

In memoriam

Алла Вершинина

Елена Андреевна Борисова — исследователь архитектуры

В статье памяти Елены Андреевны Борисовой (1928–2020), сотрудника Государственного института искусствознания с 1958 года, намечены контуры портрета ученого — искусствоведа с широким диапазоном исследовательских интересов, крупнейшего специалиста по русской архитектуре Нового времени, автора множества статей, очерков и монографий. Предпринятый обзор трудов Борисовой позволяет составить представление об основных позициях ее особой научной стратегии, о практике вчувствования и вопрошания, ключевых инструментах изучения архитектурного наследия России XVIII — начала XX века.

Ключевые слова:

Е. А. Борисова,
метод исследования, морфологический подход,
русская архитектура,
ключевой мотив, терминология,
романтический код, эклектика,
история русского искусства XIX века.

Невероятная удача, когда на подступах к жизненно важному делу судьба уготовливает особую встречу — не с мэтром и знатоком, что конечно существенно, но с учителем, который позволяет ученику преодолеть собственную незрелость не в назиданиях и уроках, но в самостоятельном акте познания. Елена Андреевна была для меня (смею полагать, и для других аспирантов) как раз таким мудрым и весьма терпеливым наставником. Она умела выстроить наши взаимоотношения так, что ее авторитет был непререкаемым, однако не подавляющим. Допускала, даже потворствовала всячески шатаниям и уклонениям, исканиям — дерзким и, как я теперь понимаю, зачастую нелепым, давая возможность «переболеть» ими, дабы самостоятельно подняться на новый уровень мышления.

Подход Елены Андреевны к наставничеству можно характеризовать известными словами Исаака Ньютона: «При изучении наук примеры полезнее правил». В лишенных какого-либо менторского тона беседах (а не поучительных монологах) она проявляла не только необыкновенное терпение, но неизменную заинтересованность, хотя, казалось бы, чем могли удивить специалиста столь высокого уровня суждения школяров. Мои черновики она не правила, а лишь маркировала в совсем уж недопустимых местах волнистой линией. И неизменно призывала читать, подсказывая лучших авторов, отнюдь не навязывая свои печатные труды. Впрочем, в рекламе они не нуждались — еще абитуриентом я изучала ее книги, студентом — штудировала «с карандашом» статьи, аспирантом — имела удовольствие приобщиться к процессу рождения текстов — от материалов к обсуждению на секторе Русского искусства Института искусствознания до триумфального выхода в свет. Всякий раз это было открытие.

Невозможно подвергнуть разбору все написанное Еленой Андреевной, коснуться всех затронутых ею проблем, привести примеры неожиданных находок и смелых формулировок, новаторских концепций и подлинных открытий. Одно только перечисление всего



1. Елена Андреевна Борисова. 1977

внушительного корпуса ее трудов займет не одну страницу. Посему я вынуждена прибегнуть к тезисам, в которых по своему разумению попытаюсь характеризовать некоторые научные позиции Елены Андреевны, не претендуя на исчерпывающие и бесспорные суждения.

ПОЛЕ ЗРЕНИЯ

Первое научное изыскание Елены Андреевны Борисовой, если таковым позволительно считать дипломную работу выпускника вуза, было посвящено творчеству Ивана Фомина. В последнее время она трудилась над текстами для томов Истории русского искусства, также связанных с архитектурой раннего Новейшего времени, закольцевав, таким образом, свои исследовательские интересы. Между этими символическими вехами — впечатляющие дистанции: хронологическая, более шестидесяти лет, и смыслополагающая, основанная на опыте углубленного изучения и многостороннего осмысления архитектурного наследия России XVIII и, особенно, XIX века. Надо полагать, именно поворот к предшествующей традиции позволил Елене Андреевне существенно уточнить и нюансировать образ архитектурного мира 1900–1910-х годов. В свою очередь, «далевой образ» зодчества Нового времени при «обратном» взгляде изначально дистанцированного исследователя, углубленного в проблематику архитектуры первой трети XX столетия, открывался в новых ракурсах.

Потребность в такого рода умозрительном «движении вспять» была понята ею довольно скоро, как можно судить по первым публикациям Елены Андреевны [9; 23; 34] и теме ее кандидатской диссертации — «Архитектурные школы Петербурга в первой половине XVIII века» [11], написанной под руководством Игоря Эммануиловича Грабаря. Прологом к данному научному этапу послужило длительное изучение петербургского зодчества, результаты которого нашли, по сути, моментальное применение в коллективном труде по составлению первых аннотированных сводов памятников архитектуры Северной столицы [46; 47]¹ (ил. 2–4) и следом — в работе над отдельными сюжетами глав по архитектуре XIX века для томов второй «грабарёвской» истории

1 Коллективный труд петербургских специалистов выдержал ряд переизданий [47], не утратив актуальности поныне.



2. Памятники архитектуры Ленинграда, состоящие под государственной охраной / Сост. Л. А. Медерский, А. П. Науменко, Е. А. Борисова. Л.: Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1954
Обложка



3. Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Повелихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда / Под ред. В. А. Каменского, В. И. Пилявского. 2-е изд. Л.: Госстройиздат, 1969
Футляр



4. Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Повелихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда / Под ред. В. А. Каменского, В. И. Пилявского. 4-е изд. Л.: Стройиздат, 1975
Суперобложка

русского искусства (ИРИ), где основным автором текстов поначалу выступал М. А. Ильин [44]. Здесь резонно отметить еще одну значимую дистанцию, к которой Елена Андреевна имеет прямое отношение: между двумя многотомными академическими «Историями русского искусства» 1960-х и 2000-х, советской и постсоветской. (Ил. 5–6.)

Спустя десятилетия свою главную заслугу в коллективном труде 1960-х годов она находила именно в актуализации архитектурного наследия второй половины XIX столетия, выпавшего из научного дискурса: «ни в первой грабарёвской ИРИ начала 1910 годов, ни во второй — в 1950–1960-е годы — эклектике не было уделено достаточного внимания» [25, с. 111]. Исследовательская смелость на тот момент заключалась уже в том, что такая позиция шла вразрез с общепринятым подходом — написанием истории искусства на эталонных примерах «высокого» искусства, к которым строения второй половины XIX века по традиции никак не причисляли. Елена Андреевна вспоминала: «В числе прочего я писала об архитектуре Одесского музыкального театра — эклектической



5. История русского искусства. Том IX. Книга 2 / Ред. В. С. Кеменов, Г. Г. Поспелов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1965
Обложка



6. История русского искусства. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Государственный институт искусствознания; Северный паломник, 2011
Обложка

постройке, которую по сей день считаю одним из лучших произведений этой эпохи. Однако <...> редактор считал, что не только Одесский театр, но и вся эклектическая архитектура настолько “плоха”, что ей следует отвести минимум текста в IX томе. То, что это явление на тот момент было совсем мало изучено и требовало объективного искусствоведческого анализа, не являлось <...> аргументом» [12, с. 249–250]. (Ил. 7.)

Помимо пафоса реабилитации эклектики из сказанного можно уяснить, во-первых, то значение, которое Елена Андреевна придавала формально-стилистическому анализу, во-вторых, ее твердую убежденность в необходимости расширения свода знаний и, наконец, желание минимизировать риски избирательного подхода, основанного на смене оценочных критериев. Казалось бы, открывается поле классического историкоцентристского, фактологического искусствоведения. Однако для Елены Андреевны это поле составляло лишь необходимое начальное условие взращивания особой формы толкования архитектуры — неотрывной от мировосприятия эпох и стилей, в переплетении

импульсов и рефлексий, ветвлении смыслов и художественных форм изъяснения — литературных и критических текстов, мемуаров, предметов, рисунков и чертежей, проектов и строений разного уровня — как шедевров, так и массового продукта. Ее собственно архитектурные изыскания показательно дополняют работы, затрагивающие смежные области — образовательный процесс, архитектурную графику, интерьер и жизненную среду, садово-парковое искусство и усадебную культуру, взаимоотношения европейской и русской традиций, а также общетеретические, терминологические аспекты². В любом вопросе особое значение придавалось «попутчикам» главной темы и контекстуальным связям, намекающим на широкое поле зрения.

