



Исторический вестник. Сакральная география Ближнего Востока. 2024. Т. XLVIII.

DOI: 10.35549/HR.2024.2024.48.013

М.И. Якушев

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СВЯТОЙ СОФИИ В ВОСПРИЯТИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ



Базилика Святой Софии была возведена на самом высоком месте первого холма¹ бывшей мегарской колонии Византий в центре Нового Рима, будущего Константинополя. За почти полуторатысячелетний период своего существования главный византийский храм стал свидетелем бесчисленных исторических событий внутри и вокруг себя. Возникали и исчезали империи, сменяли друг друга цари-императоры, султаны-падишахи-халифы, президенты. Святая София (греч. *Αγία Σοφία*, *Агиа Софиа*; тур. *Ayasofya*, *Айя-София*), или Премудрость Божия, как стояла, так и стоит, сохраняя свою античную субъектность, угрюмо и молчаливо взирая на происходящие вокруг нее быстротечные события с их движущими силами, как на молниеносно сменяющиеся друг друга эпизоды.

Свято-Софийский собор Премудрости Божией стал свидетелем нескольких периодов в своей сакральной истории:

Восточно-Римский, или Ромейский (Византийский)	537–1204 гг.
Романский, или Латинский	1204–1261 гг.
Византийский	1261–1453 гг.

¹ Новый Рим по подобию Риму Ветхому был построен на семи холмах.

Османский

1453–1923 гг.

Турецкий

1923 — по наст. время².

За всю эту многовековую историю облик Софии Константинопольской претерпевал значительные видоизменения, связанные как со сменой исторических эпох, так и со сложной сейсмоопасной обстановкой, разрушениями и восстановлениями с дополнительными инженерными укреплениями.

К сожалению, историческая наука не располагает архивными документами с визуальными изображениями базилики доиконоборческого периода (726–787 гг., 813–843 гг.). Мало что сохранилось в ней и в постиконоборческий период (843 г. до н. вр.), ведь помимо природных катаклизмов, регулярно разрушавших и сотрясавших здание церкви, она подверглась в 1204 г. безжалостному осквернению латинянами-крестоносцами, которые на время превратили разграбленный храм в католический костел.

Только благодаря хождениям христианских паломников и путешественников из Европы, в частности из русских земель, стали появляться дневниковые записи и заметки с описанием всего увиденного ими в Царьграде и Софии Константинопольской. Их авторы: новгородец Добрыня Ядрейкович (будущий архиепископ Антоний Новгородский), описавший Святую Софию в 1200 г. во время паломничества по святым местам Византийской империи³; Стефан Новгородец в своем «Страннике»⁴ сообщает о посещении Свято-Софийской церкви в постлатинский период; то же сделал и Игнатий Смолянин⁵. Любопытные сведения о внутреннем убранстве Свято-Софийской базилики оставил также участник Четвертого крестового похода 1204 г. Робер де Клари, а также испанский посол Руи Гонсалес де Клавихо, побывавший в Софии Константинопольской в 1403 г. за полвека до падения Царьграда. «Хождения» этих подвижников, их заметки и дневниковые записи, даже при отсутствии в них зарисовок, просто бесценны, поскольку при чтении описаний тех или иных мест внутри церкви читатель получает уникальные сведения о том, что находилось внутри нее из фигуративных изображений и христианских реликвий.

² В 1935 г. мечеть Аяя-София открылась после ремонта как музей, а в 2020 г. Аяя-София была вновь обращена в мечеть.

³ Савваитов П. Путешествие Архиепископа Новгородского Антония в Царьград в конце XII столетия. СПб., 1872.

⁴ Сахаров И.П. Сказания Русского народа. Т. II. СПб, 1849. вн. VIII. с. 51.

⁵ Majeska G.P. Хождение Игнатия Смолянина // Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984.

Захват Константинополя султаном Мехмедом II Фатихом в 1453 г. ознаменовал начало нового периода многовекового османского владычества, обратившего Великую церковь Агия София в Великую соборную мечеть Айя-София, ставшую главной султанской мечетью Османской империи, куда был запрещен вход всем «неверным» — христианам и иудеям. Для христианского мира Айя-София стала такой же недоступной, как Мекка, Медина и мечеть аль-Акса в Иерусалиме, поэтому поток сведений от европейских путешественников о Премудрости Божией полностью прекратился.

Благодаря любопытству, авантюризму и предприимчивости французского путешественника и рисовальщика Гийома-Джозефа Грело была осуществлена заветная мечта Людовика XIV, когда в 1680 г. король французов получил от своего верного подданного книгу с гравюрами и описаниями внешнего и внутреннего вида Свято-Софийского собора, куда в 1672 г. сумел проникнуть с риском для жизни этот изобретательный француз. Таким образом, король Франции стал единственным европейским монархом, обладающим столь ценным историческим и изобразительным источником, который тотчас же был переведен со старофранцузского на староанглийский, старонемецкий и староитальянский языки и издан в Европе большими тиражами. Гравюры же из этого сочинения перекочевали в различные европейские издания, посвященные Софии Константинопольской, и активно использовались в XVIII–XIX вв., иногда даже без ссылок на имя автора рисунков.

Не желал отставать от французского монарха и укрывшийся от преследования русских войск Петра I под Бендерами в 1709 г. король Карл XII, получивший от Ахмеда III статус «гостя султана». В 1710 г. шведский король отправил трех своих офицеров в командировку по Османскому государству с целью изучения страны и описания ее достопримечательностей. Вернувшийся год спустя в шведский лагерь один из них, офицер Корнелиус Лоос⁶, привез королю 250 рисунков, которые Карл XII бережно хранил под своей кроватью. За выполнение приказа король возвел своего видописца в дворянское достоинство.

⁶ *Корнелиус Лоос*, с 1711 г. Корнелиус фон Лоос (1686–1738) — шведский офицер-инженер, будущий генерал-майор. В 1710 г. входил в свиту Карла XII, который командировал его из своего королевского лагеря под Бендерами в экспедицию по ряду провинций Османской империи с поручением нарисовать тамошние «раритеты и памятники». Сначала офицер прибыл в Константинополь, затем на корабле отплыл в Египет, а оттуда по суше направился в Палестину, Сирию и Малую Азию, чтобы вернуться в королевский лагерь.

