

Кононенко Евгений Иванович

Кандидат искусствоведения, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4579-8653
J_kononenko@inbox.ru

Ключевые слова: османская архитектура, мечеть, пейзажная живопись, Стамбул, Айвазовский, Корроди.

Kononenko Evgenii I.

PhD in Art History, Head of Department of Asian and African Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4579-8653
J_kononenko@inbox.ru

Key words: Ottoman architecture, mosque, landscape painting, Istanbul, Aivazovsky, Corrodi.

КОНОНЕНКО Е.И.

Мечеть в пейзаже. Памятники архитектуры как «османские» индикаторы

Османская культура оказалась индифферентна к выработке особых маркеров национального пейзажа, заменив их архитектурным индикатором. Мечеть служила задачам монументальной пропаганды, фиксируя османизацию территории и замещая древние памятники. В европейском пейзаже османская мечеть превратилась в ориенталистский индикатор территориальной и цивилизационной принадлежности, средством визуальной метонимии, и пейзаж с мечетью стал аналогом театральной декорации для сюжета, не предъявляя художникам требований исторической достоверности.

KONONENKO EVGENII

A Mosque in a Landscape. Architectural Monuments as “Ottoman” Indicators

Ottoman culture was indifferent to the development of special markers of the national landscape, replacing them with an architectural indicator. The mosque served the tasks of monumental propaganda, fixing the ottomanization of the territory and replacing ancient monuments. In the European landscape painting the Ottoman mosque turned into an orientalist indicator of territorial and civilizational affiliation, a means of visual metonymy, and landscape with a mosque became an analogue of theatrical scenery for the plot without presenting artists with the requirements of historical authenticity.

Тема «национального пейзажа» в последние несколько лет оказалась на удивление актуальной – после целой волны крупных международных научных форумов и конгрессов, на которых обсуждались достижения глобализации, взаимовлияния и единство процессов развития культуры, с середины 2010-х годов приоритеты научных дискуссий ощутимо смещаются к акцентированию отличий и специфике региональных художественных поисков. Модная «национальная» тема часто пересекается с не менее актуальными «трендами» исследований – «экологичностью», «культурной памятью», «истоками самосознания» и т.д. С другой стороны, становление, развитие и различные аспекты восприятия «национального пейзажа» оказываются предметом междисциплинарных культурологических штудий с изысканными обозначениями типа «поэтика пространства», «метафизика пространства», «семиотика пространства», «энвайронментальные пространства», «ментальное картографирование», «субъективизация культурного ландшафта»...

Однако «восточный пейзаж» чаще всего оказывается вне поля зрения исследователей. Одна из причин этого – то, что, в отличие и от европейских стран, и от, например, Китая и Японии, в мусульманской культуре пейзаж и в живописи, и в литературе появляется достаточно поздно. При этом в арабской миниатюре условный пейзаж сводился лишь к нескольким объектам, обозначавшим место действия, а в персидской миниатюре существовал, как правило, только в качестве фона для сюжета [8; 11].

В турецкой культуре ситуация оказалась иной.

Во-первых, тема природы оказалась не развита как в турецкой живописи, так и в поэзии. Несмотря на то что Османская империя

была сельскохозяйственной державой, в стихах турецких поэтов описания природы не играли никакой роли. Объединив территории с различными природными условиями, Османская империя не могла идентифицировать себя с каким-то одним ландшафтом. Во-вторых, хотя в турецкой поэзии присутствуют номинативные упоминания элементов сельского ландшафта, османизация затронула в первую очередь города, и метонимией «османского» стала столица, двор султана [14]. В-третьих, если основным объектом иллюстрирования в персидской традиции являлись эпосы и поэтические произведения, то турецкая иллюстрированная книга – прежде всего хроники, изображающие конкретных людей в конкретном месте [12]. Вследствие этих факторов в пейзаже как отдельном жанре живописи просто не было необходимости – «видопись» была не востребована, сельский ландшафт не являлся местом действия (за исключением изображения батальных и охотничьих сцен, не требовавших точной локализации).