Подобный исследовательский подход с некоторыми уточнениями можно характеризовать как «морфологический». Елену Андреевну интересует не столько традиционная временная последовательность рождения образа здания (замысел — проект — строительство — тело), сколько брожение идей вокруг архитектуры, пертурбации ожиданий заказчиков и впечатлений зрителей/пользователей, социокультурный и литературно-художественный контексты, в которых существует зодчество и вместе с которыми изменяется. Архитектура здесь — не застывшая, раз и навсегда сформированная данность, но исторически незамкнутая, «динамически-целостная структура» в развитии, в перспективе широкого поля знаний, умозрений, интерпретаций. Так что под «морфологическим» подходом в данном случае следует подразумевать не какую-либо школу формального искусствознания, но нечто специфическое, имеющее некоторое сходство с литературоведческими моделями и общей философией науки.

Разумею здесь в первую очередь параллели с особым алгоритмом избавления от крайностей формального метода Бориса Эйхенбаума: «...добиться возможно более широкого охвата материала, установить своего рода “законы” и произвести предварительный обзор фактов. Таким путем формалисты освобождали себя от необходимости прибегать к абстрактным предпосылкам и, с другой стороны, овладевали материалом, не теряясь в деталях» [54, с. 387]. И когда «произведение воспринимается не как изолированное — форма его ощущается на фоне других произведений», открывается выход «за пределы того “форма-

2 См., например, помимо названных: [6; 10; 11; 14; 16; 20; 25; 27].



7. Брэнсон Деку. Одесса. Одесский национальный академический театр оперы и балета: фасад. 1933
Диапозитив, раскрашенный вручную. 7,62 × 10,16
Библиотека МакГенри, Калифорнийский университет в Санта-Крус

лизма”, который понимается как изготовление схем и классификаций <...> и который с таким усердием применяется некоторыми схоластами, всегда с радостью встречающим всякую догму» [54, с. 390]. Именно такой метод, надо полагать, он сам предпочитал «называть морфологическим» [55, с. 11]. Сходные цели — раздвижения границ систем

и структур, преодоления узко направленного анализа посредством «систематического охвата (покрытия) полей», занимали Фрица Цвикки. «По существу, — отмечал он, — морфологический подход не что иное как упорядоченный взгляд на вещи. Единственная инновация, которую ожидаемо принесет морфологическое мышление, это степень универсализма, превосходящая общепринятое» [60, р. 121]. Морфологический метод, полагал Цвикки, «может быть успешным, если мы не позволим встать на пути доктринам и предубеждениям» [60, р. 123]. Реализацию этих задач, перспективных в любой системе знаний — технической, гуманитарной, он возлагал на особый тип ученого — морфологиста, способного соединить в своей научной деятельности углубленную специализацию (назовем это знаточеством) и способность смотреть поверх границ избранной дисциплины (артистизм).

Тип ученого

Исследовательский метод Елены Андреевны Борисовой вполне позволяет отнести ее к разряду морфологистов, хотя сама она не искала определений для собственной научной позиции. Единственная дефиниция, о которой сохранилось упоминание в ее текстах, — неформальная и почти анекдотичная: «Когда то мы <...> придумали шуточную классификацию, поделив всех известных нам искусствоведов на две категории: “тонкачей” и “табуреток”» [12, с. 250]. Из контекста воспоминаний Елены Андреевны следует, что речь идет о самом предмете академического искусствознания — «табуретки» ограничивали поле зрения «первым рядом» произведений искусства, полагая его наиболее репрезентативными для общей картины художественной жизни, тогда как «тонкачи» находили подобный путь ущербным, ибо творения гениев обладают статусом исключительности, а сущностные признаки эпохи определимы в широком, пусть и качественно неровном, пласте культуры. Конечно, такая спрямленная типология гротескна, а не жизненна, однако ее можно считать завуалированным осуждением дежурной «истории шедевров» и призывом к расширенной многомерной оптике. Посему перемены в науке 1980–1990-х особо привечались Борисовой: «В последнее время в искусствоведении все более утверждается точка зрения, связанная с необходимостью исследования не только основных генеральных течений в развитии искусства, не только отдельных шедевров, но и того иногда почти не изученного “фона”, который составлял

основную массу художественной продукции эпохи» [32, с. 8]. Это простое замечание оказалось открытием, опережающим те положения теории диссипативных систем, которые направляли теоретиков к выводу: «...смыслообразующие основания каждого художественно-исторического цикла необходимо искать на границах самосознания гения и ментальности эпохи» [42, с. 736].

Елена Андреевна всегда стремилась найти точки соприкосновения «высокого» и «рядового» искусства, выстроить тонкий баланс между фундированным анализом и интерпретационным актом, выносить суждение и оставлять место сомнениям, соединять строгую логику классификатора с эвристическим актом, «чтение» мотивов с опосредованным обобщением, к разным явлениям подбирать свои ключи. И всякий раз — «вслушиваться» в голоса эпохи, «вчувствоваться» в наиболее волнующие переживания своих героев. Она успешно выступала и в качестве знатока — с такими работами (помимо уже названных), как «Стилевые поиски в творчестве архитектора В. А. Гартмана» [35], «Русские церкви в Германии» [33], «Голландский дом и “образцовое” строительство петровского времени» [13], «Первые архитектурные проекты В. М. Васнецова» [24], «Русская архитектура в графических материалах немецких собраний» [28], и как исследователь, вооруженный «панорамной оптикой» — в статьях «Архитектура и город» [1], «Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX века» [18], «Знак стиля» [15], других текстах, и конечно, в своих книгах (о них речь еще пойдет ниже), в соавторских монографиях: с Татьяной Павловной Каждан («Русская архитектура конца XIX — начала XX века» [36; 37]), Григорием Юрьевичем Стерниным («Русский модерн», «Русский неоклассицизм» [38; 39; 58; 59]). (Ил. 8, 10–13.)

Особую роль в освоении метода «охвата полей» сыграло участие Елены Андреевны в «группе Стернина», занимавшейся проблемами русской художественной культуры второй половины XIX — начала XX века. В рамках так называемой межсекторной группы, работавшей при Государственном институте искусствознания начиная с 1970-х на протяжении более двух десятков лет, кристаллизовался новый для того времени комплексный междисциплинарный подход к изучению искусства, богатый на «блестящие идеи и неожиданные гипотезы», которые, вспоминала Елена Андреевна, «рождались от скрещения мнений специалистов в самых разных областях искусства» [2, с. 202]. Безусловно, отмеченная ею «свобода мысли и ее проявления» участников научных собраний в изустной



8. Борисова Е. А.,
Каждан Т. П.
Русская архитектура
конца XIX — начала
XX века.
М.: Наука, 1971
Суперобложка



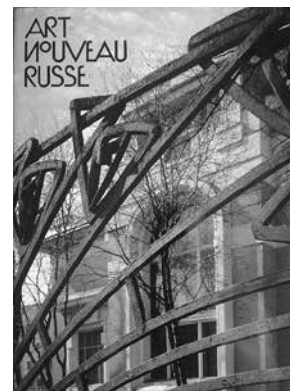
9. Художественные
процессы в русской
культуре второй
половины XIX века:
Сб. ст. / Отв. ред.
Г. Ю. Стернин.
М.: Наука, 1984
Обложка



10. Борисова Е. А.,
Стернин Г. Ю. Русский
неоклассицизм.
М.: Галарт, 2002
Обложка

форме превосходила то, что могло быть допущено к печати. Тем не менее с выходом в свет «поисковых сборников» группы, посвященных художественной жизни России (ил. 9), и трех знаменательных книг «Русская художественная культура второй половины XIX века» [48; 49; 50] — своего рода «генеральных репетиций» будущей ИРИ, где большая часть текстов по архитектуре написана Еленой Андреевной, процесс пересмотра, ее словами, «избитых штампов» и «односторонних оценок», обычных для консервативной части советского искусствознания, пошел быстрее. При ее самом непосредственном участии историко-центристские, нормативные, дифференциальные позиции в изучении искусства, архитектуры в частности, постепенно уступали место интеграционным, синергетическим, синестетическим концепциям.

