

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

УДК 711.4.01+72.007-036

*В. Г. Лисовский*

### «СУПЕРСТИЛИ» В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ЛЕНИНГРАДА — ПЕТЕРБУРГА

Селим Омарович Хан-Магомедов, выдающийся отечественный историк зодчества, не так давно ушедший из жизни, в своих последних работах неоднократно возвращался к очень интересовавшей его теме «суперстилей». Тезисы, относящиеся к этой теме, в «концентрированном виде» впервые были доведены до сведения слушателей в докладе, сделанном в апреле 2006 г. в московском клубе имени Зуева. Вскоре в несколько сокращенном варианте аналогичные тезисы были использованы в статье «XX век в структуре тысячелетий», вошедшей в сборник «Советское наследие и европейский модернизм», изданный в 2007 г. в Берлине [1]. И в дальнейшем С. О. Хан-Магомедов продолжал варьировать свою трактовку разработанного им положения о «суперстилях», так что более или менее развернутые упоминания о них можно обнаружить в нескольких книгах ученого, посвященных творчеству мастеров XX столетия [2; 3]. Напомним, что «рождение второго интернационального суперстиля» (после первого — основанного на ордерной системе классицизма) С. О. Хан-Магомедов называл важнейшей архитектурной проблемой новейшего времени. Источниками этого «второго суперстиля» Селим Омарович называл, с одной стороны, достижения технического прогресса в строительстве, а с другой — «левое» искусство, и в особенности супрематизм. Последний при этом квалифицировался и как одна из разновидностей («течение») нового «суперстиля»; к двум другим причислялись конструктивизм и рационализм [3, с. 61].

Безоговорочно признавая за «вторым суперстилем» значение основной архитектурной концепции новейшего времени, С. О. Хан-Магомедов отдавал должное и классической системе стилей, высоко оценивая ее универсальные формообразующие возможности и большое влияние, оказываемое на развитие зодчества XX в. Относительно влияния Селим Омарович писал следующее: «На протяжении всего XX века неоклассика (разновидность все той же классической ордерной системы) как некий кошмар сопровождала и по сей день сопровождает новый стиль, то уходя в тень, то выходя

---

*Лисовский Владимир Григорьевич* — д-р искусствоведения, профессор, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; e-mail: volis\_99@mail.ru

на авансцену и угрожая ему («пролетарская классика» И. Фомина, работы О. Перре, Бофилла и др.)» [1, с. 29–30]. По поводу последнего тезиса можно, однако, заметить, что если с позиций приверженцев, скажем, конструктивизма «пролетарская классика» и впрямь могла восприниматься как «кошмар», то ничуть не меньшим «кошмаром» почитателям классики должны были представляться архитектурные эксперименты «левых» художников. Стремление двух «суперстилей» опереться на абсолютно противоположные идейно-художественные основания, конечно, не могло не выразиться в их остром противостоянии и даже борьбе друг с другом. Признавая такую борьбу одной из реалий современного архитектурного процесса, С. О. Хан-Магомедов иногда сглаживал соответствующее определение, заменяя его словосочетанием «диалог двух универсальных систем» [2, с. 15]. На наш взгляд, однако, кажется правильнее говорить все-таки о противостоянии, достигавшем в разные исторические моменты различной степени напряженности, но почти никогда не дававшим повода для перехода к спокойному диалогу.

