаде и Фатих) (Иванов 2011: 270–271; Кононенко 2019а: 144–157) (ил. 6, 7).

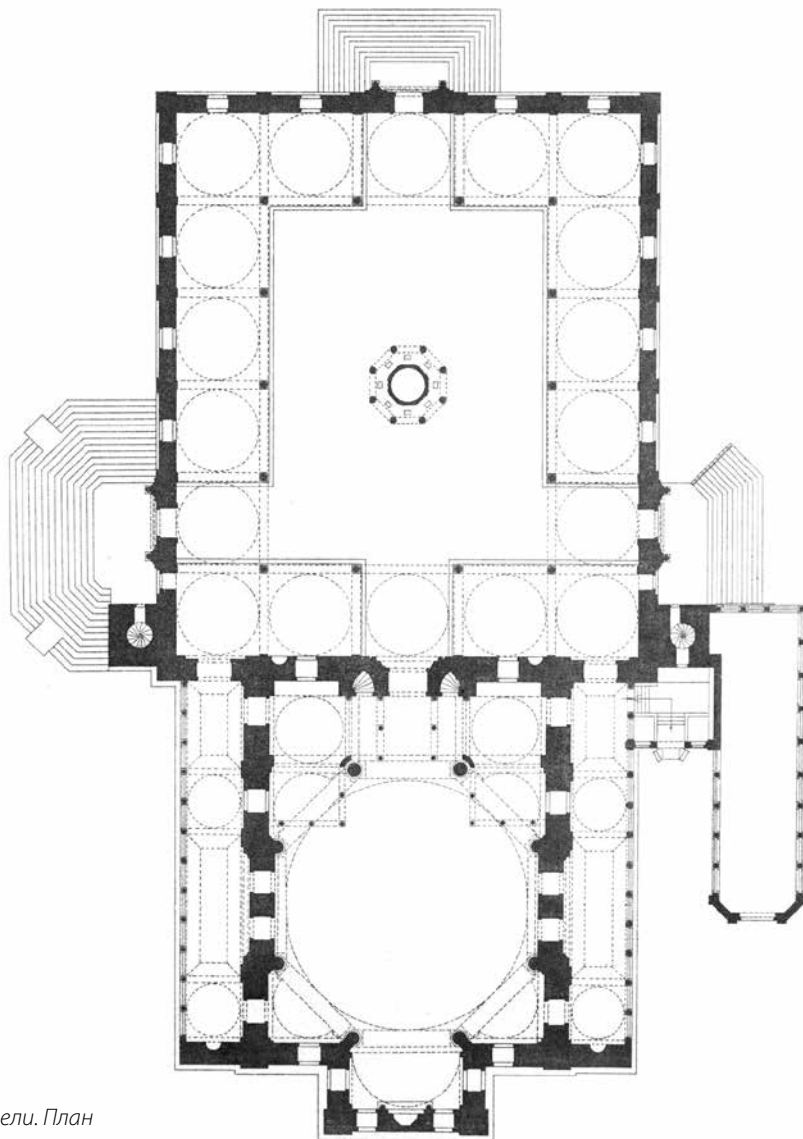
Лалели-джами стала последней из за­ложенных в Стамбуле «больших осман-



Ил. 6. Мечеть Лалели. Архитектор Мехмед Тахир, 1760–1764. Вид с юго-запада. Фото Е. Кононенко, 2010

ских мечетей». Зал перекрыт 12,5-метровым куполом, опирающимся на шесть пристенных столбов, оформленных как ордерные колонны, и две колонны, отделяющие северную часть зала с глубиной двухъярусной галереей. Используя опорный октагон, архитектор

добился отчетливой ассоциации с восьмигранным балдахином синановской Селимие-джами в Эдирне (в литературе встречаются неподтвержденные сведения о том, что Мустафа III лично спроектировал Лалели-джами, ориентируясь на эдирнскую мечеть) (Rüstem 2013:



Ил. 7. Мечеть Лалели. План
(Freely 2011)

269–271; *Kuban* 2010: 540). В небольшом интерьере Мехмед Тахир использовал барочные визуальные эффекты, направленные на создание впечатления гораздо большего архитектурного пространства: это и применение большого ордера, и подчеркнутый вертикализм

подкупольного пространства, и многократное повторение полуциркулярной кривой в очертаниях купола, опорных арок, архивольтов проемов и ниш.

