

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. М. ГОРЬКОГО В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ: К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМАЛЬНО-ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ

УДК: 72.03  
ББК: 85.113(2)6

**Токарев Артур Георгиевич**

кандидат архитектуры, доцент,  
Институт архитектуры и искусств Южного федерального университета,  
Ростов-на-Дону, Россия, e-mail: tokarev69@inbox.ru



### **Аннотация**

*Драматический театр им. М. Горького в Ростове-на-Дону (В.А. Шуко, В.Г. Гельфрейх, 1930 – 1935 гг.) – один из шедевров архитектуры советского авангарда. Однако в основании его градостроительного решения, формально-образной системы, функциональной организации заложены как передовые для того времени идеи, так и традиции, восходящие к эпохе регулярного градостроительства.*

### **Ключевые слова**

*советская архитектура, советский авангард, культурно-массовые сооружения*

Несмотря на то, что архитектуре драматического театра им. М. Горького в Ростове-на-Дону в последние годы посвящаются специальные исследования (работы Г.В. Есаулова, А.Г. Токарева, Е.М. Кишкиновой и В.В. Пищулиной, А.Ю. Воробьева), говорить об изученности вопроса не приходится. Значение ростовского театра в отечественной и мировой архитектуре еще не осознано, и мы находимся только в начале пути его всестороннего изучения. В статье ставились следующие задачи: выявить особенности формально-образной системы архитектуры театра, ее связь с функцией, а также градостроительное значение здания в структуре исторического центра Ростова-на-Дону.

В начале 1930-х гг. главным зданием в системе культурно-массовых сооружений советского города стал восприниматься театр массового действия. Традиционный театр как узкоспециализированное зрелищное заведение трансформировался до уровня здания, предназначенного для многофункционального использования: театральные представления, спортивные соревнования, митинги, лекции, собрания и т. д. Поскольку театр нового типа был запрограммирован не только на обслуживание культурно-зрелищных потребностей, но и на организацию массово-политических мероприятий, то он рассматривался одновременно и как общегородской зал универсального назначения, и как одно из важнейших общественных сооружений города [1, с. 581].

Для ряда крупных городов проводились конкурсы на разработку проектов театрального здания.

В 1930 г. впервые прошел Всесоюзный конкурс на проект здания оперно-драматического театра в Ростове-на-Дону. Программа конкурса предусматривала размещение в одном здании зрительного зала на 2500 мест и концертного зала на 800 мест, а также выставочных помещений, театрального музея, библиотеки, детских комнат. Для работников сцены предназначались студии, клуб, гимнастический зал, репетиционные залы, комнаты отдыха и другие помещения.

