

## Раздел 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

*Болотников Д.А., студент Института истории, социальных коммуникаций и права  
Дьяченко Н.В., канд. ист. наук, доцент кафедры всеобщей истории  
Алтайский государственный педагогический университет  
г. Барнаул*

### ПРОПАГАНДА В АРХИТЕКТУРЕ 1920-1930-Х ГГ., НА ПРИМЕРЕ ИТАЛИИ, ГЕРМАНИИ, США И СССР

**Аннотация.** *В статье рассматриваются примеры пропаганды в архитектуре 1920-1930-х гг. на примере Италии, Германии, США и СССР. Государство всегда использовало архитектуру, как инструмент эмоционального, психологического, физического воздействия на индивида, общество и другие государства. Поэтому пропаганду в архитектуре можно обнаружить как в тоталитарных государствах, так и в странах с либеральной формой правления. Так, американские небоскрёбы стали основой для советских архитектурных проектов. В Германии архитектура использовалась как средство пропаганды и конкуренции с советским режимом на Всемирных выставках. В Италии в первой половине XX в. господствовал футуризм и рационализм. В первой половине XX в. в разных странах появляются проекты перестройки столиц, например, Генеральный план реконструкции Москвы, Генеральный план Рима 1931 г., перестройка Берлина при А. Гитлере, «план Вуазен» Ле Корбюзье.*

**Ключевые слова:** архитектура, пропаганда, тоталитаризм, арт-деко, Италия, Германия, США, СССР

**D. A. Bolotnikov,  
N. V. Dyachenko**

### PROPAGANDA IN ARCHITECTURE OF THE 1920-1930s. ON THE EXAMPLE OF ITALY, GERMANY, USA AND USSR

**Abstract.** *The article examines examples of propaganda in architecture in the 1920s and 1930s, using Italy, Germany, the United States and the Soviet Union as examples. The state has always used architecture as a tool of emotional, psychological, physical influence on the individual, society and other states. Therefore, propaganda in architecture can be found in totalitarian states as well as in countries with a liberal form of government. Thus, American skyscrapers became the basis for Soviet architectural projects. In Germany, architecture was used as a means of propaganda and competition with the Soviet regime at the World's Fairs. In Italy in the first half of the 20th century, futurism and rationalism dominated. In the first half of the twentieth century in different countries appear projects for the redevelopment of capitals, for example, the General Plan for the Reconstruction of Moscow, the General Plan for Rome in 1931, the restructuring of Berlin under A. Hitler, the "Plan Voisin" by Le Corbusier.*

**Key words:** architecture, propaganda, totalitarianism, art deco, Italy, Germany, USA, USSR

Актуальность темы исследования определяется тем, что власть во все времена, эпохи использовала архитектуру как инструмент эмоционального, психологического, физического воздействия на индивида, общество и другие государства. Во-первых, архитектура оказывает психологическое воздействие, подавляя личность и в то же время позволяет чувствовать свою принадлежность к правящему режиму. Во-вторых, архитектура – демонстрация собственной силы, величия и стабильности, что не мало важно для любого государства.

Источниковая база по данной теме разнообразна. Первая группа источников – периодическая печать: журналы «Архитектура СССР», «Академия архитектуры»,

«Современная архитектура». Вторая группа источников составляют источники личного происхождения, а именно статья «Памятник III интернационала. Проект художника В. Е. Татлина» Н. Н. Пунина, «Воспоминания» А. Шпеера, «Архитектура XX в.» Л. Корбюзье, сборник воспоминаний советских архитекторов «Мастера советской архитектуры об архитектуре» в 2-х т., сборник речей и фраз Б. Муссолини «Dizionario mussoliniano». Третью группу источников составляют стенографические отчёты – «Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР 1–4 июля 1939 г.». Четвертую группу источников составляют нормативные акты: «Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 г.».

Изучением пропаганды в архитектуре занимались как отечественные, так и зарубежные ученые. Отдельно можно выделить исследование «Архитектура и психология» А. В. Степанова, в котором впервые анализируется взаимодействие архитектуры и психологии. В работе обобщён исторический и современный опыт творческих контактов архитектуры и психологии [1].