Расположение мечети Лалели на высокой платформе к северу от крупной городской улицы (византийской Месы)

заставило зодчего ориентировать основную подход к культовому зданию с юга, со стороны стены киблы. В Нуросмание-джами архитектор, столкнувшись с аналогичной задачей, направил молящихся вдоль боковых фасадов здания, не предоставляя возможности рассматривать южный фасад мечети с близкой дистанции. Тахир же представил стену киблы как декорацию, предстающую перед глазами поднимающегося на платформу по лестнице со стороны улицы. Переоценка значения южного фасада, не скрытого от молящихся, но формирующего первое впечатление от здания, заставила мастера уделить особое внимание его облицовке. В отличие от других султанских культовых зданий, отделанных мрамором, на фасаде Лалели-джами использованы тонкие ряды тонированного камня, имитирующего привычную для константинопольской архитектуры византийскую «полосатую кладку» чередующихся рядов плинфы, камня и раствора. Над галереями на боковых фасадах основного объема мечети создано впечатление «затертых» чередующихся рядов камня и плинфы, будто выступающих из-под более поздней штукатурки стен. Тем самым новая барочная постройка не только выделена в окружавшей ее османской застройке, но и обрела «налет древности», сознательно стилизована под древние памятники, включаясь в исторический контекст Месы, Филадельфона и расположенной неподалеку бывшей дворцовой церкви Мирелейон, превращенной в Бодрум-джами (Иванов 2011: 272–279).

Своеобразная «игра с прошлым» продолжена в оформлении двора мечети Лалели, окруженного купольной галереей из пяти секций по южной и северной сторонам и шести по боковым. Если интерьер молитвенного зала привычно облицован мрамором, то стены двори-

ка декорированы грубоватой красно-белой полосатой кладкой, что создает иллюзию разновременности возведения двух композиционных частей здания. Стены *сахна* оказываются фоном для мраморных аркад галереи, получивших тонко прорисованный декор и выглядящих как следствие османской реставрации древнего строения и как результат конвертации византийского храма в мечеть (Кононенко 2019с: 79) (ил. 8).

Очевидно, что по сравнению с Аязмой, в комплексе Лалели Мехмед Тахир делает очередной шаг в сторону сознательной архаизации архитектурного образа: он не ограничивается лишь «намёком на Византию» в кладке внешней стены нового *куллие*, но перемещает эту отсылку к константинопольскому *genius loci* на главное здание ансамбля, использует его для создания архитектурной кулисы, рассчитывая подходы к мечети и точки зрения на нее, заставляя зрителя последовательно воспринимать «этапы и степени реставрации» старой постройки.

Дальнейшая деятельность Мехмеда Тахира на посту главы Ведомства придворного архитектора оказалась в значительной степени скорректирована необходимостью ликвидации разрушительных последствий «великого землетрясения» 22 мая 1766 г. и мощных толчков 5 августа и 31 января 1767 г. Среди поврежденных объектов оказались и старейшие *куллие* Стамбула — Эйюп и Фатих, возведенные еще Мехмедом Завоевателем, религиозное и политическое значение которых требовало тактичной стилизации при реставрации и исключало барочное «осовременивание» привычного облика комплексов (Кононенко 2019b). Следует отметить, что в ходе длительных ремонтных работ в мечети Фатих (1767–1771 гг.) главному архитектору пришлось изменить



Ил. 8. Мечеть Лалели. Западный фасад двора. Фото Е. Кононенко, 2010

конструкцию здания, взяв за образец уже нормативный для султанских заказов квадрифолий полукуполов, но при этом создать столь успешную стилизацию под «османскую классику», что уже в XIX в. «реконструированная» Фатих-джами воспринималась как оригинальная постройка Мехмеда II, и в 1920-х гг. турецкому исследователю М. Ага-оглу пришлось отдельно доказывать несоответствие привычного здания постройке XV в. (Aga-Oglu 1930; Rüstem 2013: 305–309).

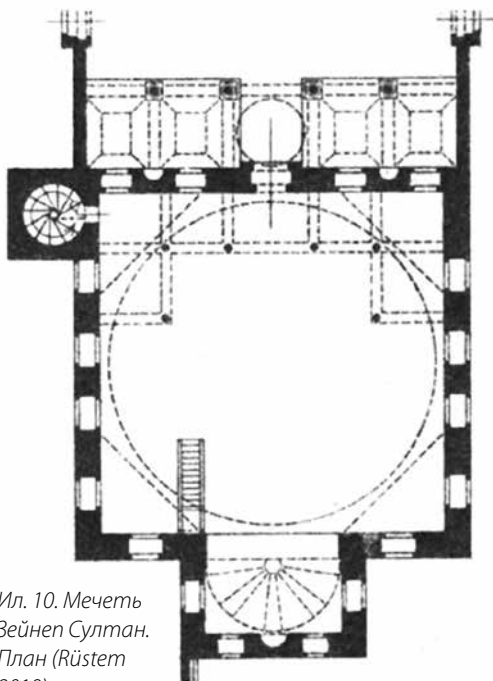
Одновременно с работами в кул-лие Фатих Мехмедом Тахиром в 1769 г. возведена небольшая мечеть по заказу Зейнеп Султан, сестры Мустафы III. Под строительство мечети, медресе и коранической школы был выделен небольшой узкий участок на склоне Первого холма в непосредственной близости от храмов Св. Софии и Св. Ирины, дворца

