

В статье рассматривается изменение цвета отделки здания Центросоюза Ле Корбюзье в ходе его проектирования и влияние этого обстоятельства на практику архитектуры советского авангарда периода 1929–1935 годов.

**Ключевые слова:** конструктивизм; Ле Корбюзье; Центросоюз; арктический туф. /

The article examines the change in the color of the cladding of Le Corbusier's Centrosoyuz building during its designing and the impact of this circumstance on the architectural practice in the Soviet avant-garde period of 1929–1935.

**Keywords:** constructivism; Le Corbusier; Centrosoyuz; Artik tuff.

## Красный Корбюзье в красной Москве (колористический этюд) / Red Corbusier in red Moscow (a coloristic sketch)

Здание Центросоюза в Москве (1928–1936) занимает особое место как в творчестве Ле Корбюзье, так и в истории архитектуры советского, да и мирового модернизма в целом. Причина этого не только в достоинствах его архитектуры, но и в широте влияния, оказанного им в ключевой момент эволюции «современной архитектуры», – перехода от раннего модернизма (по разным версиям – пуризма, конструктивизма, функционализма, рационализма) к его следующей стадии «интернационального стиля».

Данная статья рассматривает изменение цвета фасадов Центросоюза в процессе его проектирования. Конкурс на проект здания Центросоюза и сопутствующие ему события были исчерпывающим образом рассмотрены в книге Жана-Луи Козна «Ле Корбюзье и Мистика СССР» [1]. Трансформация цвета фасадов, которое Ж.-Л. Козн никак не комментирует, радикально изменило восприятие здания Центросоюза и, как и многие другие нововведения Корбюзье, появившиеся на этом объекте, оказало заметное воздействие на советскую архитектурную практику 1930 годов.

Райнер Бэнем, ведущий английский критик и исследователь архитектуры «Современного движения», рассуждая о «подростковой форме» абстрактно-белых оштукатуренных кубов первой версии «интернационального стиля», первоначально проявившегося в Вайсенхофе, так описал наметившийся к 1928 году перелом в его развитии: «Новая архитектура обнаружила, что у нее есть униформа, по которой можно отличить друга от врага, принятие которой указывает на принадлежность к определенному клану... И до сих пор встречаются люди, которые не могут считать здание достаточно функциональным, если оно не облачено в форменные одежды. Но уже в начале 30-х годов<sup>1</sup> Корбюзье несколько изменил фасон, введя в одежду спортивные элементы и твидовые ткани, неприемлемые для остальных членов клана» [2, с. 39–40].

В последних словах, похоже, имеется в виду начавшаяся как раз в 1928 году громкая полемика между Корбюзье и немецкими функционалистами с примкнувшим к ним Л. М. Лисицким. В ее ходе Корбюзье прямо заявил о своем принципиальном несогласии с догматическим

функционализмом [1, с. 133–136]. Перечитывая эту более чем трехлетнюю полемику столетие спустя, трудно не понять возмущение ортодоксальных функционалистов: отход Корбюзье от униформизма белой кубистической абстракции (которую он же до этого и создал) оказалась лишь первым шагом по наклонной дорожке стремления к разнообразию, удовлетворения подавленных стремлений к монументальности, симметрии и исторической ассоциативности. Дорожке, которая через полвека после описываемых событий приведет (о ужас!) прямо к постмодернизму.

Упомянутое «изменение фасона» было связано с принципиальным увеличением и усложнением объекта проектирования: после многих лет проектирования частных вилл Ле Корбюзье впервые в своей карьере столкнулся с задачей создания крупных престижных общественных комплексов. В 1927 году он чуть было не выиграл конкурс на Дворец Лиги Наций в Женеве. Задача спроектировать репрезентативное общественное сооружение, «дворец», повлекла за собой поиски модернистского эквивалента «дворцовости» [3].

Помимо изощренных осевых построений плана здания это выразилось (в первый раз в карьере архитектора) в применении каменной облицовки. Именно в этом проекте появился характерный корбюзийский рисунок швов каменной облицовки. В следующем, 1928 году Корбюзье получает приглашение, наряду с другими заграничными архитектурными звездами, участвовать в конкурсе на проект здания Центросоюза – крупного административно-общественного объекта, сравнимого по размеру с Дворцом Лиги Наций.