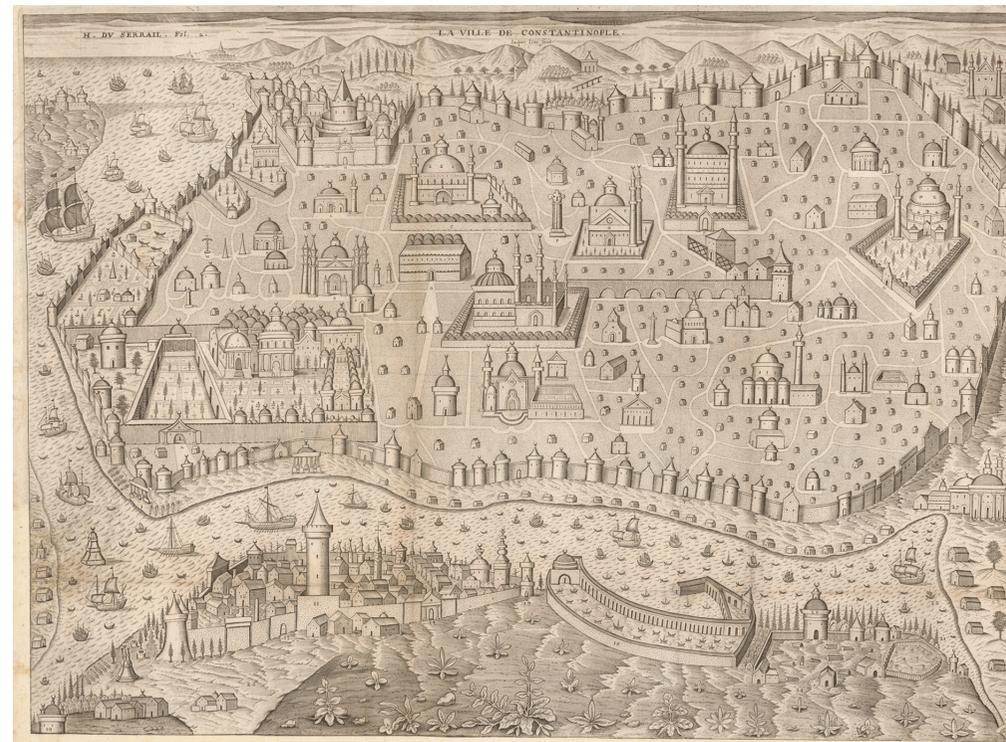
Тем не менее османской культуре понадобился особый ландшафтный маркер. Для чужих такой маркер должен был четко указывать на принадлежность территории к сфере османского влияния, для своих – по возможности точно идентифицировать конкретное место. Такими маркерами стали архитектурные сооружения – мечети, многофункциональные благотворительные комплексы (*куллие*), фасады и порталы дворцов, вследствие чего представление об «османском пейзаже» справедливо ассоциируется именно с архитектурным оформлением пространства [10; 18].

Необходимо отметить, что исламская культура в целом и тюркская в частности (как сельджукская, так и наследовавшая ей в Анатолии османская) привычно использовали именно архитектурные формы (прежде всего культовые здания) как инструмент политической риторики, отмечавший факт присутствия на подчиненных землях [1, с. 43]. После перенесения столицы Османского государства в завоеванный в 1453 году Константинополь перед новыми правителями встала задача демонстративной исламизации и османизации древнего города – задача не только практическая, но и риторическая. Визуальными образами торжества ислама и могущества султанов в пространстве Второго Рима стали комплексы-*куллие*, не только создававшие инфраструктурные ядра мусульманских кварталов, но и подчиненные особой программе «замещения святынь»: осман-

