

Елена Борисова

Архитектура модерна. Москва и Петербург

«Искусствознание» публикует последнюю научную работу Е. А. Борисовой — неоконченную главу, посвященную архитектуре русского модерна, которая писалась для 18-го тома Истории русского искусства. Этот текст посвящен истории возникновения «нового стиля» в России, его корням, характеристикам и особенностям. В частности, отмечается опосредованное родство модерна с романтизмом, а также его влияние на все последующие архитектурные стили — от неоклассицизма до конструктивизма. Автором предпринята попытка выявить принципиальные отличия в специфике двух столичных модификаций стиля — московской и петербургской. А также найти место отечественной версии модерна среди его европейских модификаций — ар нуво, сецессиона, либерти, югендстиля и т. д.

Ключевые слова:

Е. А. Борисова,
эklekтика, модерн, Абрамцево,
романтизм, неоготика, неоклассицизм,
стилизаторство,
стилизация.

Поэтические слова «Серебряный век», относимые к русской художественной культуре двух первых десятилетий XX века вполне применимы и к архитектуре этой эпохи. Это было время, насыщенное не только историческими событиями, но и художественными свершениями, в том числе и в русской архитектуре, с ее новаторскими попытками найти пути гармонизации жизненной среды, которые бы противостояли все более напряженной исторической атмосфере.

Эстетизация повседневного окружения человека, возведение элементов быта до уровня современного искусства — в этом виделся один из способов гуманизации общества. Это касалось не только уникальных сооружений и богатых особняков, но и многоквартирных доходных домов, вплоть до «домов дешевых квартир», впервые приобщенных к новейшим завоеваниям современной архитектуры и цивилизации.

Предощущение будущего расцвета русского зодчества, отличавшее архитектурное художественное сознание, находило необходимую опору в том размахе реального строительства, которое отличало эти годы. Распространение стиля модерн, окрасившего и такие архитектурные течения, как «неорусский стиль» и «неоклассицизм» всего за два десятилетия зримо преобразовало лицо крупных русских городов и обеих столиц.

Возрастающее внимание архитекторов и художников к прикладному и декоративному искусству было органически связано с художественной культурой своей эпохи и с аналогичными художественными поисками в западно-европейской культуре, которая привлекала все большее внимание современников.

Долго существовало распространенное мнение, что стиль модерн был лишь мимолетным, преходящим стилем, «творческий взлет» которого приходился на последние годы XIX и первые годы XX века. Действительно, произведения искусства, носящие наиболее узнаваемые типичные для модерна, признаки этого стиля, и в особенности — его внешние декоративные приметы, можно отнести именно к этому времени. Волна модерна, высоко всплеснувшаяся и быстро отхлынувшая

в 1900-е годы, оставила «на песке» богатейший «улов», который она вынесла на берег. Собственно, наследие модерна, и не только во внешних, поверхностных его формальных проявлениях, не преодолено до сих пор. Речь идет не только о современных подражаниях в нашей архитектуре последних лет. Но взгляд на мир сквозь «призму» модерна, который впервые «кинули» вокруг современники *fin de siècle* не был ими преодолен в будущие десятилетия, иногда даже вопреки их желаниям. Иллюзия, будто модерн очень быстро сошел со сцены в изобразительном искусстве и архитектуре, сразу исчезает, если пристальнее рассмотреть все, что за ним последовало. Те новые приемы стилизации, эстетизации природы, которые затронули творчество даже самых крупных, независимых художников уже не позволяли вернуть его вспять к прошлому, традиционному взгляду на природу и на окружающий мир.

В полной мере это коснулось и архитектуры, и архитектурной графики. Формальные новшества стиля модерн и его пространственные завоевания сообщили совершенно новые качества архитектуре, которые продолжали развиваться и совершенствоваться и в то время, когда декоративные приметы модерна и его нередко претенциозный внешний облик стали признаком плохого тона и низкого вкуса.

Внезапный на первый взгляд расцвет «нового стиля» в русской архитектуре, своеобразие, иногда даже навязчивость его декоративных форм, видимая иррациональность его композиционных построений и подчеркнутый индивидуализм творческой манеры зодчих поначалу производили на многих современников впечатление стиля «одновременки», моды, вызванной к жизни причудой манерного художника и связывавшейся многими с так называемым «декадентством» в других видах художественного творчества.

Казалось, что стремительный «закат» этого направления в конце 1900-х годов, его почти внезапный «уход со сцены» и очевидный отказ от основных эстетических концепций этого стиля, должны были подтвердить правильность такого взгляда на модерн, тем более, что в 1910-е годы отрицание внешних примет модерна стало определяющим и в практике русской архитектуры, и даже в условиях архитектурных конкурсов. Однако уже вскоре обнаружилось, что стиль модерн принес в русскую архитектуру необратимые изменения и в отношении к архитектурной форме, и в понимании природы архитектурного организма. Стало очевидно, что развитие «нового стиля» в русской архитектуре было закономерным результатом более общих процессов, которые

совершались в мировом зодчестве второй половины XIX века, и в том числе — в русской художественной культуре, подготовив зарождение новой архитектурной эстетики.

Архитектура эпохи модерна в России отличалась особой многоплановостью, соединяя в себе различные, иногда взаимоисключающие тенденции и разные творческие индивидуальности.

Под очень несхожими обликами в русском зодчестве рубежа XX столетия можно разглядеть тонкий вкус и творческую смелость Ф. Шехтеля, чуть чопорную изысканность Ф. Лидваля, тончайшие стилизационные эксперименты И. Фомина, декоративные и пространственные искания Л. Кекушева, рационализм и пластичность Г. Гельриха, виртуозное владение пластической формой А. Щусева, сухость и графичность И. Иванова-Шица.

Архитектура эпохи модерна в России, как и в других странах, отразила не только декоративно-пластические искания эпохи, но и те изменения в понимании природы архитектурного организма, которые были связаны с успехами строительной техники. Стремление к «правде» в архитектуре, провозглашенное на первых съездах русских зодчих в 1890-х годах, связь с прикладным и декоративным искусством, намеченная уже в творчестве абрамцевских художников, связь с более общими стилевыми поисками эпохи и, наконец, успехи инженерной техники и распространение новых строительных материалов — металла, железобетона, стекла, керамики — предопределили новаторский облик первых сооружений модерна в России.