Первым комплексным исследованием архитектурной пропаганды в тоталитарных странах стала монография советского и британского историка искусства И. Голомштока «Тоталитарная культура», опубликованная в 1994 г. Автор отмечает, что фундамент тоталитарного искусства закладывается, когда партийное государство: (1) объявляет искусство оружием своей идеологии и средством борьбы за власть; (2) монополизировать все формы и средства художественной жизни страны; (3) создаёт всеохватывающий аппарат контроля и управления искусством; (4) из всего многообразия тенденций, существующих на данный момент в искусстве, выбирает одну, отвечающую его целям (и всегда наиболее консервативную), и объявляет ее официальной, единственной и общеобязательной; (5) начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу, партии, государству, человечеству, социальному или художественному прогрессу [2, с. 6].

Немецкий славист, профессор Билефельдского университета Ханс Гюнтер в статье «Тоталитарное государство как синтез искусств» выделяет следующие черты тоталитарной культуры: (1) сверхреализм, (2) монументальность, (3) классицизм, (4) народность, (5) героизм [3].

Историки и искусствоведы под термином тоталитарная архитектура подразумевают тип архитектуры, созданный тоталитарными государствами в XX в. для пропаганды своей идеологии. Однако пропаганду в архитектуре также можно обнаружить в обществах, которые не были тоталитарными, – в чем и состоит цель исследования.

Пропаганда, как деятельность, направленная на распространение идей, ценностей и другой информации, формирует определенные взгляды, представления, эмоциональные состояния, оказывает влияние на поведение людей, воздействует на потенциальную аудиторию. Архитектурная пропаганда достигалась с помощью монументальности, внедрения новых строительных материалов и технологий, различных художественных техник и приёмов, обустройства внешней среды (парков, фонтанов) и т.д.

Примером использования архитектуры в пропагандистских целях служит корпоративная архитектура (офисы, штаб-квартиры, бизнес-центры). Офис компании является внешним выражением этой структуры. Здание стремится «показать себя» своим сотрудникам, потенциальным клиентам и конкурентам. Яркой иллюстрацией корпоративной архитектуры является Крайслер-билдинг в Нью-Йорке, построенный в 1928–1930 гг. Здание компании Крайслер на тот момент претендовало на статус самого высокого здания в мире. Это сооружение стало, во-первых, примером успеха и мощи бизнеса, а во-вторых, рекламировало продукцию посредством самой архитектуры здания, т.к. шпиль из нержавеющей стали был стилизован под решетки автомобилей Крайслер.

Другим примером архитектурно пропаганды служит российский проект памятника Третьему Интернационалу, который в 1919 г. Отдел Изобразительных Искусств Народного

Комиссариата Просвещения поручил разработать В. Е. Татлину. Историк искусства Н. Н. Пунин в работе «Памятник III интернационала. Проект художника В. Е. Татлина» отмечает, что «основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была положить начало новому типу монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной» [4, с. 5]. Проект Татлина основывался не только на сходстве, но и на противопоставлении с Вавилонской башней. Пунин утверждал, что «наполнение мощью многомиллионного пролетарского сознания могло бросить в мир идею этого памятника» в борьбе за мировую пролетарскую революцию [5, с. 5]. Если Вавилонская башня стала причиной разделения людей на нации, то Башня Татлина должна стать фактором объединения людей в Интернационале. Однако, данный проект не был реализован.

В 1922 г. С. М. Киров выступил с предложением строительства Дворца Совета. В материалах V пленума правления Союза советских архитекторов СССР 1–4 июля 1939 г. отмечалось: «Дворец Советов представляет собой памятник великому гению социалистической революции В. И. Ленину. Памятник, который будет отображать в веках величие и героизм нашей социалистической эпохи» [6, с. 7]. В основе архитектурного решения должны были лежать «монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки...» [7, с. 10]. После многочисленных конкурсов победил проект архитектора Б. М. Иофана. Здание должно было стать самым высоким в мире, выше американских небоскрёбов. К строительству приступили в 1934 г., однако Великая Отечественная война остановила строительство.

Проект здания «Центрального дома Аэрофлота» 1934 г. советского архитектора Д. Н. Чечулина считается одним из примеров тоталитарной архитектуры, однако проект подвергался критике, и от него отказались. После Великой Отечественной войны Чечулин использовал проект здания Аэрофлота при строительстве Дома Советов РСФСР (сейчас Дом Правительства РФ). Здание Чечулина, построенное на 30 лет позже, с тоталитаризмом не ассоциируется, хотя это переработка проекта 1930-х гг.