Среди прочих эвристических методов морфологический подход, который был близок Елене Андреевне, выделялся тем, что не принуждал отказываться от привычки к формальному анализу, используя его в качестве необходимого условия упорядочения предметов, явлений, аспектов, проблем, установления их связей и лакун в системе — пролога к последующей концептуализации. В этом смысле алгоритм «морфо-



11. Borisova H.,
Sternine G. Art
Nouveau Russe.
Paris: Editions Du
Regard, 1987
Суперобложка



12. Borisova H.,
Sternin G. Russian
Art Nouveau.
New York: Rizzoli, 1988
Суперобложка



13. Борисова Е. А.,
Стернин Г. Ю.
Русский модерн.
М.: Советский
художник, 1990
Суперобложка

логического ящика» Цвикки не сильно разнится с принципом предварительного «расщепления» в традиции морфологического литературоведения, избравшего «мотив» ключевой «простейшей» структурой художественного текста. Для искусствознания состав таких праэлементов определяется избранной специальностью, в случае с архитектуроведением — набором кодов (типов), связанных с бинарной природой вида, одновременно функционального (служебного) и эстетически значимого (стилеобразующего). И если, скажем, Рихард Краутхаймер основывался в своей иконографии архитектуры на довольно свободном понятии элемента «первичного членения» архитектурного языка, родственного лексеме [40, с. 99–100], то Умберто Эко проводил строгое разделение типов — синтаксических «лексикодов», связанных с техникой строительства, и семантических, подразумевающих «артикуляцию архитектурных элементов» и «артикуляцию по типам сооружений»³.

3 Возникающие ограничения, продолжал Умберто Эко, снимаются в подлинном творчестве, когда «архитектор проектирует первичные подвижные функции и вторичные открытые», в конечном итоге ищет «код архитектуры вне архитектуры» [56, с. 294–327].

Для осмысления «службы» архитектуры, грубо говоря, достаточно анализа синтаксических и семантических кодов, а ее изучение как одного из «знатнейших художеств» предполагает обращение к иным, внеструктурным категориям и нескольким «словарям» архитектурного языка. Елена Андреевна с успехом использовала обе стратегии. Занятно, что в спрямленном виде эту бинарность вида отражает даже принятый в современной России паспорт научных специальностей ВАК, где за двумя разными шифрами подразумеваются самостоятельные области: контекстуальные искусствоведческие («Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура») и теоретические/технические («Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия»). Впрочем, защита диссертации под тем или иным грифом не всегда отображает реальное положение вещей. Так, последняя формулировка значится в докторских диссертациях и самой Елены Андреевны (1987), и таких искусствоведов со сходными позициями и общими сферами научных интересов, как Е. И. Кириченко (1989) и М. В. Нащокина (2000). Но и среди них Елена Андреевна занимала особое положение.

Закончив факультет теории и истории искусств ленинградской Академии художеств, где искусствоведы учились рядом с «творцами» и, как известно, сами практиковались в рисовании и живописи, Елена Андреевна приняла именно искусствоведческий «уклон», позволявший соединить навыки теоретизирования и знаточества с опытом «практического» формотворчества. Отсюда — специальный способ восприятия через соучастие и приобщение, который остается достаточно редким в академической науке. Отдавая дань «путеводным» трудам отечественных теоретиков архитектуры, стоит отметить, что исследование произведения искусства со знанием ремесла, «с карандашом в руках» (заветное, например, для Генриха Вёльфлина), открывает недоступное им реальное понимание «кухни» творчества. Причем не только ремесленного делания, но и мистического созидания, во вдохновенных метаниях до тех пор, пока действительное не приблизится к контурам желаемого. Тем самым, без привлечения всяческих психофизиологических методик, для Елены Андреевны, как «рисующего искусствоведа»⁴,

4 Под «рисующим искусствоведом» я понимаю не только ученого, совмещающего научную деятельность с изобразительным творчеством, но и того, кто учился рисовать, и неизбежно продолжает «уметь и знать как», даже если сам давно не практикует.

открывается возможность восполнить те лакуны в истории памятника от рождения замысла до его воплощения и дальнейшего бытования, которые проблематично реконструировать изучением и объективных источников — строительных документов (проектов, смет, договоров, счетов и т. п.), и субъективных текстов — мемуаров, эпистолярного наследия. Тем более не прочесть в комбинаторике предустановленных кодов. «Спущенным сверху» абстрактным формулам, гипотетическим моделям, психологическим конструктам «рисующий искусствовед» предпочтет со-творческое «портретирование» архитектуры. Соответственно, освободится от ряда ограничивающих обязательств статуса герменевта, столь популярного среди архитектуроведов.

К характеристике особого типа ученого, каким была Елена Андреевна, следует добавить еще одно немаловажное свойство — дар слова, очевидный в свободе изложения материала, непринужденности концептуальных заявлений, и гарантирующий удовольствие от чтения ее текстов различной формы — и очерковых статей, и фундаментальных монографий. Далеко не каждый профессиональный искусствовед может похвастаться подобной «легкостью пера», естественно проистекающей из внутреннего артистизма, природного чувства «вне-обыденного», знания меры речи. Не случайно Елену Андреевну влекло к словесности в ее самой изящной — поэтической форме. И это были не только «комические куплеты», знакомые коллегам по институтским капустникам, но и лирические стихотворения, известные совсем немногим и лишь отчасти (по самиздатской книжке в 80 экземпляров)⁵. Усвоенные особые свойства поэзии определенно направляли к емкости и чистоте слова, интуитивности, метафоризму, образности языка, свободе от схематизма и от «сорного» наукообозрения.

Елене Андреевне удавалось писать научные труды, обладающие как содержательной глубиной, так и качествами литературно-художественного текста, где дежурные позиции, от «постановки проблемы» до «выводов», включались в общее движение сюжета, растворяясь в тени настоящей интриги, которую она изобретательно находила практически в любом материале. Скажем, статья по сложной проблеме предромантических тенденций в русской архитектуре [20], встречает читателя

5 Особое внимание поэтическим опытам «скрытого автора» уделено в нижеследующем тексте воспоминаний Марины Ильиничны Свидерской — «Девушка на мосту (Памяти Е. А. Борисовой)».



