





Научно-исследовательский институт
теории и истории архитектуры и градостроительства

Владимир Лисовский

СЕВЕРНЫЙ МОДЕРН

*Национально-романтическое
направление в архитектуре
стран Балтийского моря
на рубеже XIX и XX веков*



Санкт-Петербург • Коло • 2016

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной программы
«Культура России» (2012–2018 годы)



Фотографии Владимира Григорьевича
Лисовского, Софьи Бабинской, Свет-
ланы Булачевой, Антона Вознесен-
ского, Вадима Егоровского, Евгении
Жилиной, Юрия Макусинского, Алек-
сандра Мамлыги, Андрея Роденкова,
Мargarиты Фединой, Евгения Хо-
довского и других фотографов

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава 1. Предыстория: классики, романтики, рационалисты	17
Глава 2. Стиль модерн в Европе: ядро и периферия	55
Глава 3. «Финляндский стиль»	93
Глава 4. Национальный романтизм в странах Скандинавии	219
Глава 5. От Амстердама до Риги: вариации на тему	323
Глава 6. Северный модерн в России	399
Заключение	481
Краткие сведения о некоторых архитекторах, работавших в странах Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков	494
Указатель имен	508
Литература	514



ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XIX и XX веков в истории европейской архитектуры был периодом господства стиля модерн — художественного направления, очень сложного по структуре, неустойчивого и многоликого, отличавшегося ярким своеобразием. Несмотря на непродолжительность отведенного ему историей времени, модерн сумел оказать весьма заметное влияние на развитие искусства всего XX столетия. Это влияние проявилось в самых разных областях творческой деятельности, но едва ли не в наибольшей степени (да и в наиболее определенно выраженных формах) оно сказалось на архитектуре.

Судьба модерна складывалась трудно — и это утверждение представляется справедливым по отношению не только к истории самого стиля, но и к истории его систематического изучения. Первые серьезные исследования, авторов которых от изучаемого материала уже отделила необходимая для этого временная дистанция, начались спустя несколько десятилетий после того, как модерн сошел с исторической арены. Достижению успехов в этом деле долго мешало своего рода настороженное и даже недоверчивое отношение к модерну, склонность некоторых историков считать его чем-то несерьезным, недостойным специального внимания. С модерном еще в годы его широкого распространения стали связывать представление

об упадке, «декадансе» культуры и художественных вкусов, свойственном периоду бурного развития молодого буржуазного общества. В модерне действительно оказалось чересчур много непривычного, нового (это отражено и в самом названии — ведь французское слово *moderne* как раз и означает «новый»), что воспринималось и принималось не сразу, с трудом и лишь постепенно поддавалось объективным оценкам и усвоению. Но продемонстрированная едва только рожденным стилем способность к энергичному распространению как вширь, так и вглубь, следствием чего стало внедрение модерна буквально во все «поры» повседневной жизни — от архитектуры до рекламы, — произвела на современников очень сильное впечатление.

Местные модификации модерна, сформировавшиеся как на западе, так и на востоке Европы, вошли в историю под разными названиями. Так, под названием *art nouveau* (ар-нуво) этот стиль знали в Бельгии и во Франции, термин *Jugendstil* (югенд-стиль) привился в Германии и был принят в Прибалтике, родились и такие обозначения локальных вариаций на общую тему, как «сецессион» (или «сецессия»), «либерти», «флореаль», «стиль метро». Термин «модерн», вошедший в употребление в России, был принят также и в Англии (*modern style*); в начале XX века в нашей стране

в том же значении часто использовалось и простое словосочетание «новый стиль». До сих пор остается дискуссионным вопрос, относятся ли все эти названия к одному и тому же художественному феномену или же за ними скрываются явления, отличающиеся друг от друга какими-то важными чертами. Специалисты продолжают спорить и о том, применимо ли к модерну определение «стиль».

Синхронно с творческой практикой развивалась и сопутствующая ей теоретическая мысль эпохи модерна. Особого интереса заслуживает тот факт, что разработке теоретических основ «нового стиля» очень большое внимание уделяли сами художники — в основном, конечно, те из них, которые принадлежали к числу лидеров направления и при этом обнаруживали склонность к осмыслению практики — как своей, так и коллег по цеху. И, понятно, ярко выраженную новизну и радикализм модерна никак не могла обойти своим вниманием современная «новому стилю» художественная критика. На страницах специальных периодических изданий проблемы модерна обсуждали постоянно, регулярно публиковали и критиковали произведения его мастеров, относившиеся к разным видам и жанрам искусства. Для времени бытования модерна была характерна оживленная выставочная деятельность. Тогда же в разных странах Европы проявляли большую активность разнообразные профессиональные объединения — художников, архитекторов, строителей, — периодически созывавшие съезды и конференции, на которых проблемы «нового стиля» нередко оказывались в центре внимания. Споры, будоражившие мир искусства, конечно, тоже находили живой отклик в печати того времени.