Топкапы и резиденции великого визиря (напротив южного входа в парк Гюльхане). Планировка небольшой Зейнеп Султан-джами (она же Рух-и Султанье) предельно проста: квадратный в плане зал, перекрытый 8-метровым куполом на тропках, дополнен глубокой михрабной апсидой и 5-пролетным портиком, средняя ячейка которого перекрыта куполом, а остальные — зеркальными сводами. Очевидно, никаких архитектурных изысков данный заказ не требовал, задачи типологического соответствия и исторической преемственности перед зодчим не были поставлены, и Тахир был волен предлагать архитектурное решение культового сооружения (ил. 9, 10).

Зейнеп Султан-джами неожиданно и весьма удачно стилизована под небольшой византийский храм, перестроенный в мечеть: она сложена из чередующихся рядов камня и плинфы



Ил. 9. Мечеть Зейнеп Султан. Архитектор Мехмед Тахир, 1769. Вид с северо-востока. Фото Л. Ботеча, 2016



Ил. 10. Мечеть Зейнеп Султан. План (Rüstem 2019)

с плинфовой кладкой карнизов и барабана и лишена облицовки, что «удревняет» образ здания, находящегося в самом центре исторического Константинополя поблизости от старейших храмов. В оформлении портика архитектор использовал колонны-сполии, подчеркнуто грубо совмещенные с кладкой стен и плинфовыми архивольтами опирающихся на них арок (ил. 11). Необычен для османской архитектуры барабан: высокие арочные световые проемы обведены волнообразным карнизом, отсылающим к византийским церквям Константинополя (мечети Эски Имарет, Килисе, Календерхане, Карие). Узкие плинфовые аркбутаны, поддержи-



Ил. 11. Мечеть Зейнеп Султан. Двор. Фото Л. Ботеча, 2016

вающие барабан, малоконструктивны и призваны заставить зрителя предположить необходимую реставрацию культового сооружения. То же можно сказать об «осовременивающих» памятник элементах — скруглении углов объема, объединении дуг стрельчатых световых проемов второго яруса и круглых «иллюминаторов» третьего яруса наложенными каменными «петлями»; контраст этих графичных элементов с нарочитой грубостью кладки также способствует восприятию их как новоделов.

Дж. Фрили охарактеризовал Зейнеп Султан-джами как «довольно приятный и оригинальный образец турецкого барокко» (Freely 2011: 378), однако ни одного характерного элемента, относящегося к привычному барочному декору, архитектор не использовал. И обстоя-

тельства заказа, и значение данной мечети, и впечатление от памятника кажутся далекими от праздничности, парадности, присущих как барокко в целом, так и изначально «имперскому» характеру архитектуры «османского барокко» (Силюнас 2021: 11).

Стамбульские мечети второй половины XVIII в. демонстрируют, что лишь спустя полтора века после смерти Синана османская культовая архитектура смогла отойти от разработанных им «типовых» моделей и вернуться к поискам новых форм и нового репертуара декора. При этом «османское барокко» не противопоставлялось османской «классике» — как ни странно, оно стало очередным этапом адаптации находок «ателье Синана», необходимо требуя если не прямых «цитат», то явных отсылок

к работам великого мастера. П-образный обход в подкупольном квадрате Нуросмание-джами явился трансформацией синановского приема обращения в интерьер верхнего яруса галерей боковых фасадов, развитого в эдирнской Селимие-джами. Нерасчлененность интерьера, отсутствие нефного членения и арочный каркас подкупольной конструкции (восходящие к синановской балдахинной системе) дали возможность пронизать стены (люнеты фасадных арок) мечетей Нуросмание и Аязма рядами световых проемов, усовершенствовав решение, примененное ранее в Михримах-джами у Эдирнекапы. Конструкция основного объема Лалели-джами позволила опереть маленький купол непосредственно на стены, но при этом в интерьере воспроизведен опорный октагон, во-первых, позволяющий расширить пространство, выделив северную часть интерьера («нартекс»), и, во-вторых, имитирующий восьмигранные мечетей Русем-паша в Текирдаге, Хабешо Мехмед-ага в Чаршамба, Селимие-джами в Эдирне и тем самым создающий почти необходимую отсылку к творчеству Синана. При восстановлении мечетей Фатих и Эйюп достаточно было оставаться в рамках типологического соответствия, что обеспечивалось очередным обращением к планировочным квадрифолию и октагону. Планировка Зейнеп Султан-джами воспроизводит «вневременные» анатолийские однокупольные *месджиты* (квартальные мечети) и мавзолеи, вариаций которых достаточно в продукции «ателье Синана».