Узнав о выступлении шведов против крымского хана и о переговорах шведов с польским королем Августом II Сильным, султан Ахмед III перевел своего августейшего гостя в статус персоны нон грата и приказал губернатору Бендер и *сераскиру* (главкому) Исмаил-паше атаковать лагерь короля, упорно не желавшего покинуть территорию Османской империи с остатками своей гвардии. В ходе штурма лагеря Карла османским войском в 1713 г., известного как «*калабалык*» (толпа, бардак), дом короля подвергся артиллерийскому обстрелу и был уничтожен пожаром, оставив плененному Карлу XII только 49 уцелевших рисунков. Король был арестован и год спустя выдворен под конвоем за пределы Османской империи. Несмотря на невзгоды и трудности перехода домой, шведский король бережно хранил при себе уцелевшие от пожара драгоценные листки с видами Константинополя и Софийской мечети, все еще сохранявшей для европейских монархов свою сакральность⁷. Привезенная Карлом XII во дворец коллекция рисунков фон Лооса хранится теперь в Национальном музее Стокгольма и издана отдельным альбомом.

Работы Лооса выполнены более профессионально и качественно, чем рисунки Грело, поскольку у шведа (в отличие от француза, рисовавшего в мечети инкогнито) имелось специальное разрешение султанского дивана — фирман, предоставлявший право живописцу беспрепятственно перемещаться по мечети и делать зарисовки как в молельном зале, так и на галереях.

Следующая «могучая кучка» европейских художников стала изображать интерьер Святой Софии, главным образом ее центрального нефа с видом на восточную сторону алтарной части. Для этого они выбирали практически одну и ту же «выигрышную» точку, с которой выполняли свои этюды. Все эти работы и стали главным источником, по которому можно проследить за тем, как менялся и исламизировался внутренний вид Айя-Софии после очередной реставрации и капитального ремонта, проводимых по указу падишаха. Эти художественные работы, по сути, представляют собой бесценные исторические документы задолго до появления фотографий. По исчезновению той или иной фигуративной иконы или группы икон можно проследить темпы расхристианизации и омететивания Святой Софии. В ряд известных европейских художников можно поставить: Доменико Пронти (1786 г.)⁸,

⁷ Благодаря своим рисункам фон Лоос получил известность в качестве рисовальщика и путешественника по османскому Востоку.

⁸ Доменико Пронти (1750 — ок. 1815) — итальянский художник и гравер.

Гаврилу Сергеева (1793 г.)⁹, Антуана Меллинга (1795 г.)¹⁰, Шарля Тэксье (1834 г.)¹¹, Уильяма Барлетта (1838 г.), Карло Боссоли (1839 г.)¹², графа Амадео Прециози (1842–1844 гг.)¹³. Все они (кроме А. Прециози) писали Святую Софию до капитального ремонта Гаспара Фоссати¹⁴, стараясь как можно ближе к оригиналу передать интерьер главной султанской мечети. В более поздний период на европейских аукционах стали появляться подделки, выдаваемые за работы некоторых вышеперечисленных авторов и выставаемые за приличные суммы.

Уже со второй половины XVIII в., когда практически все фигуративные мозаики были закрыты белилами, штукатуркой или гипсом, Айя-София полностью приобрела облик традиционной султанской мечети с трибунами для муэдзинов, расставленными по периметру молебного помещения (наоса или нефа), с которых они ретранслировали для молящихся своими зычными голосами в огромном зале мечети слова стоявшего перед михрабом имама во время намаза. Если установленная в алтарной апсиде султанская ложа (араб. *бейт аль-максур*; осм. *мах-фил-и хумаюн*; тур. *хюнкар махфили*) в форме гигантской восточной шкатулки и висящий над ней узорный эркер находящегося на галереях женского харемлика (молебного помещения для султанш: матери, жен

⁹ *Гавриил Сергеевич Сергеев* (1765/1766–1816) — русский художник-акварелист. В 1793 г. в звании подпоручика (армейского прапорщика) включен в состав Чрезвычайного посольства генерал-лейтенанта Кутузова в качестве военного топографа «для снятия видов».

¹⁰ *Антуан Игнас Меллинг* (1763–1831) — немец с итальянскими и французскими корнями, который 18 лет прожил в Стамбуле (с 1782 по 1803 г.).

¹¹ *Феликс Мари Шарль Тэксье* (*Félix Marie Charles Texier*) — французский историк, архитектор и археолог, опубликовавший серию трудов, посвященных византийскому зодчеству.

¹² *Карло Боссоли* (1815–1884) — родился в Швейцарии, жил с родителями в России (в Одессе и Крыму). В зрелом возрасте переехал жить в Италию.

¹³ *Граф Амадео Прециози* (1816–1882) — мальтийский и английский художник-акварелист и путешественник, известный своими акварелями и гравюрами, изображающими Балканы, Османскую империю и Румынию. Прибыв в Стамбул в начале 40-х гг. XIX в., уже больше не покидал его. В течение нескольких лет он был придворным художником султана Абдул-Меджида.

¹⁴ *Гаспар Траяно Фоссати* (1809–1883) — швейцарец итальянского происхождения. В 1836 г. в Санкт-Петербурге получил звание «назначенного члена» Императорской Академии художеств. По указу императора Николая I в 1837 г. был командирован в Константинополь для разработки проекта строительства нового здания для Русской дипломатической миссии на Босфоре. Своими работами в Константинополе он изменил облик османской столицы, внедрив инновации в традиционную османскую архитектуру. По приглашению султана Абдул-Меджида возглавил проект по капитальному ремонту мечети Айя-София.



Интерьер Софийской мечети с видом на алтарную часть
(с султанской ложей и эркером) до реставрации. 1847 г. Худ. Гаспар Фоссати

и сестер султана. — М.Я.) выглядели вполне естественными и даже красивыми атрибутами главной султанской мечети, то для христианского взора и сердца эти предметы представлялись неуместными и оскорбительными¹⁵. Одно сакральное место для мусульман и христиан, а как могут разниться восприятия одних и других, исповедующих две мировые, авраамические и монотеистические религии!