14. Томас Прайор по рисунку Томаса Аллома. Эбботсфорд (Роксбургшир), Шотландия. Ил. из кн.: *Beattie W. Scotland illustrated in a series of views*. London: G. Virtue, 1838

не только любопытным, но вполне ожидаемым разговором вокруг топоса «таинственный романтический ореол» и значения романов и поэм Вальтера Скотта, но также рассуждениями о просветительных паломничествах в его «новый готический замок Абботсфорд» и прочих неясных, но концептуальных деталях «оборотной стороны медали эпохи Просвещения» — от жанра «сентиментального путешествия» и образа маскарада до «атрибуционных загадок Монферрана». (Ил. 14.) Эти и другие разнородные мотивы, без каких-либо рубрикаций органично вплетенные в ткань текста, уподобляют его интарсии, в свою очередь сродной эпохе, которая была увлечена комбинаторикой образов и типов, чувств и знаний. Аналогичная «инкрустационная» структура свойственна книге «Русская архитектурная графика XIX века» [32],

«мерцающей» различными оттенками смыслов. (Ил. 15.) Они интригуют и манят уже в назывательном перечислении: «наборная архитектура», «проекты возобновлений», «бестелесный ордер», «демонументализация архитектуры» и т.д. Но если речь идет об ином времени — начале XX века и в центре внимания «эстетизация жизненной среды» [8], то и завязка, и композиция книги будет иной. (Ил. 16.) Теперь отдельные концептуальные положения «растекаются» по тексту, чередуясь, уходя и возобновляясь в новом качестве. Уже по форме изъяснения создается аутентичное эпохе «атмосферное», одновременно актуальное, эвристичное произведение.

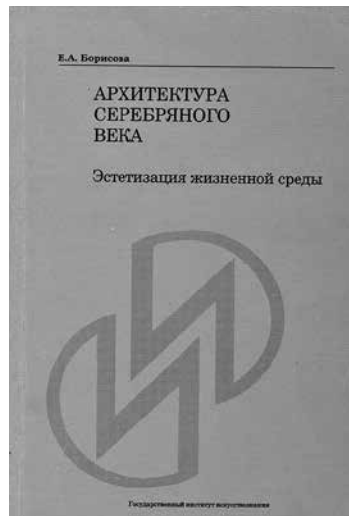
Елена Андреевна умела найти верную интонацию, должным образом настроить оптику. Интуиция и логика не были для нее взаимоисключающими инструментами, вступая в действие «по зову» самого предмета исследования. Обладая широким полем зрения, соединяя артистизм и «наукоемкость», располагая богатым набором «ключей» к самым разным уровням «архитектурных текстов» и прекрасно владея словом, она словно не замечала границ методологических систем. При всех означенных подобию и точках соприкосновения можно сказать, что Елена Андреевна не только универсальный морфологист и не столько последовательный герменевт, но, скорее, приверженец «неметодического» пути. И пожалуй, эта интенция выдает единственную очевидную «точку касания» с герменевтикой в трактовке Гадамера, искавшего в сопряжении опытов философии, искусства, истории «такие способы постижения, в которых возвещает о себе истина, не подлежащая верификации методологическими средствами науки» [43, с. 39].

НАУЧНЫЕ ПРИСТРАСТИЯ

Впечатляющий диапазон исследований Елены Андреевны Борисовой, как уже было замечено, не позволяет в кратком слове характеризовать ее весомый вклад в науку с должной степенью проникновения и детализации. Не только каждая монография, но и практически любая из множества ее статей, достойны специального комментария. Лучшим выходом будет вдумчивое чтение самих текстов, неизменно многоаспектных и концептуальных. Именно вдумчивое, поскольку поверхностный читатель рискует потерять за увлекательностью языка, чистотой литературного стиля подлинную глубину мысли, остаться невосприимчивым к тонким наблюдениям, не исключая вероятности



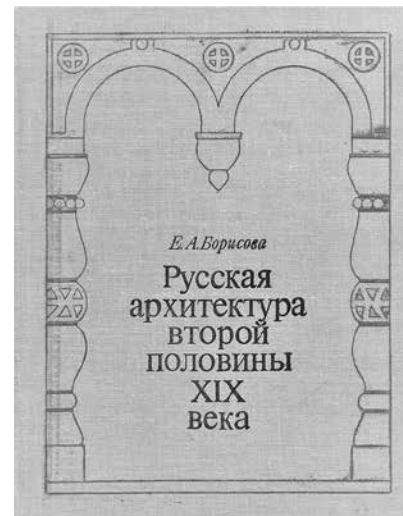
15. Борисова Е. А. Русская архитектурная графика XIX века. М.: Наука, 1993. Обложка



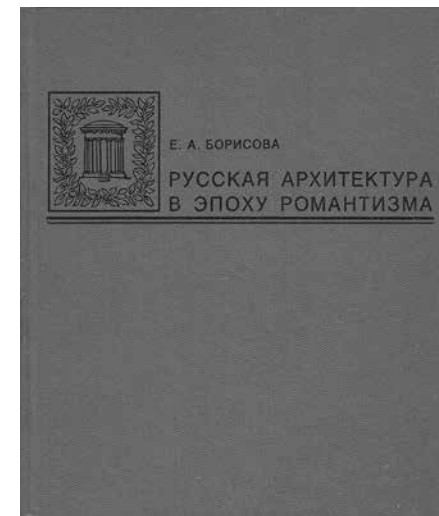
16. Борисова Е. А. Архитектура серебряного века: Эстетизация жизненной среды. М.: ГИИ, 1999. Обложка

недопонимания сути — как в обобщающих суждениях, так и в частности. Тем более, что в «сценарии» любой ее книги, богатом на повороты сюжета, такие частности могут казаться незначительными эпизодами. Решать задачи их актуализации помогала известная практика «превентивных» публикаций. Однако Елена Андреевна не шла проторенным путем издания готовых фрагментов капитального труда в виде статей, а занималась расширенным анализом отдельных аспектов главной темы исследования, помещая их в «смежное» проблемное поле. И такой «малоформатный» текст, будучи вполне самостоятельным, уже имел отношение не только к исходному, но и к иному — предыдущему, последующему фундаментальному исследованию, составляя таким образом элемент их неявной, но весьма значимой связи.

Посему научные пристрастия Елены Андреевны означаются не столько хронологическими рамками — от эпохи Просвещения до неоклассицизма, сколько репертуаром сквозных мотивов и переходных явлений, тесно связанных с вопросами стилеобразования. Если обратиться к ее двум основополагающим книгам — прозванным «Белой»



17. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. Обложка



18. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. Обложка

(«Русская архитектура второй половины XIX века», 1979) и «Зеленой» («Русская архитектура в эпоху романтизма», 1997; ил. 17–18), то в них найдется масса параллельных сюжетов: историзм и национальная идентичность, археологизм и музейность, личность эпохи и фигура архитектора, восприятие города, образ здания и стиль интерьера и т. п. С разной степенью явленности они варьируются и в отдельных статьях, обогащаясь новой контекстуальностью. Примечательно, что одна из ключевых связующих тем — архитектурная графика — становится предметом прицельного исследования, вышедшего из печати именно между двумя названными монографиями («Русская архитектурная графика XIX века», 1993)⁶.

6 Елена Андреевна полагала именно этот вид творчества наиболее репрезентативным: «Область архитектурной графики представляет собой совершенно особую сферу в художественной культуре своего времени, стоящую как бы на «стыке» разных видов искусства и потому мобильно отражающую те изменения, которые происходят в каждом из них» [32, с. 11].