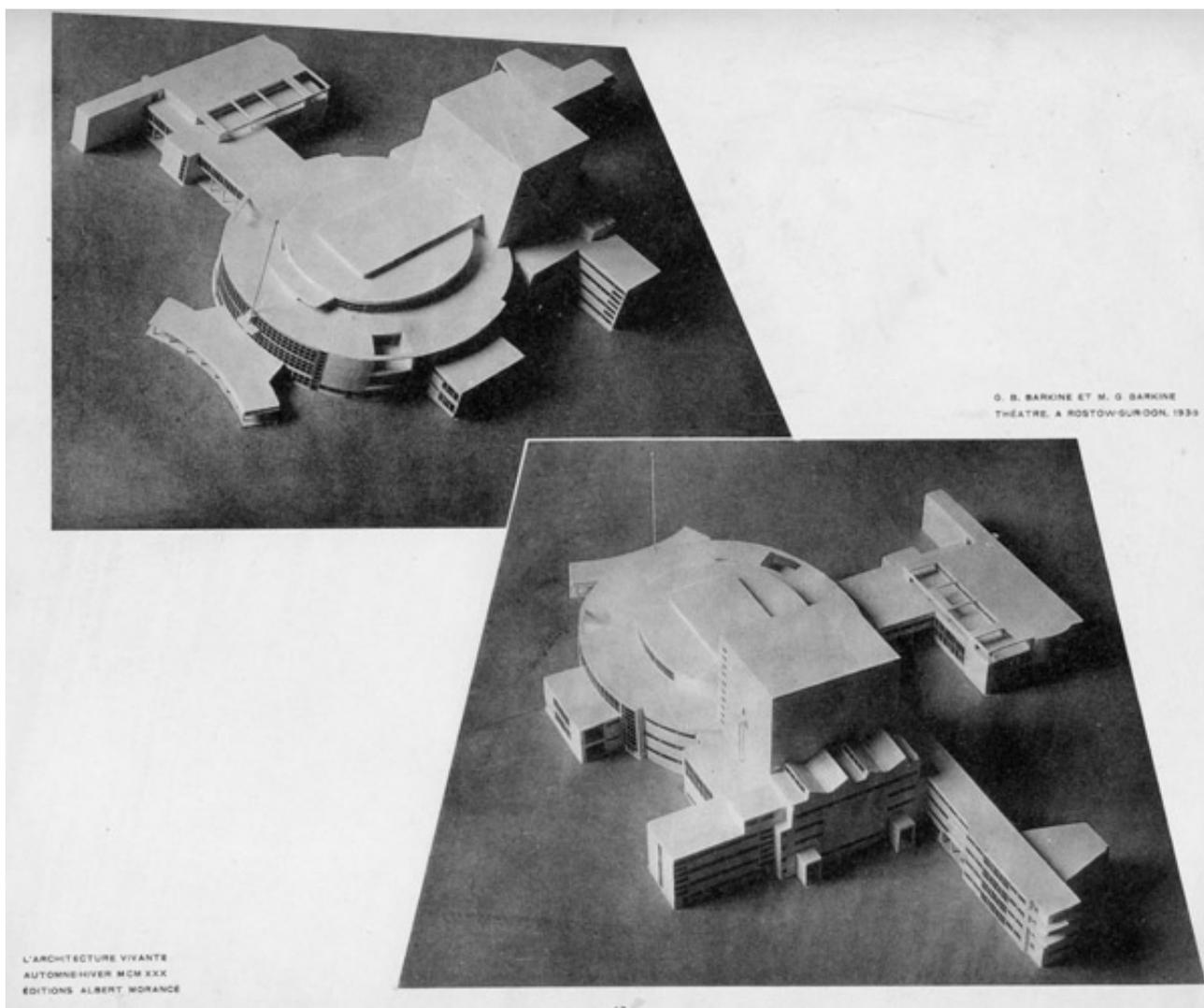


Рис. 1. Конкурсный проект театра Г.Б. и М.Г. Бархиных. 1930. Макет.  
 Источник: L'Architecture Vivante. Automne-hiver. MCMXXX

В краевой газете «Молот» с конца 20-х гг. регулярно выходили публикации, посвященные сначала поиску места под строительство театра, а потом конкурсу и его итогам.

Выставка конкурсных проектов и подведение итогов конкурса состоялись в Ростове в мае 1930 г. в краевом доме РАБИСа (Всесоюзный профессиональный союз работников искусств). Только за второй день выставки проектов ее посетило 3 тыс. ростовчан – настолько значителен в городе был интерес к созданию театра.

18 мая «Молот» информировал о следующих итогах конкурса. 1-я премия присуждена московским архитекторам Г.Б. и М.Г. Бархиным (при участии Б.Г. Бархина) под девизом «Красный мак». 2-ю премию получили москвичи А. Власов, Д.Е. Бабенков и И.Х. Поляков за проект под девизом «Москва». Им же была присуждена и 4-я премия за проект «Черный треугольник». 3-я премия досталась харьковчанам М.Л. Мовшовичу, Я.А. Штейнбергу, Г.М. Фридман за проект под девизом «Альфа». 5-ю премию получил ленинградский архитектор Б.Я. Лемберг («Квадрат в круге»). Наконец, 6-ю премию получил проект студентов ВХУТЕИИ Г.В. Ливанова и Л.Л. Эберга (сын Л.Ф. Эберга, по окончании института, так же как и отец, выбрал Ростов для своей профессиональной деятельности) [2].

Проект Бархиных, победивший в конкурсе, был решен в виде сложной объемно-пространственной композиции, состоящей из трех соединенных между собой различных по размерам и плановой конфигурации корпусов – театрального (эллипс), концертного (прямоугольник) и репетиционного, клубного зала для актеров (трапеция). Это типичный