В 40-х гг. XIX в. главная султанская мечеть пришла в аварийное состояние, требуя от султана Абдул-Меджида начала безотлагательного капитального ремонта. Великий визирь Решид-паша рекомендовал падишаху для этого своего протеже, только что отстроившего ему летнюю резиденцию в Стамбуле. Это был архитектор Русской дипломатической миссии Гаспар Фоссати, швейцарец итальянского происхождения, член Российской Императорской Академии художеств. Именно его и пригласил султан возглавить широкомасштабный реставрационный проект Софийской мечети (1847–1849 гг.). Архитектор призвал к себе в помощь родственников — младшего брата (тоже архитектора и инженера) Джузеппе Фоссати, шурина Алессандро Руска и свояка — художника Анто-

¹⁵ Planche № 24. *Fossati G. Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the sultan Abdul Medjid / from the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati; lithographed by Louis Haghe, esq. Discription Historique de Planches de Ste. Sophie by Adalbert de Beaumont. London, 1852.*



Интерьер Софийской мечети с видом на алтарную часть
(с новой султанской ложей) после реставрации. 1849 г. Худ. Гаспар Фоссати

нию Форнари, а также других итальянцев, ранее трудившихся с ним в Санкт-Петербурге. По указу Абдул-Меджида для ремонтных работ были привлечены восемьсот рабочих-османлы, в основном греческого происхождения¹⁶. На всю реставрацию было потрачено 20 млн пиастров (полтора миллиона рублей)¹⁷. Помимо инженерных работ по укреплению конструкций всего здания от купола, мраморных столбов и колонн, интерьера первого яруса до работ по устранению трещин и дыр в стенах, Фоссати осуществил капитальную перестройку (тур. *танзимат*) интерьеров мечети.

Вместо мавританского стиля раскраса поверхности стен, арок, сводов и галерей Фоссати вернул им древний византийский раскрас, который он позаимствовал у венецианской базилики Святого Марка, построенной и выкрашенной по образу и подобию базилики Святой Софии и собора Святых Апостолов, возведенных в Константинополе в VI в. архитекторами Исидором Милетским и Анфимием Тралльским. На смену слоев штукатурки с исламской орнаментикой, замуровавших византийские мозаики, вновь пришел древний «венецианско-византийский» слой с элементами западноевропейского романского, северо-

¹⁶ Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб, 2018. С. 22.

¹⁷ Беглери Г.П. Святая София. Известия Русского археологического института в Константинополе. Т. VIII. Вып. 1–2. София: Държавна печатница, 1903. С. 116, 117.



Вид на проход в новую султанскую ложу. 1849 г. Худ. Гаспар Фоссати

итальянского готического стилей и влиянием восточного, османского и византийского искусства. Новые орнаменты искусно камуфлировали кресты под различные формы растений и геометрические фигуры.

На этом Фоссати не остановился и убедил султана вынести из пространства алтарной апсиды ложу-шкатулку с нависшим над ней эрке-ром харемлика «женской половины». Взамен на согласие падишаха Фоссати соорудил шикарную султанскую ложу, которая превосходила по красоте *митаторий* (ложу-раздевалку) византийских императоров, вывезенный венецианцами из Софийской базилики после Четвертого крестового похода 1204 г. и установленный в венецианской базилике Святого Марка для проповедей местных дождей. Новую потрясающей красоты ложу, выполненную в стиле османского рококо, Фоссати установил на белых мраморных колоннах, найденных им на улицах Константинополя. Султан мог безопасно незаметно для посторонних глаз скрытно проникать с улицы в махфил-и хумаюн и располагаться в нем для совершения намаза по пятницам¹⁸.

Чтобы не вызвать у мусульманского духовенства недовольства радикальными нововведениями Фоссати, султан Абдул-Меджид, по примеру своих предшественников, решил добавить интерьеру мечети Айя-София исламской орнаментики. Для этого в ходе начатого капи-

¹⁸ Planche № 3, 9. Fossati G. Aya Sofia, Constantinople, as recently restored... 1852.

тального ремонта падишах пригласил известного каллиграфа Мустафу Иззет-эфенди¹⁹, который проработал бок о бок с командой Фоссати в Свято-Софийской султанской мечети в течение двух лет, расписав за это время восемь маленьких медальонов взамен старых работы каллиграфа Текнеджизаде Ибрахим-эфенди, расположенных между окнами алтарной апсиды. Мустафа Иззет-эфенди для этого проекта привлек к работе свою команду каллиграфов. Громадных физических усилий потребовалось османским каллиграфам из бригады Мустафы Иззет-эфенди для изготовления восьми гигантских круглых панно взамен старых квадратно-прямоугольных щитов, расписанных Текнеджизаде Ибрахим-эфенди и установленных в мечети в 1651 г. по периметру центрального нефа. Гигантские панно-медальоны из липы плотникам пришлось изготавливать в мастерских вне мечети, потом вносить по частям внутрь ее молельного помещения, сколачивать на полу, а затем монтировать на стенах. Диаметр каждого медальона достигал семи с половиной метров. Медальоны покрыли верблюжьей кожей, огрунтовали и выкрасили в ярко-зеленый цвет²⁰.

Османская и турецкая историографии традиционно приписывают шедевральную роспись золотом на медальоне купола с аяйтом из суры «Свет» мастеру каллиграфии Мустафе Иззет-эфенди, выполнившим ее в ходе реставрации мечети командой Гаспара Фоссати. Примечательно, что до этого капитального ремонта европейские видописцы практически не обращали внимания в своих работах на затемненный медальон на макушке центрального купола мечети.