Можно, вероятно, считать, что к настоящему времени исследователи пришли к согласию в вопросе о хронологических границах модерна как одного из этапов истории мирового искусства. Применительно к архитектуре эти границы определяются, с одной стороны, рубежом 80-х и 90-х годов XIX века, а с другой — серединой второго десятилетия XX века. История модерна, следовательно, и в самом деле была весьма непродолжительной; это оправдывает использование встречающегося иногда такого определения стиля, как «мимолетный». Некоторые расхождения существуют между разными учеными в обозначении границ того географического пространства, в пределах которого модерн проявил себя как некая художественная реальность. Однако не подлежит, видимо, серьезным сомнениям взгляд на модерн как на явление, относящееся прежде всего к европейской культуре.

Переход от неприятия и непонимания модерна (что было в значительной мере характерно для 1920-х годов, когда модерн обычно оценивали лишь как одно из проявлений декаданса) к попыткам серьезно разобраться в природе этого явления начал совершаться в трудах искусствоведов еще в период между двумя мировыми войнами. Зарождение этого процесса на Западе можно связать с публикацией в 1925 году статьи Эрнста Михальски «Историко-художественное значение югендстиля». Но лишь спустя почти десять лет появилась первая солидная книга, посвященная изучению немецкого варианта модерна; ее автором стал Фриц Шмаленбах, уделивший основное внимание декоративным композициям «нового стиля»¹. Широкую известность приобрела книга Николаса Певзнера «Пионеры современного движения». Изданная в 1936 году

в Англии, она была посвящена изучению проблем развития современного «искусства строить». По мнению Певзнера, модерн представляет собой необходимый этап в процессе формирования рационалистической в своей основе архитектуры XX века, начиная с 20-х годов наиболее полно олицетворявшийся советским конструктивизмом и западным функционализмом (называемым также «интернациональным стилем»). Это мнение разделили практически все авторы, занимавшиеся изучением аналогичных проблем позже, — от Зигфрида Гидиона и Арнольда Уиттика до А. В. Иконникова и С. О. Хан-Магомедова.

Из советских историков искусства значительное внимание модерну первым уделил А. А. Фёдоров-Давыдов — в книге «Русское искусство промышленного капитализма», увидевшей свет в 1929 году. Интересно отметить, что именно советские исследователи (Л. И. Ремпель и Т. В. Вязниковцева в статье 1935 года) едва ли не раньше других предложили взглянуть на модерн как на целую эпоху в развитии архитектуры, тем самым подчеркнув большое для своего времени значение «нового стиля». Однако такой взгляд удивительным образом сочетался с господствовавшей в отечественном искусствоведении не только 30-х годов, но и более позднего времени отрицательной в целом оценкой стиля модерн как явления «буржуазного» и потому не особенно интересного для советской науки. Тем не менее еще до Великой Отечественной войны к основательному изучению архитектуры периода становления и распространения модерна обратился Н. Ф. Хомуцкий. Но лишь в 1955 году он представил результаты своего фундаментального труда в форме докторской диссертации; именно от

этого рубежа и следует, по всей вероятности, начинать отсчет истории систематических исследований в данной области, осуществлявшихся в Советском Союзе. Особенно широко они развернулись в 60-х и 70-х годах прошлого века, чему в немалой степени способствовала ситуация стилистического перелома в строительной практике: ведь как раз на это время пришлось широкое распространение сугубо рационалистического «индустриального стиля» массового домостроения, пришедшего на смену «архитектурным излишествам» первого послевоенного десятилетия. Наибольший вклад в разработку темы модерна тогда внесли, бесспорно, Е. А. Борисова, Т. П. Каждан, Е. И. Кириченко, А. Л. Пунин — авторы диссертаций, многочисленных статей и книг, до сих пор сохраняющих для этой темы значение классических трудов. Наряду с названными историками исследованием архитектурного наследия эпохи модерна почти в одно время с «классиками» или несколько позже занялись Б. М. Кириков, В. В. Кириллов (старший), Г. И. Алексеев, М. В. Нащокина, В. Г. Исаченко и ряд других специалистов (включая также автора этой книги). Успехи в изучении мировой архитектуры рубежа XIX и XX веков нашли отражение и в десятом томе 12-томной «Всеобщей истории архитектуры», выпущенном в свет в 1972 году. Тем же годом датируется сборник биографических очерков и концептуальных статей, объединенных под названием «Мастера архитектуры об архитектуре», составленный и отредактированный А. В. Иконниковым; эта книга, представляющая собой достаточно полную хрестоматию, содержит материал, весьма полезный для уяснения характера эпохи модерна.