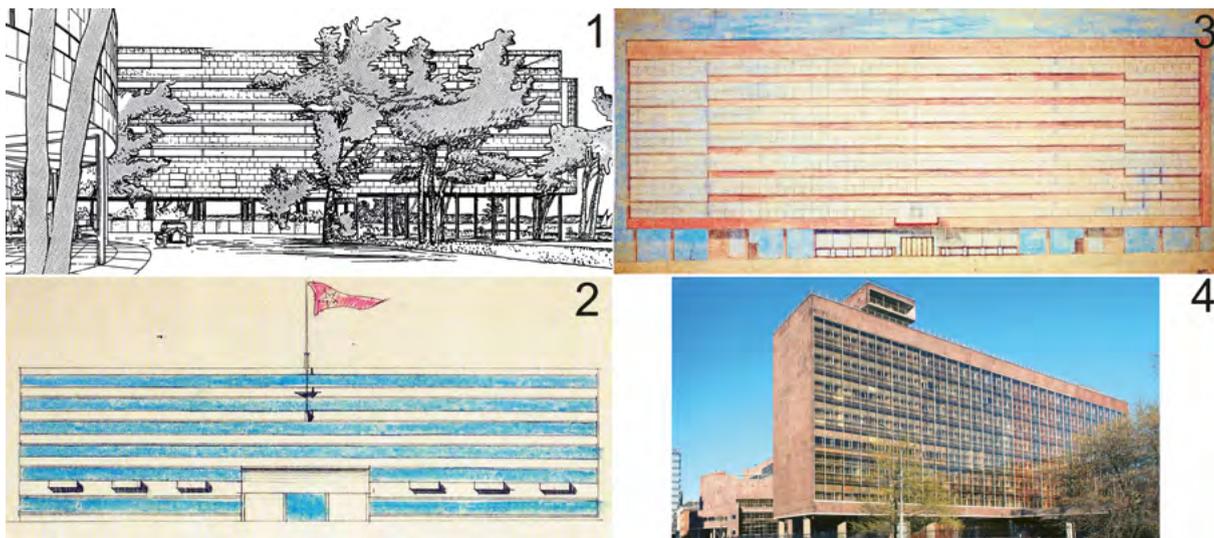
Вполне ожидаемо, что в первом варианте проекта, с которым Корбюзье приехал в Москву в октябре 1928 года, мы видим множество параллелей с проектом Дворца Лиги Наций: фасады имеют ленточное остекление, сходную этажность, балконы и прочие детали, перенесенные из проекта для Женевы. Находящийся в коллекции парижского Фонда Ле Корбюзье (FLC 15965) цветной эскиз западного фасада демонстрирует нам светлый тон фасадов здания, предполагающий облицовку известняком, аналогичную той, которая предполагалась в его прототипе – Дворце Лиги Наций и парой лет позже

текст  
**Петр Завадовский**  
Московский  
архитектурный институт  
text  
**Petr Zavadovsky**  
Moscow Architectural  
Institute

1. В действительности несколькими годами раньше, учитывая именно Центросоюз (прим. ПЗ.)

> Рис. 1. Эволюция модернистского «palais» в довоенном творчестве Ле Корбюзье:

1. Проект Дворца Лиги Наций, 1927
2. Первый вариант проекта Центросоюза. Западный фасад. Эскиз Ле Корбюзье, май 1928
3. Второй вариант проекта Центросоюза. Западный фасад. Эскиз Ле Корбюзье, начало 1929
4. Западный фасад здания Центросоюза. Фото с натуры



была осуществлена в Швейцарском павильоне в Париже (1930).

Эскизы того же фасада начала 1929 года (FLC 16235), относящийся ко второму варианту проекта с близкой к окончательной компоновкой здания, демонстрирует, что, при сохраняющемся преобладании ленточного остекления, впервые появляются участки «стеклянных стен», которыми Центросоюз позже станет знаменит.

Окончательный вариант с новаторскими «стеклянными стенами» появляется в июне 1929 года, когда начинается разработка рабочих чертежей, для чего Корбюзье во второй раз приезжает в Москву. Современниками отмечалась вероятность влияния проекта И. И. Леонидова на появление стеклянных стен в проекте Корбюзье [4, с. 319–322] (рис. 1).