Желание уйти от чисто утилитарных схем, приблизить зодчество к органическим мотивам и другим видам художественного творчества, сообщить ему видимость «рукотворности», как это ни парадоксально, было признаком стиля, сделавшего огромные успехи именно в области функциональной. Если конструктивные и функциональные качества предшествующего периода еще не были облечены в адекватную художественную форму, то модерн отличало стремление к эстетизации функции на всех уровнях.

Важнейшей чертой в становлении стиля модерн стало сформулированное еще Рёсином стремление к эстетизации материалов, вначале проявившееся в прикладном искусстве последней трети XIX века, а в дальнейшем повлиявшее и на архитектуру.

Уже в первых образцах строительства в стиле модерн в России обнаруживается постепенный отказ от имитации натуральных материалов

и введение естественных строительных и декоративных элементов из дерева, камня, майолики, мозаики в отделке интерьеров и фасадов. При этом естественная фактура этих материалов делается основным средством художественной выразительности. Более того, многие из них, и прежде всего металлические детали — ограды, перила балконов, карнизы, приобретают новые эстетические качества, такие как пластичность, «ковкость», декоративность, становясь одним из важнейших элементов архитектурного образа.

В той же мере расширяется и роль натуральной фактуры дерева, камня, отделочного облицовочного кирпича, уже не оставляющего места прежней штукатурке, нередко имитировавшей в эклектике все эти материалы.

Последние исследования показывают, что, будучи новаторским, «новый стиль» имел глубокие корни в истории русской архитектуры. Он оказался и не столь эфемерным, мимолетным явлением, как это иногда считается. Напротив, «стиль модерн», видоизменяясь, открыл новую страницу в истории архитектуры, оказав решающее влияние на ее дальнейшее развитие в 1920-е годы. При этом большую роль сыграло принципиальное отрицание модерном архитектуры эклектики, что закрыло ей путь дальнейшего развития.

«Эклектика всегда боялась пустоты, гладкой плоскости, незанятого пространства, она готова была каждый участок заполнить украшением, — писал Д. В. Сарабьянов. — Модерн открыл любовь к пустоте. Гладкая плоскость была своеобразным знаком безмолвия, она воспринималась как символ бесконечности, непричастности к земной суете»¹.

Другим важным качеством нового стиля было внутреннее сходство с таким, на первый взгляд, далеким от стиля модерн, явлением, как ампи́р.

«Можно говорить, наверное, о некоторых чертах, предвосхищающих модерн, в архитектуре ампи́ра. Во всяком случае, ампи́р в какой-то мере (правда, не столь определенно, как модерн) является стилем сконструированным, но, кроме того, есть некоторые аналоги и приемы формирования. Ампи́р, например, «любит» свободную скульптурную деталь на гладкой поверхности стены, в нем есть та самая любовь к пу-

1 Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2003. С. 288.

стоте, которая появляется в модерне, после долгого периода боязни пустоты в годы эклектики»². Именно это наблюдение Д. В. Сарабьянова оказывается очень важным для понимания связи модерна с «неоклассицизмом» 1900–1910-х годов.

«Модерн кажется целесообразным сблизать не только с такими определениями, как, например, барокко или классицизм, но и с иным историко-художественным понятием — бидермейер, — пишет Г. Ю. Стернин. — В известном смысле можно сказать, что бидермейер и модерн — это начало и конец целой фазы романтизма, в первом случае искавшего поэзию в частном существовании человека, а во втором — пытавшегося эту безвозвратно ушедшую поэзию восполнить украшением жизни средствами искусства»³.

Хотя в эпоху бидермейера 1830–1840-х годов не было стремления к созданию единой по стилю жилой среды, и он был во многом основан на свободе индивидуальных вкусов, его роднил с будущим модерном расчет на более широкое распространение предметов прикладного искусства, исходящих из целесообразности форм, к эстетизации повседневного быта. Тяготение бидермейера к использованию декоративных форм барокко роднило его с органическими формами «стиля модерн», так же, как и стремление к функциональности пространственных решений.

Формирование новых приемов эстетизации жилища, появление многофункциональных пространств, создание комбинированной мебели и новые приемы связи интерьеров с внешним миром — все эти особенности бидермейера были близки к эстетике модерна.

Близость к бидермейеру опосредованно выразилась и в обращении стиля модерн к наследию ампи́ра, полузабытого к концу XIX века. В особенности явственно это сказалось в камерных интерьерах, сочетавших декоративные мотивы модерна со «стильными» элементами малых форм, восходящими к ампи́ру.

Развитие этих тенденций впервые было продемонстрировано в экспонатах двух выставок, демонстрирующих новое художественное направление. Если выставка «Архитектура и художественная промышленность нового стиля» в Москве (1902) представляла образцы прикладного творчества, в основном связанные с мотивами древнерусского

2 Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 46.

3 Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990. С. 6–7.

искусства, то открывшаяся вслед за ней в Петербурге выставка «Современное искусство» (1903) демонстрировала стремление к претворению традиционных «классицизирующих» форм наряду с новейшими эстетическими концепциями.

Хотя стиль модерн был ярко выраженным интернациональным стилем, в нем сказывались приметы искусства и архитектуры каждой страны, что выражалось в стилистике отдельных его национальных течений. Как это ни парадоксально, можно даже сказать, что предшествующая модерну эклектика была более интернациональна, поскольку последовательно использовала историческое наследие разных стран и эпох. В отличие от эклектики, зарождение стилистики модерна стало своеобразной «линзой», позволяющей преобразовывать национальные формы каждой страны по законам «гротеска», сообщавшего экспрессию и новизну историческим образцам.

Одним из сильнейших качеств модерна в русской архитектуре была не просто его чрезвычайная открытость всему, что совершалось в художественной жизни Западной Европы, но и почти полное совпадение стадийного развития русской архитектуры с теми процессами поисков «нового стиля», которые происходили в архитектуре разных европейских стран.

Каждая европейская художественная школа шла к модерну своим собственным путем, и русская художественная культура в этом смысле не была исключением. Между отдельными архитектурными школами модерна в разных странах существовало известное типологическое сходство, что во многом способствовало формированию общих межнациональных особенностей, которые впоследствии позволили считать модерн международным стилем. Формирование этих особенностей модерна в каждой стране опиралось первоначально на собственный опыт национального искусства, продолжая в этом отношении традиции, зародившиеся в эпоху романтизма в первой трети XIX века.