Опубликованная Ю.Г. Бобровым в 1980 г. переписка Фоссати с Императорской Академией художеств проливает свет на то, кто был реальным автором шедевальной арабески и развенчивает миф о том, что им был Мустафа Иззет-эфенди²¹. Из отчетного письма Гаспара Фоссати в Мозаическое отделение при Императорской Академии художеств явствует, что в 1848 г. в ходе реставрации купола именно он обнаружил кораническую надпись на арабском языке, которая принадлежала руке неизвестного османского мастера каллиграфии. Фоссати пишет: «Мои

¹⁹ Мустафа Иззет-эфенди (1801–1876) — османский каллиграф и композитор.

²⁰ На картинах четырех художников — Василия Polenova (1882 г.), Филиппа Мари Шаперона (1893 г.), Николая Касаткина (1910 г.) и Владимира Петрова (1930 г.) передан маслом зеленый фон этих гигантских медальонов.

²¹ Бобров Ю.Г. Из истории раскрытия мозаик церкви Св. Софии в Константинополе // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник 1980. Л., 1981. С. 393–399.

труды при церкви Святой Софии продвигаются к своей цели, и в короткое время надеюсь раскрыть весь купол, чтобы показать султану (арабскую надпись из Корана, которая закрыла Пантократора)²². Эта надпись помещена в круге, имеющем 5 сажений (10,8 м. — М.Я.) в диаметре, и все турки-старика, самые фанатики, даже очень довольны, узрев оную надпись, блистающую золотом на зеленом грунте, закрытую прежде существовавшей надписью черного цвета на белом известковом грунте, резко отличавшемся от купола, который весь покрыт мозаиками на золоте»²³.

Выходит, что если и можно говорить о каком-то отношении каллиграфа Мустафы Иззет-эфенди к открытой архитектором Фоссати надписи, то только о его косвенной сопричастности к поновлению золотой краской коранического аята работы более раннего мастера, но никак не об авторстве знаменитого каллиграфа.

Помимо заветного желания Гаспара Фоссати добраться до самой макушки купола, закрытой медальоном с золотой коранической арабеской, чтобы попытаться обнаружить заветный образ Пантократора, Фоссати удалось воплотить в жизнь свою мечту найти замурованные штукатуркой византийские мозаики, которые то там, то здесь осыпались вместе со штукатуркой со стен мечети. Европейские и турецкие историографы, рассказывая о реставрации Гаспара Фоссати, предпочитают опускать причину приезда в Константинополь из Санкт-Петербурга талантливого швейцарского архитектора итальянского происхождения. Западные исследователи (Кирил Манго, Дэвид Тальбот, Годфрид Гудвин), не знакомые с перепиской Фоссати с Российской академией художеств, полагали, что обнаружение мозаичных изображений произошло чисто случайно при выполнении командой Фоссати султанского заказа и никоим образом не было связано с Россией. Это предположение не выдерживает критики по двум соображениям. Во-первых, о наличии замурованных мозаик было давно и хорошо всем известно, поскольку служащие мечети превратили в доходное предприятие по продаже местным торговцам и европейским туристам опавших со стен или выковыранных из них тессеров. Во-вторых, Фоссати, командированный в Константинополь член Императорской Академии художеств по линии Министерства иностранных дел на должность архитектора Русской дипломатической миссии на Босфоре для проектирова-

²² Закрытый мозаичный образ Пантократора (Христа-Вседержителя) на самой верхушке купола удалось воочию увидеть в 1833 г. одному ученому греку по имени Оттон Вестиарис.

²³ Бобров Ю. Забытая роль России в открытии мозаик собора Святой Софии в Константинополе / Русское искусство. № 1 (69). 2021. М, 2021. С. 130.

ния и строительства здания Посольства, получил разрешение Дворцовой площади принимать заказы от иностранных посольств и османских властей в Царьграде, что в политическом плане отвечало интересам России. После поступившего предложения от султана капитально отреставрировать Святую Софию архитектор Фоссати приступил к работе и, наконец, обнаружил византийские мозаики, погребенные под слоями штукатурки. Он обратился к руководству Академии художеств с просьбой разрешить заняться реставрацией мозаик, которые нередко осыпались вместе со штукатуркой либо сбивались палками служителями мечети, собирались ими с пола, потом попадали на прилавки стамбульского базара и скупались европейцами, посещавшими османскую столицу. Об этом говорится и в собственноручных отчетах архитектора Фоссати, хранящихся в Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге²⁴.

В 1848 г. Гаспар Фоссати получил дозволение Императорской Академии художеств приступить к раскрытию и реставрации мозаичных изображений. Их открытие велось втайне от местного населения, без ненужной огласки, но при негласном одобрении падишаха Абдул-Меджида. После разговора с Фоссати церковный писатель и путешественник А.Н. Муравьев пишет: «Но несмотря на просвещенное покровительство Султана и его министров, которые доставляли им (братьям Фоссати. — М.Я.) все возможные пособия, чрезвычайных усилий стоило обоим, особенно старшему главному зодчему, достигнуть желанной цели и спасти от варварских рук остатки драгоценных мозаиков, найденные на стенах. Еще труднее было списать их и все надписи с той отчетливостью, с какой они это выполнили; потому что неумолимый фанатизм местных имамов²⁵, несмотря на явное покровительство Султана, который несколько раз посещал храм во время перестройки, ревниво следил за всеми действиями зодчего. Часто должен был он пробираться тайно по лесам, сквозь окна мечети, чтобы поспешить списать открывающиеся постепенно мозаики под отбитой штукатуркой, пока их опять не закрыли. Благодарение Богу: все списано и все сохранено, и только легкий слой золотой краски покрывает драгоценные мозаики, которых, впрочем, не весьма много: я разумею о фигурах, а не о золотом грунте»²⁶.

²⁴ Бобров Ю. Забытая роль России в открытии мозаик собора Святой Софии в Константинополе. С. 127–128.

²⁵ Имамы — здесь под этим словом европейские путешественники подразумевали обыкновенных служителей Софийской мечети.

²⁶ Муравьев А.Н. Письма с Востока (с 1849 по 1850 г.). Часть I. М.: Ихтиос, 2005. С. 10–11.