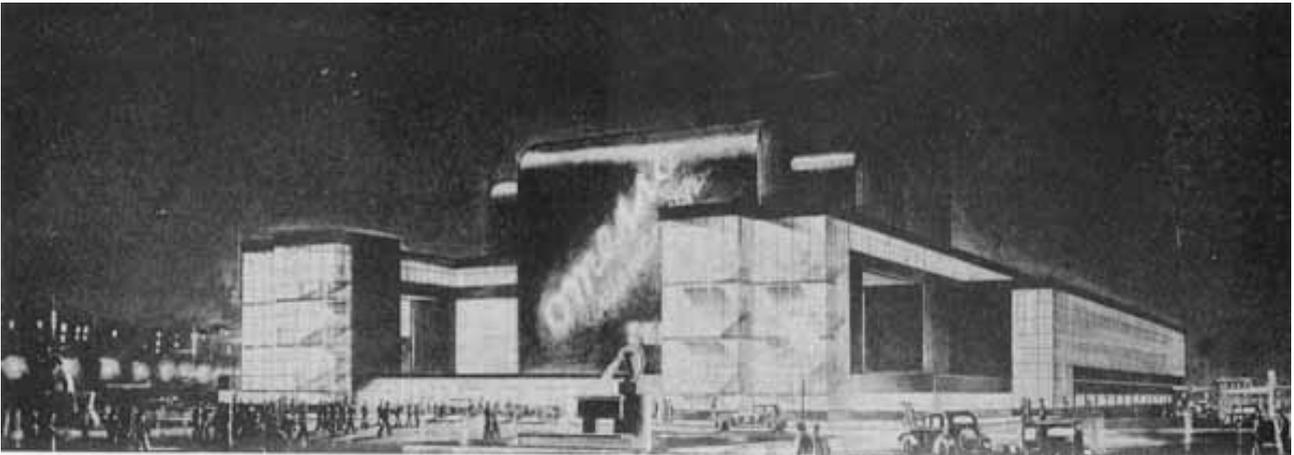


Рис. 2. Проект театра в Ростове. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх. 1930. Проектная перспектива Источник: Ежегодник общества архитекторов-художников. 1935. Вып. XIV

образец архитектуры зрелого конструктивизма с отражающей функциональные процессы асимметричной, расчлененной в пространстве формой (рис. 1).

Одна из особенностей проекта Щуко и Гельфрейха – яркий, выразительный архитектурный образ театра с заглубленной глухой центральной частью и вынесенными вперед боковыми остекленными лестничными клетками. Выразительная форма театрального здания после ряда переработок функционально решена практически безукоризненно. Как поясняли (уже после окончания строительства) сами авторы, в основу проекта легла идея размещения малого зала в передней части здания на верхнем уровне над фойе главного зала и устройство входов, как в большой, так и в малый зал с главного фасада. Отдельно стоящие лестничные клетки соединены галереями-мостами с основным объемом здания и ведут в фойе малого зала. Галереи одновременно выполняют функцию выставочного пространства. К вестибюлю главного зала, расположенному на втором уровне, ведут открытые лестницы и пандусы для подъезда автомобилей. Размещение одного зала над другим позволило при разделении потоков зрителей решить здание театра очень компактно, целостным, монументальным объемом [4] (рис. 2-6).

Зрительные залы (большой на 2250 мест, малый на 860) занимают центральный объем, отмеченный глухим «лбом» главного фасада нависающего над панорамным остеклением фойе, которое фланкировано фризовыми горельефами скульптора С.Г. Королькова. Сплошная поверхность «лба» театра давала возможность использовать его в качестве экрана для рекламы и кинопроекции. Артистические комнаты, подсобные помещения разместились в корпусе с открытым двором за центральным объемом.

Функциональная и экономическая целесообразность размещения малого зала на такой высоте, а также устройство протяженных мостов-галерей вызывали вопросы как при



Рис. 3. Проект театра в Ростове. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх. 1930. Макет. Источник: Ежегодник общества архитекторов-художников. 1935. Вып. XIV