Одной из отличительных особенностей развития архитектуры конца XIX века стало обращение художников к архитектурному творчеству. Это было одной из примет универсализма художественной деятельности, восходящего еще к эпохе романтизма и на новой основе воплотившегося в эстетических концепциях стиля модерна.

Проблема развития эстетических концепций «нового стиля» в искусстве европейских стран является поистине неисчерпаемой. Нужно лишь отметить, что в той же мере она насущна и для русской архитектуры эпохи модерна, неотделимой от общеевропейских стилистических поисков. Это проявилось не в прямых внешних аналогиях и заимствованиях, а в своеобразной родственности исканий, результаты которых оказывались достаточно близкими. В то же время «стиль модерн» не случайно называют космополитическим или интернациональным стилем, несмотря на видимые отличия его отдельных национальных вариантов. Их объединил не только единый «вектор», единая направленность в поисках нового художественного языка, но и стирание, размывание границ как между отдельными художественными школами, так и между отдельными видами творчества. Своеобразным связующим звеном в этом отношении оказывалось графическое искусство, от стилизованных иллюстраций Уолтера Крейна, так восхищавших художницу Е. Полену, до графического оформления возникших во множестве художественных журналов и выставочных афиш, пропагандирующих искусство и архитектуру «нового стиля».

В большой степени зарождение стиля модерн было связано с деятельностью в последней трети XIX века художественных колоний в разных европейских странах, начиная с Англии. Здесь впервые были сделаны попытки перейти к новой стилистике, опираясь на собственное национальное наследие, что сказалось и на подходе к художественной форме.

То, что именно художники впервые изменили стилистическую направленность архитектуры, в том числе в России, объясняется в большой степени тем, что они не были связаны традиционными стереотипами, присущими зодчим эклектики.

Здесь надо отметить, что незамкнутость, открытость творческой жизни была присуща в эту эпоху не только России, но и другим европейским странам, что и обусловило во многом общие качества, которые сделали «новый стиль» поистине интернациональным направлением, носящим в разных странах свое наименование и имеющим свои оттенки.

Не только почти полное совпадение отдельных стадий художественных поисков, ведущих к открытию новаторских приемов в современной архитектуре, но и живые личные связи мастеров разных стран и их творческий обмен привели к постепенному «стиранию» национальных границ и формированию нового архитектурного языка,

«без перевода» понятного мастерам разных национальностей. Этот процесс, начавшийся еще во второй половине XIX века при устройстве грандиозных Всемирных выставок, где каждый павильон отражал своего рода «архитектурное кредо» отдельной страны, был на более камерном уровне продолжен при создании будущими ведущими мастерами модерна собственных частных особняков, где каждый из них демонстрировал личное творческое кредо.

Архитектура этих домов⁴, построенных у себя на родине художниками и архитекторами разных европейских стран, была основана не только на собственном национальном опыте мастеров, но и на широком знакомстве с художественными завоеваниями «сопредельных» европейских стран. Характерно, что все эти «жилища художников» были построены в течение всего одного десятилетия в 1890 — начале 1900-х годов, что, несомненно, было не случайным, и демонстрировало синхронность стилевых поисков в Западной Европе. При этом даже художники одного круга создавали себе жилища и мастерские, которые могли радикально отличаться друг от друга, как отличался, например, васнецовский деревянный «терем» в Москве, от поленовского дома на Оке под Тарусой, построенного в том же 1894 году. Почти в те же годы, в 1895–1898 годах немецкий художник Г. Фогелер построил собственный дом «Баркенхоф» в Ворпсведе, который стал центром художественной колонии. Если архитектура этого особняка, перестроенного из крестьянского дома еще не имела видимых черт «стиля модерн», то многочисленные графические изображения, запечатлевшие его облик — гравюры, рисунки, экслиблисы, станковая живопись Г. Фогелера, — несли все приметы подчеркнутой стилизации, придававшей ему еще более рафинированный, чем в натуре характер⁵. Точно так же на основе крестьянского дома строит в 1896 году свой дом в Муре в Швеции А. Цорн, о котором тогда же писал побывавший там С. Дягилев:

Цорн собственноручно доканчивал постройку своей виллы, следил за вбиванием каждого гвоздя, делал рисунки к каждой двери... Проведя меня через большую столовую, отделанную сверху до низу крестьян-

4 Своего рода предтечей этого процесса стал знаменитый *Red House*, построенный в 1859–1860 годах для Уильяма Морриса архитектором Ф. Уэббом.

5 Гнедовская Т. Колония художников в Ворпсведе. История одного сообщества // Искусствознание. 2012. №1–2. С. 507.

скими картинами, полками со старым шведским стеклом, с елками по углам и огромной печью-камином, Цорн ввел меня в комнату для гостей, где я почувствовал себя сразу перенесенным в Англию с изящным Walter Crane'ом и тонкой мебелью Liberty. Все было очень грациозно, элегантно отделано, и на всем лежал отпечаток уютного деревенского дома⁶.

Эти слова лучше всего обнаруживают те постоянные художественные связи между европейскими странами, и в том числе — Россией, которые позволяют судить об общности стилевых поисков эпохи модерна и их взаимовлияниях. Здесь интересно и другое — та «рукотворность» строительства дома по проекту художника, которая отличала и творчество мастеров абрамцевского кружка. То, что проекты таких собственных домов создавались самими художниками, а не архитекторами, неминуемо придавало им более свободный характер, большую живописность, мягкость форм, которые потом еще доводились до совершенства в процессе строительства.

Европейская художественная жизнь побуждала к своего рода взаимному обмену не только эстетическими идеями, но и отдельными мастерами и их проектами, что также способствовало тому, что архитектурный язык «нового стиля» стал поистине интернациональным. Действительно, австрийский мастер Й. Ольбрих до конца жизни занимался строительством колонии художников в Дармштадте, бельгийцы В. Орта и А. Ван де Вельде работали в Париже, оказав заметное влияние на французский «новый стиль», тот же Ван де Вельде формировал «новый стиль» в Германии в своей веймарской школе, Петер Беренс строил не только в Германии, но и в России, австриец Й. Хоффман строил в Бельгии, итальянский магазин нового стиля «Либерти» был открыт в Лондоне, финские мастера определяли суровый архитектурный «климат» Петербурга и т. д. Эти примеры разнообразнейших «перекрестных» связей можно было бы продолжить за счет тех первых русских мастеров модерна, которые строили на переломе столетий выставочные павильоны в Париже и Глазго. При этом архитектура каждой страны не теряла свои глубинные национальные качества, претворяя в соответствии

6 Дягилев С. Современная скандинавская живопись // Северный вестник. 1897. №11. С. 362.