Но еще более знаменательным фактом можно считать наличие практически во всех трудах «генерального» лейтмотива — романтического кода — очевидно созвучного ее натуре и потому ей доступного, значение которого меняется от сопутствующего до первоочередного. Елена Андреевна подчеркивала: «...тенденции романтизма в области архитектуры <...> пережили длительный период скрытого развития, с тем чтобы вновь обнаружиться уже в ином эстетическом качестве в эпоху модерна» [32, с. 87]. При том констатировала, что «у нас <...> не принято было говорить о воздействии идей романтизма на формирование архитектуры и связывать с ним стилиобразующие процессы, хотя такой взгляд стал общепринятым в работах западноевропейских исследователей» [30, с. 21]. И спустя почти двадцать лет вынуждена повториться: «Реальное место архитектуры в системе романтического мироощущения до сих пор достаточно точно не определено» [29, с. 5]. С сожалением надо признать проблему насущной⁷, ведь и поныне бытует мнение, что романтизм не затронул зодчества, «где продолжал развиваться классицизм и появились черты архитектуры эклектической» [51, с. 150], в которой его уже совсем вытеснили прагматические, исторцистские взгляды. Но разве можно не услышать романтической ноты в отмеченных Еленой Андреевной свойствах построек эпохи эклектики — с «набором» комнат, подспудно хранящим традиции «сентиментального путешествия», с фасадами, скомпонованными «по принципу декоративного титульного листа в романах того времени, с отдельными “клеймами”, иллюстрирующими наиболее острые повороты сюжета» [5, с. 140]. (Ил. 19.)

В аргументации своей новаторской (потому дискуссионной) позиции Елена Андреевна уделила специальное внимание генезису романтической архитектуры (ил. 20) — не только в первой главе («Художественные процессы в русской парковой архитектуре конца XVIII — начала XIX века») «Зеленой» книги, но и в статьях: «Русская архитектура и английская псевдоготика», «Некоторые особенности предромантических тенденций в русской архитектуре конца XVIII века», «Ранний романтизм и русская архитектура», «Романтические тенденции в русском интерьере» [31; 20; 26; 27] и других, дополняющих друг друга по прин-

⁷ Ряд новаторских исследований представляет эту проблему в занимательном эссеистическом ключе, останавливаясь «на подступах» к фундаментальному изучению проблемы. См., например: [53; 57].



19. Политехнический музей
Альбом видов Москвы. И. С. Гимер,
В. Н. Миланов, 1870-е
Альбуминовый отпечаток
Государственный Исторический музей

ципу бахтинского «диалога между текстами». Опираясь на опережающий опыт литературоведения, привлекая «помимоархитектурный» материал, погружаясь в общеевропейский контекст, она доказательно показывает, что понятия «сентиментализм» и «романтизм», которые «нередко употребляются через запятую или подменяют друг друга» [20, с. 175], имеют различную природу: первое — продукт эпохи Просвещения, второе — принципиально иная художественная модель. Соответственно, «предромантические тенденции <...> следует отнести



20. Ил. к статье: Борисова Е. А. Некоторые особенности предромантических тенденций в русской архитектуре конца XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994

к концу XVIII века, исчисляя зарождение и развитие романтических идей уже с рубежа столетий» [29, с. 71], а несомненное воздействие романтизма на архитектуру придется на конец 1820-х — начало 1850-х годов, с периодом наибольшей продуктивности в 1830–1840-е.

Среди прочих предпосылок романтизма — историко-художественных аллюзий, составлявших «сентиментальное путешествие» и эмансипированных в отдельные «вкусы», — Елена Андреевна резонно отдает приоритет готическому: «именно первые попытки передать эмоциональный строй подлинной готики <...> знаменовали зарождение в русской художественной культуре конца века предромантических тенденций» [29, с. 43]. Перипетии восприятия и претворения, расширения «функций “готического стиля”» [32, с. 130] проходят красной нитью через



21. Ил. из кн.: Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 211

всю романтическую проблематику как ее наиболее яркий и метаморфичный компонент, актуальный даже в 1910-х годах. Не вынося своими текстами «приговор» и оставляя место вопрошаниям, Елена Андреевна прокладывает дорогу его новым интерпретациям [52; 41]. Однако она обращает внимание и на другой, менее разработанный в науке аспект: «...романтическое зодчество много лет сосуществовало с русским классицизмом, как бы прорастая сквозь него и постепенно по-своему пересоздавая» [29, с. 244]. Эта перспективная проблема еще ждет углубленных исследований. Как и сквозной романтический сюжет, закодированный Еленой Андреевной во фразе: «Одной из примет мироощущения эпохи бидермейера явился “культ памяти”, идущий еще от раннего романтизма» [28, с. 542], лишь пунктирно означенный по тексту.

Подобные примеры «провокативного» дискурса можно множить и далее, важно понимать, что эта часть научной стратегии ориентирована на сохранение «живой ткани» искусствоведения, его открытости и толерантности. Создается впечатление, что, обнаружив невосполненный «кластер» знания, Елена Андреевна не стремится насытить его до предела, но оставляет некоторое поле действия для коллег с иной методологией, иной системой критериев. Аналогично ее отношение к ранее сделанным «вложениям»: не вытеснять, но дополнять суждения других исследователей. При таком подходе случается некое позитивное ветвление смыслов, которое логично проецируется и на принцип разработки вышеназванного «генерального» лейтмотива.

Линейная последовательность эволюции романтической образности в таком случае дополняется «побегами» внутренних коллизий — в связи с различными «сферами влияния». Елена Андреевна насыщает свой интертекст поворотами и уклонениями, которые позволяют сформулировать ряд существенных выводов. Так, обозревая литературно-художественную критику, различные рефлексии эпохи романтизма, она заключает, что именно «постоянный расчет на театрализованные впечатления от архитектуры — на активное взаимодействие архитектуры и природы, архитектуры и человека — был одной из примет романтического мышления, исходившего прежде всего из эмоционального архитектурного образа, а потом уже из функций архитектуры» [29, с. 270]. Эту театрализацию наследует эклектика, но требования эрудиции «умного выбора» меняют правила игры. Расчетливый зодчий становится «режиссером-комбинатором», дистанцируется от своего творения, а сама архитектура обретает «оттенок вторичности». «Стили прошлых

эпох превратились в своего рода натуру, в оригинал <...> Между подлинным стилем и его претворением в архитектуре XIX века мыслились те же соотношения, что и между реальной действительностью и вдохновленным ею искусством» [29, с. 296]. Тем более примечательные — реверсивные перемены случаются накануне модерна, причем Елена Андреевна обнаруживает отзвуки романтизма у весьма неоднозначного мастера эклектики: «...в театральных декорациях находили выход те стороны дарования Гартмана, которые не имели опоры в прозаизме современной архитектуры» [35, с. 159].

Внепрозаическим, вместе с тем богато интонированным, подвижным оказывается и восприятие города⁸. Елена Андреевна маркирует перемены его образа: от прямой антитезы «сельская идиллия — шумный город» до отчужденной абстракции, от классически-ясной безмятежности до обжитой «интерьерной» среды, от лирических, камерных картин провинций и столиц до ускользающей суеты, наконец, диалектичного «эстетского урбанизма». Она подмечает: «Расщепление образа города на реальный и нереальный планы <...> было присуще в особенности столичному Петербургу, полуторавековая история которого успела обрасти множеством легенд <...> при том мистическому, мрачному восприятию Петербурга многими современниками противостояло и другое отношение к нему как к духовному центру России» [1, с. 310]. (Ил. 21.)

Вообще, компоненты мироощущения — восприятие, переживание, рефлексия, фантазия, интенция, действие — являлись для Елены Андреевны не менее значимыми симптомами стиля, нежели архитектурно-художественная теория и практика, и она весьма ценила их неразрывность, умела найти узлы связующих нитей. Так, среди прочих абрамцевских новаций ее внимание привлекло малоприметное, но существенное обстоятельство: «Они впервые заинтересовались тем, как изображали древнюю архитектуру мастера иконописи, т. е. обратились не к самой натуре, а к ее восприятию и обобщенной трактовке» [5, с. 151]. Из этой неразрывности происходит и ее повышенное внимание к фигурам влияния, не только заказчикам, но и вдохновителям, будь то представители царской фамилии, просвещенные вельможи, литераторы, критики, художники. С особыми мерками она подходила,

конечно, к личности архитектора, намечая и здесь контуры глобального поля, пронизанного прочными связями.