В 1934 г. группа советских архитекторов отправилась в Нью-Йорк для «знакомства» с западной архитектурой. Советский архитектор Б. М. Иофан описал, свои впечатления от поездки: «огромное число небоскрёбов подавляет, а не возвеличивает человека» [8, с. 232]. Архитектор В. А. Щуко тоже делился подобными ощущениями: «Нью-Йорк положительно угнетает и давит своими громадами. Первые два дня, да и сегодня, чувствуется страшная усталость. Смотреть на эти громады вблизи невозможно – валится с головы шляпа и кружится голова» [9, с. 265]. То есть по мысли Иофана и Щуко американская архитектура «подавляла» человека в отличие от советской.

Американцы при строительстве делали акцент на оформлении нижней и верхней части здания, так как это видимые части высотного здания. Иофан считал, что в Москве многоэтажные дома нужно сооружать на таких местах, откуда они будут хорошо видны с больших расстояний: «Не только «низ» и «верх», но все здание должно представлять собой законченное произведение» [10, с. 236].

Советские архитекторы, видя американские небоскрёбы, хотели построить в СССР такое сооружение, чтобы показать превосходство советского социалистического строя над американским капиталистическим.

В 1934 г. было решено построить в центре Москвы на Красной площади здание Народного комиссариата тяжёлой промышленности (Наркомтяжпрома), в котором должна была быть выражена «база социализма – тяжёлая промышленность» [11, с. 238–239]. Был проведён конкурс фото-проектов, в котором приняли участие крупнейшие советские архитекторы: К. С. Мельников, И. И. Леонидов, И. А. Фомин, братья Веснины А. А. и В. А., С. В. Ляшенко, А. Г. Мордвинов, Б. М. Иофан и др. Данные проекты считаются образцом тоталитаризма, утопичности, футуристичности в советской архитектуре, однако не один из них не был реализован.

В эти же годы американское стилевое течение ар-деко эволюционировало в сторону упрощения. Архитектор Раймонд Худ при проектировании МакГроу-Хилл билдинга в Нью-Йорке отказался от декора, и этой архитектурой будет вдохновляться Иофан при проектировании Наркомтяжпрома, вернув башне ребристость.

В журнале «Архитектура СССР» писали, что «особо следует остановиться на тех двух из представленных проектов, которые носят откровенно утопический и формалистический характер именно на проектах архитекторов Леонидова и Мельникова» [12, с. 4]. Данные проекты относятся к той полосе в развитии советской архитектуры, когда подобная монументальность, футуристичность и утопизм считались обязательными и создание архитектурных объектов рассматривалось как проявление «прогрессивной» архитектурной мысли.

Советских архитекторов в Нью-Йорке заинтересовало здание Рокфеллер-плаза, 30 Раймонда Худа. В статье 1936 г. Б. М. Иофан писал: «Эта группа зданий разработана как единый архитектурный комплекс, с применением проверенных методов классической архитектуры: два боковых шестизэтажных корпуса представляют собой как бы пропилен: они организуют подход к центральному зданию – 72-этажному небоскрёбу – и подчёркивают грандиозный масштаб всего сооружения» [13, с. 18]. Б. М. Иофан формулировал новую стилевую повестку и реминисценцию этого здания, что проявилось в советских павильонах в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.), но источником, вдохновителем служил нью-йоркский Рокфеллер-центр.

На Всемирной выставке 1937 г. в Париже советский павильон, спроектированный Б. М. Иофаном, стоял напротив немецкого. Немецкий архитектор А. Шпеер, увидев проект советского павильона и десятиметровую скульптурную группу, которая прямо смотрела на немецкий павильон, был вынужден быстро достраивать свой проект, чтобы он был выше советского. Немецкий павильон представлял собой массивнейший куб, расчленённый на «тяжёлые прямоугольные колонны, о которые, казалось, должен был разбиться вражеский порыв, а с карниза моей башни на русскую пару сверху вниз взирал орёл» [14]. Советский павильон был более выразительным, он представлял собой «триумфальное здание, отображающее своей динамикой стремительный и мощный рост достижений первого в мире социалистического государства, энтузиазм и жизнерадостность нашей великой эпохи построения социализма, когда труд есть дело чести, дело доблести и героизма» [15, с. 219], стремящуюся только вперёд к светлому будущему.

