

Об уместности и умеренности архитектурных новаций

И.А.Бондаренко, МАРХИ, Москва

В статье рассматривается вопрос о проявлениях творческих новаций в традиционном, главным образом, средневековом русском зодчестве. Выявляются разные степени допускавшихся вольностей в отношении воспроизведения архитектурных образцов. Обращается внимание на редкие случаи рождения новых образцов, превосходящих прежние. Характеризуются радикальные перемены в отношении к архитектурным образцам и стилям, наступившие с приходом Нового, а затем и Новейшего времени, когда возобладала жажда полного творческого раскрепощения и перманентного новаторства. Автор приходит к заключению, что современные трудности создания и восприятия новаторских произведений архитектуры связаны с разрушением некогда стройной системы культурных ценностей и ориентиров, сознательным снижением общего уровня оценки архитектурно-художественных достижений и распространением под лозунгами равноправия и свободы чрезмерного субъективизма и деморализующей общество креативной вседозволенности.

Ключевые слова: архитектурные образцы, стили, традиции, новаторство, творчество, субординация, регламентация, свобода.

On the Appropriateness and Moderation of Architectural Innovation

I.A.Bondarenko, RAACS, Moscow

The article considers the issue of creative innovations in traditional, mainly medieval Russian architecture. Various degrees of liberties allowed in regard to the reproduction of architectural models are identified. The attention is drawn to the rare cases of the emergence of new models surpassing the previous ones. The radical changes of architectural models and styles that have been introduced with the arrival of modern, and then contemporary, times when the desire for complete creative emancipation and permanent innovation prevailed are defined. The author comes to the conclusion that the current difficulties of creating and comprehending the innovative pieces of architecture can be associated with the breakdown of once-coherent system of cultural values and guidelines by deliberately lowering of the overall level of evaluation of the architectural and artistic achievements and spreading of excessive subjectivism and demoralizing creative permissiveness under the name of equality and freedom.

Keywords: architectural models, styles, traditions, innovation, creative work, subordination, regulation, freedom.

В 2019 году весь архитектурный мир отмечал 100-летие прославленного Баухауса, а нынешний год примечателен столь же солидным юбилеем ВХУТЕМАСа, который сыграл не менее значительную роль в развитии современной архитектуры в целом и в нашей стране особенно. Многие звёздные архитекторы сегодняшних дней признаются в том, что на них оказали неизгладимое впечатление шедевры именно советского авангарда. Это льстит и практикам, и историкам отечественной архитектуры XX века.

Однако нельзя не признать, что новаторская архитектура не очень близка и приятна широкой публике, как, впрочем, и все остальные виды авангардного искусства. Специалисты пытаются объяснить это глубокой концептуальностью такого искусства и недостаточной подготовленностью зрителей к его восприятию. Звучат призывы не судить поспешно об одарённости авторов – она обязательно раскроется со временем. Но разве можно запретить судить об искусстве с первого взгляда? Ведь это так важно! Встаёт резонный вопрос: а могут ли в рамках найденного когда-то новаторского направления возникать перманентно только архитектурные откровения? И как вообще оценивать новаторство по отношению к новаторству, не имея общепринятых критериев?

Авангард как протестное футуристическое движение открыл увлекательные перспективы, но далее, естественно, стал превращаться в традицию со своими правилами и догмами. В весьма жёсткую и агрессивную, надо сказать, традицию, которую можно назвать антитрадицией – по А.В. Иконникову [1, с. 8], или контртрадицией – по И.О. Бембель [2]. Сегодня мы наблюдаем попытки подражания постройкам и проектам советского авангарда или мирового современного движения, но последовательного развития некоего великого и принципиально нового архитектурного языка не происходит. Как и пресловутый искусственный общечеловеческий язык эсперанто, он отвергается и перерождается в нечто совсем другое – в эксклюзивные эксперименты с самыми разными формами, композициями, стилями и их гибридами. Зачастую эксперименты бесцельные и бесцеремонные по отношению к сложившейся среде [3].