Сейчас же нас более интересует красный цвет на эскизах фасадов Центросоюза, который появляется после подписания контракта на проектирование здания в начале 1929 года.

Возникает вопрос о причинах решения об изменении цвета фасадов и его инициаторах. Было ли решение об изменении цвета Центросоюза навязанным извне или собственным решением автора проекта? Попробуем рассмотреть оба варианта.

### 1. Возможность диктата заказчика

Следует признать высокую вероятность того, что инициатива облицовки арктическим туфом исходила от заказчика. В этом случае она была среди других корректив, внесенных заказчиком на стадии итоговой разработки проекта, среди которых был, к примеру, отказ от строгой ортогональности планов из-за невозможности изменения границ участка. Скошенное расположение боковых корпусов, вызванное этим обстоятельством, было принято Корбюзье спокойно, как непринципиальное для его замысла. То же можно предположить и относительно цвета облицовки: если бы это было для Корбюзье болезненно, причин скрывать это у него не было. Однако какие-либо свидетельства недовольства архитектора по этому поводу нам неизвестны.

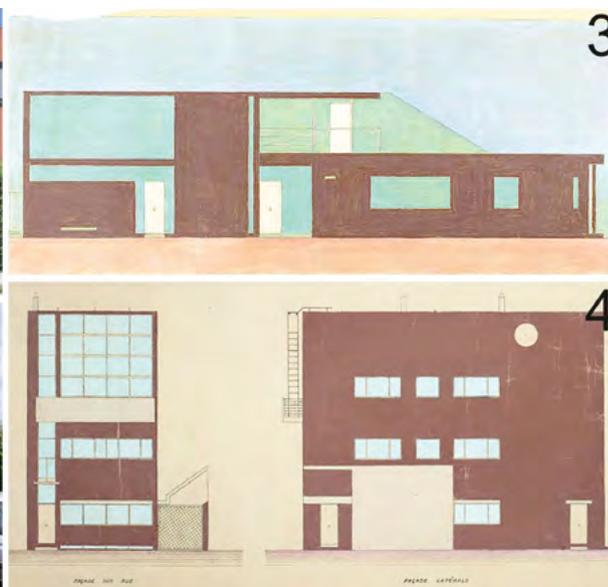
Косвенным подтверждением этой версии может служить документально зафиксированный пример из истории проектирования Днепрогэса, когда воздействие

государственных инстанций привело к существенному изменению проекта.

Запорожский исследователь П. П. Кравчук в своей статье [5, с. 129–181] описывающей процесс рассмотрения проекта Днепрогэса, приводит стенограмму прений, проходивших в московском ВХУТЕИНе в марте 1930 года с участием высокопоставленных советских сановников – А. С. Енукидзе и А. В. Луначарского. Согласно выбранному для строительства проекту группы архитекторов под руководством В. А. Веснина, здание турбинного зала представляло собой светлую вытянутую, в целом глухую призму с одним гигантским ленточным окном (или, по стенограмме, «эркером») во всю длину, стоящую на ряде уходящих в воду скругленных пилонов. К счастью для В. А. Веснина, только что построенная вилла Савой Корбюзье еще не приобрела позднейшей известности и не вызвала опасную в тех обстоятельствах критику того, что советская ГЭС слишком похожа на буржуазную виллу. Нехорошие ассоциации выискивались во всех рассматривавшихся проектах, причем особо досталось, с подачи И. И. Леонидова, И. В. Жолтовскому. А. В. Веснин отделался безобидным сравнением своего проекта с «голландской печкой».

Проект группы Веснина предусматривал отделку фасадов турбинного зала тонкими плитами светлого гранита. Недовольный абстрактной призматичностью, «коробочностью» здания турбинного зала, А. С. Енукидзе предложил облицевать объем рваным камнем (в стенограмме также упоминается гранит) [5, с. 179]. Причем замечаний о цвете и тоне фасада в ходе прений высказано не было. Но уже через 2,5 года, в 1932 здание оказалось отделано плитами арктического туфа рваной фактуры. Об этом мы знаем из письма Ле Корбюзье Н. Я. Колли, в котором французский мэтр описывает фотографию строящейся ГЭС и выражает свое беспокойство о том, что подобная «мохнатость», произошедшая из-за замены гладкой облицовки на рваную фактуру, может случиться и на Центросоюзе [FLC, H2-9, ff. 312, 312 T].