с ними все те новые приемы, которые в своей основе были общими для искусства всех европейских стран.

Особенно важное значение общие художественные поиски имели потому, что они пробивались сквозь «толщу» традиционных взглядов в разных областях искусства. Если в первое десятилетие XX века «новый стиль» уже захватил прикладную и книжную графику, а также афиши и почтовые открытки, доведя их до уровня массового искусства, то в 1890-х годах еще стояла задача преодоления сложившихся традиций на пути к новому стилю.

Говоря очень условно, всех роднило стремление найти особые, адекватные их восприятию, пути художественного отображения видимого (и невидимого) мира, его обобщенный образ в новом эстетизированном виде. В этом направлении художники разных европейских стран двигались почти синхронно, причем нередко их любительское архитектурное творчество и архитектурная графика развивались параллельно с теми процессами, которые совершались в живописи. Это касалось прежде всего развития приемов стилизации, эстетической трансформации натуры, в самом широком ее понимании.

О качественном различии таких понятий, как *стилизаторство* и *стилизация*, написано уже достаточно много. Но все же до сих пор эти термины иногда подменяют друг друга. Между тем, их принципиальное различие оказывается ключевым для понимания тех процессов, которые привели к радикальным изменениям в искусстве, архитектуре, и в частности — в архитектурной графике, новые качества которой обусловили новаторскую трактовку архитектурных форм.

Если стилизаторство в архитектуре XIX века было связано с максимально точной, почти натуралистической передачей форм исторических архитектурных прообразов, то в стилизациях воплощался, скорее, «дух» подлинников, в предельно обобщенных, наиболее характерных, эстетически трансформированных формах. Вначале приемы стилизации проявлялись в графическом искусстве и в проектной графике художников. Не случайно этот термин впервые был введен в обиход еще в середине 1890-х годов Е. Д. Поленовой, в своей орнаментальной графике и в иллюстрации искавшей новые пути художественного обобщения и пересоздания форм натуры. Лишь постепенно приемы стилизации стали распространяться на архитектурную натуру и архитектурную графику, причем ведущую роль сначала играла книжная графика, прикладное искусство, театральные декорации абрамцевских художников.

Обращение художников к архитектурному проектированию, которое было одной из примет нарождающегося универсализма художественной деятельности, впервые проявилось в творчестве мастеров абрамцевского кружка, при проектировании и строительстве Абрамцевской церкви. Абрамцевских художников отличало не только романтическое восприятие древнего псковско-новгородского зодчества, но и стремление возродить пластику архитектурных масс, полностью утраченную в предшествующую архитектурную эпоху.

В процессе проектирования и строительства абрамцевской церкви (1880–1881) ярко выявились те отличия от стереотипных архитектурных приемов эклектики, от которых были свободны художники-живописцы. Здесь сложились те приемы эстетического обобщения-*стилизации*, которая стала новым критерием в области художественной формы. Уже в первом эскизе церкви, намеченном В. Д. Поленовым, мягким карандашом на небольшом куске ватмана, выявилась пластичность ее объема, показанного в остром ракурсе. Эта динамичность стала одной из примет зарождения нового архитектурного мышления. Образ Абрамцевской церкви воплотил тот прорыв к пластике — пластике графической линии, пластике объема, а в конечном счете — и пластике пространства, которые впоследствии стали отличительными чертами стиля модерн.

Хотя миниатюрную Абрамцевскую церковку не принято относить к произведениям модерна, она оказалась предтечей этого стиля в России, предрешив новые приемы и стилистику XX века не только в церковной архитектуре в «неорусском стиле», но и в отношении как к историческим прообразам, так и к художественной форме в архитектуре в целом. Стремление к обобщению декоративных элементов, к оперированию крупными архитектурными массами, к пластичности объемов, впервые предстало в русской архитектуре в столь «чистом виде».

Кличка «декадентский», прилипавшая к любым попыткам выйти за пределы привычных эстетических норм в искусстве, особенно в западноевропейских его вариантах, нередко распространилась и на первые опыты в архитектурном творчестве «нового стиля» и на изобразительное искусство. Об этом писал, в частности, А. Бенуа, вспоминая уже в начале 1920-х годов о первой выставке «Мира искусства» 1898 года:

Несколько лет до этого какой-то газетный писака, слыша заграничный звон и не разобрав, в чем дело, применил слово «декадент» или «декадентский вкус» к одному из выдающихся явлений молодого русского искусства — чуть ли не к религиозным картинам Нестерова или к пейзажам Левитана. Такие же мнимые «декаденты» были еще раньше открыты в литературе, и к моменту нашего появления — это было ходячее выражение, применявшееся решительно ко всему, что только как-нибудь выделялось от серого рутинного фона, содержало хоть каплю жизненного трепета, творческого волнения, просто свежести, а тем паче, что выдавало в творце независимость и какое-либо дерзание⁷.

Если художники «Мира искусства» с первых своих шагов не смогли избежать упреков в декадентстве, то художественные поиски художников абрамцевского кружка на первых порах не вызывали таких обвинений, может быть потому, что в их основе лежала опора на национальные традиции. За исключением В. В. Стасова, «в штыхы» встретившего абрамцевскую церквушку и прозорливо усмотревшего в ней истоки будущих стилевых перемен в ненавистном ему роде⁸, этот скромный усадебный храм не вызвал опасений ни у поборников «псевдорусского» и «византийского» стилей, ни у сторонников сближения с западноевропейскими стилевыми течениями. Собственно, уже в графическом творчестве Е. Д. Поленовой новые тенденции образовали органический сплав, что было очень характерно для будущего русского модерна. Не случайно обложка одного из ранних номеров журнала «Мир искусства» была сделана по ее рисунку.

Сложнейшие соотношения символизма и стиля модерн, символизма и декадентства до сих пор недостаточно уточнены так же, как не были

7 Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 30.

