

## Naiwny neomodernizm w architekturze ZSRR lat sześćdziesiątych XX wieku

Aleksander Buriak  
DOCOMOMO Ukraina

### I.

Nawet dość pobieżny przegląd najslawniejszych obiektów zwiastujących nadejście „ery Chruszczowa” (tj. lat 1953-1964, przyp. red.) prowadzi do wniosku, że architektura Związku Radzieckiego drugiej połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, posiadała swój specyficzny styl<sup>1</sup>. Nowa architektura radziecka, zarówno stylistycznie jak i metodologicznie, jawiła się jako

1. „Powrót do Leninowskich norm państwa i życia partyjnego” proklamowany był przez następców Stalina. Gdyby był zrealizowany w scenarii stalinistycznej, miałby niewątpliwie ton parodiowy. To polityka i ideologia, a nie techniczne i ekonomiczne możliwości (tak jak to wyjaśniali ówczesni oraz późniejsi teoretycy) zmusiły architekturę radziecką do nagłej zmiany *cliché* stylistycznego (które było dramatyczne, ale stosunkowo proste), a naukę o architekturze i szkołę architektoniczną zmusiły do zmiany całego systemu studiów teoretycznych i metod dydaktycznych (co okazało się być znacznie bardziej skomplikowanym zadaniem i zajęło odpowiednio więcej czasu) – por. Буряк О.П., *Архітектурна школа часів боротьби з надмірностями*, „Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті”, Харків: ХХПІ, 1999, № 1, s. 25-27.

odmiana modernizmu albo raczej neomodernizmu, co wynika z faktu, że europejski modernizm wchodził już w fazę schyłkową. Był to czas fundamentalnej rewizji ideologii modernistycznej.

Wczesny modernizm radziecki (od połowy lat pięćdziesiątych do połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku) cechuje: skromność w stosowaniu architektonicznych środków ekspresji, podkreślenie wizerunku architektonicznego, szerokie zastosowanie malarstwa dekoracyjnego oraz rzeźby. Był to okres przejściowy, zaskakujący niewielką liczbą odniesień do historii, których można było się spodziewać, sądząc po poprzednich dwóch dekadach architektury stalinowskiej, utrzymanej w ramach oficjalnej koncepcji „opanowania dziedzictwa”.

Być może jedynym ostentacyjnie innym obiektem był Pałac Zjazdów w Moskwie, na Kremlu (1961,

1. Pałac Zjazdów w Moskwie, Kreml, 1961 (źródło: 1922 - 1991: СССР в фото. *IntouristфотоМосквы*, 1 lutego 2012, <http://cccp-foto.livejournal.com/578229.html>)





2. Centrum Lincolna w Nowym Jorku (źródło: [newyork.citysam.de](http://www.newyork.citysam.de) © ListenMissy! Gemäß CC-Lizenz. <http://www.newyork.citysam.de/ny-reisefuehrer-foto/lincoln-center-4.htm>)

architekci: M. Posochin, A. Mndojanc, E. Stamo, P. Steller, N. Szczepietilnikow, il. 1). Jego neoklasycyzyne formy wyprzedziły serię podobnych reprezentacyjnych kompozycji, które pojawiły się na Zachodzie w latach sześćdziesiątych, a w tym przede wszystkim w Centrum Lincolna w Nowym Jorku (1967, architekci: M. Abramovits, P. Bellucci, G. Bunsheft, W. Harrison, F. Johnson, E. Saarinen i inni.; il. 2).

W pierwszej dekadzie „po Stalinie” styl architektury radzieckiej różnił się zasadniczo od wzorców i motywów panujących na Zachodzie. W architekturze tego okresu nie zaobserwujemy żadnych bezpośrednich imitacji któregośkolwiek z mistrzów modernizmu. Pomimo dużego zainteresowania dziełami i osobowością Le Corbusiera, jego wpływy zaznaczyły się w architekturze ZSRR dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych; są to: Muzeum Pamięci Lenina w Ulianowsku (1970, architekci: B. Kozincew, M. Konstantinow, G. Isakowicz, W. Szulrichter) – gigantycznie powiększona replika willi Savoye; hotel „Mir” w Charkowie (1977, architekci: S. Mirgorodski, R. Gupało, N. Didienko) – swobodna wariacja na temat Jednostki Marsylskiej oraz inne. Obiekty nawiązujące



3. Cerkiew p.w. Świętej Trójcy w miejscowości Trójce-Łykowo, 1698-1704 (źródło: Популярная художественная энциклопедия. Под ред. Полевого В.М. – М.: Советская энциклопедия, 1986)

do architektury Miesa van der Rohe’a pojawiają się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a są to: rozbrany po roku 2002 Moskiewski Terminal Lotniczy (1965, architekci: D. Burdin, J. Rabajew, M. Artiemiew, W. Klimow, W. Jakowlew, M. Arubczian) oraz hotel „Inturist” przy ulicy Gorkiego w Moskwie (1970, architekci: W. Woskriesiński, J. Szewierdajew i inni).