В то же время, как пишет П. П. Кравчук, сами авторы проекта Днепрогэса не считали это изменение своего замысла принципиальным, в отличие от, к примеру,



< Рис. 2. Красно-терракотовый цвет в работах Ле Корбюзье первой половины 1920-х:  
1. Дома в поселке Пессак, 1925  
2. Жилые дома Фрюж в Леже, 1924  
3. Дом Тернисьен в Булонь-сюр-Сен, 1926. Эскиз фасада Ле Корбюзье  
4. Дом Гийет в Антверпене, 1926. Фасады, чертеж Ле Корбюзье

предложения об устройстве дополнительных световых проемов, против чего они активно возражали.

Широкое применение такой облицовки в дальнейшей застройке поселка Днепростроя, которой руководил Г. М. Орлов, подтверждает выводы запорожского исследователя. Можно предположить, что замена гранита на арктический туф на фасадах турбинного зала Днепроградской ГЭС произошла не без влияния Центросоюза.

Обсуждаемая стенограмма представляет собой необычайно красноречивый и ценный документ эпохи, который заслуживает детального разбора. Пока же поделюсь тем, что показалось мне наиболее неожиданным: наиболее агрессивными и идеологизированными для современного читателя выглядят выступления «прогрессивной» стороны – студенческой общественности ВХУТЕИНа под предводительством И. И. Леонидова. В то время как реплики сановных гостей – Енукидзе, Красина и Луначарского – имеют умеренный и прагматический характер. Трудно уйти от мысли, что впечатления сановных гостей от чрезмерной активности группы Леонидова стали одним из факторов, имевших следствием к концу того же года кампанию «борьбы с леонидовщиной», а немногим позже и закрытие журнала СА и реорганизацию ВХУТЕИНа.

## 2. Красный Корбюзье

Рассмотрение последовательности появления эскизов Корбюзье оставляет вопрос об инициаторе финального «покраснения» его фасадов открытым. Тем не менее мы попробуем показать, что, даже если оно не входило в первоначальные планы Ле Корбюзье, у него не могло быть принципиальных оснований для возражений. Хотя Ле Корбюзье 1920 годов принадлежал к среде «левой интеллигенции» и был объявлен французской правой прессой того времени «тройским конем большевизма», здесь мы будем рассматривать его приверженность к красной палитре исключительно в колористическом смысле.

Красный цвет имел для Корбюзье особое значение уже на предмодернистском этапе его творческого пути. В ходе «Путешествия на Восток», юношеского паломничества к культурным святыням (1910), тогда еще Шарль-Эдуар Жаннере-Гри выработал ряд концепций, базовых для всего дальнейшего творчества Ле Корбюзье. Одной из них была «le prisme rouge», «чистая призма». А ее про-

образом и идеальным воплощением для Корбюзье был Парфенон. Данная проблематика была подробно рассмотрена в статье «Возникновение архитектуры модернизма из духа античности» [6].

Концептуально «чистая призма» – лучезарный кристалл, несущий свет окружающему ландшафту, придающий ему смысл и значение. И как таковая «призма» определенно должна быть белой. Но реальный Парфенон 1910 года, который увидел будущий Ле Корбюзье, был покрыт красноватой патиной, отразившаяся в строках Корбюзье о красном Парфеноне, который появляется с «кровавой жестокостью» как результат «веков грабежей и насилия», «размалывает и подавляет все вокруг», наносит «рваные раны» Пентеликону. А затем в сумерках «цвета свернувшейся крови» «штурман-Парфенон» уводит «пылающий» Акрополь в сторону «Пирея и моря» [7, с. 112–113]. Таким образом, выясняется, что полихромия свойственна творчеству Ле Корбюзье на всем его протяжении.