В немецкой архитектуре художественные техники роднят Стадион Цеппилин, построенный А. Шпеером для проведения съездов НСДАП, с Дворцом Наций в Женеве (архитектор Жюльен Флегенхаймер). В пояснительной записке авторов проекта отмечено, что «дом Лиги Наций не может походить на обычные палаццо прежних посольств. Это не уснащённые портиками и колоннами приёмными залы для усталых суверенов, но гигиенические рабочие комнаты представителей народов, активно трудящихся. Не лабиринт крестовых сводов для запутанных ходов тайной дипломатии, но открытые стеклянные залы для открытых переговоров честных собеседников» [16, с. 169]. В итоге здание было решено строить в классическом стиле. У монументального немецкого стадиона Цеппилин и Дворца Лиги Наций одинаковый портик, от которого идёт колоннада, завершающаяся с обеих сторон флигелем. Оба сооружения отделаны белым мрамором. При этом первое здание считается оплотом тоталитаризма, а второе – нет. Приемы, которые использует Шпеер и Флегенхаймер, свойственны неоклассическому стилю.

Если сравнить интерьер Эмпайер-стейт Билдинга с интерьером библиотеки им. Ленина и интерьером Рейхсканцелярии, то можно заметить схожие подходы к системе декорации – мрамор на стенах, световые фонари, использование бронзы, меди и т.д., чтобы показать величие и могущество своих стран.

Для тоталитарных режимов общим явлением было обращение к идее перестройки своей столицы. Муссолини, Гитлер и Сталин пытались перестроить столицы своих государств, выразить в архитектуре величие своих народов, режимов и каким-либо образом

создать новый город на месте старого. Сталинский генплан реконструкции Москвы 1935 г. имел целью сделать Москву прекраснейшим городом мира. Гитлер предполагал снести Берлин и на его месте построить новый город. Гитлеровский план не был реализован, сталинский был воплощен частично.

Надо сказать, что реконструировать столицы своих стран хотели не только диктаторы. В первой половине XX в. французский архитектор Ле Корбюзье выступил с инициативой радикальной перестройки Парижа, начертав знаменитый «План Вуазен». Корбюзье предложил снести переуплотнённый деловой район на правом берегу Сены, построив на его месте 18 крестообразных небоскрёбов [17, с. 40–41] для штаб-квартир международных корпораций. С деловым центром соприкасались жилые кварталы, заполненные прямоугольными меандрами 12-этажных корпусов [18, с. 217]. По мысли Корбюзье, главная помеха превращения существующих городских нагромождений в стройную систему – отсутствие в городах ясности и порядка в плане: «Город наших дней гибнет от того, что в нем отсутствует геометрия. Строить свободно на вольном воздухе – это значит на месте несуровой, бессмысленной застройки произвести планомерную застройку» [19, с. 38]. Большое место в тоталитарном градостроительстве Корбюзье занимает автомобиль, т.к. автомобилисты изолированы в своём индивидуальном вакууме, сводятся к минимуму контакты между ними, в отличие от «общественного транспорта». При тоталитаризме любое разнообразие опасно, оно является источником обмена мнениями, идеями. В утопии Корбюзье прослеживаются аналогии с устройством тоталитарных обществ – стремление к порядку, чёткости, контролю, регламентации во всем. Ле Корбюзье в своём проекте хотел пропагандировать новую современную архитектуру, отказавшись от традиционных классических форм, а советские архитекторы в проекте Генеральной реконструкции Москвы пытались сделать Москву столицей мировой революции. Данное сравнение свидетельствует о том, что пропаганда может выступать свойством архитектуры, поскольку люди живут в том пространстве, которое спроектировали архитекторы и строители.

