



На примере трансформаций французского классицизма рассмотрены пути и способы его преемственности в последующих стилях. Показано, как попытки оттолкнуться от классического стиля порождают эпатажные и гротескные формы, которые парадоксальным образом помогают развивать эстетические принципы того самого стиля, который пытаются ниспровергнуть новаторы и революционеры. И напротив, формальное подражание преемников ведет к выхолащиванию исходного стиля, к подмене его эмоционального содержания при сохранении внешних атрибутов. Ключевые слова: стиль; архитектура; преемственность; классицизм; модернизм; конструктивизм; история; мода. / Using the example of the transformations of French classicism, the author examines the ways and means of its succession in subsequent styles. It is shown how the attempts to build upon the classical style give rise to shocking and grotesque forms, which paradoxically help to develop the aesthetic principles of the very style that innovators and revolutionaries are trying to subvert. Conversely, formal imitation leads to the hollowing out of the original style, to the substitution of its emotional content while preserving external attributes. Keywords: style; architecture; succession; classicism; modernism; constructivism; history; fashion.

Приключения большого стиля. Формы, в которых выступает преемственность / Adventures of the grand style. The forms of succession

текст
Константин Лидин /
 text
Konstantin Lidin

Конец просвещенного восемнадцатого века для Франции сложился как череда неудач, провалов и катастроф, особенно впечатляющих по контрасту с предыдущим стремительным подъемом.

Династия Бурбонов, пришедшая к власти в конце шестнадцатого века, оказалась плодотворной, энергичной и эффективной (ее представители и сегодня правят одной из стран Европы, Великим герцогством Люксембург). Век

же восемнадцатый начинался в блеске славы Людовика Четырнадцатого, Короля-Солнце. Его правление продолжалось семьдесят два года и сто десять дней, и при нем Франция стала самой богатой, самой влиятельной и самой просвещенной страной западного мира. Однако, как это бывает и сегодня, за все свое долгое правление король так и не подготовил себе достойного преемника. Пятнадцатый Людовик Бурбон, правник предыдущего короля, тоже правил долго и не без блеска. Но блеск этот был другого рода. Луи Возлюбленный (Le Bien Aimé, официальное прозвище короля) все пятьдесят восемь лет своего царствования предавался безграничному гедонизму, породил утонченный стиль рококо, сменил десятки любовниц из числа красивейших женщин Европы, разорил французскую казну, уступил Британии первенство на морях, проиграл Австрии Семилетнюю войну и вызвал резкое обострение социальной проблем своей неразумной налоговой политикой и диктаторским обращением с французским парламентом.

Противостояние сословий крепло и набирало силу, и летом 1789 г. выплеснулось на улицы Парижа в виде прямых столкновений силовых структур с толпами протестующих. Для Франции начался период социальных потрясений, который продолжался следующие почти сто лет – с блистательным «десятилетием Наполеона» и длинной чередой разрушительных эпизодов национального унижения и разорения в остальные десятилетия.

Один из самых влиятельных и плодотворных больших стилей – классицизм – повторил в своем развитии перипетию исторической судьбы этой страны. Эстетическая система классицизма, основанная на идеях порядка, логики и равновесия, прослеживается еще от храмов Древнего Египетского царства и неоднократно возрождалась под разными названиями. Высочайшие вершины стиля, Версаль и Трианон, которым пытались подражать и Фридрих Второй Прусский, и Петр Первый, связаны с именем Людовика Четырнадцатого. Новые вершины стиля под именем «ампир» появились в эпоху Наполеона Бонапарта. Менее известны варианты классицизма, которые появлялись и становились модными в периоды реакции и упадка, особенно в сфере модной одежды.