Одновременно антиглобалистские настроения усиливают довольно серьёзный интерес к наследию, этно-конфессиональным традициям, к поискам региональной и местной идентичности. Однако на практике в такой «игровой» атмосфере

массовой культуры получается малоубедительная, а иногда нарочито эпатажная смесь старинного и новомодного, привычного и пугающего, своего и чужого.

Чтобы хотя бы немного разобраться в обозначенном круге вопросов, полезно погрузиться в историю, преисполненную и консервативных обычаев, и революционных порывов.

Издrevле едва ли не повсеместно практиковалось строительство по известному образцу, или по подобию, как говорили на Руси. К такого рода созидательной деятельности, обусловленной предустановленными правилами и моделями, хорошо подходит термин «ремесло». Мастера средневековья так себя, в основном, и позиционировали, опасаясь проявлений самобытности и гордыни. Главные архитектурные образцы находились в ведении князей, царей и первосвященников. Подражая им, местные власти, частные владельцы и нанятые ими строительные артели совершенно сознательно шли на упрощение форм и декоративного убранства, на уменьшение масштабов, удешевление строительных материалов и т.д. Каждый должен был знать своё место и не претендовать на то, что ему «не по чину». Отсюда исходил устойчивый традиционализм искусства и культуры патриархального общества, продолживший своё существование и в условиях утверждения государственности и монотеистических религий.

В силу отмеченной чинной субординации следование одним и тем же образцам никогда не приводило к механистическому воспроизведению типовых решений. К тому же в каждом традиционном сооружении непременно должна была заключаться своя неповторимая индивидуальность.

Почему так, если у зодчих не было авторских амбиций? Ответ на этот вопрос кроется в сущности господствовавшего религиозного, объективно-идеалистического сознания. Без Божьей помощи люди не мыслили себе строительства даже совсем незначительного здания. Формы и конструкции образцовой постройки не просто подсказывали мастерам, что и как делать, они помогали им улавливать духовную силу стоящего за ними предвечного великого образа, приобщаться к ней, получать жизнетворную частицу этой силы и вкладывать её в новое творение. Поэтому про каждое традиционное сооружение можно сказать, что оно имело свою душу, имя и лицо. Строительство, так же как и всякое серьёзное ремесло, было одухотворённым, а значит, и творческим в лучшем смысле этого слова [4; 5].

Осознание принципиальной неповторимости каждого нового произведения архитектуры, рождающегося из недр священной традиции, оправдывало ту вольность, с которой заказчики и мастера относились к формам, конструкциям и пропорциям образца. Жёстких канонов и мелочных регламентов, «стилистических табу» – по выражению В.П. Орфинского – просто не существовало [6, с. 28]. Благодаря этому и возникали в средневековье местные архитектурные школы, столь ценимые нами. Эти школы заметно отличались от архитектурных течений и стилей Нового времени своей естественностью, непреднамеренностью. Они возникали в силу обстоятельств,

наличия тех или иных строительных материалов и более или менее умелых каменщиков и плотников. Со временем некоторые из них обретали славу и распространяли своё влияние на другие земли.

Признание заслуг местных зодчих свидетельствует о далеко не равнодушном отношении к их таланту и изобретательности со стороны современников. Безусловно, их нельзя считать безымянными, безвестными. Наоборот, такое жизненно важное дело, как строительство жилищ, городов, а тем более храмов, не могло доверяться людям случайным, без авторитета и поручительства. Иногда имена особо уважаемых средневековых зодчих попадали и в анналы. И всё же не стоит пересматривать общепринятое суждение о преимущественной анонимности художественных произведений, возникавших и бытовавших в традиционной культуре.

Дело в том, что таланты проявлялись, но не как источники авторского, субъективного искусства, а как успешные проводники и интерпретаторы сущностей объективных, божественных, ниспосылаемых свыше. К тому же мастера выполняли волю заказчиков. Эта воля бывала разной, поскольку должна была отвечать социальной субординации в рамках семьи, общества и государства.