В Италии, по сравнению с другими странами, ситуация с архитектурным проектированием отличалась. Б. Муссолини понимал, что Рим сносить нельзя и архитекторы Италии вписывали свои здания в уже имеющийся архитектурный пейзаж. Муссолини стремился показать преемственность своей эпохи с наследием Древнего Рима, для этого архитекторы обращались к классическим формам античности и частично Ренессанса, однако в адаптированном виде – без излишеств, колонны без капителиев. С этой целью в 1931 г. был разработан Генеральный план Рима. Муссолини в 1934 г. Заявил, что «после Рима Цезаря, после Рима Пап, теперь есть Рим фашистский, который, наряду с одновременностью древнего и современного, вызывает восхищение всего мира» [20]. Как отмечает преподаватель Европейского института дизайна А. Г. Вяземцева, генеральный план реконструкции Рима 1931 г. сделала продуктом «тоталитарной» культуры, в первую очередь, итальянская пропаганда и государственные механизмы его реализации, а «градостроительные схемы, которые были в нем применены, присутствуют и в других европейских проектах первой половины XX века» [21, с. 225].

Группа молодых архитекторов в 1928 г. основала Итальянское движение за рациональную архитектуру (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) (MIAR). MIAR отстаивало модернистскую, функциональную, рациональную архитектуру перед лицом согласованной оппозиции консервативных культурных критиков, политических реакционеров и академического архитектурного истеблишмента, которые отвергли эту разновидность модернизма как чуждую итальянскому народу.

В конце 1926 года семеро выпускников Миланского политехнического института (Убальдо Кастаньоли, Луиджи Фигини, Гвидо Фретте, Себастьяно Ларко, Джино Поллини, Джузеппе Терраньи, Карло Энрико Рава) сформировали «Группу 7» и опубликовали четыре статьи, которые составили манифест, провозглашающий новую волну модернизма в Италии. Вскоре «Группа 7» примкнула к MIAR. Они отвергли консервативный академизм с его историцизмом, но в то же время критиковали футуристическое неприятие традиций или

пренебрежение ими. Их цель состояла в том, чтобы довести итальянскую архитектуру «до самых крайних последствий, пока она не продиктует другим народам новый стиль, как в великие периоды (итальянского) прошлого» [22, с. 56].

В 1931 г. публицист Пьер Мария Барди и архитектор Джузеппе Терраньи обратились к Б. Муссолини с предложением сделать рационалистическую архитектуру официальным искусством фашистской Италии. Барди и Терраньи утверждали, что рационалистическая архитектура способна реализовать и выразить волю государства к «тотальному» упорядочиванию пространства и жизни под его эгидой, они призвали Муссолини санкционировать рационалистическую архитектуру как единственное выражение фашизма, способное обеспечить торжество мира [23, с. 57]. Муссолини согласился с предложением.

Ярким примером итальянского рационализма является Каза-дель-Фашио (Дом фашизма), построенный в 1932–1936 гг. Джузеппе Терраньи на севере озера Комо. В этом здании располагался штаб фашистской партии. Обычно тоталитарные режимы строили монументальные здания, чтобы пропагандировать свою идеологию, Терраньи предпочёл функциональность архитектуры, убрав украшения и удостоверившись, что форма подчиняется функции. Почему большая часть здания сделана из стекла? Это связано с демагогией фашистского правительства. Терраньи писал: «концепция Муссолини о фашизме как о стеклянном доме, в который может заглянуть каждый, порождает такую интерпретацию...: никаких препятствий, никаких преград, ничего между политическим лидером и его народом» [24, с. 159]. Таким образом, рационализм и функционализм, продвигаемые фашистским режимом, воплощены в Каза-дель-Фашио.

Самым известным сооружением итальянского фашизма является «Квадратный Колизей» он же Дворец цивилизации труда, построенный для Всемирной выставки 1942 г. Здание лишено всяких украшений, излишеств. Квадратный Колизей изначально выполнял две функции: во-первых, он был сконструирован для Всемирной выставки и постройки для подобных мероприятий были временными и демонтировались по окончании выставки, во-вторых, здание должно было демонстрировать мощь Италии, которая подвергалась санкциям из-за войны в Эфиопии. В тот момент, когда выставка была отменена из-за Второй мировой войны, здание утратило свое назначение.

Итальянская история искусств не могла не наложить отпечаток на архитектуру итальянского фашизма. Если советские, немецкие, французские проекты тоталитарны и утопичны, то итальянская история искусств делала архитектуру менее доминантной.