Понятно, что «второй суперстиль», о котором говорит С. О. Хан-Магомедов, — это явление, достаточно близкое к тем разновидностям мировой архитектуры XX столетия, для обозначения которых уже долгое время используются термины «интернациональный стиль», «авангард» или, наконец, «модернизм». Основным родовым признаком модернизма можно считать принципиальное отрицание полезности любых традиций кроме своей собственной, основанной на реалиях сугубо современных технических возможностей и философии современного мироустройства. С. О. Хан-Магомедов, разъясняя свою точку зрения на природу «второго суперстиля», следующими словами оценивал его гипотетические свойства и условия, в которых он сформировался: «1) формальное противостояние модерну, неоклассике, неорусскому стилю и т. д. 2) заказ эпохи на создание принципиально нового интернационального стиля, сопоставимого не с конкретными “историческими” стилями, а с художественно-композиционной системой, являющейся основой ряда стилей. Речь шла о создании некоего глобального стиля, вернее, суперстиля, стоящего над обычными стилями и сопоставимого с классическим античным орденом» [1, с. 29]. В этих высказываниях у нас вызывает возражение утверждение о противостоянии «второго суперстиля» модерну: в нем неправомерно, на наш взгляд, и без всяких оговорок модерн объединяется в одну группу с неоклассикой и неорусским стилем — направлениями, в значительной степени зависевшими, в противоположность собственно модерну, от традиций, в том числе и классической. Что касается модерна, то, думается, именно от времени его появления на свет логично было бы отсчитывать историю модернизма, хотя, действительно, сторонники модернизма, не вполне понимая природу модерна, часто склонны были подчеркивать свое негативное отношение к этому «декадентскому», т. е. упадочному, по их мнению, направлению рубежа XIX и XX столетий. На самом же деле (что тоже известно) как раз стиль модерн и его апологеты впервые после эпохи Возрождения не только выдвинули, но и постарались придать принципиальное практическое значение декларациям о преодолении зависимости современного искусства от любых (и прежде всего от классических) традиций. Другое дело, что модерну так и не удалось достаточно последовательно и полностью воплотить провозглашенные им декларации в жизнь; в результате в его русле и сформировались такие компромиссные стилистические течения, как неоклассицизм и неоренессанс, родственные первому общеевропейскому «суперстилю», или неорусский стиль, сторонники которого стремились сочетать опо-

ру на древнерусские традиции с типичной для модерна трактовкой пространственно-пластических задач.

Несовместимость совершенно противоположных характеристик и идейно-художественных установок обоих «суперстилей» с особенной очевидностью проявлялась в случае их тесного взаимодействия в городской среде. Противоположности рождали ситуацию не только контраста, но и диссонанса. Но если первый (т. е. контраст) с успехом может использоваться для создания по-своему острых и значительных градостроительных эффектов, то появление диссонансных отношений старого, исторического, и нового, модернистского, чревато разрушением гармонии среды, если таковая в действительности прежде имела место. Оба варианта взаимодействия «суперстилей» достаточно интересно проявили себя в градостроительной практике советского Ленинграда и современного Петербурга. Некоторые из соответствующих примеров и рассматриваются в настоящей статье.

Стоит отметить, что как раз в Петрограде, причем фактически сразу после революции и практически одновременно появились такие произведения архитектуры (не вышедшие, правда, за рамки проектных предложений), каждое из которых вполне могло восприниматься как концентрированное выражение идей, отвечающих обоим «суперстилям». Мы имеем в виду, с одной стороны, проект Дворца рабочих Нарвско-Петергофского района И. А. Фомина, а с другой — замысел памятника III Интернационала В. Е. Татлина (оба датируются 1919 г.). Первый послужил великолепным образцом «пролетарской классики», или «красной дорики», утверждавшей непреходящее значение классических ценностей и в новых социальных условиях, тогда как работа В. Е. Татлина и его сотрудников представляла собой поистине революционный манифест, опрокидывающий все традиционные представления об идейном наполнении и технических способах решения колоссальной по масштабам архитектурной задачи. Примечательно, что в композиции «башни Татлина» нашли применение такие «супрематические» приемы (в первую очередь заключавшиеся в применении предельно обобщенных геометрических форм), которые лишь спустя некоторое время стали использоваться мастерами «левой» архитектуры в проектах, дававших надежду на их реальное воплощение в натуре.

Однако наиболее ранним примером обращения к «супрематическому» способу выражения нового социального содержания в реальной строительной практике можно, очевидно, считать памятник Жертвам революции на Марсовом поле (рис. 1), рождение концепции которого относится к 1917 г. Формальный прием, предложенный в данном случае Л. В. Рудневым, обнаруживает несомненное родство с композиционными идеями, выраженными знаменитыми «архитекторами» К. С. Малевича, датируемыми уже 1920-ми годами [8, S. 34–35]. Нельзя не признать, что несмотря на всю «левизну», сближающую спроектированные Рудневым надгробия с абстрактной скульптурой, памятник на Марсовом поле не только не вошел в противоречие с классическим окружением площади, но и оказался способным составить с ним единое целое. Этому поспособствовали такие свойства мемориала, родственные языку классики, как четкость форм и определенность ритмической основы, поддержанная строфами эпитафий. Сыграл здесь свою роль и материал: с его помощью легко устанавливается контакт с «одетыми камнем» набережными Невы. Важнейшим элементом нового ансамбля стал сквер, спроектированный И. А. Фоминым в традициях регулярного паркостроения [5, с. 113–116].