ские здания возводились в особо значимых местах на фундаментах древних храмов, монастырей, форумов и дворцов, располагавшихся вдоль улицы Меса – одной из главных церемониальных магистралей византийского города, проходившей по линии водораздела Мраморного моря и Золотого Рога [3]. В результате уже к середине XVI века панораму Стамбула определяла цепочка фланкированных парными минаретами огромных куполов мемориальных мечетей – Баязидие, Шехзаде, Сулеймание, Фатих, Селимие, замкнутая на юго-востоке Айя-Софией, а на северо-западе – комплексом Эйюп Султан, местом коронации османских владык. Эта цепочка доминант прекрасно передана на гравированной «Панораме Константинополя» Мельхиора Лорка (1559) – одном из первых пейзажей османской столицы [20].

Миниатюры XVI века с видами Стамбула, созданные ведущим мастером придворной школы Насухом Матракчи, демонстрируют, что огромные мечети являлись не только ориентирами в силуэте босфорского города, но и основными реперами в городской застройке [13; 15]. Тем самым в османской живописи закрепляется реалья: султанские *куллие*, носившие имя царственного патрона и распространявшие его на прилегающие кварталы, становились градостроительными ячейками, формируя не только панораму, но и планировку османской столицы. Выделение крупнейших исламских комплексов, служивших султанскими некрополями (прежде всего Айя-София, Фатих, Баязидие, позже – и Сулеймание), стало обычным приемом для европейских картографов XVI–XVII веков, вслед за Джованни Вавассоре (1535) гравировавших «вид Константинополя» – например, Себастьяна Мунстера (1570), Франца Хогенберга (*Civitates orbis terrarum*, 1572–1576), Джакомо Франко (1597), Якоба Исаака (ок. 1654) [19].

Кроме того, узнаваемый образ османской купольной мечети, ассоциировавшийся с государственным заказом, активно распространялся из Стамбула в провинции империи. Придворные мастера обеспечили культовыми зданиями, построенными по нескольким легко модифицируемым типовым проектам, не только города Анатолии, но и отдаленные центры Балкан, Крыма, Сирии, Египта. Среди таких мечетей нет двух одинаковых, но доминирующий масштаб, градостроительная функция, использование одних и тех же конструктивных и композиционных элементов – кубический объем,



Илл. 1. Я. Исаак. Вид Константинополя. До 1654 г. Резцовая гравюра. Фрагмент



Илл. 2. Г.Г. Чернецов. Константинополь, вид из Перы. 1862. Холст, масло. Латвийский национальный художественный музей, Рига. Фрагмент



Илл. 3. И.К. Айвазовский. Бухта Золотой Рог. 1845. Холст, масло.
Чувашский гос. художественный музей. Фрагмент



Илл. 4. И.К. Айвазовский. Вид Константинополя и Босфора. 1856. Холст, масло.
Частн. собр. Фрагмент

центральный купол, поддерживающие полукупола, предваряющий двор со сводчатыми галереями, минареты на углах здания, – делают их образ предельно схожим. Появление столь узнаваемых зданий в землях, имевших собственные архитектурные традиции, не только маркировало процесс исламизации, но и закрепляло политическую реалию – вхождение этих территорий в состав мусульманской Империи, установление здесь центральной власти султана, с XVI века являвшегося и халифом правоверных. Процесс архитектурной османизации провинций продолжался до конца XIX века; правда, в ходе освободительных войн и поисков «национальной самоидентичности» многие турецкие памятники оказались уничтожены...

Османская «монументальная пропаганда» оказалась весьма успешной: в представлении европейцев византийский Константинополь вытеснялся султанским Стамбулом намного быстрее, нежели античные колонны, цоколи триумфальных арок и остатки форумов действительно исчезали со стамбульских площадей; «панорамы Константинополя» наполнялись куполами мечетей и минаретами, увенчанными полумесяцами; путевые записки путешественников (Т. Готье, В. Смирнова, В.Л. Поленова, Ле Корбюзье [4, с. 50–53; 5, с. 302–304; 7; 9, р. 1087]) наполнены описаниями грандиозных османских памятников, но не античных и византийских руин, попросту игнорировавшихся... Османская мечеть (вернее, ее обобщенный образ, сводившийся к пирамидальному объему, завершенному уплощенным куполом, фланкированным тонкими минаретами с коническими завершениями) стала визуальной «визитной карточкой» сначала Стамбула, а потом и всей Османской империи, четко маркируя босфорские пейзажи [2, с. 92–98].