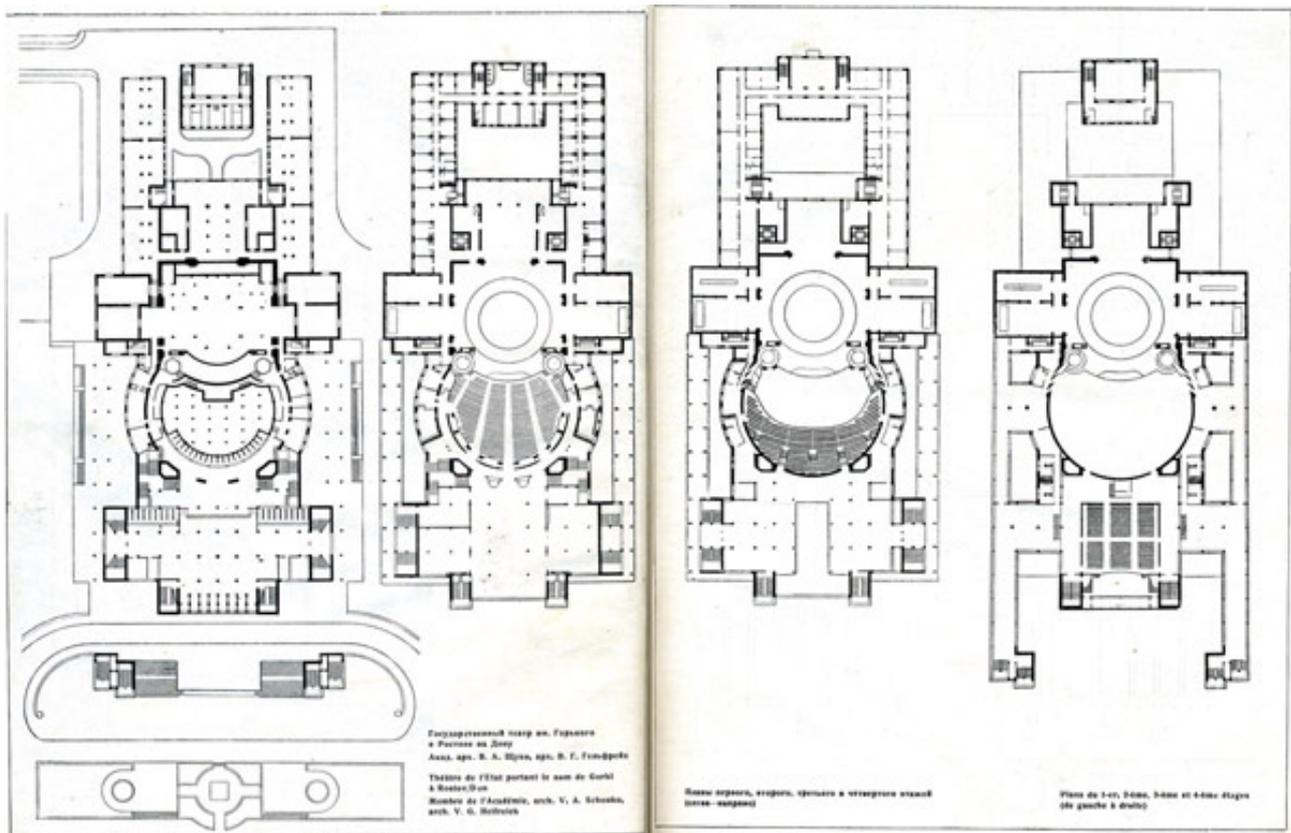


Рис. 4. Планы 1 – 4 этажей. Источник: Архитектура СССР. – 1936. – № 1

представлении авторами проекта на Межведомственном совещании, проводившемся в Ростове в конце января – начале февраля 1931 г., так и позже в профессиональной прессе.

Однако такое сложное решение имело свои весомые обоснования. Увеличение по главному фасаду количества уровней до пяти явилось следствием уклона участка в сторону площади. И авторы блестяще использовали особенности ландшафта – чтобы не зарывать здание в задней части, они приподняли его на один уровень со стороны площади, одновременно развязав входные группы двух залов. Удлиненность же пути движения никак не противоречит функции, особенно если этот путь превращается в зрелище, не менее захватывающее, чем театральное. Передвижение зрителей по остекленным лестницам и парящим выставочным мостам-галереям при фактически отсутствующей границе между внутренним и внешним пространством придает архитектуре качество, особое по своей эмоциональности. Столь же сильное впечатление оказывает пространство двухуровневого фойе главного зала, ориентированного через сплошное остекление в бесконечную панораму Задонья.

Кроме того, входная группа в малый зал одновременно сформировала необходимую эспланаду перед входом в вестибюль большого зала и трибуну, обращенную в сторону площади.

Признавая все же относительную неэкономичность выноса галерей и функциональное неудобство подъема посетителей малого зала на большую высоту, защищавший проект В. Гельфрейх возражал, однако, против формулировки «констатировать, что плановые решения отдельных моментов подчинены внешнему оформлению»\*. Это объяснимо – после такой формулировки могло последовать указание о переработке столь удачно найденного объемного решения, это было невозможно с точки зрения авторов, о чем и заявил В. Щуко. Техсовету Управления Горстройконтроля в свою очередь необходимо было поставить в известность Президиум Горсовета об определенном удорожании постройки в период тотальной экономии на нужды индустриализации дефицитных стройматериалов. Хотя никто не сомневался, что это самое «удорожание» абсолютно уместно для здания такого значения.

Очень емко суть проблемы выразил ростовский архитектор И.И. Сербинов: «Здесь



Рис. 5. Вид с юго-восточной стороны площади. Источник: Архитектура советского театра. – М., 1986.

естественно возникает вопрос, что такое парадное, художественное решение будет стоить хороших денег. Давая заключение Ростсовету, мы должны сказать – прекрасное в художественном отношении решение, но дорого стоящее по таким-то моментам. ... Мы должны и подчеркнуть известный формализм, который я лично в вину авторам не ставлю, но который имеется»\*.

В итоговых заключениях Техсовета расположение концертного зала на значительной высоте и устройство галерей и лестниц башенного типа были обоснованы как «вызванные соображения монументальности сооружения». Очень интересное замечание. Тема монументальности, как и образа в советской архитектуре станет одной из центральных в середине десятилетия в период обращения к классике. В начале же 30-х об этом никто обычно не упоминал.