^ Инкруаябли и мервейёзы танцуют неприличный танец вальс. Эпоха Директории также породила гротескные крайности в моде – на этот раз более впечатляющие ее образцы демонстрировали мужчины, а женский костюм вернулся к классической античной простоте

> Французская карикатура на крайности женской моды в эпоху рококо. Неимоверного объема прическа набита изнутри чем попало, панье делает бедра двухметровыми в ширину, а турнюр дополнительно придает пышности сзади... как дамы умудрялись еще и двигаться в таком костюме – сегодня уже и не понять



< Проект Этьена-Луи Булле «Храм смерти» (начало XIX в.). В коническую пирамиду вписан внутренний объем в форме полусферы. По мысли классицистов, простые геометрические формы отражают идею монументальности и неизменности

Фееричная мода парижской «золотой молодежи» времен Директории вошла в историю как стиль подчеркнуто карикатурный и гротескный. Пережитый аристократией шок периода «красного террора» якобинцев выразился в одежде. Мужчины повадились носить до неприличия облегающие брюки, рельефно выделяющие не только ноги, но и нижнюю часть живота. В моду вошли нелепые рединготы со свисающими фалдами и высоченными воротничками, слишком короткие спереди и очень длинные сзади. Огромные шарфы-краваты закрывают подбородок и даже рот, из-за чего фигура выглядит горбатой и вовсе без шеи. Прически, которые тут же были прозваны «собачьими ушами», открывали коротко остриженные макушку и затылок и оставляли длинные беспорядочные пряди по бокам. Вместо трости или шпаги стало принято носить суковатую дубинку под названием «права человека» (*droits de l'homme*), а приветствовать друг друга – характерным резким кивком как бы отсекаемой головы, что называлось «чихнуть в мешок». Такие модники получили собственное название – «инкруаябли» (*Incroyables*, невероятные), которое полагалось выговаривать особым образом, проглатывая звук «р»: «инк'уаябль». Фигура инкруаябля выглядит настолько абсурдной, что не сразу удастся заметить прямую связь ее эпатажных элементов с канонами стиля классицизм – преувеличенными, доведенными до карикатурности, но вполне узнаваемыми.

Женская мода этого периода, известная под именем «мервейёз» (*Merveilleuses*, затейливые) еще заметнее демонстрирует генетическую связь с классицизмом. Можно сказать, что мода мервейёз скорее выглядит как возврат к античной простоте и естественности по сравнению с причудами женских одеяний, которые носили при дворе Луи Возлюбленного. Сохраняется простой покрой платья на «античный» манер, по форме напоминавший хитон и пеплос с высокой талией (без корсета) и с вертикальными складками, похожими на каннелюры. Правда, он теперь совмещен с такими тонкими и прозрачными тканями, что просвечивает тело (а что? Вполне античное отношение к нагоде...). Рассказывали, что началось все со скандально известной Фортуны Гамелен, которая взяла и прошла по Елисейским полям с обнаженной грудью.

Ги Бретон так описывает наряд мервейёз (ссылаясь на их современника Роже де Парна): «Что это за шум? Кто эта женщина, которой все рукоплещут? Давайте-ка подойдем поближе и посмотрим. Вокруг нее собралась большая толпа. Она голая? Вполне возможно... Подойдем еще ближе: это заслуживает отдельного описания. Я вижу, что она одета в легкие короткие панталоны, напоминающие знаменитые кожаные штанишки-кюлоты мессира графа д'Артуа, которого четверо лакеев поднимали для того, чтобы опустить в эти одеяния и не допустить образования ни малейшей складки, и которого, после того как проходил в этой одежде весь день, надо было таким же образом из нее извлекать, для чего требовалось прилагать усилия еще большие. Так вот, говорю я вам, эти женские панталоны, хотя они и из шелка, намного плотнее облегают тело и украшены чем-то вроде браслетов; блузка так искусно и умело скроена, что под художественно раскрашенной кисеей видно, как вздымаются сосуды материнства. Светлая льняная рубашка дает всем возможность полюбоваться икрами и бедрами, на которых надеты золотые обручи, усыпанные бриллиантами» [1, с. 29].

Шляпки и банты приобретали поистине титанические размеры, но все же не такие шокирующие, как раньше; по сравнению с женскими нарядами предреволюционных лет прямо-таки скромные и сдержанные. Такой костюм позволял двигаться гораздо свободнее и разнообразнее – например, танцевать неприличный танец вальс, как раз входивший в моду. Нет больше платьев на каркасе из прутьев (панье) шириной до полутора метров, нет накладных подушек в районе бюста и ниже талии сзади (фокю, турнюры), не приняты больше чудовищные корсеты, которые приходилось затягивать втроем. Кукольная фигурка с талией «в рюмочку» и сверхпышными бюстом и бедрами сменилась на более здоровые и естественные способы подчеркивания сексуальности. Однако современники воспринимали и эту моду как нечто преувеличенное и карикатурное, как нарочитое вырождение высокого стиля классицизм.