8 В. В. Стасов, органически не принимавший приемы стилизации как в архитектуре, так и в графике, писал в 1895 году Е. Д. Поленовой о церкви в Абрамцеве: «Это именно то, что нет у нас перед глазами никакого творчества, много или мало замечательно, и что разные наши художники, несколько лет тому назад рассказывавшие мне про эту постройку, как про некое чудо национального созидательства, вовсе ничего не понимают в русской архитектуре и в русском национальном искусстве... В этой церкви ровно ничего нет особенного или художественного. Тут уже ничего нет общего с древнерусским стилем и складом XII века, в характере которого хотели строители соорудить эту церковь, как мне рассказывали». Письмо В. В. Стасова Е. Д. Поленовой, 4 января 1895 года. См.: Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Т. 2. М., 1967. С. 58–59.

и вполне ясными для современников. В развернувшихся дискуссиях уже тогда было сформулировано принципиальное различие между расхожим понятием «декадентство» и новыми стилевыми поисками в архитектуре. А именно — под «декадентством» имелась ввиду своего рода вульгаризация нового стиля в архитектуре точно так же, как в поэзии встречалась вульгаризация символизма. Декадентство проявилось, скорее, не в самом искусстве, а в его восприятии и претворении в жизнь, в попытках «строить жизнь» под знаком символизма. Но если это «жизнестроительство» нередко оборачивалось трагедией для некоторых личных биографий, то применение к такому искусству, как архитектура, понятия «декадентство» было неуместно, поскольку оно менее всего подходило к понятию упадка. Влияние же идей символизма на русское зодчество «Серебряного века» было глубоко опосредованным и проявлялось не столько во внешних приметах, сколько во внутренней общности с художественными поисками своей эпохи. И если, говоря очень условно, образы архитектуры модерна могли ассоциироваться у современников с символической поэзией и живописью, то образы неоклассицизма оказывались ближе всего к мироощущению акмеизма. Их роднило стремление акмеизма к возрождению классического строя поэзии, тяготение к ясности и гармонии художественного языка, к определенности поэтических образов, к узнаваемости и конкретности. Не случайно поэты акмеисты, и прежде всего О. Мандельштам так часто обращались к понятию «архитектуры» в самом широком его понимании.

«...Строить можно только во имя “трех измерений”, так как они есть условие всякого зодчества, — писал Мандельштам. — Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»⁹. Естественно, что понятие «зодчий» здесь значительно шире, чем просто «архитектор». Очень важным является упоминание о «трех измерениях», столь решающее для поэтики акмеизма. Продолжая это уподобление поэзии и зодчества, можно сказать, что, в отличие от акмеизма, модерну в архитектуре, так же как и символизму в поэзии, была присуща постоянная память в некоем ирреальном «четвертом

9 Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т. II. М., 1990. С. 142–143.

измерении», как бы раздвигающем жизненное пространство, придавая даже повседневному быту иной, таинственный смысл.

Новые приемы организации жизненного пространства, найденные лучшими художниками и зодчими той эпохи, не могли не оказать влияния не только на дальнейшее формирование особенностей городской среды, но и на мироощущение современников, все более восприимчивых к художественным качествам архитектурного окружения. Восприятие архитектурных образов прошлого и свершений нового строительства органично входило в систему художественных взглядов эпохи модерна. Более того, проявление личных архитектурных вкусов иногда не меньше говорило о художественных пристрастиях людей искусства, нежели их собственное творчество. Между творящими новое искусство людьми Серебряного века и архитектурой, создаваемой на их глазах, постоянно существовало внутреннее творческое взаимодействие и взаимовлияние.

Архитектура занимала большое место в художественном сознании Серебряного века не только потому, что ее отдельные течения отражали в опосредованной форме стилевые поиски в других видах искусства, но и потому, что она играла огромную роль в создании эстетизированной повседневной жизненной среды, в свою очередь, формировавшей новые художественные вкусы современников. На их глазах менялся привычный облик улиц, возникали новые доходные дома и частные особняки, крупные общественные здания. Изменялся и домашний мир, бытовое архитектурное окружение, художественные и архитектурные вкусы.

В эти годы архитектура все более вовлекалась в общую систему новых художественных достижений. В литературе и поэзии, в живописи и графике образы архитектуры занимали все более заметное место. Образ города, как и в эпоху романтизма, приобретал сложный многозначный смысл. Архитектура и архитектурная графика, в свою очередь, предопределили новое восприятие современниками городской среды, которая менялась на их глазах.

Органичное включение архитектуры в систему художественных поисков эпохи было обусловлено усиливающимся взаимовлиянием разных видов искусства, что во многом объяснялось тем огромным творческим вкладом, который внесли художники в свои первоначальные опыты становления нового стиля. В этом наглядно проявился творческий универсализм, который сказался не только в том, что ведущие мастера модерна свободно владели различными видами творчества,

но и в уточнении четких границ между ними. Станковая живопись обрела черты декоративного искусства, монументальные панно нередко напоминали театральные декорации, архитектурные объемы приобрели пластичность скульптуры, скульптура становилась полихромной, как живопись, графические мотивы модерна увеличивались до размеров орнаментов на фасадах зданий.

* * *

Такие направления в русской архитектуре 1900–1919 годов, как «неорусский стиль» и «неоклассицизм», формировались под знаком «стиля модерна» или «нового стиля», как поначалу называли его современники. В традиционную, классическую и эклектическую застройку русских городов, и прежде всего Петербурга и Москвы, смело «вторгались» новые торговые дома, гостиницы, банки, придававшие центрам городов более урбанизированный характер и формировавшие новые представления об ансамбле. Они образовывали легко узнаваемый стилевой сплав, основанный не столько на сходстве, сколько на контрастах подчеркнута индивидуализированных композиций.

Отличия Москвы и Петербурга в трактовке художественной формы проявлялись и в прикладном искусстве, и в тончайших градациях стиля модерна в архитектуре обеих столиц.

В строгом классическом Петербурге, подчиняясь общей тональности города, постройки «нового стиля» словно «сдерживали себя», вписываясь в исторически сложившиеся улицы и проспекты, и лишь иногда «вырывались» из исторического контекста. В доходных домах, вырастающих на центральных улицах, зодчие модерна, подчеркивая своеобразие облика каждого дома, старались вписать их объемы в традиционное пространство.