Свидетелем реставрационных работ стал также немецкий архитектор Вильгельм Зальценберг, командированный прусским королем Фридрихом Вильгельмом IV в 1848 г. на полгода для изучения памятников византийского зодчества. Зальценберг сделал много зарисовок открываемых мозаичных изображений (изданных отдельным альбомом в Берлине в 1854 г.), которые затем Фоссати быстро закрашивал по распоряжению султана после оперативной их реставрации.

За свою работу по открытию и реставрации мозаичных изображений (Деисиса, Богородицы с Младенцем на троне и других образов) Гаспар Фоссати в том же году получил звание «Почетного вольного общника Императорской Академии художеств»²⁷.

В 1852 г. Гаспар Фоссати издал в Лондоне Альбом литографий под названием «Святая София Константинопольская, недавно отреставрированная по приказу Его Величества султана Абдул-Меджида». В акварельных рисунках архитектор по сути задокументировал виды Софийской мечети до и после ее реставрации.

Фоссати стал первым художником, который изобразил с фотографической точностью первоначальные квадратные и прямоугольные панно письма Текнеджизаде Ибрахим-эфенди, которые в ходе реставрации были заменены на новые громадные щиты в форме гигантских дисков кисти Мустафы Иззет-эфенди, закрепленные на несущих опорах центрального нефа с главными именами в исламе: Аллах; его посланник Мухаммад; четыре праведных халифа: Абу Бакр [ас-Сиддик], Омар [ибн аль-Хаттаб], Али [ибн Абу Талиб], Осман [ибн Аффан] и два брата-мученика Хасан и Хусейн, сыновья халифа Али и внуки пророка Мухаммада. Поскольку надпись выполнена по-арабски, то и размещены они в соответствии с арабским письмом — справа налево. Из его акварелей (пронумерованных планшето- в) с четким изображением арабского письма с именами на панно бросается в глаза оплошность, допущенная монтажниками еще при установке старых панно, расписанных кистью Текнеджизаде Ибрахим-эфенди. Она заключалась в том, что еще в 1651 г., когда на стенах нефа были закреплены большие квадратно-прямоугольные щиты, после халифа Омара был установлен щит с именем Али, а после него — Османа — в нарушение их исторической последовательности. Ошибка распространилась из-за этого и на расположение щитов с именами мучеников за веру Хасана и Хусейна. Даже после капитального ремонта Гаспара Фоссати и его команды, когда султан поручил каллиграфу Мустафе-заде расписать новые круглые панно

²⁷ Бобров Ю. Забытая роль России... С. 128.



Святая София. 1893 г. Худ. Филипп Шаперон

в виде огромных медальонов (диаметром 7,5 метра), сменившие старые щиты, монтажники закрепили новые панно в том же самом ошибочном расположении, не изменяя привычный порядок вещей.

Замена на стенах нефа старых щитов зеленого цвета на более крупные зеленые диски из верблюжьей кожи сразу бросалась в глаза заходящим в молеальный зал посетителям, еще больше придавая интерьеру помещения исламизированный вид.

Тем не менее по ходу капитального ремонта Айя-Софии бригаде Гаспара Фоссати удалось сменить прежний мавританский стиль на «венецианско-византийский» с элементами западноевропейского романского, североитальянского готического стилей с влиянием восточно-османского и византийского искусства.

На картине французского художника Филиппа Шаперона²⁸, написавшего в 1893 г. интерьер Софийской мечети, хорошо заметно, что ошибка в расположении медальонов была уже исправлена. Круглое панно с именем Османа заняло свое «законное» место, поменявшись местами с висевшим напротив медальоном с именем Али. Из-за этой перемены пришлось произвести рокировку братских медальонов Хасана и Хусейна. Правда, оставался вопрос: когда произошла переустановка четырех гигантских дисков в мечети?

²⁸ Филипп Мари Шаперон (1823–1906/1907) (*Philippe Marie Chaperon*) — французский художник и сценический дизайнер, известный своими работами в Парижской опере.



Беженцы на галереях мечети Святой Софии. 1878 г. Худ. Амадео Прециози

Частично можно получить ответ на этот вопрос, глядя на проданную на аукционе Сотбис в Париже акварель мальтийского художника Амадео Прециози под названием «Беженцы на галереях мечети Святой Софии»²⁹. Сюжет чем-то напоминает далекий 1453 г., когда 28–29 мая христианское население Константинополя спасалось от штурмовавших Царьград войск Мехмеда II. Но теперь место византийцев у Прециози заняли семьи турок-мусульман (стариков, женщин и детей), бежавших из своих жилищ от наступающей на Стамбул русской армии в ходе войны с Россией 1877–1878 гг.

Точно выписанные детали интерьера дают документальное представление о внутреннем убранстве мечети в этот период. Но самое главное для данного исследования то, что проданный за 34 с лишним тысячи евро рисунок демонстрирует нам, что османские зрители мечети уже устранили «недосмотр» в расположении гигантских медальонов. Стоя на южной галерее, Прециози, возможно, сам того не ведая, дает весьма важную подсказку, изобразив за массивной мраморной колонной зеленый медальон на несущей опоре западной стены северо-западного угла центрального нефа. Из акварелей Альбома Фоссати (1852 г.) видно, что даже после ремонта на прежнем месте продолжал висеть медальон с именем Хасан, которое пишется по-арабски практически так же, как и Хусейн³⁰. Разница заключается лишь в наличии двух точек

²⁹ Amadeo Preziosi «Refugees in the Gallery of the Mosque of Hagia Sophia» [Амадео Прециози. «Беженцы на галереях мечети Святой Софии»]. <<https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/15435217082/sizes/k/>>.

³⁰ Planche № 4. Fossati G. Aya Sofia, Constantinople, as recently restored...



Вид на западную стену нефа Святой Софии с медальонами Хасана и Хусейна.

Худ. Гаспар Фоссати

в имени Хусейн, которых нет в имени Хасан и которые как раз и видны на полузакрытом колонной круглом зеленом диске. Появление двух ярко-желтых точек свидетельствует о том, что панно с именем Хасана уже уступило к 1878 г. место медальону с именем Хусейн после произведенной зрителями мечети рокировки.