На примере причудливых зигзагов парижской моды можно увидеть два типичных способа, которыми преемственность реализуется в сфере культуры. Один путь заключается в следовании канонам, выработанным пре-



^ Сохранившийся фрагмент поселка солеваров Шо (1771), объект культурного наследия ЮНЕСКО. Клод-Николя Леду свой «социально-утопический» проект намеревался сделать в форме окружности, обнесенной стенами и сухим рвом. Он писал, что даст городу форму «чистую, как солнце в своем круговращении»



^ Архитектурные фантазии Жан-Жака Лекё не были реализованы, но по другим причинам, чем для Булле. Если гигантские купола и пирамиды были невозможны для строительных технологий того времени, то причудливые образы Лекё казались слишком странными и несерьезными

дыдущими поколениями мастеров, – чем более ранним, тем более уважаемым, вплоть до бесспорных античных образцов. Этот путь выглядит понятным и очевидным: он действительно позволяет в деталях сохранить приемы и методики, унаследованные от учителей и предков.

Другой путь заключается в попытках преодоления всего наработанного ранее, в стремлении оттолкнуться от прежнего культурного багажа и сделать следующий шаг (или даже прыжок) в неизвестное новое. Этот новаторский подход выглядит как дерзкий и разрушительный вандализм по отношению к культурному наследию – но, парадоксальным образом, именно он часто становится тем дрожжевым началом, которое только и позволяет творческому наследию не застыть, не умереть в памятниках, но остаться живым и подвижным.

1. Преемники классицизма – декомпозиция большого стиля

Вариации на тему классицизма в истории архитектуры не принимали таких крайних форм, как в costume. Но и здесь есть замечательные примеры обоих подходов.

Луи Лево и Жюль Ардуэн-Мансар, строители Версаля и создатели «классического классицизма», через сто лет, в конце восемнадцатого века стали восприниматься как прекрасные, но ушедшие в прошлое образцы. Им подражали и в крепнувшей Пруссии, и в России, переживавшей период вестернизации, но в самой Франции преемники искали уже новых решений. Трое из них наглядно демонстрируют три основных направления «креативной преемственности» – Булле, Лекё и Леду [2].

Все трое имели у современников репутацию фантазеров и визионеров. Всем трем мало что удалось построить, так что их проекты в основном сохраняются в архивах. Все трое создавали образы, которые и сегодня выглядят удивительно свежими и современными.

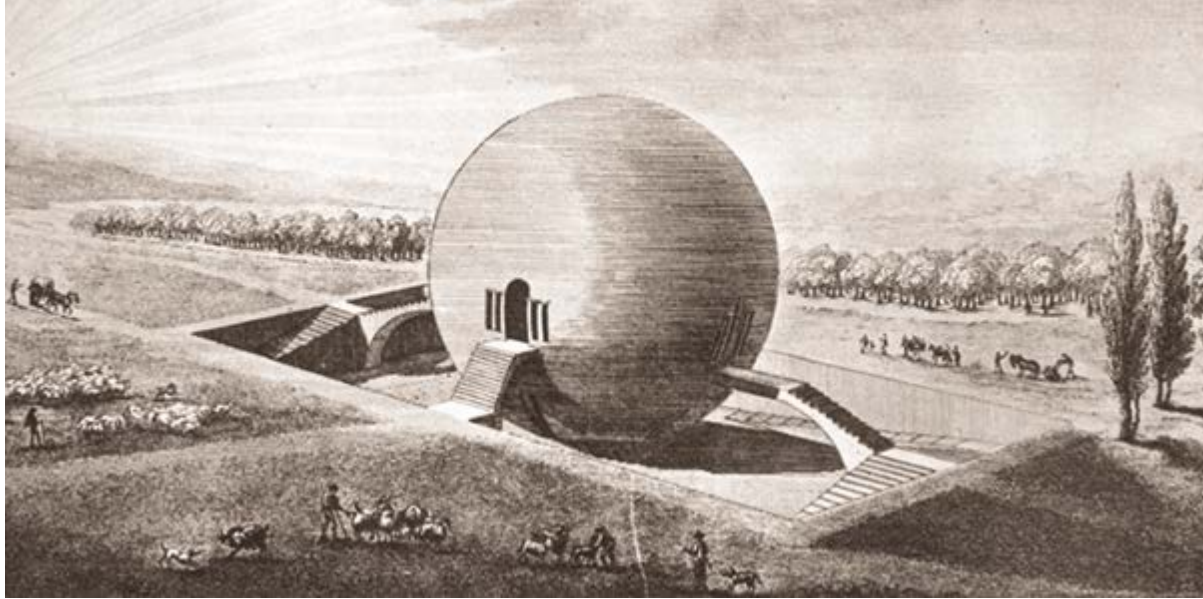
Гигантские строения Этьена-Луи Булле – продолжение тенденции классицизма к величественности и монументальности. Образы имперской глобальности роднят эти проекты с легендарными строениями египтян, вавилонян и римлян – человеческие фигурки подчеркнута ничтожностью рядом с титаническими масштабами строения. Ступени, купола и арки здесь предназначены не для обычных