Изучая модерн как одно из направлений развития русской предреволюционной архитектуры, отечественные искусствоведы, конечно, обязаны были принимать во внимание результаты аналогичных исследований своих зарубежных коллег. Но стоит отметить, что последние ненамного ушли вперед. Начало систематического, обстоятельного изучения западными историками наследия ар-нуво или сецессиона тоже, как и у нас в стране, датируется 1950-ми годами, когда один за другим выходили из печати труды Г. Леннинга, Т. Хоурта, С. Т. Мадсена, Э. Ратке, а в Европе и США были показаны первые выставки на ту же тему. В последующие годы количество статей, книг и каталогов выставок, посвященных стилю модерн, увеличилось на Западе многократно. К настоящему времени библиография модерна приобрела практически необозримые объемы. Тем не менее новые статьи и книги по этой теме продолжают появляться с завидной регулярностью, что указывает на известную неудовлетворенность достигнутыми результатами как научного сообщества, так и простых читателей. Примечательно, что наряду с работами, посвященными рассмотрению каких-то частных вопросов или творчества отдельных мастеров, представлявших модерн, выпускаются в свет и фундаментальные обзоры истории стиля в целом (книги К.-Ю. Зембаха, Г. Фар-Беккер, Ж.-М. Ленъ и др.). Это обстоятельство тоже свидетельствует о том, что тема не может считаться исчерпанной полностью.

Немалый вклад в изучение искусства модерна в последние десятилетия внесли также и наши соотечественники. В книге «Стиль модерн», опубликованной в 1989 году, извест-

ный историк Д. В. Сарабьянов первым из российских ученых представил общеевропейскую панораму этого художественного явления, уделив, однако, преимущественное внимание изобразительному искусству. В отличие от Д. В. Сарабьянова, Е. А. Борисова и Г. Ю. Стернин в своем монументальном альбоме «Русский модерн», выпущенном в свет в 1990 году, продемонстрировали «синтетический» подход к той же теме, но ограничили рассмотренный ими материал рамками России.

К числу наиболее значительных трудов по истории модерна относится монография В. С. Горюнова и М. П. Тубли «Архитектура эпохи модерна», изданная в 1992 году (в 2013 году ее переиздали). В ней читателю впервые была предоставлена возможность почувствовать тесную взаимосвязь зарубежного и отечественного материала. Важное достоинство труда двух петербургских авторов состоит в том, что они уделили весьма серьезное внимание анализу философских и эстетических взглядов, в сильной степени повлиявших на развитие архитектурной мысли, а следовательно, и строительной практики рубежа XIX и XX столетий. Смысловые границы исследования при этом были сознательно расширены, что, собственно, и позволило дать обобщенную характеристику почти всего спектра тенденций, школ и направлений, в той или иной степени связанных с идеологией модерна. Но в то же время авторы не сочли возможным признать за модерном права называться самостоятельным стилем, что нельзя не ощутить как своего рода парадокс. В самом деле, если целая эпоха получает название по титульному для нее явлению, то как же само это явление может остаться без четкого определе-

ния? Из текста книги, однако, становится понятным, что наиболее близким к представлению о модерне как о стилистической доминанте своего времени в понимании авторов оказывается одно из направлений эпохи, теснее всего связанное с символизмом и практиковавшее, по мнению создателей этого труда, «иррационалистический» подход к формообразованию. В.С. Горюнов и М.П. Тубли уделили значительное внимание также и вопросу о влиянии на архитектуру рубежа веков национальных традиций; как раз этот аспект темы и будет интересовать нас в первую очередь. При всей очевидной отработанности концепции, принятой В.С. Горюновым и М.П. Тубли (ей они остаются верными и сегодня), не всё, что ими предлагается, кажется абсолютно приемлемым. Но это и естественно: стиль модерн (если он все-таки существует), да и вся эпоха, к которой относится это понятие, представляют собой необычайно сложные исторические «конструкции», так что разбираться в их природе историкам искусства предстоит еще, вероятно, в течение долгого времени.