На нижних ступенях такой субординации царило единообразие, человеческие индивидуальности здесь почти не проявлялись. У родовых старейшин было гораздо больше законных возможностей заявлять о себе. Есть красноречивое выражение: «хозяин-барин». Оно указывает на право главы семейства заниматься самоуправством и походить на князя-боярина, а то и на царя-батюшку. Большим вельможам и первым лицам страны не только позволялось, но и подобало значительно выделяться на общем фоне, носить богатые одежды, иметь фамильные гербы, жить в хорошо узнаваемых дворцах, поставленных на видные места.

При всей незыблемости устоев традиционной культуры в её рамках появлялись иногда очень необычные, именно новаторские произведения архитектуры. Они заметно выделялись на фоне остальных своей яркой индивидуальной выразительностью, которая свидетельствовала об их особом статусе и об oznaменовании ими какой-то новой вехи в ходе истории. Эти выдающиеся произведения становились новыми образцами и источниками вдохновения для последующих подражателей. Их появление на свет не могло быть случайным. На то должна была быть воля Божья и, конечно же, повеление первых лиц церкви и государства.

Мастера, призванные к такому великому делу, тоже использовали известные образцы, но на этот раз с целью превзойти их значимость и красоту. Тут уже речь шла не о подобию образцу, а об использовании его в качестве творческого подспорья. Зодчие должны были быть особо одарёнными людьми, достойными прозрений в высшие сферы. Иерархическая картина мира при этом оставалась прежней, только духовное движение в ней направлялось не как обычно – сверху вниз, а наоборот, – по восходящей.

Так созидался при Иване Грозном храм Покрова на Рву. Вера в творчество как Откровение была настолько сильна, что мастерам простили ошибку в исполнении царского повеления поставить восемь, а не девять престолов [7, с. 189]. Современники отметили «премудрость и дивность» нового московского храма, создававшегося на основании многих образцов и «переводов» [8, с. 674]. Невозможно подумать, что этот неповторимый шедевр архитектуры появился благодаря обычным заимствованиям или просто западной выучке архитектора. Предание о том, что по окончании постройки царь повелел ослепить зодчих, дабы они не могли создать больше ничего подобного, надо надеяться, не соответствовало действительности, но выглядело убедительно, поскольку отвечало ментальности своего времени. Мастерам открылась красота горнего мира, которую не под силу лицезреть смертным. Вот почему они должны были ослепнуть.

Следующий по времени пример подобного рода из истории русской архитектуры – несостоявшееся возведение посреди московского Кремля храма «Святая Святых», который призван был приравнять царя Бориса к библейскому Соломону [9, 202]. Ясно, что этот новый главный храм учреждённой незадолго до того московской патриархии не мог быть скромной репликой древней израильской святыни. Напрашивается параллель с возведением в VI веке главного собора Константинополя – святой Софии. Закончив строительство, император Юстиниан, по преданию, воскликнул: «Я превзошёл тебя, Соломон!».

К идее перенесения на русскую почву великой славы иерусалимского храма вернулся через полвека патриарх Никон. Однако Кремль преобразовывать не стали. Уникальное строительство развернулось, как известно, в подмосковном Воскресенском монастыре. Здесь был возведён грандиозный храм-комплекс по образцу не Соломонова храма, а ротонды Воскресения и Гроба Господня. Реальный архитектурный образец воспроизводился довольно точно – по обмерным чертежам Бернардино Амиго, но с нарочитым превышением его красоты и благолепия, оцениваемого на вкус заказчика [10, с. 177]. Получилось совершенно необыкновенное произведение, сильно повлиявшее на развитие русской архитектуры и декоративно-прикладного искусства XVII века. Но современники корили опального патриарха за превышение меры допустимого в этом пафосном предприятии [11, с. 193].