Таким образом, наше восприятие архитектуры зависит от того, как мы воспринимаем эпоху, в которую эта архитектура создавалась. На наше представление оказывают влияние политические ярлыки, которые свойственны человеческому сознанию. Чтобы понимать архитектуру необходимо учитывать контекст, когда эта архитектура создавалась, с какой целью, кем, какие строительные и художественные техники и приёмы используются. На примере архитектуры Германии, Франции, СССР и США можно отметить наличие общих черт в архитектурных стилях как государств с авторитарным политическим режимом, так и либеральным, в то же время в Италии фашистский режим Муссолини смог выработать свою пропагандистскую концепцию в архитектуре, основанную на историческом наследии.

#### ***Библиографический список***

1. Степанов, А. В. Архитектура и психология / А. В. Степанов. – Москва : Стройиздат, 1993. – 295 с.
2. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток. – Москва : Изд-во Галарт, 1994. – 296 с.
3. Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. – Санкт-Петербург : Академичекий проект, 2000. – С. 7–15.
4. Пунин, Н. Н. Памятник III интернационала. Проект художника В. Е. Татлина / Н. Н. Пунин. – Петроград : Издание отд. Изоб. Искусств Н.К.П., 1920. – 5 с.

5. Пунин, Н. Н. Памятник III интернационала. Проект художника В. Е. Татлина / Н. Н. Пунин. – Петроград : Издание отд. Изоб. Искусств Н.К.П., 1920. – С. 5.
6. Архитектура Дворца Советов. Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР 1–4 июля 1939 года. – 112 с.
7. Архитектура Дворца Советов. Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР 1–4 июля 1939 года. – С. 10.
8. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2 / Под общ. ред. М. Бархина. – Москва : Изд-во «Искусство», 1975. – 584 с.
9. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1 / Под общ. ред. М. Бархина. – Москва : Изд-во «Искусство», 1975. – 544 с.
10. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2 / Под общ. ред. М. Бархина. – Москва : Изд-во «Искусство», 1975. – 584 с.
11. Хан-Магомедов, С. О. Константин Мельников С. О. Хан-Магомедов. – Москва : Строиздат, 1990. – 295 с.
12. Конкурс фотопроектов дома Наркомтяжпрома в Москве // Архитектура СССР. – 1934. – № 10. – С. 76.
13. Иофан, Б. М. Материалы о современной архитектуре США и Италии / Б. М. Иофан // Академия архитектуры. – 1936. – № 4. – С. 79.
14. Шпеер, А. Воспоминания / А. Шпеер // Милитера («Военная литература»): [сайт]. – URL: [http://militera.lib.ru/memo/german/speer\\_a/text.html#02](http://militera.lib.ru/memo/german/speer_a/text.html#02) (дата обращения: 03.10.2021).
15. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2 / Под общ. ред. М. Бархина. – Москва: Изд-во «Искусство», 1975. – 584 с.
16. Ганнес Мейер и Ганс Витвер (Базель) Дворец «Лиги наций» // Современная архитектура. – 1927. – № 6. – С. 191.
17. Ле Корбюзье Архитектура XX века / пер. с фр. В. Н. Зайцев. – Москва : Прогресс, 1977. – 301 с.
18. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность Т. 1 / А. В. Иконников. – Москва: Прогресс-Традиции, 2001. – 656 с.
19. Ле Корбюзье Архитектура XX века / пер. с фр. В. Н. Зайцев. – Москва : Прогресс, 1977. – 301 с.
20. Dizionario mussoliniano, Milano, 1940, – URL: <https://www.mori.bz.it/Dizionario%20mussoliniano.pdf> (date of access: 15.01.2022)
21. Вяземцева, А. Г. Генеральный план Рима 1931 г. как отражение основных тенденций градостроительства межвоенного времени / А. Г. Вяземцева // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2016. – № 2 (7). – С. 201–228.
22. Aristotle Kallis Futures Made Present: Architecture, Monument, and the Battle for the ‘Third Way’ in Fascist Italy // Journal of Comparative Fascist Studies. – 2018. – №7. – P. 45–79.
23. Aristotle Kallis Futures Made Present: Architecture, Monument, and the Battle for the ‘Third Way’ in Fascist Italy // Journal of Comparative Fascist Studies. – 2018. – №7. – P. 57.
24. David Rifkind Furnishing the Fascist interior: Giuseppe Terragni, Mario Radice and the Casa del Fascio // Architectural Research Quarterly. – 2006. – Vol 10(02). – P. 157–170.