Tym bardziej w późnych latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych nie było mowy o odzwierciedlaniu lub naśladowaniu stylistyki nowych brutalistów czy strukturalistów. Pierwsze realizacje noszące znamiona tych trendów pojawiają się na przełomie lat siedemdziesiątych. Są to przykładowo: kompleks Instytutu Moskiewskiego Technologii Elektronicznej w Zielonogradzie (1969-1971, architekci: I. Pokrowski i F. Nowikow) oraz nowy budynek Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego przy bulwarze Twerskim (1972, architekt W. Kubasow).

Styl okresu Chruszczowa różnił się od stylów pozostałych krajów „obozu socjalistycznego”, w których można było zaobserwować proces przechodzenia z miejscowych wersji „architektury stalinowskiej” (powstałych po II Wojnie Światowej pod wpływem Związku Radzieckiego) na pewnego rodzaju neomodernizm (w Polsce i w Europie Zachodniej kierunek ten jest nazywany modernizmem powojennym, przyp. red.). W szczególności w byłym NRD kontynuowano trend nazywany przez demokratyczne Niemcy *Bauhausstil*. W rzeczywistości oznaczało to badanie i analizę klasycznego niemieckiego modernizmu opartego na dziedzictwie szkoły Bauhaus w Dessau oraz adaptację tego dziedzictwa do warunków gospodarki planowanej i budownictwa przemysłowego.

Można założyć, że praktyka projektowa i budowlana radzieckiego neomodernizmu z lat 1955-65 nie była kontynuacją przedwojennej awangardy tego kraju. Brak jest badań historycznych i architektonicznych nad rosyjskim konstruktywizmem oraz ówczesnymi ruchami awangardy do połowy lat sześćdziesiątych. Pierwszy programowy artykuł napisany przez Selima Chan-Mohamedowa, który później stał się wiodącym badaczem radzieckiej architektury awangardowej, pojawił się w czasopiśmie „Dekoracyjna sztuka ZSRR” dopiero w roku 1964, czyli pod koniec omawianego okresu<sup>2</sup>. Całkiem inaczej potoczyły się losy konstruktywistycznego dziedzictwa edukacyjnego, które w tamtych latach stanowiło fundament transformacji programów nauczania w szkołach architektury Związku Radzieckiego<sup>3</sup>. Już w roku 1969 wyniki tych prac zostały zebrane i usystematyzowane w traktacie Borysa Barchina „Metody projektowania architektonicznego w nauczaniu architektury”<sup>4</sup>.