Именно этот образ, легко узнаваемый и однозначно идентифицируемый, но не различимый в деталях для тех, кто не бывал в Стамбуле, превратился в европейском пейзаже в своеобразный «ориенталистский» индикатор территориальной и цивилизационной принадлежности. Безусловно, художники изображали и реальные здания в качестве достопримечательностей, и, создавая «портрет» Стамбула, воспроизводили конкретные объекты в панораме города. Такие натурные пейзажи XVIII–XIX веков работы А. Меллинга, Л. Майера, Л.-Ф. Кассаса, Г. Фоссатти, Г.Г. Чернецова можно считать историческими документами.

Необходимо, однако, отметить и другую грань «портретирования» Стамбула. Изображения стамбульских мечетей в европейской пейзажной живописи становятся достаточным средством визуальной метонимии, необходимой «привязкой» ведуты к Босфору, способом «османизировать» изображаемый ландшафт. В 1876 году В.Д. Смирнов, оставивший одно из первых в русской литературе подробных описаний османской столицы, отмечал: «Надобно очень долго и очень часто присматриваться к общей панораме Стамбула, чтобы безошибочно различать мечети» [7, с. 564]; но «различение» было актуально, во-первых, для тех, кого интересовал именно «документальный» вид Стамбула или его конкретной части (в первую очередь тех, кто бывал на Босфоре не просто проездом и успел привыкнуть к городу), и, во-вторых, когда на картину попадали несколько однотипных зданий и возникала необходимость их идентификации. Если же в четкой идентификации необходимости не было, европейские пейзажисты могли использовать некий обобщенный образ османской мечети для перенесения действия картины в Турцию, превращая «вид с мечетью» в своего рода театральную декорацию, позволяющую зрителю сориентироваться. Османская мечеть лишалась конкретики и становилась индикатором определенного контекста, «отуречивая» любой пейзаж. Она манифестировала: «действие происходит в Турции / в Константинополе», а большая конкретизация зачастую и не требовалась.

Как ни странно, к числу подобных мастеров придется отнести и Ивана Айвазовского, неоднократно бывавшего в Стамбуле. В целом босфорские ведуты прославленного мариниста мало отличаются от видов Одессы, Крыма, Капри, Неаполя, и индикаторами, позволяющими локализовать место, на большинстве «константинопольских» пейзажей оказываются именно мечети и минареты. Когда речь идет о панорамных видах города или же об определенном ракурсе, включающем конкретный памятник, Айвазовский точен в деталях (Галатская башня в лунном свете, 1845, частн. собр.; Вид Леандровой башни в Константинополе, 1948, ГТГ); когда же пейзажист создавал обобщенные виды части города при ночном освещении, образ лишенной деталей мечети «отрывался» от конкретного здания.

Примером такой работы Айвазовского является «Вид Константинополя и Босфора» (1856), композиция которого позволяет



Илл. 5. Э. Корроди. Вид Галатского моста. Вариант в вертикальном формате. Ох. 1900. Холст, масло. Частн. собр. Фрагмент



Илл. 6. Э. Корроди. Вид Галатского моста. Вариант в горизонтальном формате. Ок. 1900. Холст, масло. Частн. собр. Фрагмент