В своё время и Успенский собор работы Аристотеля Фиораванти удивлял и восхищал русских людей своей необычностью: «чуден велми... светлостью и звонностью и пространством» [12]. Было констатировано, что «такова же прежде того не бывала в Руси», правда, с одной существенной оговоркой: «опроче Владимирския церкви» [12]. Из этой оговорки следует, что существовало серьёзное опасение вызвать гнев Божий честолюбивыми заявлениями и деяниями. Ведь все тогда помнили, как плачевно закончилась попытка возвести в Москве собор, превышающий древний кафедральный владимирский на полторы сажени в длину, ширину и высоту [13, с. 297, 300].

Этот пример хорошо показывает, насколько легко могли допускаться различного рода нововведения при сохранении приверженности к незыблемой дедовской традиции. Радикальное, на наш взгляд, архитектурное преобразование московского центра при Иване III трактовалось в то время лишь как новый порыв к достижению давно назревшего и желанного. Все кремлёвские «итальянизмы» оказались уместными здесь постольку, поскольку отнюдь не означали отказа от «своего» в пользу «чужого». Иноземцы исправно выполняли русский заказ [14].

Таким образом, новации в рамках традиции могли получаться и очень заметными, связанными с заимствованиями и вольностями фантазийного характера. Благодаря им традиция жила, воспроизводилась, приносила разнообразные плоды – от совершенно обычных до уникальных, экзотических.

Другое дело – новшества, разрушительные по отношению к традиционным устоям жизни. В России они были сопряжены с утверждением абсолютизма. Предшествовал тому церковный раскол, вызванный реформами, исходящими из оскорбительного официального признания неправильности, нечистоты исконной русской веры. А последовавшие прозападные преобразования Петра I были настолько болезненны, что дали основания приверженцам старины говорить и вовсе о воцарении на Руси антихриста.

На первый взгляд, делая ставку на европейских архитекторов, Иван III поступал так же, как позже Пётр I. Однако на самом деле он создавал новую русскую архитектуру, используя профессионализм иноземцев, что вполне отвечало средневековой традиции [15]. А царь Пётр лихо развернул страну и подчинил её чужой культуре, которую призвал на помощь, чтобы побыстрее расстаться с русским Средневековьем. Он вёл себя как мифологический властелин «не от мира сего», вольный насаждать любые новые образцы и порядки. Такой образ царя – демиурга и первоучителя человечества – существовал в древнейшей традиции [16], но в канун Нового времени не мог не производить шокирующего впечатления. Вместо того чтобы смягчить последствия церковного раскола, Пётр усугубил их. Он чрезмерно нарушил устои средневекового общественного этикета и стал личностью уже совсем другой эпохи.

Архитекторы начали работать в европейских стилях, или манерах, как тогда говорили. Они, конечно, продолжили варьировать образцовые формы, но у них теперь появилась обязанность подчинять итоговые результаты своего творчества внешним характеристикам известного стиля. Если в прошлом у образцов такие внешние характеристики были покрыты некой обобщённой духовной аурой, допускающей разную формализацию, то в Новое время эти характеристики стали восприниматься совершенно конкретно, можно сказать, реалистически. Религиозный мистицизм стал быстро покидать сферу архитектуры и искусства. Его заместить попытался масонский символизм, но тщетно.

Монополия большого стиля, допускавшего только частные архитектурные новшества, была возможна, пока того желала

имперская власть, пока у неё хватало силы насаждать единый архитектурный и градостроительный порядок по всей России. К середине XIX века произошло раскрепощение архитектуры. Опять возобладали методы работы по образцам, но он стал теперь совсем не анонимным, а сугубо авторским и эстетским.

Возросшие амбиции архитекторов, да и продвинутых заказчиков потребовали вскоре освобождения из-под власти исторических стилей и образцов. Пришло время изобретения принципиально нового, невиданного доселе стиля, который в России стал именоваться модерном, а затем преодоления и этого стиля во имя демонстративного прорыва к светлому будущему. Всё это можно понять, исходя из давнего стремления к достижению высокого идеала, то есть из логики саморазвития традиционной культуры. Другое дело, что эта культура с приходом новоевропейской превратилась в низовую и отмирающую. А новая культура верхов стала по преимуществу светской, рационалистической и утопической одновременно.