людей, а для языческих богов и титанов. Для Булле пафос творчества воплощается в вечном царстве Высшего Разума, Справедливости и Порядка. Наверное, отсюда такое явное сходство проектов Булле с архитектурными фантазиями конструктивистов.

Другой «бумажный архитектор» восемнадцатого века – Жан-Жак Лекё – на первый взгляд выглядит прямым антагонистом идей порядка. Несмотря на буйную фантазию и мастерство рисовальщика, этому провинциалу не удалось завоевать Париж. Ни один его проект так и не был реализован. Интерес к его работам возник и расцвел уже в наше время – по его работам устраиваются выставки, пишутся аналитические статьи и книги, его идеи обнаруживаются в работах Роберто Вентури и Фрэнка Гери. Возможно, это происходит благодаря глубоким корням образов Лекё. Он отталкивается от мотивов логики и порядка в пользу фантазийности и динамики – тех компонентов классицизма, которые тот перенял у своего «родителя», барокко. Если Булле и Леду исключают барочное начало в своих вариантах классицизма, то у Лекё именно эти элементы расцветают причудливыми, как орхидеи, цветами.

Клод-Николя Леду, единственный из троих, чьи постройки дожили до нашего времени, открыто презирал барокко и рококо. Его проект поселка солеваров в Шо апеллирует к идеям идеального города Платона и Мора, но в то же время во многом предвосхищает «города-сады» начала двадцатого века. Концентрическая структура поселка и четкое разделение функций между зданиями выводят принцип симметрии на новый уровень сложности. Если дворцы Версаля опираются на простую зеркальную симметрию, то городок Шо воплощает высший вид математической симметрии – круговую. Сведение формы зданий к элементарным геометрическим телам (пирамида, конус, шар) и вовсе делает Леду предвестником конструктивистов и даже модернистов [3].

Каждый из троих «постклассицистов», таким образом, развивает один из элементов большого стиля, но никто из них не остается верен стилю в целом. Можно ли назвать каждого из них полноценным преемником строителей Версаля, Сан-Суси и Петергофа, или только в совокупности они образуют некоего «коллективного преемника»?



< Леду боготворил простейшую геометрически правильную и четкую форму. «Дом добродетелей» (нечто среднее между церковью и клубом) у него имеет форму куба, дом лесоруба – пирамида, дом директора источников – цилиндр, домом садовника должен был стать шар

v Проект Института Ленина – самый известный, зрелый, цитируемый и самый характерный проект И. Леонидова, одна из бесспорных вершин его творчества. Также бесспорна переключка между классицистами «второго поколения» и конструктивистами