*Рис. 1.* Л. В. Руднев. Памятник Жертвам революции на Марсовом поле, 1917–1919 гг.

Примером «супрематического», сугубо модернистского подхода к решению архитектурной задачи может, несомненно, служить пьедестал памятника В.И. Ленину у Финляндского вокзала (рис. 2), открытого осенью 1926 г. В этом случае мы тоже должны признать факт достаточно удачного взаимодействия подчеркнуто «левых»,



*Рис. 2.* В. А. Шуко, В. Г. Гельфрейх, С. А. Евсеев. Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала, 1926 г. Фото, 1949 г.

жестко геометризованных форм пьедестала, спроектированного В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейхом, и исполненной в традициях старого реализма фигурой, отлитой по модели С. А. Евсеева. Органичность в сочетании постамента и скульптуры обеспечена здесь пронизывающей всю композицию динамикой, особенно наглядно проявляющейся при фронтальном восприятии монумента.

В отличие от памятника Жертвам революции монумент, посвященный Ленину, появился в тогда еще недостаточно организованной архитектурной среде, не имевшей ярко выраженных признаков «первого суперстиля». В силу этого за ним достаточно естественно и закрепилась роль стилистической и идейной доминанты того района, которому еще только в будущем предстояло сформироваться как одному из архитектурных ансамблей города на Неве.

Возобновление после революционной разрухи более или менее интенсивной строительной деятельности в городе, которому в 1924 г. было присвоено имя Ленина, фактически совпало с этим символическим переименованием. Но на протяжении практически всего предвоенного времени строительная практика имела главной целью преобразование и благоустройство бывших рабочих окраин прежней российской столицы и лишь в малой степени касалась исторических центральных районов. И как раз на окраинах «второй суперстиль» сумел, невзирая на все трудности, достаточно полно и убедительно продемонстрировать свой формотворческий и градостроительный потенциал. Говоря о последнем, мы имеем в виду прежде всего создание ансамбля общественного центра Кировского района города, где было обеспечено тесное взаимодействие зданий и сооружений различного назначения, решенных в характере конструктивизма. Среди них чистотой своей первоначальной (к сожалению, позже несколько искаженной перестройками) «супрематической» композиции безусловно выделялось здание районной фабрики-кухни, спроектированное недавними выпускниками архитектурного факультета бывшей Академии художеств. Значение центрального сооружения всего этого ансамбля приобрело здание Кировского райсовета, проект которого разработал Н. А. Троцкий — воспитанник той же академической школы. Мы акцентируем внимание на последнем обстоятельстве, чтобы подчеркнуть, что классические традиции, культ которых всегда поддерживался Академией художеств, отнюдь не мешал развитию актуальной проектно-строительной практики в характере «второго суперстиля», в ту пору лучше всего отвечавшего, очевидно, содержанию социального заказа. В пределах созданного у Нарвской заставы конструктивистского ансамбля оказался лишь один памятник старины — триумфальные ворота. Как любопытную деталь можно отметить такую подробность: авторы фабрики-кухни на первом плане своих проектных перспектив (известны несколько вариантов таковых) изобразили фрагмент старинного сооружения, желая, вероятно, тем самым показать, что они вполне осознанно вводят обусловленный таким соседством мотив контраста в предложенное градостроительное решение [6, с.326; см. рис. 3]. Но этот мотив отнюдь не стал главным. Прошедшие десятилетия показали, что образцы разных стилевых систем в данном случае так и не смогли наладить композиционный контакт друг с другом.

Попытки внедрения произведений конструктивизма в архитектурную среду классического центра Ленинграда в довоенный период были редкими. Одно из таких произведений — административное здание, возведенное в начале 1930-х годов на Литейном проспекте (печально известный «Большой дом»), — оказалось способным довольно отчетливо продемонстрировать всю меру опасности, таящейся в подобном



Рис. 3. А. К. Барутчев, И. А. Гильтер, И. А. Меерзон, Я. О. Рубанчик. Проект фабрики-кухни у Нарвских ворот, 1930 г. Перспектива.