Если в столичном Петербурге одним из самых распространенных видов стал доходный дом в стиле модерна, что во многом определило характер центральных улиц, новизну и современность их общего облика, то в Москве, по традиции, определяющим оказался частный особняк. Поэзия старинных улиц и переулков с открытыми парадными дворами и озелененными участками, где свободно, иногда даже хаотично располагались старинные особняки, во многом предопределила образ и облик новых строений в стиле модерна. Унаследовав неуловимое обаяние старинных особняков Москвы, новые частные особняки стали

органической частью арбатских переулков и Замоскворечья, не нарушая их камерный, исторически сложившийся строй. Они демонстрировали своеобразие творческих приемов таких мастеров, как Ф. Шехтель, В. Валькот, Л. Кекушев, И. Фомин, работавших в начале 1900-х годов в Москве, а также Ф. Лидваль, М. Перетяткович, А. Фон Гоген, В. Шене и Р. Мельцер, строивших в Петербурге.

Сформулированная Ф.-Л. Райтом мысль о том, что в современной архитектуре пространство является определяющим и композиция строится «изнутри наружу», нашла наиболее полное выражение именно в модерне, хотя этот принцип зародился еще в эпоху романтизма. При этом стремление символически расширить реальное пространство за счет некоего подразумеваемого «четвертого измерения» предопределило решение первых московских особняков, начиная с известного «готического» особняка Саввы Морозова на Спиридоновке, построенного Ф. Шехтелем в 1893 году. Московский купеческий дом воплощает здесь образ волшебного зачарованного замка, населенного фантастическими существами: драконами, химерами, грифонами. Присущее более поздним постройкам Шехтеля стремление к рациональности борется здесь с фантастичностью его театральных работ.

Хотя этот морозовский особняк еще не несет типичных декоративных примет модерна, в нем мастер уже предвосхищает приемы «нового стиля». Здесь уже отражена его двойственная природа. С одной стороны, архитектор стремился к созданию эстетизированной жизненной среды, приподнятой над бытом, над «прозой жизни». С другой — ему свойственна постоянная забота о целесообразности всех утилитарных деталей и их эстетизации, вплоть до дверных ручек или оконных рам.

Не менее целесообразно его объемно-пространственное решение. Сложный рисунок плана отражает строго функциональное построение и связь отдельных объемов, образующих единую цепь пространств, обращенных на все «четыре стороны света».

Без знакомства с театральными декорациями Ф. Шехтеля 1880-х годов¹⁰ в театре Лентовского было бы трудно понять, как появился на московской улице в 1893 году этот таинственный средневековый замок, «населенный» загадочными существами. Гротескные фигуры



1. Федор Шехтель
Особняк Саввы Морозова на
Спиридоновке. 1893

грифонов и фантастических змей встречают посетителей уже у входа, обвивая перила парадной лестницы и подготавливая их к дальнейшим эффектам в парадных интерьерах. (Ил. 1.)

Вместе с тем здесь впервые воплотилось присущее в будущем новому стилю объемно-пространственное решение, а именно создание словно «перетекающих» пространств, объединенных в сложную композицию, и образующих причудливый рисунок в плане. При этом архитектор предопределял не только назначение каждой комнаты и «график движения» в пространстве, но и контрасты в отделке интерьеров и внезапность визуальных впечатлений. Здесь уже проявилась присущая модерну пластика пространства, динамика смены последовательных впечатлений, близкая к смене театральных декораций, с уходящими в глубину планами. Вместе с тем в разнообразии декоративных решений еще сохранились приметы разностиля эклектики. От стилизованных

¹⁰ Кириченко Е. И. Театральные работы Ф. О. Шехтеля 1880-х годов в музеях Москвы. К вопросу о позднем романтизме театральных работ и неоромантизме архитектурных работ в стиле модерн // Музей 10. Художественные собрания СССР. М., 1989. С. 162–173.

фантастических скульптур, населяющих «готические» интерьеры Шехтеля, был только шаг до стилизованных растительных мотивов «чистого» модерна. И если фигурки гномов и драконов еще были связаны с романтизированными образами Средневековья, то скоро эта тонкая связь должна была оборваться.

Первые попытки создания новой эстетизированной жизненной среды без опоры или почти без опоры на исторические прецеденты были сделаны в Москве еще в конце 1890-х годов. Реминисценции готики и других исторических стилей буквально за несколько лет уступили место принципиально новым приемам. Превращение жизненного пространства в своего рода «выставочный», новаторский эталон современного жилья совершалось в первых московских особняках в стиле модерна иными «внеисторическими» средствами выразительности, лишь иногда обращенными к опосредованным образным реминисценциям.

Кажется не случайным, что эти первые шаги к новому архитектурному языку делались московскими архитекторами при строительстве собственных небольших особняков, что позволяло им более свободно создавать своего рода «пробные» образцы нового типа частного жилища. Постепенное «размытие» четкой границы между архитектурой и скульптурой, между функцией и украшением, реальной действительностью и фантазией предвещало здесь эстетику стиля модерн. Присущая модерну пластичность пространства, приобретающего «упругость», «напряженность» и динамичность, также формировалась впервые в собственных особняках зодчих.

Своего рода переходным этапом к стилю модерн стал небольшой собственный особняк Ф. О. Шехтеля, созданный в 1896 году, вскоре после окончания строительства «готического английского замка» С. И. Морозова. Неудобный угловой участок на перекрестке двух переулков отчасти предопределил протяженную композицию маленького романтического «замка», рассчитанного на круговой обход и воспринимаемого в разных ракурсах. Здесь уже были намечены новые композиционные приемы решения внутреннего пространства, которые станут характерными для творчества Ф. О. Шехтеля.

Основой, композиционной осью парадных интерьеров является деревянная лестница, открытая в холл, вокруг которой компануются остальные парадные комнаты, образуя «круговую анфиладу». Стилистические приметы модерна еще отсутствуют в решении интерьеров и фасадов, за исключением отдельных деталей — рисунка витражных



2. Федор Шехтель. Собственный особняк. 1896
Мозаика над парадным входом



3. Вильям Валькот. Мозаика над парадным входом в особняк Кекушева в Глазовском переулке. 1898–1899

«клеим» холла и кованой люстры, а также рафинированности общего силуэта и остроты контрастных соотношений внешних объемов. Но своего рода «предчувствием» стиля модерн оказывается вкомпанованная над парадным входом мозаика со стилизованным лиловым цветком ириса на золотом фоне, инициалом Шехтеля «S» и датой «96», которая может считаться начальной точкой отсчета в развитии «нового стиля» в архитектуре Москвы. (Ил. 2.)