В размышлениях о Петергофе, где были созданы «идеальные условия для стилового эксперимента» эпохи романтизма, Елена Андреевна оппонирует устойчивому мнению, настаивая: «...не зодчий зависел от заказчика, а заказчик от него, так как архитектор не только создавал продуманную до мельчайших деталей жизненную среду, но и определял тем самым образ жизни и рисунок поведения в этой среде» [29, с. 276]. Дальнейшее приращение навыков и знаний имело, по ее мнению, особое значение: «Расширение границ профессиональной деятельности и художественных связей зодчих в какой-то мере предшествовало тому творческому универсализму, который наиболее ярко проявился на рубеже XX века» [1, с. 299]. И этот универсализм стал условием не только укрепления их позиций, но и того особого положения, которое Елена Андреевна характеризовала как «своего рода “эстетический диктат”, даже “деспотизм” архитектора, свойственный стилю модерн. Он иногда доходил до крайности, предугадывая не только назначение каждой комнаты, график движения во внутреннем пространстве, но и “рисунок поведения” владельца в построенном для него под “ключ” доме» [8, с. 22]. Не трудно заметить начала такой «авторитарной практики» в эпохе романтизма, только модерн располагал еще и альтернативным подходом: «...именно в эту эпоху в особенности ярко проявлялись личные, индивидуальные архитектурные вкусы» [8, с. 5] и богемы, и обывателей. Отсюда логично происходят, по сути, утопичные, как отмечает Елена Андреевна, претензии адептов неоклассицизма 1910-х на «монополизацию» эстетического, в контрапункт обыденности, и возрождение «большого стиля» [8, с. 92]. Стоит сразу заметить, что данное обстоятельство наряду с прочими (например, ориентацией не на стиль, а на дух палладианства) становится для нее весомым аргументом против того, чтобы считать неоклассицизм рецидивом эклектики [8, с. 85–92]. Что не исключало общности этих стилей по отдельным позициям, среди которых наиболее любопытной выглядит идея рациональности конструкции в значении «подсознательной стороны архитектуры» [30, с. 69].

Пожалуй, Елена Андреевна впервые обратила внимание на то, что «деловой рационализм» архитектуры середины — второй половины XIX века не ограничивался точностью стилизованных ориентиров «по назначению», но проявлялся в поисках «оптимальных решений»,

8 Образу города посвящены отдельные главы «Белой» и «Зеленой» книг, ряд очерков в тематических сборниках, специальных статей.

в особом внимании «к функциональным качествам архитектуры, к конструктивным и техническим новшествам, к завоеваниям санитарии и гигиены» [30, с. 9]. Более того, она установила значимую роль этого «протофункционализма» «в зарождении совершенно нового отношения к пространству» [30, с. 71] — наслаждения простором, которое, однако, нивелировалось «затеснением» во имя обжитой, «очеловеченной» среды. Стереотип перенасыщенного пространства, маскирующего рациональную структуру, оставался живуч и в эпоху модерна, отчего возникала обманчивая дихотомия, которую Елена Андреевна спешила развенчать: «Не было архитекторов-рационалистов и архитекторов-модернистов. Но рационализм <...> пронизывал всю архитектуру модерна — и при этом он был неотделим от нее» [17, с. 43]. Впрочем, и далее триумф рационализма откладывался. «Неоклассики <...> используя весь арсенал технических достижений периода модерна и даже развивая их, стремились скрыть стилизованной оболочкой современную структуру здания, видя именно в этом возврат к подлинно художественной форме» [17, с. 45]. Аналогичным образом действовали адепты другой ретроспекции — «неорусского стиля».

Елена Андреевна не посвятила «русскому» сюжету отдельной монографии, но затронула целый ряд проблем становления и развития «национального» в главах своих книг⁹ и в статьях, неизменно цитируемых специалистами — отрадное свидетельство их актуальности. Однако в частом повторении «избранных мест», глубокие мысли и емкие фразы «ветшают» и словно лишаются авторства, как, например, выражение «собирательный образ древнерусского храма» [22, с. 60], или суждение: «приемы “русского стиля”, найденные абрамцевскими художниками, впоследствии так или иначе были использованы в “чистом модерне”, уже не связанном с национальными реминисценциями» [5, с. 155]. К тому же в этих позициях существует определенная солидарность исследователей. Очевидно следовало бы обратить внимание на освоение Еленой Андреевной более сложных аспектов, как, например, генезис

9 Помимо «скользящего» присутствия «национальной» темы по всему тексту книги «Русская архитектура в эпоху романтизма» она оказывается в поле прицельного внимания в главах других книг: «“Русский стиль”. Новые тенденции в русской архитектуре конца XIX века» («Русская архитектура второй половины XIX века») и «Архитектурные идеи в изобразительной системе русской графики второй половины XIX века» («Русская архитектурная графика XIX века»). Также — в ранее упомянутых соавторских монографиях с Т. П. Каждан и Г. Ю. Стерниным.

«национального» в архитектуре, поныне имеющий множество лакун. Некоторые из них ей удалось восполнить, в частности, установить, что первый проект, в котором «обобщались композиционные приемы и декоративные формы северного новгородского крестьянского жилища, датируется 1815 годом» [3, с. 51], а первыми в архитектурной практике «русского стиля» были постройки в Потсдаме [28, с. 544], но именно «деревня Верхнее Кузьмино, построенная в 1823 году, послужила через несколько лет примером для проектов образцовых крестьянских изб, включенных в первый типовой альбом 1831 года “Планы для устройства селений”. Последние два листа альбома были включены в “Атлас” позднее по распоряжению Николая I, как образец деревни, устроенной в “чисто русском вкусе”» [3, с. 52]. (Ил. 22.) Детальное знание фактов и источников вкупе с «чувством эпохи» обеспечивали понимание картины целого. Однако, приступая к каждому фундаментальному исследованию, Елена Андреевна неизменно вооружалась не только исходными сведениями и материалами, но и набором инструментов, среди которых, во многом по причине любви к ясному и точному слову, особое значение придавала терминологии.

Приступая к новой ИРИ

Как уже можно было убедиться, вопросы стилевых и хронологических рамок всегда оставались в поле зрения Елены Андреевны. Именно в их притяжении создавались «зоны особого риска», где нечаянно брошенное слово могло разрушить стройную и, казалось бы, крепкую структуру текста. Поэтому Елена Андреевна едва ли не в каждом своем капитальном труде, а порой и в статьях начиная с 1970-х годов вновь и вновь возвращалась к терминологическим вопросам. Среди прочих уязвимых мест ее более всего волновали вольности в употреблении таких общих понятий, как «стиль» и «вкус», «стилизаторство» и «стилизация», «ампир» и «эkleктика», «историзм» и «историцизм», а также внутрестилевых дефиниций и прочих поименований. Работая над собственными текстами или в соавторстве с коллегами, которым полностью доверяла, она была спокойна за точность выражений. Другое дело — фундаментальная коллективная монография, по заданным условиям единства системных подходов, интерпретаций ключевых явлений и трактовок отдельных понятий, превосходящая степенью ответственности сборники очерков и статей.