2. Эволюция детской книги – конструктивизм с пониженной энергетикой

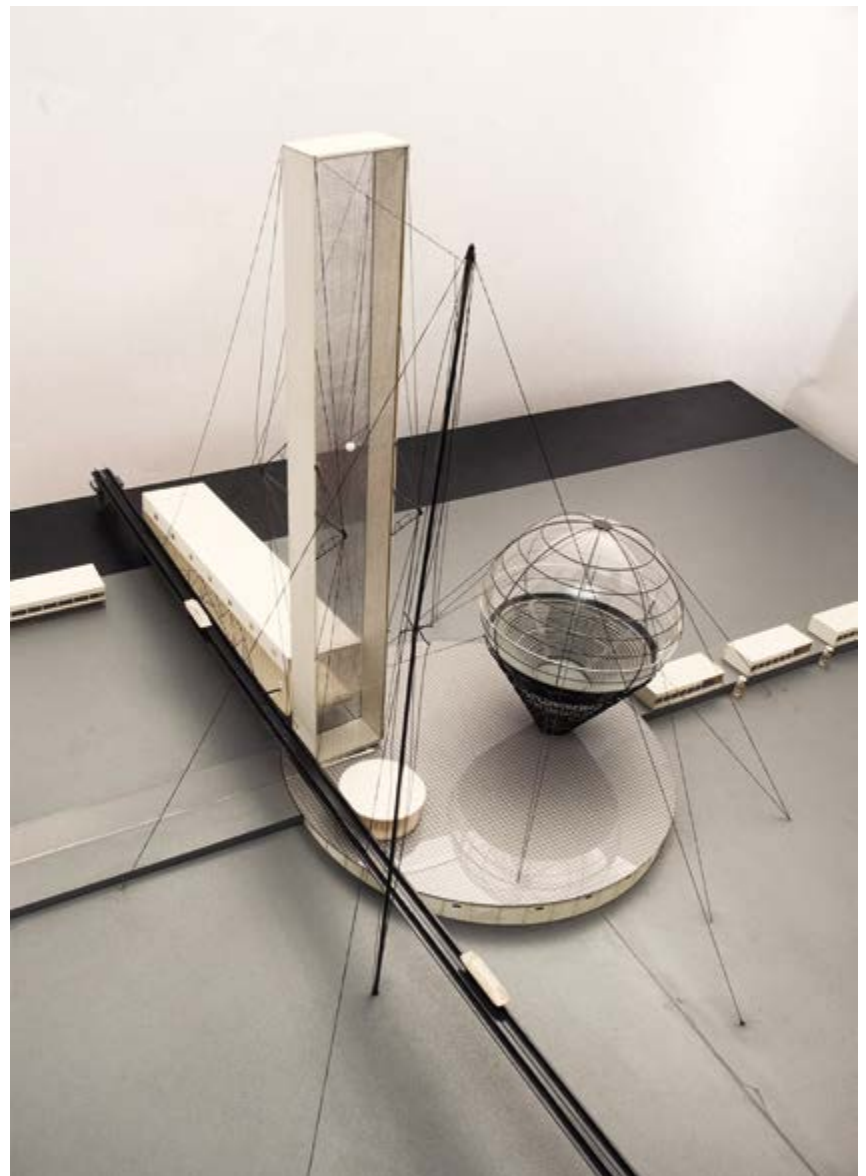
Резкий поворот в развитии отечественной архитектуры – от конструктивизма к классицизму сталинского ампира – продолжает вызывать множество споров и разночтений среди историков. Очень соблазнительно порассуждать, как выглядела бы советская архитектура, если бы власть не вмешалась в ее эволюцию? Каких высот социально ориентированной архитектуры достигли бы конструктивисты, какие еще эксперименты на людях были бы предприняты фанатиками нового образа жизни?

Пути возможной эволюции конструктивизма и супрематизма можно выявить при анализе особой сферы, которая не подверглась столь пристальному вниманию официальных идеологов, как архитектура или живопись. Эта сфера – детская книга – долгое время избегала тотального контроля и развивалась в значительной мере самостоятельно. Детские писатели, детские журналы, книгоиздательства гораздо позже и в меньшей степени испытали давление репрессий в период «обострения классово-борьбы».