шаге. Громадная масса этого здания, составленного из нескольких жестких по геометрии «блоков», подавила окружение своим преувеличенным масштабом и весьма грубо вторглась в панораму Невы. И это произошло несмотря на то, что, как справедливо отмечал в свое время Н. А. Троцкий, участвовавший в разработке проекта «Большого дома», в этом здании можно было увидеть «один из памятников нового направления, основанного на классических формах» [4, с. 300]. Но, очевидно, одного введения в композицию фасадов вертикальных членений, напоминающих пилястры колоссального ордера, оказалось мало для того, чтобы наладить гармоническое взаимодействие нового сооружения с градостроительной средой, формировавшейся в рамках традиций «первого суперстиля».



Рис. 4. Г. А. Симонов, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков. Жилой дом Общества бывших политкаторжан на пл. Революции, 1929–1933. Фото начала 1930-х годов.

С точки зрения достигнутого градостроительного результата имеет смысл сравнить административное здание на Литейном проспекте с жилым домом Общества бывших политкаторжан, построенным также в начале 1930-х годов в соответствии с проектом, разработанным под руководством Г. А. Симонова. Для этого дома было выбрано место, исключительно ответственное в градостроительном отношении — на Петровской набережной Петроградской стороны, недалеко от съезда с Кировского моста (называющегося теперь, как и до революции, Троицким). Дом Общества бывших политкаторжан (рис. 4) может считаться постройкой, очень характерной для конструктивизма. Здание представляет собой сочетание нескольких призматических объемов, динамично врезанных друг в друга. Усилив пластическую выразительность композиции, такое решение позволило наделить здание функцией своеобразного «шарнира», связавшего будущую застройку восточной стороны тогдашней площади Революции и набережной. Благодаря удачному выбору абсолютных размеров и пропорций новое здание без особого насилия смогло включиться в панораму Невы. Этим, казалось бы, была доказана принципиальная возможность согласования с классическим контекстом яркого образца «второго суперстиля».

Подобный же результат, как нам кажется, был бы возможен в случае реализации проекта жилого дома на углу набережной Фонтанки и улицы Пестеля, предложенного в 1930 г. Я. О. Рубанчиком [6, с. 330, рис. 5]. И в этом случае (с градостроительной точки зрения, конечно, менее сложном, чем предыдущий) приемы конструктивизма, вероятно, не помешали бы сравнительно небольшому зданию успешно справиться с ролью соединительного звена между двумя магистралями, имеющими застройку традиционного типа.

Конструктивистскую тему, начатую на Петровской набережной домом Общества бывших политкаторжан, должно было подхватить здание крупной гостиницы «Интурист». Ее строительство предполагалось осуществить по проекту, разработанному в начале 1930-х годов Е. А. Левинсоном и И. И. Фоминым. В первом варианте этого про-



Рис. 5. Я. О. Рубанчик. Проект жилого дома на углу набережной Фонтанки и улицы Пестеля, 1930 г. Перспектива.



Рис. 6. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Проект гостиницы «Интурист» на Петровской набережной, 1931 г. Перспектива.

екта роль основного мотива композиции была возложена на энергичные горизонтали, хорошо сочетающиеся с мощным речным потоком [6, с.339; см. рис. 6].

Исполнение проекта, однако, растянулось на длительное время. Первоначальный замысел подвергся концептуальной переработке в полном соответствии с изменениями в стилистическом развитии советской архитектуры 30-х годов. В результате на Петровской набережной, как раз напротив Летнего сада, буквально накануне войны закончилось сооружение крупного жилого «Дома моряков» (рис. 7). Отказавшись от динамической асимметрии своих первых проектных предложений, Е. А. Левинсон и И. И. Фомин пришли в осуществленном варианте к строго симметричному объемному решению, но не с повышенным, а с пониженным центральным звеном. Фасад среднего корпуса дома выделила оригинально трактованная колоннада, выполняющая функции основной композиционной темы. Предложенный здесь прием вполне может быть признан отвечающим градостроительной ситуации: как по масштабу, так и по ритму он позволил хорошо согласовать новое сооружение с акваторией Невы и ее архитектурным обрамлением, сложившимся в период господства «первого суперстиля».



Рис. 7. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Жилой дом («Дом моряков») на Петровской набережной, 1937–1941 гг.