22. Ганс Отто Германн по рисунку Карла Иоганна Филиппа фон Моца. Русская церковь и дома Александровской колонии. 1829
Литография. Потсдамский музей

Необходимость решения этой сложной задачи возникала перед Еленой Андреевной дважды: в 1960-х годах, при написании глав для второй «грабарёвской ИРИ» — слишком рано, чтобы молодой ученый мог претендовать на участие в урегулировании таких принципиальных вопросов, и в начале 2000-х, накануне новой ИРИ, когда авторитет специалиста, доктора искусствоведения, члена-корреспондента Российской академии архитектуры и строительных наук, без оговорок позволял «привлечь внимание к проблемам терминологии при изучении архитектуры XIX века», которые «неотделимы от проблемы периодизации» [25, с. 108]. Хотелось бы добавить — не только архитектуры, но и русского искусства в целом, поскольку те насущные вопросы, которые она обозначила в своей концептуальной и удивительно емкой при своей краткости статье «на подступах к многолетнему труду над томами истории русского искусства» [25, с. 108], имеют характер системного «над-видового» смыслополагания.

Пожалуй, Елена Андреевна, исходя из своего опыта, лучше прочих понимала необходимость предварительного «договора», как и то, что тем самым открывается широкое поле для дискуссий, заслуживающих, по ее словам, «специальной конференции или же “круглого стола”». Оговаривая в начале статьи условный характер «терминологических обобщений», она тем не менее считала именно их унификацию залогом состоятельности коллективного труда. И начинать, по ее справедливому мнению, следовало с классификации терминов в хронологическом порядке и в совокупности определений современников и дистанцированных исследователей. В полном соответствии с методом систематического охвата полей, Елена Андреевна не только приводит все варианты, называет ключевые фигуры и значимые повороты в художественной критике XIX — начала XX века, но и устанавливает внутренние связи и одновременно границы понятий, в том числе по версии современников — например, в разделении «вкуса», дававшего «полную творческую свободу, указывая лишь общее направление стилевых поисков», и «стиля», под которым разумели «все более последовательное, все более буквальное воспроизведение исторических образов, вплоть до воссоздания их объемной структуры» [25, с. 109–110]. Эта динамика смыслов, в частности, позволяет Елене Андреевне объективировать различные «готицизмы», до сих пор вольно трактуемые: «ложная готика» характерна для XVIII века, где ее структура определялась закономерностями господствовавшего классицизма. Псевдоготика с ее стремлением

к воссозданию объемно-пространственных решений средневековья относится уже к XIX веку <...> неоготика ассоциируется со стилизацией декоративных форм готики» [25, с. 114] в эпоху модерна.

Вопросы периодизации — одни из самых сложных, в отношении века «многостилья» в особенности, поныне остаются открытыми, а существующие версии уязвимыми. Разделяя времена становления и развития эклектики, подробно останавливаясь на неизбежных условностях, Елена Андреевна предлагает «говорить о романтизме и историцизме», пусть и последний термин более в ходу в зарубежной, нежели в отечественной критике [25, с. 111]. Вообще, надо заметить, в деле объективации архитектуры эпохи эклектики она исполняла миссию, аналогичную той, что взяли на себя в начале XX века авторы глав первой «грабарёвской ИРИ», когда приложили немало усилий по развенчанию мифа о «лжеклассицизме» русской архитектуры XVIII столетия. С почтением упоминая их в статье, Елена Андреевна относит историю разведения понятий «стилизация» и «стилизаторство»¹⁰ к трудам Владимира Курбатова, который первым еще в 1912 году положил их в основу различения «псевдорусского» и «неорусского» стилей. Однако его опыт имел оборотную сторону: игнорируя европейский научный аппарат критики сразу ввели в обиход приставку «нео-» для определения иных современных им стилей — «неоклассицизм», «неоренессанс», «неоготика». Здесь берет начало весьма актуальная в последнее время дискуссия вокруг места «неоклассицизма» в хронологии истории искусства. Елена Андреевна вновь обращается к изначальным спорам, к мнению того же Курбатова, полагавшего, что неоклассицизм принадлежит XVIII веку, а «настроение» ампира «в русском искусстве началось раньше и держалось дольше», чем во Франции. И добавляет от себя — ампир, именуемый иногда «романтическим классицизмом», «уже был проникнут мироощущением историзма и во многом предопределил особенности художественной культуры бидермейера» [25, с. 113].

Именно в непредвзятом «воссоздании и возобновлении прерванной традиции» художественной критики Елена Андреевна видит путь разрешения имеющихся разногласий, ибо только в ее лоне «обнаруживается внутренняя связь между отдельными периодами XIX века» [25, с. 113].

10 О различиях в «стилизации» и «стилизаторстве» сама Елена Андреевна писала неоднократно начиная с 1970-х в книгах (например: [37, с. 149–150]) и статьях (например: [21, с. 101]).

Для нее такая координация была само собой разумеющейся и, как убеждают ее тексты, весьма продуктивной, способствующей укреплению теоретических позиций. Заручившись такими прочными основаниями, она могла позволить себе множить суждения и смыслы, ветвить образы и прибегать к различным словесным изыскам.

Свидетельством такой подлинно творческой свободы и своего рода квинтэссенцией размышлений об архитектуре первой трети XIX века стали главы 14 тома новой «Истории русского искусства», вышедшего из печати в 2011 году и заслужившего высокую оценку специалистов, в том числе удостоенного премии авторитетного издания *The Art Newspaper Russia* (2013). Оба текста авторства Елены Андреевны — «Архитектура Петербурга» и «Архитектура Москвы», получили статус эталонной работы в редком и сложном жанре, законы которого не прописаны, а проблемы — адресата, отбора, пропорций, географии, хронологии и проч. — до сих пор остаются открытыми. Как ни банальна фраза «из песни слов не выкинешь», именно она лучше всего подходит к описанию того смешанного чувства «восторженной растерянности», которое, полагаю, разделит со мной каждый «назначенный» рецензент. Любой фрагмент, любой оборот может быть цитирован «по случаю», при том для полноты характеристики текста невозможно оставить без внимания последующие и предыдущие рассуждения Елены Андреевны. Посему не буду приводить здесь отдельные цитаты, а адресую к источнику¹¹, гарантируя удовольствие от чтения. Ведь независимо от уровня читателя, его непременно будет держать в напряжении динамика текста, где панорамный охват и ретроспективный взгляд — условия проблематизации эпохи, сменяются максимальным приближением, в котором выпукло прописаны характерные детали времени — подобно тому, как лессировка сочетается с пастозностью в технике эмоционально-красочного письма. И этот эмоциональный тонус нисколько не затмевает знаточеской глубины, концептуальной значимости, актуальности предпринятого труда.

При том что архитектура первой трети XIX столетия неизменно входила в круг научных интересов Елены Андреевны, была ею, кажется, досконально изучена, словно специально для особого жанра

11 Наряду с бумажным изданием [7] доступны электронные версии текстов: http://hra.sias.ru/upload/hra/hra_t14_pp.22-79_arhitektura_peterburga.pdf; http://hra.sias.ru/upload/hra/hra_t14_pp.80-135_architektura_moskvi.pdf

ИРИ она находит в уже освоенном материале новые детали, аспекты и ракурсы. Остается сожалеть, что не все тома по истории русского искусства XIX века, разделенного на временные отрезки примерно в два десятилетия, украсят такие вдохновенные тексты, и — с особыми чувствами ожидать выхода в свет 16-го тома с написанной Еленой Андреевной главой по архитектуре 1860–1870-х годов¹². Именно с особыми, поскольку ее работы — это всегда не только образец научного труда, но и пример того, как высокий строй личности находит себя в высоком строе мысли.