Хрестоматийные образцы его архитектуры пуристского периода 1920 годов (дома Ля-Рош-Жаннере и Кук, виллы Штейн и Савой) – сверкающе-белые, но множество других, менее известных, ярко раскрашены. И чаще всего как раз в оттенки красно-коричневого, терракотового тона. Для большинства поклонников Корбюзье за пределами Франции, знавших работы кумира по черно-белым фото, это было не так очевидно, как стало после реставрации работ мэтра в течение 1980–2000 годов. А также после публикации авторских колористических схем, ставших доступными благодаря сайту парижского Фонда Ле Корбюзье и всемирной сети.

Так, после реставрации в своем исходно-ярком виде предстали дом Липшица-Мещанинова в Булонь-сюр-Сен (1924) и дома в поселке Пессак (1925). Об исходно терракотовом цвете домов Тернисьен в Булонь-сюр-Сен и Гийет в Антверпене (оба 1926) свидетельствуют авторские чертежи (на исторических монохромных снимках дома темно-серые). А их белизна сегодня – лишнее свидетельство сохраняющейся инерции модернистского униформизма (рис. 2).

Еще более активно использование Корбюзье оттенков красного в интерьерах, начиная с виллы Берк 1921 года.

Таким образом, туфово-красный Центросоюз был далеко не первым прецедентом использования этого цвета Ле Корбюзье. В поздние 1930 годы Корбюзье построил совсем немного, а в его послевоенном творчестве красный цвет возвращается в виде открытой кирпичной кладки (например, дома Жауль в Нейи 1951 года, музеи в Чандигархе и Ахмедабаде), если не считать раскраски лоджий и солнцезеро его «жилых единиц».

Пытаясь реконструировать значение красной палитры для Корбюзье, нельзя не упомянуть и его юношеские увлечения Ницше. С другой стороны, мы редко отдаем себе отчет в нищенских корнях большевизма, как и всего современного революционаризма.

Обращаясь к чисто архитектурному анализу, можно заметить: красная окраска заметно зрительно утяжеляет объем сооружения, делая его весомо-материальным. Неслучайно до Центросоюза все красные сооружения Корбюзье стоят непосредственно на земле. Пилоти он использует только в случае своих невесомо-белых «идеальных призм». Это впечатление левитации он старается всячески подчеркнуть холодно-оливковой окраской заглубленного первого этажа в вилле Савой или террактотным низом и синими пилоти в домах поселка Вайссенхоф. Заметим, что его последователи не могли различить эти изыски на черно-белых снимках, результатом чего стали, к примеру, темно-серые колонны московского дома Наркомфина М. Я. Гинзбурга и И. Ф. Милиниса.

Многоэтажные призмы Центросоюза, облицованные красно-фиолетовым туфом, поднятые над землей на столбах, знаменовали радикальный разрыв с ранне модернистской эстетикой зависших над землей абстрактно-белых, невесомых, казалось бы, движущихся объектов. Вероятно, эффект отнюдь не невесомых объемов, водруженных на тонкие колонны, не был вполне преднамеренным. И насмешки сановных критиков 1930 годов над «домом на курьих ножках» не были уж вовсе безосновательными. Возможно, подобное соображение было не чуждо и самому Корбюзье, из чего, похоже, были сделаны выводы: послевоенные «Юнит» Корбюзье уже нельзя упрекнуть в тонкогости!

Думаю, именно здесь следует искать корни послевоенного брутализма Корбюзье, когда видимая тяжесть шероховатого, подчеркнуто материального верхнего объема потребовала и соответствующих мощных опор. Их новая трактовка возвращает в палитру архитектора отринутую функционализмом традиционную тектонику как визуализацию работы силы тяжести, порой преувеличенную до гротеска.

В середине же 1930-х новое прочтение монументальности в здании Центросоюза отчасти вписалось и в основной тренд советской архитектуры этого периода – стремление к представительности и монументальности. Неслучайно в годы массовой переделки конструктивистских «коробок» здание Центросоюза было завершено в 1936 году без принципиальных отступлений от проекта.