Рис. 8. О. И. Гурьев, Я. Н. Лукин, А. П. Щербенок. Проект застройки восточной стороны площади Революции, 1954 г. Перспектива.

Процесс проектирования «Дома моряков», включивший ряд постепенно менявшихся вариантов, неплохо отразил атмосферу противоборства «суперстилей», продолжившегося и во второй половине XX в.

Хорошо известно, что первые десять-двенадцать послевоенных лет в отечественной архитектуре были отмечены безусловным господством ретроспективных тенденций, одобрявшихся «сверху». В Ленинграде это принесло немало результатов, благоприятных с точки зрения сохранения специфического архитектурного «лица» города. Мы здесь имеем в виду решение в традиционном духе крупномасштабных градостроительных задач, связанных в первую очередь с созданием ансамблей площадей Революции и Ленина. Обе они, подобно другим площадям исторического ядра, широко раскрылись к Неве, а их новая застройка сложилась под очевидным влиянием традиций ордерной архитектуры классицизма. Примечательно, что в классицизованную, уравновешенную композицию новых зданий на восточной стороне площади Революции, какой она представлялась авторам проекта во главе с О. И. Гурьевым, предполагалось включить и дом Общества бывших политкаторжан, но с совершенно новыми фасадами, снабженными колоннадами (рис. 8). Однако такой «конъюнктурный» проектный замысел осуществить не удалось — этому помешал новый крутой стилистический поворот, совершавшийся в середине 1950-х годов, т. е. именно в то время, когда на площади Революции завершилось сооружение крупного здания института «Ленпроект» и присоединенного к нему жилого дома, предназначавшегося для партийной элиты. Памятник конструктивизма, призванный исполнить роль одного из симметричных крыльев нового ансамбля, остался таким, каким и был создан. В результате на площади Революции (ныне снова ставшей Троицкой) возникла интересная архитектурная «экспозиция», дающая самое наглядное представление о соперничестве «суперстилей».

Мы знаем, что последние десятилетия XX в. явились периодом, когда в архитектурную практику нашей страны вернулись многие модернистские приемы, характерные для «второго суперстиля». Почувствовал это и Ленинград. Но, как и до войны, такие приемы использовались преимущественно в застройке его обширных новых районов, сформировавшихся за пределами «промышленного пояса», оставленного в наследство предреволюционным временем. Новое строительство, осуществлявшееся в духе «второго суперстиля», в пределах исторического центра города давало о себе знать очень

робко. Однако и единичные примеры, связанные, в частности, с возведением в 60-х годах гостиниц «Советская» и «Ленинград», довольно ясно продемонстрировали неспособность модернистских форм гармонично взаимодействовать с историческим контекстом. Вынужденный (но явно вошедший тогда в официальную моду) аскетизм геометризованной композиции этих двух крупных зданий плохо сочетается с пластически полноценной городской средой, сформировавшейся в предшествующую эпоху. Превышение высоты обеих гостиниц (особенно сильное в случае с «Советской») над историческим фоном усиливает ощущение возникающего диссонанса.

И все же в градостроительной практике тех же 1960-х годов и более позднего времени можно отметить и удачу. Достигнуты они были на пути своего рода компромисса между новаторскими и традиционными решениями. Примерами здесь могут служить созданные на берегах Невы (но уже в пределах районов новостроек) ансамбли Свердловской набережной и правобережной площади у Володарского моста. В обоих случаях предельная простота объемов многоэтажных жилых домов — это следствие ограниченных возможностей проектировщиков и строителей. Но в обоих случаях «минимализм» в формообразовании представляется достаточно уместным, поскольку оба ансамбля воспринимаются в панораме реки с больших расстояний и потому нуждаются в четкости артикуляции. А исключительно ясный ритмический рисунок общей композиции в первом из названных случаев, так же как и четкость в трактовке темы пропиленов во втором случае, — это черты, свидетельствующие об усвоении некоторых коренных принципов традиционного петербургского градостроительства [7, с. 176, 177, 194, 195].