идентифицировать первый план со стамбульским районом Бейоглу, а белую мечеть слева – с Нусретие-джами. Эту же мечеть пейзажист изобразил десятью годами ранее на «Виде Константинополя при лунном освещении» (1846, ГРМ), лишив ее, правда, части окружающей набережной. Но еще за год до этого на картине «Бухта Золотой Рог» (1845, Чувашский гос. художественный музей) Айвазовский запечатлел на ночном виде из Бейоглу совсем другую мечеть, перекрытую шлемовидным куполом на кубическом барабане с одним световым проемом на каждой стороне, не имеющую ничего общего с завершенной в 1826 году Нусретие-джами. Нетрудно убедиться, что на первом плане пейзажей 1845 и 1856 годов изображено одно и то же двухэтажное деревянное здание с арочной галереей первого этажа, закрывающее нижнюю часть мечети, тогда как на холсте 1846 года это здание отсутствует. Приходится заключить, что передний план на «чебоксарском» пейзаже является вымыслом художника,

перенесенным на холст 1856 года уже после более пристального знакомства с мечетью Нусретие.

Швейцарско-итальянский живописец Эрманно (Герман) Корроди (1844–1905) прославился «ориентальными пейзажами» [16, р. 62–67], сюжет которых помещается на фоне, локализуемом благодаря известным памятникам (для Египта – пирамидам на горизонте или «киоску Траяна» на среднем плане, для Иерусалима – Куполу Скалы на Храмовой горе, аналогично тому как на работах «римского цикла» присутствовали Колизей, руины форумов, гробница Гая Цестия), и подобным индикатором места для видов Стамбула на картинах Корроди ожидаемо стали мечети. Но, например, перенося на холст перспективу моста через Золотой Рог (именно этот ракурс известен по целому ряду фотографий рубежа XIX–XX веков и акварелям Ф. Зонаро), Корроди в нескольких версиях «Вида Галатского моста» изобразил в конце перспективы на месте огромной мечети Йени разные архитектурные сооружения, ни одно из которых не соответствует реальному памятнику XVII века: на варианте в вертикальном формате купол мечети (почему-то ребристый) поднят на высоком барабане, окруженном классицистической колоннадой по образцу Исаакиевского собора, на варианте в горизонтальном формате позади Йени-джами возникло отсутствующее в районе Эминоню огромное здание с прорезанными рядами проемов фасадами, перекрытое уплощенным куполом. Хотя Корроди бывал в Стамбуле, очевидно, что при создании пейзажей он руководствовался не натурными зарисовками, а какими-то иными источниками (например, отпечатками фотоснимков плохого качества), создавая некий обобщенный образ огромной османской мечети, дополняемый собственными представлениями. Кроме того, изображенный мост на двух вариантах пейзажа имеет разную ширину и вымощен каменными плитами, тогда как современный Корроди понтонный Третий Галатский мост, существовавший в 1875–1912 годах, был деревянным [17]. Тех, кому реальный вид был не знаком, или же тех, кто был равнодушен к достоверности передачи деталей, стамбульские пейзажи Корроди могли удовлетворить, но говорить о документальности его «видов» не приходится.

Представить, описать, изобразить Стамбул без обращения к образу османской мечети оказалось невозможно, и уже в XX веке этот образ превратился в полноценный визуальный бренд, ставший таким же

средством метонимии для обозначения не только босфорского города, но всей Турции, каковыми являются Эйфелева башня для Парижа и Франции или Статуя Свободы для Нью-Йорка и США. Именно огромная купольная мечеть (конкретнее – Сулеймание-джами) «рекламировала» путешествие на знаменитом «Восточном экспрессе» на афишах Р. Бродера 1922 года; в середине прошлого столетия целый ряд дизайнеров, создававших рекламные плакаты для туристических бюро и транспортных компаний, не стали искать новый броский визуальный образ, используя именно огромную купольную мечеть в качестве индикатора Турции. Силуэты османских (или современных псевдоосманских) мечетей прочно вошли и в официальную геральдику крупнейших городов Турецкой республики, не только репрезентуя местные достопримечательности, но и отсылая к «великолепному веку», напоминая о былом политическом могуществе и олицетворяя национальную идею [2, с. 99–101, 115–117].