Нигилистический по отношению к историческому наследию абстракционизм со временем стал казаться всего лишь одним из левых художественных течений, почти что стилем, в котором можно продолжать работать. Из него вырос модернизм. Но коренные интенции новаторов-футуристов состояли совсем в другом, а именно: в разрушении всяческих стилистических и образцовых оков и достижении полной победы свободного, безоглядного, внеисторического творчества. Как-будто течение истории заканчивается и настает вечный мир всеобщего благоденствия. В том-то и секрет особой привлекательности авангарда первой четверти XX века, что его новаторские идеи кажутся неисчерпаемыми, неустаревающими и бесконечно источаемыми, как из рога изобилия.

Но чуда не произошло, и реальный рай на земле своими руками человек так и не создал. Вместо бесстилевого формотворчества развернулась с новой силой игра в исторические архитектурные образцы, получившие гипертрофированную масштабность и экспрессию. А после этого курс резко сменился на массовое индустриальное строительство по типовым проектам, дававшим хорошую экономию на архитектурных новациях и изысках. В качестве основного постулата было выдвинуто требование максимально рационализировать архитектурное проектирование, следуя за научно-техническим прогрессом. Новаторство освобождалось от фундаментального архитектурного содержания в пользу «технической эстетики».

Пульс профессионалов всё же бился, болезненно реагируя на безликую и безобразную архитектуру. Появлялись отдельные более или менее оригинальные проекты и постройки, конечно, не благодаря, а вопреки существовавшей системе.

Во второй половине 1980-х годов был взят курс на возрождение высокого архитектурного и градостроительного искусства. Госгражданстрой переименовали в Госкомархитектуры, поставили задачу возродить Академию архитектуры и к этому стали готовиться. Однако произошёл распад Советского Союза. В процессе радикальных перемен в судьбе России

всё же удалось создать профессиональную Академию – РААСН, которая смогла поддержать фундаментальную науку и творческий потенциал архитекторов-практиков. Но в новых, рыночных условиях весь сценарий развития отечественного зодчества и градостроительства изменился до неузнаваемости. Оценки этого сценария и его плодов даются как положительные, так и отрицательные. Достижения, конечно, есть. И они обнадеживают. Но есть и неудовлетворённость, и беспокойство. Возникает немало вопросов, и важнейший из них: как обуздать стихию и найти должную меру в соотношениях старого и нового, классического и авангардного?

Беглый экскурс в историю показывает, что в подлинном архитектурном творчестве всегда заключалось нечто новое и неповторимое. Но приверженность традициям заставляла строго дозировать появление новшеств. Наибольшими полномочиями в отношении нововведений обладали лица самого высокого социального статуса. Только они могли производить смену образцов и требовать от зодчих чего-то большего, чем то, к чему все привыкли. И они несли ответственность за свои решения. При этом свобода их волеизъявления была отнюдь не безграничной, она контролировалась самим обществом, его культурными нормами и обычаями.

В ныне действующем Градостроительном кодексе заложено требование проводить проектные решения через общественные слушания. Это правильный шаг в направлении реабилитации традиционного порядка вещей. Его нельзя недооценивать. Профессия, действительно, нуждается в восстановлении прямых и обратных связей с социумом. Недаром в развитых странах культивируется «метод соучастия», обязывающий архитекторов и других специалистов работать в интересах жителей. Другое дело, что при этом нельзя скатываться к популизму. Необходимо во всём соблюдать чувство меры.

К сожалению, сегодня все успехи и неудачи архитекторов основаны, главным образом, на их персональных деловых и человеческих качествах. Слишком поощряется индивидуализм и гипертрофированная – «прорывная» – творческая креативность. При этом уровни таланта и мастерства фактически не ранжируются. Это приводит к тому, что за профессиональное достижение может выдаваться нечто несостоятельное, за архитектурную новацию – бессмысленное дизайнерское оригинальничанье. Нам оказывает медвежий услугу сформировавшийся в XX веке культ новаторства. Разве способно новаторство, поставленное на поток, породить устойчивый рост качества архитектуры? Конечно, нет. Наблюдается, к сожалению, движение в обратном направлении.