Понятно, что в ходе подобного «танзимата» все четыре медальона заняли принадлежащие им по праву места, где круглое панно с именем халифа Османа заняло место медальона последнего праведного халифа Али. Интересно было бы знать, кто был тот внимательный муж, который первым обратил свой пытливым взор на этот казус и какие аргументы перед падишахом привели имамы, шейхи и хатыбы главной султанской мечети (владевшие арабским и староосманским языками), чтобы оправдать непростительный двухвековой «недогляд» новых хозяев Примудрости Божией.

Таким образом, ошибка, допущенная в середине XVII в., была исправлена в промежуток между 1849 и 1878 гг. Установить точно год этого события можно будет только после обнаружения новой картины, написанной в этот временной отрезок.

Работы художников конца XIX — начала XX в. свидетельствуют о том, что они предпочитали отходить от традиционного парадного изображения центрального нефа с фокусированием внимания на главной алтарной части храма с михрабом и султанской ложей. Новые поколения художников выбирали уже другие места для установки своих мольбер-

тов и этюдников, чтобы открыть другие элементы внутреннего убранства, которые ранее оказывались вне рамок традиционных сюжетов их предшественников. Все живописцы старались передать красоту интерьера Святой Софии. Правда, в мемуарах европейских путешественников и писателей, посещавших мечеть, можно было заметить немало критических замечаний в отношении «физического» состояния здания, окружавших его сооружений и, конечно же, интерьеров. В их картинах уже трудно было обнаружить атрибуты былой христианской святыни. Данное обстоятельство подтверждают и появляющиеся с конца XIX в. фотографические снимки, поскольку посещение мечети немусульманами было уже не столь проблематично, как во времена Грело, Лооса, Пронти, Сергеева и Меллинга. Несуразность бытия мечети, носящей имя Святой Софии Премудрости Божией, то есть Иисуса Христа, образ которого был замурован еще при Мехмеде II Завоевателе, уже давно не вызывала в Европе никакого когнитивного диссонанса, как уже не вызывает сейчас особого удивления словосочетание «Мечеть Парижской Богоматери»³¹.

Выразить эту несуразность удалось, пожалуй, только одному художнику — Василию Поленову³². В 1881–1882 гг. он отправляется вместе с экспедицией князя С.С. Абамелека-Лазарева и историка искусства А.В. Прахова в свое первое путешествие на Ближний Восток и по библейским местам: в Константинополь, Палестину, Сирию и Египет, откуда привозит эскизы и наброски к масштабному полотну «Христос и грешница» («Кто из вас без греха?») (1887 г.) и другим картинам.

В Константинополе Поленов сделал несколько этюдов, один из которых можно было бы включить в этот цикл работ по евангельским сюжетам. Правда, есть нюанс: если картина Поленова «Христос и грешница» и ряд других полотен поражают своими внушительными размерами, то его миниатюрный этюд «На хорах храма Софии в Константинополе» (Стамбул, 1882 г.) размером 31 см на 23,5 см ненадолго может привлечь к себе внимание зрителя.

А между тем на художника произвело сильное впечатление то, что он увидел в Свято-Софийском соборе и что он хотел выразить на холсте в художественной форме. В одном из писем Поленов делится своими

³¹ Научно-фантастическая книга Елены Чудиновой, по сюжету которой Евросоюз превращается в исламское государство, во Франции живут арабы, а французы согнаны в гетто.

³² Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927) — русский живописец, педагог, профессор Императорской Академии художеств. Автор цикла работ, посвященных Иисусу Христу.

впечатлениями от увиденного: «Чудный храм. Жаль, что мозаичные изображения закрашены желтой краской, подражающей золоту, но совсем не передающей его, она тяжелит верхнюю часть здания и наскучает глазу. Воображаю себе, что это за красота была, когда все мозаики были целы и играли своими гармоничными переливами»³³.

Не каждый зритель с первого взгляда сможет постичь потаенный смысл, заложенный в этой картине маслом на холсте, когда вокруг висят большие полотна с интересными живописными и захватывающими сюжетами, не требующими особого умственного напряжения для понимания положенных на холст художником своих философских дум. А между тем Поленов как раз и писал этот этюд с эмоционально окрашенной душевной болью в надежде на то, что пытливый ум зрителя все же постигнет его переживания. В этой миниатюрной головоломке Поленов делится чувствами горечи православного христианина от увиденного внутри некогда величайшего и богатейшего храма христианского мира. При этом живописец приглушенно, как на исповеди, изливает в высочайшей художественной форме сокровенные мысли, прочесть которые можно, стоит только внимательно присмотреться к разбросанным художником на холсте неприметным подсказкам.

Первое, что бросается в глаза, это выбор художником места для своего этюдника. Это далеко не выигрышная точка на галереях в нескольких метрах от арочной колоннады экседры, закрывающей массивными колоннами и боковой стеной вид на центральный неф во всем его величии и красоте, как это всегда делали другие художники.

Еще одна интересная деталь. На первый план Поленов выводит не внутреннее убранство собора, не утопающий в золоте купол с арабесками и охраняющими его серафимами, не высеченный из куска мраморного монолита михраб в алтаре и не шедевральную султанскую ложу работы Гаспара Фоссати. Основным объектом на картине выступают не центральный неф, а хоры, то есть галереи древнего храма, издревле известного всему христианскому, исламскому и языческому миру под именем «Святой Софии Премудрости Божией».

С помощью особого художественного приема Поленов переносит зрителя из реальности в глубь веков ромейской эпохи, где как бы в легкой дымке минувших веков вновь оживают сохранившиеся древние элементы — античные колонны из зеленого порфира с белыми стереобатами

³³ Поленов В.Д. На хорах храма Софии в Константинополе (Стамбуле) (tretyakov.ru) <<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/30549/>>.



На хорах храма Софии в Константинополе (Стамбуле). 1882 г. Худ. В.Д. Polenov

и резными капителями, подпирающими маленькие арки антаблемента и стены галереи, выкрашенные в цвет охры с сохранившимися на ней расплывчатой византийской символикой и размытыми витиеватыми орнаментами.