В принципе субъективные вопросы о «формальности» или «функциональности» того или иного проекторного решения являются тем более спорными, если рассматриваются с позиций иной профессиональной парадигмы. С точки зрения функционализма, решение Щуко и Гельфрейха содержало «моменты формализма». Но пройдет всего несколько лет и в профессиональной прессе 30-х гг. к формализму отнесут уже и рационалистов Н. Ладовского, и К. Мельникова с И. Леонидовым, и школу Жолтовского, и как ни парадоксально – самих конструктивистов.

В начале 30-х гг. любые формальные приемы, не отвечающие функции, вызвали обостренную реакцию. Профессиональные дискуссии в те годы были не только жесткими, но и жестокими, порой переходили все рамки корпоративной этики. Щуко и Гельфрейху это было хорошо известно после того, как по ним в конце 20-х гг. буквально напалом критики прошлись все авангардистские группировки (ОСА, АРУ, АСНОВА, ВОПРА) за их неоклассический проект библиотеки им. В.И. Ленина. А в 1930 г., как раз в год создания проекта ростовского театра, развернулась компания против «леонидовщины», история которой хорошо известна – один из лучших архитекторов тех лет, гениальный конструктивист Иван Леонидов был обвинен в формализме группировкой ВОПРА, что фактически перешло в откровенную массированную травлю. При этом сами архитекторы, считающие себя представителями авангарда (ВОПРА), устроили эту травлю.

В таком историческом контексте даже на фоне общего благожелательного и уважительного восприятия проекта ведущими ростовскими архитекторами (И.И. Сербинов, например, выразил мнение, что проект «безусловно, является выдающейся работой») намеки на формализм, хоть и в сглаженном виде, были крайне нежелательны для авторов.

Совершенно естественно, что удачно найденная в процессе проектирования форма здания,



Рис. 6. Вид на сквер и западный фасад театра. 1930-е гг. Источник: Открытка (почтовая карточка). Из архива автора

особенно в первых вариантах проекта оказывала влияние на функциональное решение (авторы этого не скрывали), и не сразу произошло их органическое слияние. Поиск оптимального соотношения функции и выразительности формы, да еще и рефлексирующей на окружающий контекст – сложнейшая профессиональная задача. Но именно удачное решение этого и является безусловным достоинством любого проекта, делая его полноценным произведением. В период абсолютного доминирования идеологии функционального метода конструктивистов Щуко и Гельфрейх создавали не просто слепок с функциональных процессов, а подлинно гармоничную архитектуру.

Формальная система театра, вызывающая на протяжении всей его жизни повышенную творческую активность в интерпретациях как исследователей, так и горожан, безусловно, заслуживает отдельного рассмотрения. Речь идет об образе здания театра – он получился необычайно ярким и запоминающимся. Что касается самой известной и укоренившейся трактовки этого образа, то в этом вопросе следует согласиться с точкой зрения Т.А. Славиной, замечаящей, что в облике театра «усматривают попытку отразить индустриальный дух времени путем прямого воспроизведения формы трактора, но маловероятно, чтобы Щуко оперировал такой прямолинейной символикой» [5, с. 117, 118].

Действительно, создание художественного образа сооружения по аналогии с формами машин – известная тенденция в архитектуре 20-х гг. В частности, еще в 1926 г. в центральной прессе отмечалось, что «некоторые наши известные зодчие, в поисках новых силуэтов зданий, отвечающих современности, – приходят к подражанию во внешности зданий формам машин, пароходов и т.д. ... Мысли зодчих обратились к эмблеме торжествующего труда – машине; неудивительно, если изучение внутренних достоинств машины может сопровождаться подражанием их внешности...» [6, с. 217,218].

Однако такая прямая трактовка архитектурных образов в значительно большей степени свойственна потребителям архитектуры, нежели самим архитекторам. Так, в музее Лендворца (Дворец труда им. В. И. Ленина, 1926–1931) свидетельствовали, что рабочие Лензавода видели в архитектуре этого крупнейшего клубного здания Ростова силуэт паровоза. За зданием

ростовского музыкального театра (проект и реализация 1970–1990-е гг.) закреплён образ «белого рояля», в то время как руководитель авторского коллектива Л.М. Лобак категорически заявлял, что не закладывает в проект ничего подобного.

Безусловно, в формах театра им. М. Горького прочитывается и влияние ар-деко, на что уже указывалось в недавних публикациях [7]. Это утверждение особенно очевидно, если взглянуть на одну из первых проектных перспектив театра (рис. 2). Формально-образный арсенал ар-деко очень широк, и одно из его направлений («стрим-лайн») действительно подражало динамичным формам транспортных устройств. Но все же для архитектуры ар-деко, как и для современного движения, характерны скорее «аллюзии на техногенные формы кораблей, автомобилей, самолетов» [8, с. 73], нежели обращение к прямым образам.