12 Кроме того, Елена Андреевна вела работу над главой по архитектуре 1900-х годов для 18-го тома ИРИ. Фрагмент этой главы публикуется ниже.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Борисова Е. А. Архитектура и город // Русская художественная культура второй половины XIX века. Социально-эстетические проблемы. Духовная среда. М.: Наука, 1988. С. 274–322.
2. Борисова Е. А. «Группа Г. Ю. Стернина»: история, люди, труды // Дом на Козицком и его обитатели. М.: Художник и книга, 2004. С. 204–209.
3. Борисова Е. А. «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России // Пинакотекa. 2000. № 10–11. С. 50–55.
4. Борисова Е. А. Архитектура // Русское искусство конца XIX — начала XX века / История русского искусства. Том X. Книга 2 / Ред. Н. П. Лапшин, Г. Г. Поспелов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969.
5. Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников абрамцевского кружка (У истоков «неорусского стиля») // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века: Сб. статей / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1984. С. 137–183.
6. Борисова Е. А. Архитектура и город в путевых дневниках и путевых альбомах русских путешественников середины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX в. М.: Наука, 1990. С. 96–121.
7. Борисова Е. А. Архитектура Петербурга. Архитектура Москвы // История русского искусства. В 22 т. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Государственный институт искусствознания; Северный паломник, 2011. С. 21–135.
8. Борисова Е. А. Архитектура серебряного века: Эстетизация жизненной среды. М.: Государственный институт искусствознания, 1999.
9. Борисова Е. А. Архитектурное образование в Канцелярии от строений во второй четверти XVIII в. // Ежегодник Института истории искусств, 1960. М., 1961. С. 97–131.
10. Борисова Е. А. Архитектурные ученики петровского времени и их обучение в командах зодчих-иностранцев // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1974. С. 68–80.
11. Борисова Е. А. Архитектурные школы Петербурга в первой половине XVIII в. Дис. ... канд. иск. М., 1964.
12. Борисова Е. А. Воспоминания о Глебе Геннадьевиче Поспелове // Искусствознание. 2016. № 3. С. 244–255.
13. Борисова Е. А. Голландский дом и «образцовое» строительство петровского времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие

искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000. С. 216–225.

14. Борисова Е. А. Город и архитектура в графике художников «Мира искусства» // Мир искусств. Альманах. 2001. Вып. 4. С. 773–783.

15. Борисова Е. А. Знак стиля // Архитектура СССР. 1984. № 1.

16. Борисова Е. А. К вопросу о взаимоотношениях архитектора и заказчика в России во второй половине XIX в. // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994. С. 234–298.

17. Борисова Е. А. Некоторые вопросы изучения русской архитектуры второй половины XIX — начала XX века // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века / Ред. Е. А. Борисова, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. М.: Искусство, 1978. С. 59–74.

18. Борисова Е. А. Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 255–285.

19. Борисова Е. А. Некоторые особенности неопалладианства в России 1910-х годов // Судьбы неоклассицизма в XX веке / Сост. В. Э. Хазанова, Е. А. Борисова. М.: ГИИ, 1997. С. 47–61.

20. Борисова Е. А. Некоторые особенности предромантических тенденций в русской архитектуре конца XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 175–183.

21. Борисова Е. А. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX века / Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века: Сб. ст. М.: Наука, 1977.

22. Борисова Е. А. Неорусский стиль в русской архитектуре предреволюционных лет // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века: Сб. исслед. и публ. / Ред. Е. А. Борисова, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. М.: Искусство, 1978. С. 59–71.

23. Борисова Е. А. О ранних проектах зданий Академии наук // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1973. С. 56–65.

24. Борисова Е. А. Первые архитектурные проекты В. М. Васнецова // Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М., 2000. С. 298–305.

25. Борисова Е. А. Проблемы терминологии в изучении русской архитектуры XIX века // XIX век: Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. Сб. ст. М.: Пинакотека, 2002. С. 111–114.

26. Борисова Е. А. Ранний романтизм и русская архитектура // Мир искусств. Альманах. 1991. Вып. 1. С. 366–384.

27. Борисова Е. А. Романтические тенденции в русском интерьере. К вопросу о бидермайере // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 358–386.

28. Борисова Е. А. Русская архитектура в графических материалах немецких собраний // Искусствознание. 2004. № 2. С. 540–567.

29. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.

30. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979.

31. Борисова Е. А. Русская архитектура и английская псевдоготика (к вопросу о месте английских художественных традиций в русской культуре середины XIX в.) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. М.: Наука, 1982. С. 60–109.

32. Борисова Е. А. Русская архитектурная графика XIX века. М.: Наука, 1993.

33. Борисова Е. А. Русские церкви в Германии в XIX в. // Русское зарубежье. Очерки. М.: ГИИ, 1999. С. 125–162.

34. Борисова Е. А. С. И. Чевакинский и архитектурное образование первой половины XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1968. С. 96–109.

35. Борисова Е. А. Стилевые поиски в творчестве архитектора В. А. Гартмана // Архитектурное наследство. 1995. Вып. 38. С. 149–162.

36. Борисова Е. А., Венедиктов А. И., Каждан Т. П. Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. 1908–1917. Кн. 4. М., 1980.

37. Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1971.

38. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990.

39. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский неоклассицизм. М.: Галарт, 2002.

40. Ваняян С. С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник Московского университета.

Серия 8. История. 2007. № 2. С. 92–104.

41. Василий Баженов и греко-готический вкус: Сб. ст./Ред.-сост. А. С. Корндорф, С. В. Хачатуров. М.: ГИИ, 2019.

42. Власов В. Г. Постренессансное искусство как диссипативная система // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. научных ст. VI Международной конференции. 2015. Москва–Санкт-Петербург. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2016. С. 733–740.

43. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики/Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.

44. Ильин М. А., Борисова Е. А. Архитектура и художественная промышленность // Русское искусство второй половины XIX века/История русского искусства. Том IX. Книга 2/Ред. В. С. Кеменов, Г. Г. Поспелов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1965.

45. Курбатов В. Классицизм и ампи́р // Старые годы. 1912. Июль–сентябрь.

46. Памятники архитектуры Ленинграда, состоящие под государственной охраной: [Краткий справочник]/Сост. Л. А. Медерский, А. П. Науменко, Е. А. Борисова. Л.: Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1954.

47. Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Повелихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда/Под ред. В. А. Каменского, В. И. Пилиавского. Л.: Госстройиздат, Ленинградское отделение, 1958 (переиздания 1969, 1972, 1975, 1976).

48. Русская художественная культура второй половины XIX века: Диалог с эпохой/Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1996.

49. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира/Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1991.

50. Русская художественная культура второй половины XIX века: Социально-эстетические проблемы. Духовная среда/Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1988.

51. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М.: Искусство, 1981.

52. Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 1999.

53. Хачатуров С. В. Романтизм вне романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

54. Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет/Вступ. ст. М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса. М.: Советский писатель, 1987.

55. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. статей/Вопросы поэтики: Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств. Выпуск IV. Л.: Academia, 1924.

56. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию/Пер. В. Резник и А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.

57. Янушкевич А. С. Путешествие в страну Романтизма: Новые подходы к изучению русского романтизма первой трети XIX века // Филологический класс. 2004. № 2 (12). С. 5–16.

58. Borisova H., Sternine G. Art Nouveau russe. Paris: Ed. du Regard, 1987.

59. Borisowa E., Sternin G. Jugendstil in Rußland. Architektur, Interieurs, bildende und angewandte Kunst. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1988.

60. Zwicky F. Morphological Astronomy // The Observatory. 1948. Vol. 68. No. 845. Pp. 121–143.