На втором плане видны паникадила, висящие на металлических перемычках; за ними между колоннами хмуро выглядывает из-за стены громадное круглое панно, причем не парадной стороной зеленого цвета с золотой каймой, обращенной лицевой частью в пространство центрального нефа, а своей тыльной темной стороной. Этот медальон — один из тех восьми огромных кожаных дисков, расписанных Мустафой Исмаил-заде, которые по воле султана были призваны еще больше придать мечети Айя-София исламизированный вид. Делая особый упор на появлении этого странного темного предмета, Polenov как художник и одновременно режиссер как бы воспроизводит сцену новолуния, в которой черная луна пытается закрыть яркое солнце в период его затмения.

При этом выходящий за границу несущей опоры нефа громадный медальон не только закрывает вид на тимпан противоположной галереи, но и почти полностью затмевает по диагонали своего зеленого «собрата» на противоположной стороне несущей опоры.

Обозначив таким завуалированным способом чужеродность исламской атрибутики, Polenov подчеркивает, с одной стороны, неуместность их присутствия внутри шедевра византийского зодчества, с другой — констатирует утрату Софией Константинопольской титула «Святой», прошедшей через исламский обряд дехристианизации, а значит, деса-

крализации. Для художника она уже «просто София», давно обращенная в главную султанскую мечеть усилиями поколений османских ханов, падишахов и халифов и как бы утратившая свою былую святость. Увиденное живописец нанес маслом на крошечный размер холста, выразив свое разочарование даже в заглавии этюда — «На хорах храма Софии в Константинополе (Стамбуле)».

Поленов также оставил открытым вопрос, где же он расположился для написания картины. Неискушенному зрителю будет нелегко, но интересно определить, перед какой из четырех полуокружных экседр на хорах стоял художник, работая над этюдом. Для усложнения этой загадки Поленов несколько размыл своей кистью мелкие архитектурные элементы храма. Русскому живописцу важнее всего было показать на крошечном холсте трагическую участь некогда превосходящей по величию, красоте и славе все самые великие храмы мира Церкви Премудрости Иисусовой, которая была обращена в мечеть «пророка Исы», духовно окормляющей ныне исламский мир. На этом миниатюрном холсте Поленов выразил свои чувства глубокого переживания от безысходности и безнадежности возвращения Софии в ее первоначальный вид.

Продолжая философски переосмысливать судьбу главной султанской мечети, на ум приходит ее сообразность с участью христианских мальчиков-рекрутов, отобранных османами у родителей-христиан в счет «налога кровью», *девширме*³⁴, и насильно обращенных в ислам³⁵ для обучения в султанском *Эндеруне*³⁶ с целью дальнейшей службы османскому пади-

³⁴ *Девширме* (тур. Devşirme) — вид «живого налога», обязательного для оплаты иноверцами с подчиненных империи окраин, где османские власти принудительно отбирали из христианских семей одаренных мальчиков, обращали их в ислам и готовили для военной и государственной службы. *Девширме*, или капыкулу: отуреченные и обращенные в ислам выходцы из христианских земель, находящихся под султанской властью, состоявшие на государственной или военной службе.

³⁵ Это осуществлялось с помощью обрезания (араб. *хитан* или *хатна*, также *татхир*) — обязательной исламской хирургической операции подросткам по усечению крайней мужской плоти.

³⁶ Мехмед Фатих создал в третьей части своего дворца «внутренний двор» — Эндерун (личные покои султана). Вход туда лежал через Врата Счастья (*Баб-и Сааде*). Там размещались личные покои султана, сокровищница, Тронный зал (*Софа-и Хумаюн*) для приема высокопоставленных гостей, библиотека и сад правителя с цветниками. На территории этого заповедного двора находилась также одноименная школа «Эндерун», где воспитывались обращенные в ислам мальчики из христианских семей в качестве *капыкулу* («слуг Порты», «государевых рабов»), т.е. невольников султана. Попытки турецких родителей впоследствии устраивать своих детей в Эндерун за деньги привели к ослаблению и упразднению в начале XIX в. этой элитарной кузницы кадров Османской империи.



Святая София. Вид на юго-восточную сторону мечети. Худ. Н.А. Касаткин

шаху-хану-халифу на государственном, духовном и военном поприщах. За предательство византийцами православия и поход к папе римскому на поклон в 1438–1439 гг. православные христиане и заплатили свой «дев-ширме», отдав на разграбление столицу своей гибнущей империи, Константинополь, а свою главную духовную святыню, Премудрость Божию, что суть есть Христос — еще и на святотатство. Так глубоко передать то, что должен прочувствовать православный христианин, вступив в поруганную, оскверненную святыню, кроме Поленова, никому больше не удалось.

Этюд Василия Поленова был выставлен на 13-й выставке Товарищества передвижников в 1885 г., на которой Павел Третьяков и приобрел его у автора для своей галереи.

С появлением и развитием фотографирования интерес к художественному изображению Свято-Софийского собора постепенно ослабевал, за картины платили заметно меньше. Из работ, написанных маслом в османский период, можно отметить две работы художника Николая Касаткина («Константинополь. Святая София», 1910 г.)³⁷. На первом и втором холсте художник-реалист рисует интерьер мечети в перерыве между намазами, где не видно ни одной живой души. В опустевшем храме на передний план выходит античная колоннада экседры с массивной

³⁷ Николай Алексеевич Касаткин (1859–1930) — русский живописец-реалист.



Святая София. Вид на минбар и султанскую ложу. Худ. Н.А. Касаткин

алебастровой вазой, а дальше по центру видны атрибуты двух авраамических и монотеистических религий, христианства и ислама, — шестикрылый серафим, а под ним разместился зеленый медальон с именем халифа Абу Бакра. На втором холсте маслом мы попадаем в настоящую мечеть, где практически невозможно обнаружить христианских следов. В центре картины изображена одинокая фигура духовного лица (имамы или шейха мечети) в чалме и коричневом халате, задумчиво стоящего в молельном зале перед *минбаром* (кафедра проповедника), за которым возвышается султанская ложа. И только цвет охры на верхних сводах здания немного напоминает о доисламском происхождении мечети.