Между тем в трех стамбульских мечетях Мехмеда Тахира, возведенных в 1760-е гг., можно отметить последовательное развитие новаций, невозможных в предшествующем «классическом» османском культовом зодчестве,

например использование новых выразительных средств — цвета и фактуры. Если в оформлении Нуросмание-джами акцент делался на тонкой графичности проработки светлой матовой мраморной облицовки здания, то уже в ограде *куллие* Аязма Тахир обратился к имитации открытой каменно-плинфовой кладки, в Лалели-джами использовал тот же прием для отделки фрагментов фасадов здания, а в мечети Зейнеп Султан превратил чередующуюся кладку не только в основной строительный материал, но и в главное средство создания образа древней византийской постройки. После просторного, наполненного светом интерьера Нуросмание-джами, выдержанного в оттенках серого цвета, в зале Аязма-джами появляются розоватые угловые пилястры, бело-зеленые архивольты и коричневые панели нижнего яруса, а в загроможденный темноватый интерьер Лалели-джами свет попадает через цветные стекла. Мехмед Тахир не только не стремился к достигнутой ранее (в Нуросмание) ясности интерьера, но в полной мере реализовал ожидаемые от барокко принципы неясности и живописности. Основным приемом в оформлении мечети Зейнеп Султан стал контраст между необлицованной чередующейся кладкой стен, плинфовыми карнизами, архивольтами и контрфорсами, мраморными колоннами-сполиями и каменными наличниками проемов, якобы потемневшими от времени.

Новым для османской архитектуры явилось и активное использование светотеневых эффектов для оформления фасадов: если в памятниках XVI–XVII вв., преимущественно облицованных матовым тесаным камнем, архитекторы оперировали объемами (многочисленные сферы перекрытий, значительно выступающие контрфорсы, купольные лоджии, глубокие интрадосы арок и т. д.),

то декор зданий «османского барокко» стал более графичным, чему способствовала, в частности, мраморная облицовка мечетей Нуросмание и Эйюп, имитация чередующейся кладки в Лалели и Зейнеп Султан, шлифованные каменные поверхности реставрированной Фатих. Османские зодчие (в т. ч. Мехмед Тахир) предпочли крупным формам тщательную детализацию порталов, капителей и импостов колонн, оконных и дверных наличников, профилированных архивольтов, фризов и карнизов, создающую на фасадах тонкий и легко читаемый светотеневой рисунок.

Но главное, на что следует обратить внимание при рассмотрении группы мечетей Мехмеда Тахира, — последовательная архаизация их образа и сознательное обращение к византийскому наследию константинопольской архитектуры. Отталкиваясь при строительстве мечети Аязма от новаторской Нуросмание-джами, являющейся бесспорным памятником «османского барокко», зодчий лишь сопоставлял возможности все еще непривычного стиля с традицией стамбульского зодчества, достаточной отсылкой к которой оказалась полосатая плинфово-каменная кладка внешней стены комплекса, — этого хватило для создания переключки и с сохранившимися византийскими зданиями, и с первыми стамбульскими мечетями правления Мехмеда Завоевателя (в т. ч. соседней Рум Мехмед-паша-джами). В Лалели-джами, строительство которой началось в год завершения мечети Аязма, Тахиру уже оказалось недостаточно отсылок и переключек, — с помощью той же «полосатой кладки» он «архаизировал» уже не «строительную площадку», обозначая преемственность, а само архитектурное тело здания, выдавая новую «большую османскую мечеть» за пе-

рестроенный византийский храм, фасады которого были оштукатурены, а двор дополнен мраморной галереей. Появившаяся всего через десятилетие после усюдарской мечети Аязма в историческом центре столицы Зейнеп Султан-джами полностью подчинена контексту соседних константинопольских храмов, создавая впечатление старой церкви, подвергнутой незначительной османской «реконструкции».