### 3. Красная Москва

Возникший в 1919–1921 годах «конструктивизм» в своей исходной форме был течением декоративно-прикладным. При всей радикальности «творческих манифестов» на практике «конструкция» трактовалась его адептами символически-декоративно, как актуальный «пролетарский» аксессуар. Родоначальник архитектурного конструктивизма А. А. Веснин начал свой путь в этом течении как автор театральных декораций. Знаменитый проект «Дворца Труда» братьев Весниных (1923) в своей основе представлял собой узнаваемую классицистическую композицию, очищенную от традиционной детализации, которую отчасти заменили вполне аппликативно трактованные фермы, мачты и ванты. Реальная практика первых послереволюционных лет в случае

архитекторов-конструктивистов в основном сводилась к временным сооружениям выставочно-рекламного характера. Неудивительно, что для такой практики была характерна броская колористика с контрастным сочетанием цветов, суперграфикой и надписями. Излишне говорить о большой роли в этой пестрой палитре символически нагруженного красного цвета. Итогом и наивысшим достижением этого течения советской архитектуры следует признать павильон СССР в Париже 1925 года К. С. Мельникова, высоко оцененный Ле Корбюзье и оказавший заметное влияние на его творчество.

Восстановление объемов проектирования и строительства к 1924–1925 годам сопровождалось влиянием европейского (прежде всего немецкого) функционализма. Оно быстро вытеснило рудименты пестро-декоративного раннего конструктивизма, установив господство оттенков серого – от светлого в постройках М. Я. Гинзбурга (жилой дом Госстраха 1926 года) до темного, характерного для облика крупных государственных учреждений: дома Аркоса на Ильинке В. М. Маята (1924–1928), здания Известий Г. Б. Бархина (1925–1927). По замечанию К. Н. Афанасьева, «штукатурка все того же темного тона хороша своей сугубой практичностью: она темна от рождения, а потому не пылится и не пачкается» [8, с. 88]. Сегодня, после массовой перекраски зданий московского центра в случайные цвета, эта колористическая картина конструктивизма не так очевидна, как еще пару десятилетий назад.

К 1926 году из общей массы европейских влияний все более начинают выделяться мотивы Ле Корбюзье. И ранее всего именно в проектах членов группы «конструктивистов»: Госбанк в Иваново братьев Весниных (1926), проекты клубов А. К. Бурова. Очень быстро, в течение пары лет, это влияние становится преобладающим, давая нам право говорить о советском корбюзизме. Конкурс на здание Центросоюза (1928) и присуждение победы Ле Корбюзье по требованию, изложенному в коллективном письме его советских конкурентов, стали личным триумфом французского архитектора и обозначили апогей его влияния в архитектуре СССР. И, опять же, наиболее ревностными его почитателями оказались руководители конструктивистской группировки ОСА.

Проект здания Центросоюза Ле Корбюзье сразу же вызвал многочисленные подражания. При этом наиболее буквальные из таких подражаний, законченные строительством задолго до самого здания Центросоюза, получили традиционную для функционализма светлую штукатурную отделку. Наиболее известные, но далеко не единственные примеры – корпус «Е» Всесоюзного электротехнического института А. В. Кузнецова (руководитель), Л. Н. Мейльмана, В. Я. Мовчана, Г. Я. Мовчана (1929–1931) и здание общежития Текстильного института (1929–1931) И. С. Николаева; оба в Москве. В том же ряду следует рассматривать и жилой дом Наркомфина М. Я. Гинзбурга и И. Ф. Милиниса (1928–1930).

С другой стороны, здание Наркомзема СССР в Москве (1928–1933), созданное А. З. Гринбергом и мастерской А. В. Щусева, было запроектировано мышино-серым, но в итоге оказалось красно-коричневым (рис. 3).

В этом трудно не увидеть влияние расположенного неподалеку здания Центросоюза Корбюзье. При этом ко времени начала наружных работ на Наркомземе облицовочные работы на Центросоюзе уже шли полным ходом. Это также не единственный случай подобной отделки в работах архитекторов-конструктивистов: помимо уже упоминавшихся турбинного зала Днепрогэса и ряда зданий Соцгорода в Запорожье (проектная группа под руководством В. А. Веснина и Г. М. Орлова), назовем облицованный фиолетовым туфом жилой дом 27 на Гоголевском бульваре Д. Г. Числиева (1933). Красно-коричневым в итоговой отделке оказался Дворец



^ Рис. 4. Красно-коричневый цвет в объектах позднего советского авангарда, 1930-е:

1. Жилой дом специалистов Свирьстроя. И. Г. Явейн. Санкт-Петербург, 1932–1938
2. Дворец культуры Василеостровского района им. С. М. Кирова. Н. А. Троцкий. Санкт-Петербург, 1930–1936
3. Жилой дом на Гоголевском бульваре. Д. Г. Числиев. Москва, 1933

культуры им. С. М. Кирова в Ленинграде Н. А. Троцкого (1928–1935). Красно-коричневая облицовка применена в здании НКВД («Большой дом») в Ленинграде Н. А. Троцкого (1931–1935); тот же цвет характерен для Дома работников Свирьстроя архитектора И. Г. Явейна там же (1932–1938) (рис. 4).