Если первые постройки Ф. О. Шехтеля еще отличали реминисценции готики, то собственный особняк архитектора Л. Н. Кекушева, построенный в 1898–1899 годах в Глазовском переулке, вызывал отдаленные ассоциации с романским зодчеством. Архитектор стремился здесь к пластичности архитектурных масс и пространственной выразительности, основанной не только на сходстве, но и на контрастах. Композиция компактного объема особняка строится на сочетании плотно примыкающих друг к другу объемов, каждый из которых открыт вовне огромными окнами различной формы и размеров. Парадные

и жилые комнаты развернуты на три стороны света. Этот прием — максимальное раскрытие интерьеров вовне, зрительно увеличивающий их размеры, был рассчитан и на восприятие снаружи в вечернее время, что способствовало более органичному вхождению особняков модерна в московскую городскую среду. Связи с внешним окружением служила и открытая угловая лоджия с мощной колонной, которую венчает тяжелая капитель.

Компактный объем особняка свободно вписывается в живописную московскую застройку. При всей необычности, неожиданности каждого из особняков модерна их роднит свободная постановка в пространстве, которая была характерна и для старой Москвы. Не случайно особняки в стиле модерн еще сохраняли черты патриархальной городской усадьбы со служебными постройками в глубине двора, выдержанными в едином стиле с основным зданием, подобно этому особняку Кекушева.

Как и в собственном особняке Шехтеля, знаком стиля модерн в особняке Кекушева стала мозаика над парадным входом с изображением изгибающихся стеблей водяной лилии. Включенные в композицию этой мозаики две латинские буквы «WW» позволяют предполагать, что она была сделана Валькотом, приехавшим в Москву именно в эти годы. (Ил. 3.)

Полуангличанин, полурусский, родившийся в Одессе в 1874 году, учившийся в школе изящных искусств в Париже, в 1895 году прошедший курс в мастерской архитектора Л. Н. Бенуа в Академии художеств в Петербурге, Вильям Валькот сблизился и с абрамцескими художниками, и с московскими мастерами-архитекторами. Блестящий график, В. Валькот привносил в свои работы свободу и раскованность, которая стала одной из примет его творчества, повлиявшего и на ранний московский модерн. В частности, введение в архитектуру фасадов цветной мозаики началось с первых опытов В. Валькота в этом направлении. Можно думать, что в какой-то мере это отразилось и в творчестве Ф. О. Шехтеля, где цветной мозаичный фриз стал «знаком стиля» в особняке Рябушинского.

Если первые постройки Шехтеля еще отличали реминисценции готики, то в особняке Рябушинского, созданном в 1900–1902 годах, уже отсутствовали какие бы то ни было «отсылки» к историческому наследию. Основную роль здесь играет пластика архитектурных масс, которые иногда достигают почти монументального звучания, парадоксально сочетаясь с камерностью архитектурного образа. Этот дом стал своего эталоном московского модерна. Компактный, строго



4. Федор Шехтель
Особняк Рябушинского. 1900–1902
Фриз второго этажа

геометрический объем особняка Рябушинского выдерживает противостояние с монументальной классической церковью Вознесения, воплощающей в «чистом виде» эстетику ушедшей архитектурной эпохи. Пластические, почти скульптурные формы порталов особняка почти не уступают классическим портикам собора, хотя их выразительность исходит из иных, современных эстетических принципов. Как и в других московских особняках модерна, решение фасадов органически связано с композицией интерьеров, которые объединены с окружающим пространством не только большими квадратными окнами, но и системой крылец и балконов.

Центром композиции интерьеров здесь, как и в собственном миниатюрном особняке, Шехтель сделал монументальную лестницу,

связывающую внутреннее пространство в единое целое. Ее доминирующее значение подчеркнута пластическим решением перил, приобретающих почти скульптурную выразительность. Уникальность этой композиции, где тяжелый мрамор обретает пластику и упругость вздымающейся волны, подчеркнута верхним светом и светом, льющим из витражей, расположенных под лестницей и на верхней площадке в ее завершении. Это создает впечатление легкости динамичной волны, словно «взлетающей» на второй этаж.

В отличие от традиционного анфиладного построения парадных интерьеров, здесь каждый из них связан дверными проемами или арками с пространством лестницы и с соседними помещениями в строго выверенных местах. Декоративные элементы интерьеров, такие как изысканные витражи вестибюля в виде стеклянных стилизованных прозрачных крыльев стрекозы, тончайшие изогнутые решетки окна и арки столовой, сложно переплетенные «ветви» люстры над столом, тонкая лепка барельефа над камином, воспринимаются особенно контрастно на фоне лестницы с мраморной волной перил и завершающей ее монументальной колонной с тяжелой капителью в виде извивающихся змей.

Выразительность фасадов особняка Рябушинского строится на контрасте строго геометрического объема и подчеркнута крупных пластических элементов, таких как порталы главного и садового входов или монументальные ограждения балконов. На фоне светлых стен фасадов особенно изысканно воспринимается окаймляющий поверху объем особняка широкий мозаичный фриз из причудливо изгибающихся орхидей на небесно голубом фоне «прорезанный» окнами второго этажа. (Ил. 4.) Завершает объем особняка отъединенная от светских помещений старообрядческая молельня, в которую ведет узкая лестница с отдельным входом.

Е. А. БОРИСОВА. СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

1954

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.

1958

Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1958 (в соавторстве с А. Н. Петровым и А. П. Науменко); 2-е изд.: Л.: Стройиздат, 1969 (в соавторстве с А. Н. Петровым и А. П. Науменко, А. В. Повелихиной); 3-е изд.: Л.: Стройиздат, 1972 (в соавторстве с А. Н. Петровым и А. П. Науменко, А. В. Повелихиной); 4-изд.: Л.: Стройиздат, 1975 (в соавторстве с А. Н. Петровым и А. П. Науменко, А. В. Повелихиной).

1961

Архитектурное образование в Канцелярии от строений во второй четверти XVIII века // Ежегодник Института истории искусств. Архитектура и живопись. М.: Наука, 1961.