Используя новые для собственно османского зодчества выразительные средства — контрасты материалов, фактуры, цвета, — Тахир подчиняет новые постройки стамбульскому *genius loci*, ставя и решая задачу, которая до него не возникала ни в османской, ни в мусульманской архитектуре в целом. Вовлечение зрителя в игру с восприятием архитектурной формы, обычное для европейского барокко, в Стамбуле середины XVIII в. неожиданно превращалось в игру со временем, выразившуюся в необязательных и избирательных отсылках к собственному прошлому (или к тем пластам, которые казались таковыми) (Cerasi 2001). Но если европейские мастера в свою очередь обратились к античности (Михайлова 2003; Михайлова 2012), то для османских зодчих, как и для их заказчиков, этот исторический пласт оказался малоинтересен. В то же время османские архитекторы в поиске авторитетных образцов и стремлении выйти за пределы собственного классического наследия нашли и более близкие источники, нежели западные модели, с которыми порой сравнивают памятники «османского барокко» (Bakir 2003: 52–66, 90–95; Disli 2014). Такими источниками оказались раннеосманские айванные мечети, об организации молитвенных залов которых напоминают интерьеры Нуросмание и Лалели, и культовые

здания, построенные в Стамбуле при Мехмеде Завоевателе, в свою очередь, близкие местным византийским памятникам.

Очевидная «архаизация» облика мечетей «османского барокко», нарастающая в работах Мехмеда Тахира, в отличие от очевидных новаций Нурсмание-джами не была отмечена современниками. Возможно, запоздалое архитектурное цитирование византийских строительных приемов не воспринималось османскими авторами ни как новация, ни как архаизм, поскольку вполне вписывалось в сформировавшийся облик Константинополя.

Этот прием Тахира до сих пор не получил убедительного объяснения. Лишь У. Рустем вскользь отметил, что для османской культуры такая ретроспекция была аналогом очередного обращения Европы к античной традиции, применительно к местным условиям получаемой «через вторые руки», посредством византийских памятников (*Rüstem* 2013: 281–283). Однако османы никогда не пытались заявить о своих правах на античное наследие, к которому апеллировало и европейское барокко. До третьей четверти XIX в. ни османские власти, ни османское общество не проявляли исторического сознания. Вероятно, риторика византизированной линии, реализованной в мечетях Мехмеда Тахира, должна объясняться просто стремлением визуально «удревнить» строящиеся памятники и вписать их в архитектурный контекст Константинополя.

Немногочисленные культовые памятники «османского барокко» свидетельствуют как о необходимости расширения иконографического репертуара архитектуры, так и о готовности мастеров к эксперименту с новыми формами, которые были восприняты как средство оживления и обогащения традиции. Ев-

ропейские заимствования стали лишь одним из направлений поисков, причем запоздалое обращение к барочному декору почти совпало по времени с классицистической реакцией на барокко в западной культуре; однако лаконизм неоклассицизма мало отвечал османским художественным вкусам, что ярко продемонстрируют босфорские дворцы XIX в.

«Архаизирующий» вариант «османского барокко», представленный в работах Мехмеда Тахира и в ряде более поздних небольших мечетей, возводившихся по частному заказу (Шебсефа Кадин, 1787–1788; Михришах Султан, 1794), а также в светских постройках — библиотеках, ханах (караван-сараях) (*Arel* 1975: 77; *Goodwin* 2003: 413–414; *Kuban* 1954: 109–110), на столетие предвосхитил поиски национального варианта исторического стиля, программно актуализированные в среде османских архитекторов в последние десятилетия XIX в. Правда, по целому ряду политических причин (конфликты с Греческим королевством, панэллинская агитация среди подданных Османской империи этнических греков, восстания на Крите, борьба за Македонию и т. д.) именно «греческая» (т. е. нео-византийская) составляющая архитектурного историзма выглядела в глазах османских властей наименее желательной, и позднеосманские мастера предпочитали обращаться к раннеосманским либо к европейским образцам, отдавая дань неоготике или же нео-османскому стилю (*Cerasi* 2001; *Кононенко* 2016). Рассмотренные работы Мехмеда Тахира демонстрируют, что в эпоху «османского барокко» византийский пласт стамбульской истории не противопоставлялся мусульманскому, наследие христианского Константинополя в столице Империи и Халифата воспринималось столь же органично, как и более поздние османские памятники; сохра-