Серьёзные трудности создания и восприятия произведений архитектуры связаны с разрушением некогда стройной системы культурных ценностей и ориентиров, снижением общего уровня оценки архитектурно-художественных достижений и распространением под лозунгами равноправия и свободы чрезмерного субъективизма и деморализующей обществу плюралистической вседозволенности. В противовес

этому хочется предложить развернуть вектор новаторских поисков от пресловутых прорывов в неизведанное к созиданию вновь устойчивых и доброкачественных традиций, которые принимались бы обществом и жили, последовательно развивались, допуская появление и новаций, только умеренных и деликатных. Это поможет столь необходимой гармонизации разновременных и разнокачественных элементов городской, пригородной, сельской и природной среды.

Литература

1. Иконников, А.В. Авангардизм / А.В. Иконников // Архитектура и градостроительство. Энциклопедия / Гл.ред. А.В.Иконников. – М., 2001.
2. Бембель, И.О. «Суперстили» и периодизация в архитектуре / И.О. Бембель // Academia. Архитектура и строительство. – 2018. – №4. – С. 29–34.
3. Салингарос, Н.А. Анти-архитектура и деконструктивизм. Триумф нигилизма / Н.А. Салингарос; 4-е изд. – М.–Екатеринбург, 2017. – С. 81.
4. Бычков, В.В. Византийская эстетика / В.В. Бычков. – М.: Искусство, 1977. – С. 120–121.
5. Живов, В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа / В.М. Живов // Художественный язык средневековья : сб. статей. – М.: Наука, 1982. – С. 108–127.
6. Орфинский, В.П. К вопросу о художественной преемственности в современной русской архитектуре / В.П. Орфинский // Традиции и новаторство в градостроительстве Российской Федерации : сб. научн. статей. – М.: ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1986.
7. Полное собрание русских летописей. Т. 34. – М., 1978.
8. Полное собрание русских летописей. Т. 21. Ч. 2. – СПб, 1913.
9. Полное собрание русских летописей. Т. 34. – М., 1978.
10. Ильин, М.А. Каменная летопись Московской Руси / М.А. Ильин. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1966.
11. Плюханова, М.Б. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. / М.Б. Плюханова // Художественный язык средневековья : сб. статей. – М.: Наука, 1982.
12. Полное собрание русских летописей. Т. XXV. – М.-Л., 1949. – С. 324.
13. Полное собрание русских летописей Т. XX. Ч. I. – СПб, 1910.
14. Бондаренко, И.А. Русский заказ на «фряжское» зодчество в конце XV – начале XVI вв. / И.А. Бондаренко // Древняя Русь и Запад : книга-резюме / Отв. ред. В.М. Кириллин. – М., 1996. – С. 118–121.
15. Бондаренко, И.А. О роли мастеров-иноземцев в традиционной культуре Руси / И.А. Бондаренко // Архитектурное наследство. – 1999. – Вып.43. – С.37–41.
16. Лотман, Ю.М. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого : К проблеме средневековой традиции в культуре барокко / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский

// Художественный язык средневековья : сб. статей. – М.: Наука, 1982. – С. 236–249.