Так или иначе, но образ действительно сложился настолько яркий, что сразу вывел здание театра за рамки того или иного течения в архитектуре советского авангарда. В этом отношении очень точно выразился Я. Корнфельд: стиль архитектуры Ростовского театра нельзя охарактеризовать каким-либо архитектурным «измом» [9, с. 37]. Конечно, следует учесть, что статья Корнфельда появилась в период полного господства парадигмы историзма, утвержденной официально на всех властных и профессиональных уровнях. И наличие в формальной системе здания театра «не конструктивистских», но внутренних, глубинных признаков классики оказалось как нельзя кстати.

Но ведь Щуко и Гельфрейх и в самом деле не принадлежали ни к одной из основных группировок 20-х гг. (конструктивизм, рационализм). Не случайно С.О. Хан-Магомедов в фундаментальном исследовании «Архитектура советского авангарда» поместил материал о творчестве В. Щуко в главу «Многообразие концепций формы».

По поводу наличия в архитектуре театра целого ряда композиционных средств из арсенала классики сказано немало [5, с. 118]. Симметрия, выделение центра композиции, фронтальность, фасадность – все эти принципы унаследованы от классицистической традиции. В этом смысле композиционная система Ростовского театра во многом противоположна основным принципам конструктивизма, предусматривающего создание, как правило, асимметричных объемно-пространственных композиций, полемически противопоставлявшихся осевой симметрии классики [10, с. 510].

И все же, по нашему мнению, важнейшей особенностью проекта явилось то, что представители петербургской академической школы В. Щуко и В. Гельфрейх проявили себя как классики не только в композиционной системе здания, но в первую очередь – в решении целого комплекса градостроительных задач.

Вопрос о выборе места для постройки театра был предметом длительных обсуждений еще до проведения конкурса. Предлагались различные участки – площадь Нового базара, квартал на пр. Ворошиловском между ул. Пушкинской и ул. Горького и целый ряд других (всего до 10) вариантов [3, 5]. В итоге место для постройки было выбрано на обширной территории между двумя районами города – Ростовом и бывшей Нахичеванью. Но и на самой площади первоначально предлагались два участка – между двумя зданиями Северо-Кавказского отдела путей сообщения с южной стороны площади и в угловой части парка Революции при въезде с ул. Энгельса (ныне Б. Садовой). Лишь в окончательном проекте Щуко и Гельфрейха место для театра было выбрано на территории парка Революции по оси от участка между зданием управления СКОПС'а и его жилыми домами. В пояснительной записке к проекту выбор участка авторами обосновывался следующим образом. Свободный участок с южной стороны площади между существующими зданиями планировался под парк со спуском террасами к Дону по оси театра. Спуск к реке проектировался как продолжение парка Революции, на территории которого располагался театр. Кроме того, сам театр получал выгодную для восприятия ориентацию в сторону реки.

Таким образом, авторами решались следующие градостроительные задачи. С постройкой театра была сформирована новая площадь, соединившая два разрозненных градостроительных образования (Ростов и бывшую Нахичевань) в единое целое. Проектом предусматривалась организация новой оси в структуре города – спуска к реке. Новая площадь соединила главные