нявшиеся следы чужой культуры в восприятии османов выглядели не присвоенными, а вполне своими, и в качестве архитектурных образцов являлись более приемлемыми, нежели современные западные заимствования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Иванов 2011 — Иванов С.А. В поисках Константинополя. Путеводитель по византийскому Стамбулу и окрестностям. М.: Вокруг света, 2011.
- Кононенко 2018 — Кононенко Е.И. «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.
- Кононенко 2019а — Кононенко Е.И. «Замещение святынь»: некоторые аспекты архитектурной османизации Константинополя в XV–XVI вв. // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. №1 (12). С. 142–160.
- Кононенко 2019б — Кононенко Е.И. Османская архитектурная «реставрация» в XVIII в.: восстановление мечетей Фатих и Эйюп [Электронный ресурс] // Архитектон. Известия вузов. 2019. №4 (68). URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41597671>.
- Кононенко 2016 — Кононенко Е.И. Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 1. С. 92–103.
- Кононенко 2019с — Кононенко Е.И. Стамбульские мечети «османского барокко»: от новаторства к архавизации // Академический вестник УралНИИпроект. 2019. №3. С. 74–80.
- Михайлова 2012 — Михайлова М.Б. Европейские зодчие классицизма: формирующие их эпоха и среда // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2012. Вып. 4. С. 153–197.
- Михайлова 2003 — Михайлова М.Б. Классицизм и национальные традиции стран Европы // Региональные и национальные аспекты в архитектуре: наследие и перспективы / отв. ред. Г.Г. Нугманова. Казань: Kazan-Казань, 2003. С. 53–55.
- Силюнас 2021 — Силюнас В. Праздничное и будничное в искусстве барокко // Искусствознание. 2021. №1. С. 10–51.
- Aga-Oglu 1930 — Aga-Oglu M. The Fatih Mosque at Constantinople // Art Bulletin. 1930. Vol. 12. №2. P. 179–195.
- Ahmed Efendi 1994 — Ahmed Efendi. Tarih-i Câmi-i Nuruosmânî // Vakıflar Dergisi. 1994. №24. P. 127–146.
- Arel 1975 — Arel A. 18 Yüzyıl İstanbul mimarisinde batılılaşma süreci. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1975.
- Arseven 1939 — Arseven G. Le Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours. İstanbul: Devlet Basimevi, 1939.
- Bakir 2003 — Bakir B. Mimaride Ronensans ve Barok: Osmanli Baskenti İstanbul'da Etkileri. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003.
- Bates 1979 — Bates U. The European Influence on Ottoman Architecture // The Mutual Effects of the Islamic and Judeo-Christian Worlds: The East European Pattern. N.Y.: Columbia University Press, 1979. P. 167–181.
- Caygill 2011 — Caygill H. Ottoman Baroque. The Limits of Style // Rethinking the Baroque / ed. H. Hills. Aldershot: Ashgate, 2011.
- Cerasi 2001 — Cerasi M. Historicism and Inventive Innovation in Ottoman Architecture, 1720–1820 // 7 Centuries of Ottoman Architecture: "A Supra-National Heritage" / ed. N. Akin, A. Batur, S. Batur. İstanbul: YEM Yayın, 2001. P. 34–42.
- Cerasi 2011 — Cerasi M. The Problem Specificity and Subordination to External Influences in Late Eighteenth Century Ottoman Architecture in Four İstanbul Buildings in the Age of Hassa Mîmar Mehmed Tahir' // Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, 23–28 August 1999. Electronic Journal of Oriental Studies. 2001. Vol. 4. P. 1–23.
- Dabanlı 2019 — Dabanlı Ö. The Breaking Point in the 18th Century Ottoman Architecture: Nur-u Osmaniye Mosque // Proceedings of the 2nd International Conference on Islamic Architectural Heritage the Future and the Built Environment, İstanbul, Turkey, 26–28 August 2019. İstanbul, 2019. P. 527–535.
- Disli 2014 — Disli G. An aesthetic evaluation of the 18th century Ottoman mosques in