Можно говорить о том, что османская мечеть никогда не была лишь деталью пейзажа, одним из архитектурных сооружений, конкретным элементом определенной панорамы: она всегда являлась инструментом политической риторики, служа индикатором исламского и османского присутствия, выразительным символом османизации, частью программы «замещения святынь», маркером «босфорской цивилизации» [6, с. 274]. Превращенная в европейской пейзажной живописи в обобщенный образ, лишаясь архитектурной достоверности и идентифицирующих деталей, мечеть осталась маркером географической принадлежности, отсылкой к породившей ее культуре. Каждый европейский пейзажист воспринимал и передавал этот образ по-своему: кто-то (как Меллинг, Кассас, Чернецов) – предельно конкретно, как неотъемлемую часть реального пейзажа, кто-то (как Айвазовский и Корроди) – лишь как утрачивающий детали ориентир, достаточную отсылку к «образу города» в целом, перемещая «мечеть в пейзаже» в разряд «образов-воспоминаний».

Список литературы:

- 1 Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: Садра, 2016.
- 2 Кононенко Е.И. Большая османская мечеть // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.
- 3 Кононенко Е.И. «Замещение святынь»: некоторые аспекты архитектурной османизации Константинополя в XV–XVI вв. // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. Вып. 12. С. 142–160.
- 4 Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. М.: Стройиздат, 1991.
- 5 Лосева А. Впечатления В.Д. Поленова о Египте в контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 300–321.
- 6 Памук О. Стамбул. Город воспоминаний. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006.
- 7 Смирнов В.Д. Турецкая цивилизация, ее школы, софты, библиотеки, книжное дело. Из поездки в Константинополь, летом 1875 г. // Вестник Европы. 1876. № 8. С. 527–566.
- 8 Asl M.M. A Comparative Analysis of Factors Influencing the Evolution of Miniature in Safavid and Ottoman Periods // International Journal of Cultural and Social Studies. 2017. Vol. 3. P. 484–493.
- 9 Berchet J.-C. Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle. Paris: Robert Laffont, 1985.
- 10 Boqvist M. Building an Ottoman Landscape: The Complexes of Sinan Pasha on the Imperial Roads of Syria // Turcica. 2011. № 43. P. 363–387.
- 11 Bronstein L. Space Forms in Persian Miniature Composition // Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology. 1935. Vol. 4. № 1. P. 15–28.
- 12 Germen M. Subjectivity in Contemporary Visualization of Reality: Re-Visiting Ottoman Miniatures. Istanbul: Sabanci University. 2012.
- 13 Halbout du Tanney D. Istanbul vu par Matrakçı et les miniaturistes du XVIe siècle. İstanbul: Dost Yayınları, 1993.
- 14 Holbrook V. Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New // Journal of the American Oriental Society. 1992. Vol. 112. № 3. P. 440–454.
- 15 Johnston N.J. The Urban World of the Matraki Manuscript // Journal of Near Eastern Studies. 1971. Vol. 30. № 3. P. 159–176.
- 16 Juler C. Les orientalistes de l'école italienne. Paris: ACR édition, 1992.
- 17 McCarthy K. The Galata Bridge in Istanbul: An Illustrated History. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing, 2016.
- 18 Orlandi L. In search of an 'Ottoman Landscape': Sinan's works in Trace as expression of tangible heritage // ITU A|Z. 2015. Vol. 12. № 2. P. 59–68.
- 19 Schefold M. Beschreibung und Contrafactur der Vornembster Stät der Welt. Plochingen: Müller und Schindler, 1965.
- 20 Westbrook N., Dark K.R., Van Meeuwen R. Constructing Melchior Lorichs's 'Panorama of Constantinople' // Journal of the Society of Architectural Historians. 2010. Vol. 69. № 1. P. 62–87.