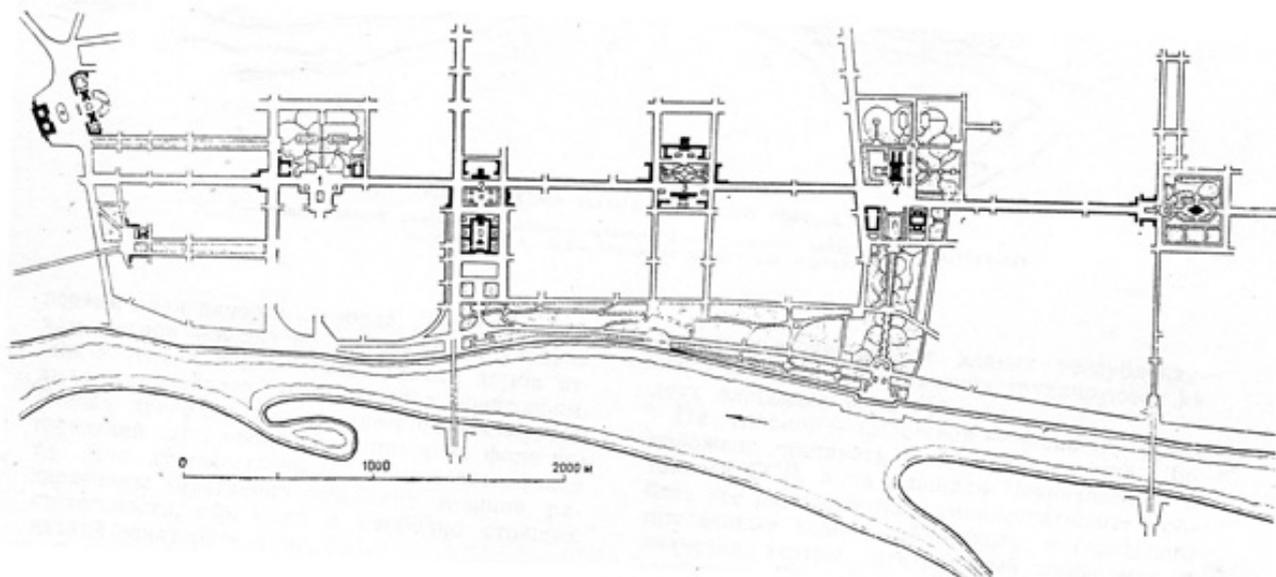


Рис. 7. Театр им. М. Горького в структуре исторического центра Ростова-на-Дону. Схема планировки. В.Н. Семенов, Я.А. Ребайн, М.И. Тараканов. 1945 – 1954. Источник: Застройка советских городов. – М., 1957

магистрали Ростова и бывшей Нахичевани, сформировав протяженный центр с системой площадей – характерный градостроительный прием классицизма. Кроме того, театр явился градостроительной доминантой, ориентированной на реку и оформившей «фасад» города.

Осуществленный проект оказал значительное влияние на планы реконструкции и развития центра города в последующие десятилетия (рис. 7). В частности, объем театра был воспринят градостроителями послевоенного восстановления Ростова как важнейшая градостроительная доминанта, оформляющая городской силуэт со стороны Дона.

Проектный метод регулярного градостроительства, выраженный в формуле И. Бецкого «город в большом есть то же самое, что и в малом» [11, с.140], подразумевающий иерархическую зависимость частного от структуры общего, от места и роли объекта в системе города, в системе ансамбля, реализован здесь в полной мере. А все композиционные построения классики – симметрия, выделение центра, статичность, фронтальность (фасадность) – это лишь средства, направленные на достижение необходимой цели.

Уникальность же Ростовского театра заключается в том, что ряд важнейших градостроительных задач, развитие исторически сложившейся регулярной структуры города на основе классицистических принципов решался объемом, выполненным в авангардных формах.

Показательна дальнейшая «судьба» театра на страницах профессиональной прессы 30-х гг. К моменту окончания строительства театра в советской архитектуре произошел окончательный переход на путь освоения классического наследия. В профессиональной прессе второй половины 30-х гг. объекты авангарда оценивались как рецидивы прошедшего этапа. Однако со зданием ростовского театра им. М. Горького ситуация почти уникальная. В период с 1934 по 1939 г. об этом здании пишут многократно, и только восторженные отзывы, награждая такими определениями, как «величайший», «замечательный», «грандиозный», «бесспорно выдающееся архитектурное произведение». Фотографии театра публикуются в различных изданиях, в одном только журнале «Архитектура СССР» – в семи статьях.

Положительные оценки получали в 30-е гг. и другие здания, выполненные практически в чистых формах конструктивизма (проекты создавались еще в конструктивистский период), если демонстрировали возможности гармоничного решения и функции и контекста. Собственно эта, по сути, авангардистская архитектура (конструктивизм, наделенный системными признаками классики) восполняла те недостатки, которые были присущи ортодоксальному конструктивизму с его функциональным методом, программно отрицающим реакцию на контекст. Если же здание обладало связью с историческим городом на уровне базовых, фундаментальных

пространственных принципов и органично встало в контекст, то такое произведение становилось как бы вневременным и некритичным – вне зависимости от того, к какому стилю тяготело (об этом подробнее в статье: «Поиск нового формального языка советской архитектуры в профессиональной прессе и практике 1930-х гг.» [12]).

Здание Ростовского драматического театра, проект которого создавался в период расцвета авангарда, обладало не только практически безупречной функциональной организацией, но и ярким художественным образом, что было почти уникально для периода господства в советской архитектуре функционального метода.

Формальная система театра, несмотря на безусловное родство с архитектурой современного движения, а также ар-деко, имела генетическую связь с классицистической традицией. Выражалось это не только в наличии композиционных средств классики, но, прежде всего, в организации самого здания и окружающего его пространства по законам регулярного градостроительства. Объем здания театра решал ряд важнейших градостроительных задач, развивая исторически сложившуюся регулярную структуру Ростова. Уникально и то, что один из важнейших принципов классицизма – единство с городским ансамблем – мог осуществляться системой средств выразительности не только классицизма и не только историческими формами. Осуществленный проект оказал значительное влияние на планы реконструкции и развития центра города в период послевоенного восстановления Ростова и в последующие десятилетия.

---

\* ГАРО.Ф.Р. – 175. Оп. 1. Д. 149. Л.148, 149, 152.