- Anatolia // *International Journal of Academic Research*. Part A. 2014. № 6. P. 82–88.
- Erdogan 2011 — *Erdogan M.* Mehmed Tahir Ağa. Hayati ve mesleki faaliyetleri // *Tarih Dergisi*. № 9. 2011. P. 161–170.
- Ertman 2008 — *Ertman C.* Ottomans Looking West? The Origins of the Tulip Age and Its Development in Modern Turkey. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008.
- Freely 2011 — *Freely J.* A History of Ottoman Architecture. Southampton–Boston: WIT Press, 2011.
- Goodwin 2003 — *Goodwin G.* A History of Ottoman Architecture. London: Thames & Hudson, 2003 [1971].
- Hamadeh 2008 — *Hamadeh S.* The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century. Seattle–L., 2008. P. 226.
- Hamadeh 2007 — *Hamadeh S.* Westernization, Decadence, and the Turkish Baroque: Modern Constructions of the Eighteenth Century // *Muqarnas*. 2007. Vol. 24. P. 185–197.
- Kuban 2010 — *Kuban D.* Ottoman Architecture. Woodbridge: Antique Collectors Club, 2010 [2007].
- Kuban 1982 — *Kuban D.* Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî ve Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler // *Türk ve İslâm Sanatı üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982. P. 123–140.
- Kuban 1954 — *Kuban D.* Türk Barok Mimari-si Hakkında Bir Deneme. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954.
- Ousterhout 1995 — *Ousterhout R.* Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture // *Muqarnas*. 1995. Vol. XII. P. 48–62.
- Rhoads 1999 — *Rhoads M.* Westernization in the Eighteenth-Century Ottoman Empire: How Far, How Fast? // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1999. Vol. 23. P. 116–139.
- Rüstem 2013 — *Rüstem Ü.* Architecture for a New Age: Imperial Ottoman Mosques in Eighteenth-Century Istanbul. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Rüstem 2019 — *Rüstem Ü.* Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- Salzmann 2000 — *Salzmann A.* The Age of Tulips Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550–1730) // *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550–1922* / ed. D. Quataert. New York: SUNY Press, 2000. P. 83–106.
- Şişman 2015 — *Şişman N.* Mehmed Tâhir Ağa // *Türk Mimarisinde İz Birakanlar* / ed. A. Bozkurt. Ankara: T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, 2015. P. 161–170.
- Suman 2011 — *Suman S.* Questioning an “Icon of Change”: The Nuruosmaniye complex and the Writing of Ottoman Architectural History (1) // *METU JFA*. 2011. Vol. 28. № 2. P. 147–152.
- Yenişehirlioğlu 1983 — *Yenişehirlioğlu F.* Western Influences on Ottoman Architecture in the 18th century // *Das Osmanische Reich und Europa 1683 bis 1789, Konflikt, Entspannung und Austausch* / ed. G. Heiss, G. Klimgenstein. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1983.

REFERENCES

- Ivanov S. A. *V poiskakh Konstantinopolia. Putevoditel' po vizantiiskomu Stambulu i okrestnostiam* (In search of Constantinople. Byzantine Istanbul travel guide). Moscow: Vokrug sveta Publ., 2011 (in Russian).
- Kononenko E. I. “Bol'shaia osmanskaia mechet” (“The Great Ottoman Mosque”). *Kul'tura Vostoka. Iss. 3. “Vizitnye kartochki” vostochnyh kul'tur* (Culture of the East, iss. 3 “Business cards” of Eastern cultures). Moscow: GII Publ., 2018, pp. 92–117 (in Russian).
- Kononenko E. “Zameshchenie sviatyn’”: nekotorые aspekty arkhitekturnoi osmanizatsii Konstantinopolia v XV–XVI vv. (“Replacement of Shrines”: Some Aspects of the Architectural Ottomanization of Constantinople in the 15th–16th Cent.). *Voprosy vseobschey istorii arhitektury* (Questions of the history of world architecture), no 1 (12), 2019, pp. 142–160 (in Russian).
- Kononenko E. Osmanskaia arkhitekturnaia “restavratsiia” v XVIII v.: vosstanovlenie mecheti Fatikh i Eiiup (Ottoman architectural “restoration” in the 18th century: restoration of the Fatih and Eyup mosques). *Arhitekton. Izvestiya vuzov* (Architecton. Izvestiya