Обстоятельное ознакомление с наследию модерна позволило ряду исследователей (и прежде всего Е.И. Кириченко) выделить на европейском континенте некоторую зону, в пределах которой «новый стиль», выступивший здесь в относительно более консолидированном виде, определеннее всего продемонстрировал свой интернациональный характер. В этой условной зоне, включающей страны Центральной Европы — Францию, Бельгию, Германию, Австрию (своего рода «ядро» континента, к которому с некоторыми оговорками можно отнести и Великобританию), — новации модерна выразились преимущественно

но в формах, решительно не похожих на привычные, традиционные. Отсюда и возможность восприятия соответствующего «ядра» стиля как условно новаторского по отношению к историческому опыту и как интернационального, общеевропейского. При удалении же от «ядра» к «периферии» — будь то Каталония или Скандинавия, Финляндия или Латвия, Венгрия или Польша — картина заметно меняется. На этих «окраинных» по отношению к «ядру» территориях гораздо большее значение приобрели региональные и национальные версии «нового стиля», зависящие от местных культурных традиций.

Конечно, всякая схематически нарисованная картина получается беднее, чем породившая ее реальность. Так и в нашем случае: действительно, не составляет большого труда установить, что и в пределах Центральной Европы существуют некие «периферийные» явления, нарушающие цельность схематического представления об относительной однородности «ядра». Но исключения, как известно, только подтверждают правило. К тому же понятие «периферия» можно (и должно) толковать не только в географическом, но также и в содержательном смысле, а именно как отклонения в развитии стиля от магистрального пути, возникавшие в том числе и под влиянием растущего интереса к проявлениям национальной специфики искусства.

Внимание к традициям и стремление продолжать их в вариациях, остающихся более или менее близкими к историческим прототипам, в художественном творчестве обычно связывают с воздействием романтических тенденций. На периферии пространства, занятого модерном, такие тенденции развивались

особенно настойчиво, а характер, им свойственный, позволил определить их как «национально-романтические». Почему, в силу каких причин стала реальностью именно такая картина, причем в странах и регионах с разной исторической судьбой, — это особый вопрос. И ответить на него нелегко. Оставляя пока что попытки ответа в стороне, примем указанное различие между «ядром» и «периферией» как данность, отражающую действительное положение вещей.

Термин «национальный романтизм» уже на рубеже XIX и XX веков закрепился в качестве самоназвания для обозначения родственного модерну направления в развитии архитектуры нескольких стран, расположенных на севере Европы. В России же (а точнее, в Петербурге) аналогом этого самоназвания стало, но гораздо позже, определение «северный модерн». В нашей книге предпринята попытка представить по возможности содержательную (но, конечно, далеко не исчерпывающую) характеристику архитектурных явлений, отвечающих указанным определениям².

Приходится констатировать, что в обобщенном виде подобная задача до сих пор особенного внимания исследователей не привлекала, хотя наследие национального романтизма в целом, как и творчество разных мастеров, представлявших это направление, в той или иной степени, конечно, изучалось. Из отечественных авторов национальному романтизму в своей монографии «Историзм в архитектуре», вышедшей в свет в 1997 году, определенное внимание уделил А. В. Иконников. Эта же тема применительно к Хельсинки нашла отражение в посвященных столице Финляндии книгах Ю. И. Курбатова, изданных в 1985 и 2013 годах. Понятно,

что национально-романтические тенденции в искусстве вообще и в архитектуре в частности глубже изучались в тех странах, где они проявлялись наиболее отчетливо. Однако доньше за рубежом, насколько нам известно, отсутствуют работы, в которых подобные тенденции рассматривались бы с надлежащей полнотой как некое целостное художественное явление. Стоит отметить, в частности, что Ж.-М. Леньо — автор не так давно опубликованного у нас последнего зарубежного капитального труда о модерне — вообще не включил в сферу своего внимания проблему национального романтизма в его северном варианте. В других же аналогичных по характеру работах этой проблеме придается скорее второстепенное значение. А вот исследователи из стран Северной Европы и Прибалтики (С. Рингбом, Э. Эрикссон, П. Корвенмаа, П. Кивинен, супруги Мурхауз, Р. Вяре, Я. Крастиньш, К. Халлас-Мурла и др.), как правило, выделяют национально-романтическую линию развития архитектуры этих регионов в качестве предмета специального интереса. Но на вопросы о том, в какой степени проявления национально-романтических тенденций в разных странах оказались взаимосвязанными и как они могли влиять друг на друга, в работах упомянутых авторов пока что не давалось, как нам кажется, исчерпывающих ответов.