Революционные изменения, происшедшие в нашей стране на рубеже XX и XXI вв., сказались на дальнейшем развитии теперь уже петербургской градостроительной практики в основном негативным образом. Свобода, положенная в основу современного общественного устройства, в архитектуре и особенно в градостроительстве сплошь и рядом оборачивается ныне произволом в выборе средств и приемов решения новых задач, когда соображения престижа и амбиции малообразованных и алчных заказчиков всецело определяют характер той деятельности, которая еще недавно с полным основанием могла именоваться творческой. Отсюда — вопиющие несообразности в отношении к чрезвычайно «ранимому» пространству классического центра Петербурга, чья поразительная гармония, очевидно, определяется его ордерной основой. Существующие законы об охране культурного наследия и ограничения, налагаемые ими на строительную деятельность в историческом ядре Петербурга, как показал опыт двух последних десятилетий, в условиях «дикого капитализма» и при откровенной несостоятельности государственных контролирующих органов не могут ввести эту деятельность в цивилизованные рамки. Это позволяет дельцам от строительства создавать сооружения, эстетическая убогость и градостроительная неуместность которых многим (но, правда, далеко не всем) кажутся очевидными. В результате становится неизбежным появление диссонансов, еще более очевидных, чем раньше. Особенно сильно они ранят организм классического города как раз в тех случаях, когда композиционные приемы «второго суперстиля» бездумно, не творчески воспроизводят зарубежные образцы. В современной интерпретации традиций модернизма петербургскими архитекторами обращают на себя внимание неумное стремление к гигантомании и явное злоупотребление стеклом в облицовке фасадов; это неизбежно приводит к утрате такого важного качества петербургского городского пространства, как единство масштаба.

Градостроительные правила и сопротивление общественности оказались для проявления модернистских изысков не настолько серьезным препятствием, чтобы пресечь появление в городе того, что вот уже несколько лет как власти, так и обычные граждане привычно именуют «градостроительными ошибками». Наиболее вопиющими представляются те из них, появление которых привело к грубому искажению и загромождению изысканно стройных и чистых невских панорам. В подобной роли особенно преуспели бесформенные, лишенные собственного архитектурного лица сооружения, получившие претенциозные названия «Аврора» и «Монблан»: в 2000-х годах они выросли на Выборгской стороне, в ближайшем соседстве с гостиницей «Санкт-Петербург» (в прошлом «Ленинград»). Создатели этих построек пренебрегли профессиональной обязанностью вести проектирование с учетом всех связей задуманных композиций с окружением, что особенно важно в такой совершенной по эстетическим качествам среде, какую представляет собой исторический центр Петербурга. Остекленные громады, о которых идет речь, демонстрируют полное безразличие по отношению не только к классическим соседям, но и друг к другу, а заодно и к своему предшественнику по «второму суперстилю», каковым является отель. Об этом говорит в первую очередь беспорядочное, лишенное всякой градостроительной логики расположение этих зданий на сравнительно небольшой территории, из-за чего ощущение тесноты и перегруженности пространства становится единственным результатом формотворческой деятельности, лишенным, на наш взгляд, какого-либо художественного интереса и объективной ценности.

Сказанное позволяет прийти к выводу, что попытки внедрить характерные для «второго суперстиля» сооружения в центр Петербурга могли рассчитывать на относительный успех лишь в случаях проявления исключительно бережного отношения к среде, сложившейся на базе признания градостроительных ценностей классического прошлого, или же при опоре на соответствующие традиции. Это обязательно следует принимать во внимание в случае, если подобные попытки будут предприниматься вновь. Впрочем, хотелось бы впредь обойтись и вовсе без них.

#### Источники и литература

1. Хан-Магомедов С. О. XX век в структуре тысячелетий // Советское наследие и европейский модернизм. Берлин: [Б. и.], 2007. С. 29–34.
2. Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. М.: С. Э. Гордеев, 2010. 352 с.
3. Хан-Магомедов С. О. Иван Леонидов. М.: С. Э. Гордеев, 2010. 368 с.
4. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Архитектура ленинградского авангарда. Путеводитель. СПб.: Коло, 2008. 383 с.
5. Лисовский В. Г. И. А. Фомин. Л.: Лениздат, 1979. 159 с.
6. Лисовский В. Г. Архитектура Петербурга. Три века истории. СПб.: Славия, 2004. 416 с.
7. Лисовский В. Г. Ленинград. Районы новостроек. Л.: Лениздат, 1983. 277 с.
8. Chan-Magomedow Selim O. Pioniere der sowjetischen Architektur. Dresden: Verlag der Kunst, 1983. 617 S.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.