1965

Архитектура // История русского искусства. Т. IX. Кн. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1965 (в соавторстве с М. А. Ильиным).

1968

С. И. Чевакинский и архитектурное образование первой половины XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1968.

1969

Архитектура // История русского искусства. Том X. Кн. 2. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969.

1971

Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1971 (в соавторстве с Т. П. Каждан).

Les problèmes de la protection, de la conservation et de la sauvegarde des monuments d'architecture russe de la fin du 19e et début du 20e siècle // Symposium sur la protection des monuments d'architecture et d'art du 19e et 20e siècle. "Prague, 1860–1960". Prague, 1971.

1973

О ранних проектах Академии наук // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1973.

Памятники архитектуры и современный город // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973.

1974

Архитектурные ученики петровского времени и их обучение в командах зодчих-иностранцев // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1974.

1975

К вопросу о современной интерпретации памятников архитектуры // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1975.

Памятники архитектуры в современном городе // Очерки современного советского искусства. М.: Наука, 1975.

1977

Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX вв. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М.: Наука, 1977.

1978

Неорусский стиль в русской архитектуре предреволюционных лет // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века / Ред. Е. А. Борисова, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. М.: Искусство, 1978.

Некоторые вопросы изучения русской архитектуры второй половины XIX — начала XX века // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1978.

1979

Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979.

Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979.

1980

Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). Кн. IV. М.: Наука, 1980 (в соавторстве с А. И. Венедиктовым и Т. П. Каждан).

1981

Проблемы отношения к городской застройке второй половины XIX — начала XX вв. // Основные тенденции современной советской архитектуры. М.: Стройиздат, 1981.

1982

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. Идеиные принципы. Структурные особенности. М.: Наука, 1982.

1983

Особенности объемно-пространственных решений в архитектуре второй половины XIX века и их значение в градостроительстве // Архитектурное наследие конца XIX — начала XX века и его роль в современном градостроительстве. Тезисы докладов республиканской конференции. Таллин, 1983.

Архитектура и город // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX в. Т. I. М.: Наука, 1983.

1984

Знак стиля // Архитектура СССР. 1984. № 1.

Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка. У истоков «неорусского стиля» // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М.: Наука, 1984.

1987

Breaking with classicism. Historism in Nineteenth Century Russia // Architectural Design. 1987. Vol. 57. No. 7–8.

Art Nouveau russe. Paris: Editions Du Regard, 1987 (в соавторстве с Г. Ю. Стерниным).

1988

Russian Art Nouveau. New York: Rizzoli, 1988 (в соавторстве с Г. Ю. Стерниным).

Jugendstil in Russland. Stuttgart: DVA, 1988 (в соавторстве с Г. Ю. Стерниным).

Некоторые особенности русской архитектурной графики второй половины XIX века // Ф. О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX — начала XX веков. М., 1988.

Творчество Ф. О. Шехтеля и архитектурные поиски Абрамцевского кружка // Ф. О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX — начала XX веков. М., 1988.

Архитектура и город // Русская художественная культура второй половины XIX века. Социально-эстетические проблемы. Духовная среда. М.: Наука, 1988.

1989

Московские особняки эпохи модерна // Музей 10. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1989.

1990

Русский модерн. М.: Советский художник, 1990 (в соавторстве с Г.Ю. Стерниним).

Архитектура и город в путевых дневниках и путевых альбомах русских путешественников середины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX в./Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1990.

1991

Русская архитектура и западноевропейское зодчество // Русская художественная культура второй половины XIX в. М.: Наука, 1991.

Ранний романтизм и русская архитектура (некоторые аспекты проблемы) // Мир искусств. Альманах. 1991. Вып. 1.

1993

Русская архитектурная графика XIX века. М.: Наука, 1993.

1994

Романтические тенденции в русском интерьере. К вопросу о бидермайере // Вопросы искусствознания. 1994. № 4.

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.

Некоторые особенности предромантических тенденций в русской архитектуре конца XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века/Отв. редактор Г.Г. Пospelов. М.: Изобразительное искусство, 1994.

1995

Стилевые поиски в творчестве архитектора В. А. Гартмана // Архитектурное наследие. 1995. Вып. 38.

1997

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

Изучение русской архитектуры XIX — начала XX века. Проблема терминологии // Мир искусств. Альманах. 1997. Вып. 3.

Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.

1999

Архитектура Серебряного века. Эстетизация жизненной среды. М.: ГИИ, 1999.

Русские церкви в Германии в XIX в. // Русское зарубежье. Очерки / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: ГИИ, 1999.

2000

Голландский дом и «образцовое» строительство Петровского времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000

«Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России // Пинакотека. 2000. № 10–11.

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.: ГТГ, 2000.

2001

Город и архитектура в творчестве художников «Мира искусства» // Мир искусств. Альманах. 2001. Вып. 4.

2002

Русский неоклассицизм. М.: Галарт, 2002 (в соавторстве с Г.Ю. Стерниним).

Проблемы терминологии в изучении русской архитектуры XIX века // XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Пинакотека, 2002.

Архитектура // Очерки русской культуры XIX века. 6. Художественная культура. М., 2002.

2004

Загадка «готического» особняка // Мир искусств. Альманах. 2004. № 5.

Русская архитектура в графических материалах немецких собраний // Искусствознание. 2004. № 2.

«Группа Г.Ю. Стернина»: история, люди, труды // Дом на Козицком и его обитатели [К 60-летию Государственного института искусствознания]. М.: Художник и книга, 2004.

2008

Rußische «Bauernhäuser» der romantischen Zeit in Deutschland und Rußland // Macht und Freundschaft. Berlin — St. Petersburg, 1800–1860. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008.

2011

Архитектура Москвы // История русского искусства. Т. 14: Искусство первой трети XIX века. М.: Северный паломник, 2011.

Архитектура Петербурга. // История русского искусства. Т. 14: Искусство первой трети XIX века. М.: Северный паломник, 2011.

2016

Воспоминания о Глебе Геннадьевиче Поспелове // Искусствознание. 2016. № 3.

2019

Художник Поленов — реформатор архитектуры. Архитектурное творчество // Василий Дмитриевич Поленов, 1844–1927. М.: ГТГ, 2019 (в соавторстве с Т. Ю. Гнедовской).



5. Елена Андреевна Борисова. 2000-е
Фото Сергея Скоморохова