Между тем то, что эти вопросы на нынешнем рубеже столетий приобрели, по-видимому, определенную научную актуальность, подтвердила хотя бы проведенная в 1996 году в Риге международная конференция, целиком посвященная искусству модерна в странах Балтийского региона. По ее результатам был издан хорошо иллюстрированный сборник докладов, со-

держащий весьма ценные материалы, часть которых выносилась на широкое обсуждение впервые³. С той же точки зрения заслуживает внимания опыт организации в начале нового века выставки проектной графики из архитектурных музеев Стокгольма, Хельсинки, Таллина, Риги и Санкт-Петербурга; эта выставка позволила наглядно сопоставить творческие позиции архитекторов пяти столичных городов, работавших в русле модерна⁴. Проблемы, связанные с изучением северного варианта стиля модерн, оказались в поле зрения участников научных конференций, проводившихся сравнительно недавно как у нас в стране (в Изваре, 2005 г.⁵), так и за рубежом, в частности в Берлине и Брюсселе (2002 и 2010 гг.).

Определенное внимание тем же вопросам уделял петербургский филиал Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), еще совсем недавно входившего в систему Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН). В план научно-исследовательских работ НИИТИАГа включались темы соответствующей направленности, в разработке которых участвовали научные сотрудники института (наряду с автором настоящей книги это Б. М. Кириков, М. С. Штиглиц, С. С. Левашко, И. В. Белинцева). По инициативе петербургского филиала в последние годы было проведено несколько встреч специалистов из разных стран, занимающихся изучением региональных ответвлений модерна⁶. Значительный вклад в исследования этого круга принадлежит специалистам, представлявшим разные организации, города и страны (В. С. Горюнов, М. П. Тубли, Е. С. Жилина, К. Халлас-Мурула, А. Г. Кебке, А. М. Садовски,

О. Б. Ушакова, А. И. Роденков, М. К. Кабакчи и др.). Автор пользуется случаем, чтобы выразить этим ученым свою искреннюю благодарность за содействие и поддержку в работе над этой книгой, а также за возможность опереться на некоторые результаты их исследований и размышлений.

Среди работ отечественных исследователей, проявляющих интерес к упомянутым выше проблемам, хотелось бы выделить один из электронных ресурсов — сайт под названием «Национальный романтизм в архитектуре Хельсинки и Тампере», созданный петербургским архитектором А. В. Мамлыгой⁷. На сайте сосредоточены сведения практически обо всех наиболее характерных памятниках национального романтизма, находящихся в двух финских городах. Их атрибуция опирается на солидные литературные источники, а оригинальные комментарии привлекают своеобразием точки зрения специалиста, хорошо знающего архитектуру изнутри. В качестве важного источника фактических сведений об архитектурных памятниках национального романтизма в Хельсинки А. В. Мамлыга использовал финский сайт, содержащий беспрецедентно полные данные о застройке центральных районов столицы Финляндии (<http://www.korttelit.fi/>). Данные этого сайта приняты во внимание и при работе над этой книгой.

Следует отметить, что именно в нашей стране вышла из печати книжка, в которой ее автор, В. В. Кирилов (младший), впервые предпринял попытку комплексного рассмотрения проблемы северного модерна как на зарубежном, так и на российском материале⁸. К сожалению, эту попытку вряд ли можно признать вполне удачной, особенно с методической точки

зрения. В работе В.В. Кириллова неубедительной выглядит прежде всего ее структура, во многом случайным представляется выбор исторических примеров и далекими от совершенства кажутся приемы искусствоведческого анализа. Однако В.В. Кириллов выполнил достаточно полный и корректный обзор искусствоведческих работ, составляющих предысторию исследований по избранной им теме; в частности, в этом обзоре отмечено, что в печатном виде термин «северный модерн» был впервые использован нами — в брошюре общества «Знание», вышедшей в свет в 1976 году⁹.