Наконец, терракотово-красный цвет стал своего рода фирменным для павильонов первой линии московского метро (введена в 1935), значительная часть станций и павильонов которой была спроектирована членами той же веснинской группы, которая подвизалась на Днепрогэсе и в Запорожье.

Представляется не лишним иронии то, что в СССР конца 1920 годов красно-коричневый тон, цвет революционного Зимнего дворца, воспринимался традиционным, если не старорежимным. После выбора красно-коричневого арктического туфа для отделки здания Центросоюза этот камень, как и цвет, имитирующий его применение, внезапно оказались на острие современности.

#### Литература

1. Козн, Ж.-Л. Ле Корбюзье и мистика СССР. – Москва : Арт-Волхонка, 2012. – 310 с.
2. Бэнэм, Р. Взгляд на современную архитектуру. – Москва : Стройиздат, 1980. – 170 с.
3. Le Corbusier. Une maison – un palais : A la recherche d'une unité architecturale. – Paris : G. Crès, 1928. – 228 p : il. – (Collection de l'Esprit nouveau).
4. Хан-Магомедов, С. О. Иван Леонидов. – Москва : фонд «Новый Авангард», 2010. – 368 с.
5. Кравчук, П. П. Днепрострой в борьбе за пути развития советской архитектуры. Стенограмма общественного просмотра проектов днепровской гидроэлектростанции // Музейный вестник. – Запорожье. – 2018. – № 18. – С. 129–181.
6. Завадовский, П. К. Рождение архитектуры модернизма из духа античности // Проект Байкал. – 2020. – № 17 (66). – С. 118–125. – DOI: 10.51461/projectbaikal.66.1728
7. Ле Корбюзье. Путешествие на Восток / Пер. с фр. М. В. Предтеченского. – Москва : Стройиздат, 1991. – 113 с.
8. Афанасьев, К. Н. А. В. Щусев. – Москва : Стройиздат, 1978. – 191 с. ; ил.



< Рис. 3. Памятники позднего авангарда, изменившие свой цвет в процессе реализации:  
1–2. Здание Наркомзема в Москве, мастерская А. В. Щусева, 1928–1932  
1 – Проектная перспектива  
2 – фото с природы  
3–4. Турбинный зал Днепровской ГЭС, Запорожье. Мастерская братьев Весниных, 1930–1934  
3 – Проектная перспектива (ранний вариант), 1930  
4 – Фото с природы

#### References

- Afanasyev, K. N. (1978). *A.V. Shchusev*. Moscow: Stroyizdat.
- Banham, R. (1980). *Guide to modern architecture*. Moscow: Stroyizdat.
- Cohen, J.-L. (2012). *Le Corbusier and the mystique of the USSR*. Moscow: Art-Volkhonka.
- Khan-Magomedov, S. O. (2010). *Ivan Leonidov*. Moscow: New Avant-Garde Foundation.
- Kravchuk, P. P. (2018). Dneprostroy in the struggle for evolution of the Soviet architecture: Transcript of the public reviewing of the Dnipro Hydroelectric Power Station projects. *The Museum Bulletin*, 18, 129–181.
- Le Corbusier. (1928). *Une maison – un palais: A la recherche d'une unité architecturale*. Paris: G. Crès,
- Le Corbusier (1991). *Puteshestvie na vostok [Journey to the East]* (M. V. Predtechenky, Trans.). Moscow: Stroyizdat.
- Zavadovsky, P. (2020). The birth of architectural modernism from the spirit of antiquity. *Project Baikal*, 17(66), 118–125. <https://doi.org/10.51461/projectbaikal.66.1728>