Падение Османской империи и изгнание последнего султана и халифа в 1922–1923 гг. нанесло ощутимый удар по исламу как господствующему вероисповеданию в Турецкой Республике. Пришедшая в упадок христианская и исламская святыня, Айя-София, вновь остро нуждалась в капитальном ремонте. Последним известным живописцем, посвятившим Софийской мечети своё творчество, стал Владимир Петров³⁸.

³⁸ Владимир Константинович Петров (1880–1935) — русский художник. Учился живописи в Тифлисе, но был вынужден прекратить свое образование из-за начала Первой мировой войны и воинского призыва. Затем он участвовал в Гражданской войне на стороне белой армии. После поражения эмигрировал в Турцию в 1920 г. и через некоторое время осел в Константинополе, где приобрел известность как



Вид на султанскую ложу Софийской мечети. Худ. В.К. Петров

С конца 20-х гг. XX в. вплоть до самого закрытия мечети на капитальный ремонт в 1931 г. он беспрепятственно писал интерьеры мечети Айя-София с различных ракурсов молельного зала. Глубоко символично, что смерть настигла художника в 1935 г., в тот самый год, когда произошло «успение» Премудрости Божией как мечети с одновременным ее «рождением» уже в ипостаси музея.

Благодаря многочисленным рисункам, гравюрам и картинам Софии Константинопольской, написанным европейскими паломниками, путешественниками и художниками в различные исторические эпохи, мы имеем прекрасную возможность проследить за тем, как менялся облик Святой Софии при различных правителях в разные периоды ее многовековой истории.



художник архитектуры и декоративных интерьерных произведений города. В течение ряда лет (в конце 20-х — начале 30-х гг. XX в.) он писал интерьеры мечетей Стамбула, в особенности мечети Святой Софии. По технике живописи картины Петрова близки к работам великого русского живописца Василия Васильевича Верещагина.



REFERENCES

1. *Begleri G.P.* St. Sophia. The tidings of the Russian archaeological institute in Constantinople. Vol. VIII, issue 1-2. Sofia: Drzhavna pecha, 1903. P. 117.
2. *Bobrov Yu.G.* From the history of the disclosure of mosaics of the Church of St. Sofia in Constantinople // Monuments of culture. New discoveries. Writing, art, archaeology. Yearbook 1980. Leningrad, 1981. P. 393–399.
3. *Bobrov Yu.G.* The forgotten role of Russia in the discovery of the mosaics of the Hagia Sophia in Constantinople / Russian Art. № 1 (69). 2021. M., 2021. P. 126–133.
4. *Fossati G.* Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the sultan Abdul Medjid / from the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati; lithographed by Louis Haghe, esq. Discription Historique de Planches de Ste. Sophie by Adalbert de Beaumont. London, 1852. Planchets № 3, 4, 9, 24.
5. *Majeska G.P.* The Birth of Ignatius Smolyanin // Russian travelers in Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries. Washington, 1984. P. 92, 207–208.
6. *Murav'ev A.N.* Letters from the Orient (from 1849 till 1850). Part I. Moscow: Ihtios, 2005. P. 10–11.
7. *Polenov V.* In the choirs of the Church of Sophia in Constantinople (Istanbul). 1882. Tretyakov Gallery, 1885. Inv. 2793.
8. *Preziosi Amadeo.* «Refugees in the Gallery of the Mosque of Hagia Sophia» <<https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/15435217082/sizes/k/>>.
9. *Sakharov I.P.* The Tales of the Russian people. Vol. II. St. Petersburg, 1849. Vol. VIII. P. 51.
10. *Savvaitov P.* The Travel of Archbishop Anthony of Novgorod to Tzar'grad at the end of the XII century. St. Petersburg, 1872. P. 85–86.
11. *Vinogradov A.Yu., Zakharova A.V., Chernoglazov D.A.* The Church of St. Sophia of Constantinople in the light of Byzantine sources. St. Petersburg: Publishing house «Pushkin House», 2018. P. 22.

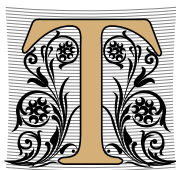


Ключевые слова:

Церковь Святая София, мечеть Айя-София, султан, архитектор, художник.

Mikhail I. Yakushev

THE SACRED SPACE OF HAGIA SOPHIA IN THE PERCEPTION OF EUROPEAN ARTISTS



The article talks about the history of the Church of Hagia Sophia, which has gone through several periods: Byzantine, Latin, Byzantine again, Ottoman and Turkish. The fall of Constantinople and the conversion of Hagia Sophia Church into the principal mosque of the Ottoman sultans put an end to its visits by Christian pilgrims and travellers, changed its appearance and internal view, which remained unknown to Europeans until the second half of the 17th century.

With the appearance of the first artist and traveller inside the mosque in 1672, it gave an idea of how its view had changed and changed because of the efforts taken by the sultans to Islamize the interior and exterior view of Aya-Sofia Mosque. As a result, in the middle of the second half of the 18th century Hagia Sophia almost completely acquired the appearance of a traditional mosque. After the restoration of Gaspar Fossati (1847–1849), the Aya-Sofia Mosque partially regained its former Byzantine appearance. In the published album of color lithographs with images of the Sofia Mosque, Fossati included watercolours with its views before and after major repairs.

Thanks to the works of European artists, the modern viewer and reader can trace the dynamics of the change in the appearance of the mosque towards even greater marking and partial restoration of its lost Byzantine appearance, when Aya-Sofia turned in 1935 from an acting mosque into a state museum.

Key Words: Hagia Sophia Church, Aya-Sofia Mosque, Sultan, Architect, Artist, Painter.

Mikhail I. Yakushev — Ph.D. in History, Director General of the Analytic Center «Katehon», Senior Research Fellow at the Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences.

 **Якушев Михаил Ильич** 

кандидат исторических наук, Генеральный директор
аналитического центра «Катехон», старший научный сотрудник
Института Востоковедения РАН