- Universities*), no. 4 (68), 2019. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41597671> (in Russian).
- Kononenko E. Osmanskii arkhitekturnyi istorizm i poiski natsional'nogo stilia (Ottoman architectural historicism and the quest for national style). *Vestnik SPbGU. Seria 15. Iskustvovedenie (Bulletin of St. Petersburg State University)*, vol. 15, no. 1, 2016, pp. 92–103 (in Russian).
- Kononenko E. Stambul'skie mecheti "osmanskogo barokko": ot novatorstva k arkhavizatsii (Istanbul mosques of the "Ottoman Baroque": from innovation to archaization). *Akademicheskii vestnik UralNIIProekt (Academic Bulletin UralNIIProekt)*, no. 3, 2019, pp. 74–80 (in Russian).
- Mihaylova M. B. Evropeiskie zodchie klassitsizma: formiruushchie ikh epokha i sreda (European architects of classicism: the era and environment that shape them). *Voprosy vseobschey istorii arhitektury (Questions of the history of world architecture)*, vol. 4, 2012, pp. 153–197 (in Russian).
- Mihaylova M. B. Klassitsizm i natsional'nye traditsii stran Evropy (Classicism and national traditions of European countries). *Regionalnye i nacionalnye aspekty v arhitekture: nasledie i perspektivy (Regional and national aspects in architecture: legacy and perspectives)*. Ed. G. G. Nugmanova. Kazan': Kazan Publ., 2003, pp. 53–55 (in Russian).
- Silunas V. Prazdnichnoe i budnichnoe v iskusstve barokko (Festive and everyday in baroque art). *Iskusstvoznanie (Art history)*, no. 1, 2021, pp. 10–51 (in Russian).
- Aga-Oglu M. The Fatih Mosque at Constantinople. *Art Bulletin*, vol. 12, no. 2, 1930, pp. 179–195.
- Ahmed Efendi. Tarih-i Câmi-i Nuruosmâni. *Vakıflar Dergisi*, no. 24, 1994, pp. 127–146.
- Arel A. *18 Yüzyıl İstanbul mimarisinde batılılaşma süreci*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Publ., 1975.
- Arseven G. *Le Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours*. İstanbul: Devlet Basımevi Publ., 1939.
- Bakır B. *Mimaride Ronessans ve Barok: Osmanlı Baskenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım Publ., 2003.
- Bates U. The European Influence on Ottoman Architecture. *The Mutual Effects of the Islamic and Judeo-Christian Worlds: The East European Pattern*. N.Y.: Columbia University Press Publ., 1979, pp. 167–181.
- Caygill H. Ottoman Baroque. The Limits of Style. *Rethinking the Baroque*. Ed. H. Hills. Aldershot: Ashgate Publ., 2011.
- Cerasi M. Historicism and Inventive Innovation in Ottoman Architecture, 1720–1820. *7 Centuries of Ottoman Architecture: "A Supra-National Heritage"*. Eds. N. Akin, A. Batur, S. Batur. İstanbul: YEM Yayın Publ., 2001, pp. 34–42.
- Cerasi M. The Problem Specificity and Subordination to External Influences in Late Eighteenth Century Ottoman Architecture in Four İstanbul Buildings in the Age of Hasa Mi'mar Mehmed Tahir'. *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, 23–28 August 1999*. Electronic Journal of Oriental Studies, vol. 4, 2001, pp. 1–23.
- Dabanlı Ö. The Breaking Point in the 18th Century Ottoman Architecture: Nur-u Osmaniye Mosque. *Proceedings of the 2nd International Conference on Islamic Architectural Heritage the Future and the Built Environment, İstanbul, Turkey, 26–28 August 2019*. İstanbul, 2019, pp. 527–535.
- Disli G. An aesthetic evaluation of the 18th century Ottoman mosques in Anatolia. *International Journal of Academic Research*, part A, no. 6, 2014, pp. 82–88.
- Erdogan M. Mehmed Tahir Ağa. Hayati ve mesleki faaliyetleri. *Tarih Dergisi*, no. 9, 2011, pp. 161–170.
- Ertman C. *Ottomans Looking West? The Origins of the Tulip Age and Its Development in Modern Turkey*. N.Y.: Palgrave Macmillan Publ., 2008.
- Freely J. *A History of Ottoman Architecture*. Southampton–Boston: WIT Press Publ., 2011.
- Goodwin G. *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson Publ., 2003 [1971].
- Hamadeh S. *The City's Pleasures: İstanbul in the Eighteenth Century*. Seattle–L., 2008.
- Hamadeh S. Westernization, Decadence, and the Turkish Baroque: Modern Constructions of the Eighteenth Century. *Muqarnas*, vol. 24, 2007, pp. 185–197.

- Kuban D. *Ottoman Architecture*. Woodbridge: Antique Collectors Club Publ., 2010 [2007].
- Kuban D. Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmanî ve Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler. *Türk ve İslâm Sanatı üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları Publ., 1982, pp. 123–140.
- Kuban D. *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Pulhan Matbaası Publ., 1954.
- Ousterhout R. Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture. *Muqarnas*, vol. 12, 1995, pp. 48–62.
- Rhoads M. Westernization in the Eighteenth-Century Ottoman Empire: How Far, How Fast? *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 23, 1999, pp. 116–139.
- Rüstem Ü. *Architecture for a New Age: Imperial Ottoman Mosques in Eighteenth-Century Istanbul*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Rüstem Ü. *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century Istanbul*. Princeton: Princeton University Press Publ., 2019.
- Salzmann A. The Age of Tulips Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550–1730). *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550–1922*. Ed. D. Quataert. New York: SUNY Press Publ., 2000, pp. 83–106.
- Şişman N. Mehmed Tâhir Ağa. *Türk Mimarisinde İz Birakanlar*. Ed. A. Bozkurt. Ankara: T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Publ., 2015, pp. 161–170.
- Suman S. Questioning an “Icon of Change”: The Nuruosmaniye complex and the Writing of Ottoman Architectural History (1). *METU JFA*, vol. 28, no. 2, 2011, pp. 147–152.
- Yenişehirlioğlu F. Western Influences on Ottoman Architecture in the 18th century. *Das Osmanische Reich und Europa 1683 bis 1789, Konflikt, Entspannung und Austausch*. Eds. G. Heiss, G. Klingenstein. Wien: Verlag für Geschichte und Politik Publ., 1983.