В начале двадцатых годов советская детская книга переживает высочайший подъем. Для детей пишут и рисуют крупнейшие представители авангардных течений. Возьмем, например, детские книги, оформленные Эль Лисицким. Одна из них (сборник стихов Владимира Маяковского «Для голоса») до сих пор остается образцом виртуозной верстки. В книге нет иллюстраций, впечатление яркой, почти альбомной декоративности достигается исключительно комбинированием шрифтов в трех цветах классического аккорда – белый, черный, красный [4].

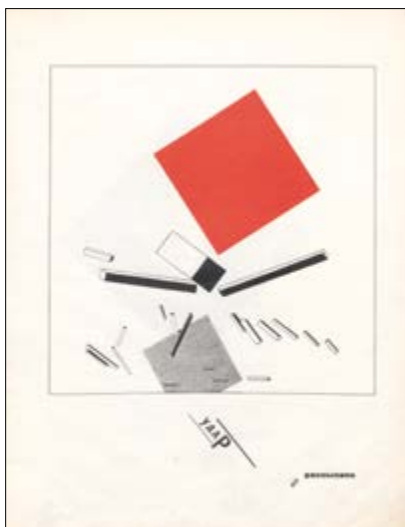
Еще один образец книжного искусства – альбом Эль Лисицкого «Супрематический сказ про два квадрата» [5]. В нескольких картинках фактически продемонстрирован метод построения динамической композиции из простых геометрических фигур – метод, для подробного описания которого Рудольфу Арнхейму потребовался изрядный трактат.

Примеров мастерского иллюстрирования детских книг в этот период много. Но уже к концу двадцатых (а тем более – в течение тридцатых годов) искусство детской книги заметно вырождается. Полиграфическая база





^ Страница из книги «Для голоса». Автор стихов В. Маяковский, конструктор книги Эль Лисицкий (так указано на титульном листе). По мысли конструктивистов, книгу следовало не писать и рисовать, а именно конструировать



^ Страница из книги «Супрематический сказ про два квадрата». Сюжет прост: на круглую планету издали прилетают два квадрата, черный устойчив, а красный диагонально подвижен, он ударяет по черной застоности и производит революцию



^ Обложка книжки «Наша кухня» с рисунками Н. Лапшина. Формальное сходство с композициями Эль Лисицкого налицо, но буря и натиск героического периода уже сменились монотонностью. Сегодня такие ровные ряды знаков-предметов считаются симптомом аутизма...

совершенствуется, появляются возможности для более многоцветной и нюансной графики, но мощная энергетика и выразительность уходят, сменяясь все более формальными и скучными «упражнениями на тему авангарда». Например, книжка Н. К. Чуковского «Наша кухня» с иллюстрациями Н. Лапшина (1928) решена с явным подражанием супрематическим мотивам [6]. Но точная и энергичная динамика, осмысленность каждой детали заменились на монотонную, как невроз навязчивых состояний, череду повторяющихся элементов. Аксонометрия в изображении плиток пола, стола и плиты усиливает впечатление бестелесной схематичности. В общем, если у Эль Лисицкого квадраты и треугольники получались полными жизни и действия, то к концу двадцатых реальные предметы становятся безжизненными знаками.

Даже замечательные иллюстрации В. Конашевича к стихам Д. Хармса, при прямом цитировании шрифтовых приемов Эль Лисицкого и Родченко, все-таки не достигают того удивительного сочетания четкого ритма, ясной композиции и мощной динамики, которая составляет содержание конструктивизма [7].

Эволюция детской книги в 1920–1930-е гг. дает нам пример того, как преемники «выплескивают» эмоциональное содержание из творческого метода, оставляя от него только оболочку из внешних приемов, уже никак не связанных с внутренним смыслом. В результате «напряжение падает», стиль и метод теряют свой преобразующий потенциал. Вместо будоражащего, мобилизующего эффекта они теперь убаюкивают и отупляют, что, впрочем, и требуется обществу, сменившему реформаторский порыв на стремление к стабильности. Монотонный, многократный повтор поэтических строк, некогда жегших сердца людей, превращает их в банальность. Так же и формальное копирование наследия мастеров заземляет, выхолащивает, обесмысливает их изначальный творческий заряд.