Автор настоящей книги обратился к изучению истории северного модерна еще в середине 1960-х годов, когда под руководством А.Л. Пунина он, студент заочного отделения искусствоведческого факультета Института им. И.Е. Репина, тогда трудился над дипломной работой. Именно тогда основным предметом внимания студента-дипломника стало творчество петербургских архитекторов Ф.И. Лидваля, Н.В. Васильева и А.Ф. Бубыря, справедливо признаваемых ныне ведущими мастерами северного модерна. В течение нескольких следующих лет некоторые результаты работы по этой теме удалось опубликовать¹⁰ и, следовательно, публично обозначить ее как самостоятельное направление историко-архитектурных изысканий. В дальнейшем заметный вклад в развитие этого направления внесли и другие авторы (Б.М. Кириков, Б.Л. Васильев, В.Г. Исаченко, М.В. Нащокина)¹¹. О значительном интересе к теме модерна вообще и северного модерна в частности свидетельствовали также и некоторые научные конференции, проведенные в нашей стране¹².

Читая в разных аудиториях лекции по истории архитектуры, автор дан-

ной книги не раз имел возможность убеждаться в том, что тема северного модерна и ныне продолжает интересовать как простых любителей искусства, так и профессионалов. В связи со сказанным заслуживает внимания тот факт, что практикующие петербургские архитекторы в последние годы неоднократно предпринимали попытки продолжить в своих проектах и постройках традиции северного модерна, полагая, очевидно, что своеобразное «нордическое» направление хорошо отвечает художественной специфике города на Неве¹³. Следовательно, избранная нами тема может представить интерес не только с точки зрения исторической науки, но и приобрести определенное практическое значение. Стало быть, обращение к этой теме вполне закономерно. Остается только выразить надежду на то, что эта книга не останется без внимания читателей.

Прежде чем перейти к изложению основного содержания книги, хотелось бы сделать некоторые замечания по поводу того порядка, который принят здесь в отношении ссылок на работы других авторов. Книгу сопровождает достаточно обширный (но, разумеется, далеко не полный) список тех публикаций, которые связаны с избранной нами темой и которые послужили для нас источниками фактических данных, касающихся, прежде всего, атрибуции памятников и сведений о творческой деятельности их создателей. Поскольку многие из этих данных можно ныне считать общеизвестными, мы не сочли обязательным делать ссылки на литературные и виртуальные источники всякий раз, когда в тексте книги упоминаются те или иные сооружения, указываются даты их возведения, приводятся имена или подробности творческих биографий архитекторов. С другой стороны,

ссылки непременно даются в тех случаях, когда воспроизводятся мнения или суждения других исследователей по тем или иным конкретным вопросам, рассматриваемым здесь, а также когда упоминаются относительно менее известные или недавно установленные исторические факты. Ссылки на некоторые архивные источники содержатся только в последней главе книги, где упоминаются факты, впервые введенные в научный оборот автором в то время, когда работа по изучению наследия северного модерна еще только начиналась.

Следует напомнить читателям, что в 2013 году в Москве вышла написанная автором этой книги монография «Стиль модерн в архитектуре»¹⁴. В нее вошли главы, посвященные национальному романтизму и северному модерну. Настоящая работа концептуально близка только что названной, но ей придана иная структура, а содержание разделов, непосредственно отвечающих теме, обозначенной в названии книги, расширено и углублено. Текст сопровождается иллюстрациями, по составу существенно отличающимися от тех, которые содержит упомянутая монография.

В заключение необходимо сказать еще вот о чем. Принципиальный макет этой книги выполнен арт-директором издательского дома «Коло» Светланой Булачевой. Именно Светлане принадлежит и сама идея издания книги, целиком посвященной архитектуре северного модерна, который она любила и знала достаточно хорошо. Над книгой Светлана работала много, увлеченно и по-настоящему творчески. Ею была подобрана значительная часть иллюстраций из архитектурной периодики конца XIX — начала XX века, целый ряд современных снимков в книге — ее натурная съемка. Как фотограф Светлана достигла серьезных успехов, что наглядно засвидетельствовала выставка ее работ в Союзе фотохудожников Санкт-Петербурга, проходившая в начале 2016 года. 24 марта, всего через несколько дней после закрытия выставки, Светланы не стало. Ей не суждено было увидеть опубликованной книгу, которую она так ждала. Тем больше у нас оснований для того, чтобы посвятить «Северный модерн» светлой памяти замечательного, доброго и талантливого человека, каким Светлану Булачеву знали сотрудники, друзья и близкие.