#### **Библиография**

1. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн.2. Социальные проблемы / С.О. Хан-Магомедов – М.: Стройиздат, 2001.
2. Новый театр – Ростову // Молот. – 1930. – 21 мая. – № 2639.
3. Ростовский драматический театр имени Максима Горького. – Ростов н/Д., 1935.
4. Щуко, В.А. Гельфрейх, В.Г. Ростовский театр им. Горького / В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх // Архитектура СССР. – 1936. – №1.
5. Славина, Т.А. Владимир Щуко / Т.А. Славина. – Л.: Лениздат, 1978.
6. Вендеров, Б. Источники современных архитектурных форм / Б. Вендеров // Строительная промышленность. – 1926. – № 3.
7. Кишкинова, Е.М. Памятник архитектуры «Ростовский государственный драматический театр им. Горького»: художественный образ и судьба / Е.М. Кишкинова, В.В. Пищулина. – Ростов н/Д.: ИАрХИ ЮФУ, 2012.
8. Хайт, В.Л. Нео-ар-деко 1980 – 1990-х годов и творчество Сезара Пелли / В.Л. Хайт, М.В. Нащокина // Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки. – М.: НИИТАГ, 1998.
9. Корнфельд, Я.А. Театр им. Горького в Ростове-на-Дону / Я. А. Корнфельд // Архитектура СССР. – 1936. – №3.
10. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн.1. Проблемы формообразования. Мастера и течения / С.О. Хан-Магомедов – М.: Стройиздат, 1996.
11. Саваренская, Т.Ф. История градостроительного искусства: т. II. Поздний феодализм и капитализм / Т.Ф. Саваренская, Д.О. Швидковский, Ф.А. Петров. – М.: Стройиздат, 1989.
12. Токарев, А.Г. Поиск нового формального языка советской архитектуры в профессиональной прессе и практике 1930-х гг. / А.Г. Токарев // Научный вестник ВГАСУ. Строительство и архитектура. – 2012. – Вып. 1 (25)

**Статья поступила в редакцию 10.06.2013**

## M.GORKY DRAMA THEATRE IN ROSTOV-ON-DON: REVISITING THE ISSUE OF VISUAL IMAGE AND TOWN-PLANNING SOLUTION

**Tokarev Artur G.**

C.S. (Architecture), Associate Professor,  
Institute of Architecture and Art, Southern Federal University,  
Rostov-on-Don, Russia, e-mail: tokarev69@inbox.ru

### Abstract

*The Academic Drama Theatre named after Maxim Gorky in Rostov-on-Don (V.A Tschuko, V.G. Gelfreich, 1930-35) is one of the architectural masterpieces of Soviet avant-garde. However, its town-planning solution, visual imagery and functional arrangement are based on both advanced solutions of that period and traditions of the regular town-planning era.*

### Key words:

*Soviet architecture, Soviet avant-garde, entertainment buildings*

### References

1. Khan-Magomedov, S.O. (2001) The Architecture of Soviet Avant-Garde: in 2 vol. Vol. 2. Social Problems. Moscow: Stroyizdat.
2. A New Theatre to Rostov. (1930) Molot, May 21st. No. 2639.
3. Rostov Drama Theatre named after Maxim Gorky.(1935) Rostov-on-Don.
4. Shuko, V.A. and Gelfreikh, V.G. (1936) The Gorky Theatre of Rostov. Arkhitektura SSSR, No.1.
5. Slavina, T.A. (1978) Vladimir Shuko. Leningrad: Lenizdat.
6. Venderov, B. (1926) The Sources of Contemporary Architecture Forms. Stroitel'naya Promyshlennost', No. 3.
7. Kishkinova, E.M. and Pishchulina, V.V. (2012) The Architecture Monument «The Gorky State Drama Theatre of Rostov»: Its Artistic Image and Fate. Rostov-on-Don: Institute of Architecture of the Southern Federal University.
8. Khait, V.L. and Nashchokina, M.V. (1998) Neo-Art-Deco of the 1980s–1990s and César Pelli's Creative Work. Current Trends in International Architecture and Their World-Outlook and Stylistic Sources. Moscow: NIITAG.
9. Kornfeld, Ya.A. (1936) Gorky Theatre in Rostov-on-Don. Arkhitektura SSSR, No.3.
10. Khan-Magomedov, S.O. (1996) The Architecture of Soviet Avant-Garde: in 2 vol. Vol.1. Problems of Form Generation. Masters and Movements. Moscow: Stroyizdat.
11. Savarenskaya, T.F., Shvidkovsky, D.O. and Petrov, F.A. (1989) History of Town-Planning Art: vol. II. Late Feudalism ad Capitalism. Moscow: Stroyizdat.
12. Tokarev, A.G. (2012) Search for a New Formal Language of Soviet Architecture in Professional Press and Practice in the 1930s. Scientific Bulletin of VGASU. Civil Engineering and Architecture. Issue 1 (25)