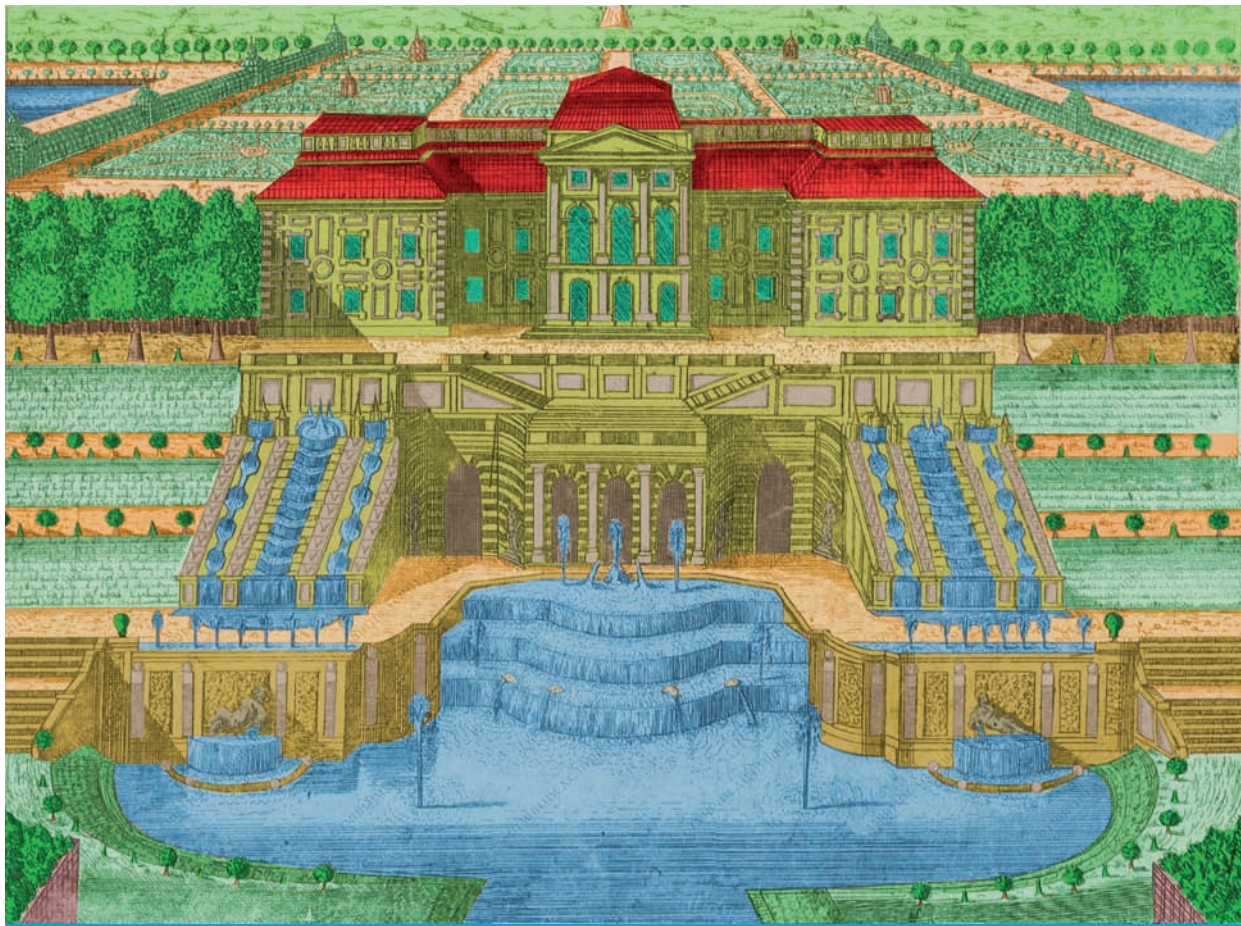
Wszystkie te okoliczności sprawiły, że architektura ery Chruszczowa stała się artystycznym fenomenem o bardzo szczególnym charakterze. Z jednej strony była ona częścią złożonego systemu wielu wcześniejszych i nowych ograniczeń i uprzedzeń

2. Хан-Магомедов С. О., *Традиции и уроки конструктивизма*, „Декоративное искусство СССР”, 1964, № 9.

3. Буряк О.П., *Архитектурна школа часів боротьби...*, op. cit.

4. Бархин Б.Г., *Методика архитектурного проектирования [в системе архитектурного образования]*, „Стройиздат”, 1969, s. 223.





4. Panorama Wielkiego Pałacu Peterhof wg rys. A. Zubowa 1717 (źródło: Петровское барокко // Русское искусство и быт начала XVIII века. 23 августа 2013. <http://petro-barocco.ru/archives/4399>)

o charakterze ideologiczno-estetycznym. Z drugiej strony zabrakło czasu na opracowanie nowej koncepcji architektury modernistycznej, co nie pozwoliło ani na dokładne zapoznanie się z doświadczeniami Zachodu, ani na zbadanie dziedzictwa modernizmu krajowego.

## II.

W historii architektury rosyjskiej tego rodzaju sytuacje powtarzały się z pewną regularnością w ciągu trzech stuleci. Styl epoki Chruszczowa jest kontynuacją długiej tradycji „naiwnych” neostylów w architekturze rosyjskiej. Pojawiały się one wtedy, kiedy podejmowano próby nadrobienia zaległości w stosunku do zachodnich sąsiadów. Państwo rosyjskie (rządziej społeczeństwo) starając się dogonić postęp społeczny i technologiczny, odtwarzało na ziemi rosyjskiej zachodnie wzorce cywilizacyjne<sup>5</sup>. Stąd między innymi wzięły się miejscowe odmiany paneuropejskich stylów artystycznych, widoczne od siedemnastego do drugiej połowy dwudziestego wieku.

Historycznie, pierwsza taka sytuacja miała miejsce na przełomie wieków XVII i XVIII, kiedy przygotowywano reformy Piotra Wielkiego. Miały one otworzyć Rosji drogę wyjścia z wielowiekowej samoizolacji i ułatwić wstąpienie tego kraju do gro-