References

1. Ikonnikov A.V. Avangardizm [Avant-garde]. In A.V.Ikonnikov (ed.) *Arkhitektura i gradostroitel'stvo. Entsiklopediya* [Architecture and urban planning. Encyclopedia]. Moscow, 2001.
2. Bembel' I.O. «Superstili» i periodizatsiya v arkhitekture ["Superstyles" and periodization in architecture]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo* [Academia. Architecture and construction], 2018, no. 4, pp. 29–34.
3. Salingaros N.A. Anti-arkhitektura i dekonstruktivizm. Triumf nigelizma [Anti-architecture and deconstructivism. The triumph of nihilism]. 4-e izd. Moscow–Ekaterinburg, 2017, p. 81.
4. Bychkov V.V. Vizantiiskaya estetika [Byzantine aesthetics]. Moscow, Iskustvo Publ., 1977, pp. 120–121.
5. Zhivov V.M. «Mistagogiya» Maksima Ispovednika i razvitie vizantiiskoi teorii obraza ["Mystagogy" by Maximus the Confessor and the development of the Byzantine theory of image]. *Khudozhestvennyi yazyk srednevekov'ya* [Art language of the Middle Ages]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 108–127.
6. Orfinskii V.P. K voprosu o khudozhestvennoi preemstvennosti v sovremennoi russkoi arkhitekture [On the issue of artistic continuity in modern Russian architecture]. *Traditsii i novatorstvo v gradostroitel'stve Rossiiskoi Federatsii* [Traditions and innovation in urban planning of the Russian Federation]. Moscow, 1986.
7. Polnoe sobranie russkikh letopisei [The complete collection of Russian chronicles], vol. 34. Moscow, 1978.
8. Polnoe sobranie russkikh letopisei [The complete collection of Russian chronicles], vol. 21, part 2. St. Petersburg, 1913.
9. Polnoe sobranie russkikh letopisei [The complete collection of Russian chronicles], vol. 34. Moscow, 1978, p. 202.
10. Il'in M.A. Kamennaya letopis' Moskovskoi Rusi [Stone Chronicle of Muscovite Russia]. Moscow, Mosk. University Publ., 1966.
11. Plyukhanova M.B. O nekotorykh chertakh lichnostnogo soznaniya v Rossii XVII v. [About some features of personality consciousness in Russia of the 17th century]. *Khudozhestvennyi yazyk srednevekov'ya* [The artistic language of the Middle Ages] sb.statei]. Moscow, 1982.
12. Polnoe sobranie russkikh letopisei [The complete collection of Russian chronicles], vol. XXV. Moscow–Leningrad, 1949, p. 324.
13. Polnoe sobranie russkikh letopisei [The complete collection of Russian chronicles], vol. XX, part I. St. Petersburg, 1910.
14. Bondarenko I.A. Russkii zakaz na «fryazhskoe» zodchestvo v kontse XV – nachale XVI vv. [The Russian order for "Fryazhskoy" architecture in the late XV – early XVI centuries].

In Kirillin V.M. (ed.) *Kniga rezyume «Drevnyaya Rus' i Zapad»* [Resume book "Ancient Russia and the West"]. Moscow, 1996, p. 118–121.

15. Bondarenko I.A. O roli masterov-inozemtsev v traditsionnoi kul'ture Rusi [About the role of foreign masters in the traditional culture of Russia]. *Arkhitekturnoe nasledstvo* [Architectural heritage], 1999, no. 43, pp. 37–41.

16. Lotman Yu.M., Uspenskii B.A. Otvuki kontseptsii «Moskva – Tretii Rim» v ideologii Petra Pervogo : K probleme srednevekovoi traditsii v kul'ture barokko [Echoes of the concept of "Moscow - the Third Rome" in the ideology of Peter the Great: On the problem of medieval tradition in the Baroque culture]. *Khudozhestvennyi yazyk srednevekov'ya* [Medieval language]. Moscow, 1982, pp. 236–249.

Бондаренко Игорь Андреевич (Москва). Доктор архитектуры, профессор, академик РААСН. Главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России») (111024, Москва, ул. Душинская, 9. НИИТИАГ). E-mail: igor.bondarenko.54@mail.ru.

Bondarenko Igor Andreevich (Moscow). Doctor of Architecture, Professor, Academician of RAACS. Chief Researcher and Head of the Department of problems of the theory of architecture at the Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (9 Dushinskaya st., Moscow, 111024. NIITIAG). E-mail: igor.bondarenko.54@mail.ru.