References:

- 1 Grabar O. *Formirovanie islamskogo iskusstva* [Formation of Islamic Art]. Moscow: Sadra Publ., 2016.
- 2 Kononenko E. “Bolshaja osmanskaja mechet” [“The Great Ottoman mosque”]. *Kul'tura Vostoka. Iss. 3. “Vizitnye kartochki” vostochnyh kultur* [The Culture of Orient. Iss. 3. “Business cards” of oriental cultures]. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 92–117. (In Russ.)
- 3 Kononenko E. “Zameschenie svjatyn”: nekotorye aspekty arhitekturnoy osmanizacii Konstantinopolja v XV–XV vv. [“The substitution of shrines”: some aspects of the architectural ottomanization of Constantinople in the XV–XVI centuries]. *Voprosy vseobschej istorii arhitektury*, 2019, iss. 12, pp. 142–160. (In Russ.)
- 4 Le Corbusier. *Puteshestvie na Vostok* [The Voyage on Orient]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1991. (In Russ.)
- 5 Loseva A. Vпечатlenija V.D. Polenova o Egipte v kontekste vospominanij russkih palomnikov I puteshestvennikov vtoroj poloviny XIX veka [Impressions of V.D. Polenov about Egypt in the context of the memoirs of Russian pilgrims and travelers of the second half of the XIX century]. *Iskusstvoznanie*, 2012, no. 3–4, pp. 300–321. (In Russ.)
- 6 Pamuk O. *Stambul. Gorod vospominanij* [Istanbul. The City of memories]. Moscow, Olga Morozova Publ., 2006. (In Russ.)
- 7 Smirnov V.D. Turetskaja tsivilizatsija, ee shkoly, softa, biblioteki, knizhnoe delo. Iz poezdki v Konstantinopol', letom 1875 g. [Turkish civilization, its schools, softa, libraries, book business. From a trip to Constantinople, in the summer of 1875]. *Vestnik Evropy*, 1876, no. 8, pp. 527–566. (In Russ.)
- 8 Asl M.M. A Comparative Analysis of Factors Influencing the Evolution of Miniature in Safavid and Ottoman Periods. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2017, vol. 3, pp. 484–493.
- 9 Berchet J.-C. *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*. Paris, Robert Laffont, 1985.
- 10 Boqvist M. Building an Ottoman Landscape: the Complexes of Sinan Pasha on the Imperial Roads of Syria. *Turcica*, 2011, no. 43, pp. 363–387.
- 11 Bronstein L. Space Forms in Persian Miniature Composition. *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, 1955, vol. 4, no. 1, pp. 15–28.
- 12 Germen M. *Subjectivity in Contemporary Visualization of Reality: Re-Visiting Ottoman Miniatures*. Istanbul, Sabanci University Publ., 2012.
- 13 Halbout du Tanney D. *Istanbul vu par Matrakçı et les miniaturistes du XVIe siècle*. İstanbul, Dost Yayınları, 1993.
- 14 Holbrook V. Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New. *Journal of the American Oriental Society*, 1992, vol. 112, no. 3, pp. 440–454.
- 15 Johnston N.J. The Urban World of the Matraki manuscript. *Journal of Near Eastern Studies*, 1971, vol. 30, no. 3, pp. 159–176.
- 16 Juler C. *Les orientalistes de l'école italienne*. Paris, ACR édition, 1992.
- 17 McCarthy K. *The Galata Bridge in Istanbul: An Illustrated History*. North Charleston, CreateSpace Independent Publ., 2016.
- 18 Orlandi L. In search of an ‘Ottoman Landscape’: Sinan’s works in Trace as expression of tangible heritage. *ITU A|Z*, 2015, vol. 12, no. 2, pp. 59–68.
- 19 Scheffold M. *Beschreibung und Contrafactur der Vornembster Stät der Welt*. Plochingen, Müller und Schindler, 1965.
- 20 Westbrook N., Dark K.R., Van Meeuwen R. Constructing Melchior Lorichs’s ‘Panorama of Constantinople’. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2010, vol. 69, no. 1, pp. 62–87.