3. Преемники Веркбунда – от «идеального города Шо» до Заксенхаузена

Большой стиль и метод классицизма в европейской архитектуре 1920–1930-х гг. также эволюционировал причудливым и поучительным образом. Аналогично тому, как в

семнадцатом веке барочная избыточность кристаллизовалась в строгую симметричность французского классицизма, в первое десятилетие века двадцатого капризные извивы югендштиля и сецессиона привели к расцвету немецко-австрийского функционализма и Веркбунда.

Первое двадцатилетие развития движения отмечено рядом творческих и методологических достижений. Легендарные имена образуют плотную шеренгу мастеров, первооткрывателей, учителей. Однако в конце двадцатых годов движение теряет единство и расслаивается, а после прихода к власти нацистов судьбы «отцов-основателей» расходятся кардинально. Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ эмигрируют в США и становятся основателями американской ветви модернизма. Бруно Таут оказывается то в Японии, то в Турции, перебиваясь случайными заработками. Петер Беренс занимает пост директора архитектурной школы в Вене.

Особенно впечатляет биография архитектора Вильгельма Крайса. Самый консервативный из основателей Веркбунда, приверженец тяжеловесной монументальности и почитатель «железного канцлера» Бисмарка, он отлично вписался в имперскую стилистику Третьего Рейха. Начиная с середины 1930-х гг., В. Крайс делает блестящую карьеру – сначала как глава саксонской архитектурной школы, а затем и в масштабе всего рейха. Гитлер лично включает его в «список двенадцати» деятелей культуры, внесших особенно большой вклад в культурное строительство нового порядка.

Впрочем, и после разгрома нацистов В. Крайс остается популярным и востребованным. Он много строит, в том числе значимые и даже иконические объекты в Дортмунде, становится командором ордена «За заслуги перед ФРГ».

Из работ Крайса 1935–1945 гг. особенное внимание привлекает его проект мемориала воинам рейхсвера на берегу Днепра. Культ смерти занимал большое место в идеологии нацизма, так что величественные могильники павших солдат должны были появиться во всех местах, где обильно проливалась немецкая кровь. Взятие Киева дорого обошлось немецкой армии, поэтому и мемориал должен был стать особенно величественным. Получилась мрачная и подавляющая конусообразная пирамида впол-



< И. Крайс. Проект мемориала солдатам вермахта, убитым в боях за Киев. 1941

v Концентрационный лагерь Заксенхаузен. Аэрофотография 1945

не архетипического вида, помещенная на вершине холма. Удивительна сильная переключка, почти копирование связывает проект с одним из самых известных (и тоже нереализованных) проектов Булле – «Храмом смерти». Как получилось, что немецкий архитектор пошел на подражание представителю «неполноценной расы» – непонятно. Вряд ли Крайс, глубоко и широко образованный специалист, не знал об этом своем предшественнике. Вероятно, точное соответствие задаче и выразительность некрофильского образа, созданного французским классицизмом, все же перевесили.

Порядок и рационализм, возведенные в абсолют, которые так сильно выразил классицизм «второй волны», также обрели неожиданное воплощение спустя полтора столетия. Достаточно вспомнить план поселка солеваторов Арк-э-Сена, «идеального города Шо» Клода-Николя Леду, и сравнить его с планом концентрационного лагеря Заксенхаузен. Лагерь был построен в 1936 г. примерно в 35 км к северу от Берлина, и за время его функционирования в нем погибло более 100 тысяч человек.

План лагеря геометрически точен, несмотря на неровности рельефа. Фокусом комплекса, как и в проекте Леду, служит полукруглая площадь. Разница в том, что в Заксенхаузене эта площадь служила для проведения публичных казней и экзекуций. Архитектура входного здания, в котором размещались администрация лагеря, охрана и почта, также в полной мере соответствует стандартам французского классицизма. Это буквальная копия типового проекта из известного пособия эпохи ампира *Précis des leçons données à l'école Polytechnique* (1803–1805) Жан-Николя-Луи Дюрана [8]. Симметрия и уравновешенность архитектуры образуют какой-то зловещий, исполненный мрачной иронии контраст с памятью этой пропитанной кровью земли – так же, как лозунг «Труд освобождает» над воротами лагеря.

Заключение

Трансформации больших стилей показывают, насколько сложным и неоднозначным процессом является преемственность. Высокие достижения стиля воплощаются в произведениях, в которых смысл и содержание точно соответствуют форме, и каждая деталь обусловлена





< Мода развивается непредсказуемыми зигзагами, но в то же время постоянно возвращается на круги своя. Не станет ли постдеконструктивизм неким новым неоклассицизмом?

Фотография из каталога интернет-магазина «Керимофф»

эстетическими принципами стиля. Однако удержаться на достигнутых вершинах никак нельзя. Чуть раньше или чуть позже стиль эволюционирует – происходит расслоение на разнообразные под-стили и пост-стили, причем каждое из дочерних направлений полагает именно себя настоящим преемником мастеров «эпохи расцвета». Новые мастера скрупулезно изучают и воспроизводят формальные приемы и признаки исходного стиля, зачастую пытаясь «налить новое вино в старые мехи». Другие, напротив, увлеченно экспериментируют с новыми формами, иногда не замечая, что их революционные новшества фактически являются продолжением эстетических принципов предыдущего поколения.

Обращение к содержательной стороне стилей показывает, например, явную преемственность идей упорядоченности, устойчивости, и ясной геометричности в движении от классицизма к брутализму (в том числе – к сибирскому брутализму иркутских шестидесятников) и далее – к проекту Сто тридцатого квартала в центре Иркутска. Внешние элементы не совпадают: в одних случаях декор присутствует, в других – категорически отрицается, заменяясь на суровую эстетику неприкрытого бетона и кирпича. Но неизменным сохраняется знаменатель эстетической системы – опора на Разум, Порядок и Симметрию, воплощенные в платоновых телах.

Сегодня, когда становится все заметнее усталость от эклектизма и безбрежной креативности постмодернизма, есть все основания ожидать очередной реинкарнации классицизма. Не станет ли пост-постмодернизм неким пред-предмодернизмом, не окажется ли, что стимпанк и деконструктивизм были инкруаяблями XX века, а теперь настает очередь нового ампира и его преемников?

Литература

1. Бретон, Ги. Наполеон и женщины. – Москва : Этерна, 2013. – 440 с.
2. Kaufmann, Emil. Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Leipzig; Wien: Verlag Dr. R. Passer, 1933
3. Саблин, И. Д. От Леду до Ле Корбюзье... и обратно: к историографии революционной архитектуры // Вестник Санкт-Петербург-

ского университета. Искусствоведение. – 2019. – Том 9. – Вып. 4. – С. 688–697

4. Маяковский, В. Для голоса. – Берлин : Государственное издательство Р.С.Ф.С.Р., 1923. – 65 с.

5. Эль Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. – Берлин : Скифы, 1922. – 28 с.

6. Чуковский, Н. Наша кухня. – Ленинград : Государственное издательство, 1925. – 12 с.

7. Хармс, Д. Миллион. – Москва : ОГИЗ – Молодая гвардия, 1930. – 12 с.

8. Durand, Jean Nicolas Louis (1802) Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique. Vol 1. – Paris, Bernard. – URL: <https://archive.org/details/prcisdesleon02dura>

References

Breton, G. (2013). Napoleon i zhenshchiny [Napoleon and women]. Moscow: Eterna.

Chukovsky, N. (1925). Nasha kukhnya [Our kitchen]. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo.

Durand, J.-N.-L. (1802). Pr cis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique. Vol 1. Paris: Bernard. <https://archive.org/details/prcisdesleon02dura>

Kaufmann, E. (1933). Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Leipzig; Wien: Verlag Dr. R. Passer.

Kharmis, D. (1930). Million. Moscow: OGIZ – Molodaya gvardiya.

Lissitzky, El. (1922). Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v 6-ti postroikakh [A suprematic tale of two squares in 6 constructions]. Berlin: Skify.

Mayakovsky, V. (1923). Dlya golosa [For the voice]. Berlin: Gosudarstvennoe izdatelstvo R.S.F.S.R.

Sablin, I. D. (2019). Ot Ledu do Le Corbusier... i obratno: k istoriografii revolyutsionnoi arkhitektury [From Ledu to Le Corbusier... and backwards: to historiography of revolutionary architecture]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie, Vol. 9, issue 4, 688-697.