na wielkich mocarstw europejskich. W architekturze przełom ten zaznaczył się całym wachlarzem trendów stylistycznych, które na różny sposób interpretowały motywy europejskiego baroku. Był to po pierwsze tzw. „styl naryszkinowski”, spopularyzowany głównie w Moskwie i nazwany od nazwiska rodziny Bojarów Naryszkin, do którego należała babka Piotra, Natalia Naryszkina (il. 3)<sup>6</sup>. Inną wersją tego samego zjawiska był tzw. „barok stroganowski”, widoczny w posiadłościach przemysłowca Grigorija Stroganowa<sup>7</sup>. Wyróżnia się też „barok golicynski”, nazwany od nazwiska wpływowej rodziny Bojarów Golicynów, którzy w czasach przed Piotrem Wielkim byli aktywnymi zwolennikami zachodnich wpływów kulturowych. Za czasów rządów Piotra Wielkiego i jego bezpośrednich następców (1697-1730) architektura rosyjska była zdominowana przez trzeci „styl naiwny” przełomu wieków. Był to właściwy barok piotrowski (rus. Петровскоебарокко). Stał się on podłożem „oświeconego” baroku rosyjskiego połowy XVIII stulecia, za panowania Anny i Elżbiety Romanowej (il. 4).

Jakościowy przełom w architekturze, jaki miał miejsce za czasów Katarzyny II, był tak głęboki, że trudno klasycyzm rosyjski drugiej połowy XVIII wieku nazwać „stylem naiwnym”. Jego twórcy – zarów-

5. W kulturze rosyjskiej procedura „zapożyczania” była zawsze niezmiernie ważna. Od X wieku, kiedy to święty Władimir stanął przed problemem wyboru religii, aż do chwili przyjęcia marksizmu w roku 1917, Zapożyczano nie tylko ideologię i ekonomiczne struktury produkcji, ale też wzornictwo, style artystyczne i instytucje społeczno-socjalne. Por. Паперный В., *Культура Два*, „Новое литературное обозрение”, 1996, s. 384.

6. Naryszkinowie poszli śladem orientacji prozachodniej i w swoich posiadłościach w Moskwie i pod Moskwą wzniesli kościoły z elementami barokowymi (jak również manierystycznymi i renesansowymi) zarówno w ornamentyce jak i w konstrukcji przestrzennej.

7. Był to styl mniej radykalny, wprowadzający bogate zdobnictwo barokowe do tradycyjnych typologicznych wzorców rosyjsko-bizantyjskiej architektury sakralnej i czasami do architektury budynków niesakralnych.





5. Pałac piotrowski w Moskwie, 1776–1780, architekt M. Kazakow (źródło: Лебедева Е. Храмы воинской славы. «Православие.ру», 30.04.10. <http://kapellan.ru/xramy-voinskoj-slavy.html>)

no zaproszeni cudzoziemcy (J.-B. Vallin de la Mothe, J. Quarenghi, J. Thomas de Thomon), jak i rosyjscy mistrzowie (W. Bażenow, A. Woronichin, M. Kazakow) – posiadali wykształcenie i przygotowanie zawodowe na najlepszym poziomie europejskim. Natomiast pełne cechy „naiwności” prezentuje rozwijający się wówczas w Rosji pseudogotyck, któremu hołdowali między innymi W. Bażenow, M. Kazakow oraz J. Felten. W ostatnich trzech dekadach wieku przedromantyczna fascynacja motywami gotyckimi rozprzestrzeniła się zresztą również w Europie Zachodniej. W Rosji powstała też wówczas przedziwna mieszanka powierzchownie traktowanych motywów gotyckich, klasycystycznych oraz form stylu naryszkinowskiego, czego przykładem jest m. in. zespół architektoniczny Carycyno (arch. W. Bażenow i M. Kazakow) i czy Pałac Piotrowski w Moskwie (arch. M. Kazakow, il. 5).

Druga fala neoklasycyzmu, która objęła nie tylko duże miasta, ale również rosyjską prowincję po wojnie roku 1812 (tzw. „klasycyzm po pożarze” w Moskwie) częściowo także zasługuje na miano „stylu naiwnego”. Na nowo rozbudzony entuzjazm do modernizacji wśród wykształconej części społeczeństwa inspirowany był zwłaszcza albumami projektów architektonicznych kręgu Boullée i Ledoux, sprowadzonych w dużych ilościach przez rosyjskich oficerów ze zdobyczego Paryża.

6. Budynek mieszkalny z wielkiej płyty w Alei Leningradzkiej, Moskwa, 1940, architekci A. Burow i B. Błochin oraz inżynierowie A. Kuczerow i G. Karmanow (źródło: ©dkphoto. Досуние фотозарисовки – Советская архитектура столицы, 1917–1955 гг., Sep. 25th, 2010. <http://dkphoto.livejournal.com/189248.html>)



W szeregu formacji „naiwnych” nie można też pominąć „stylu rosyjsko-bizantyjskiego”, który powstał za rządów Mikołaja I. Był to kolejny przypadek zlecenia „z góry”, realizowanego pod hasłem wzmocnienia nacjonalizmu państwowego. Pomimo swej skali i luksusu obiekty zbudowane w dużych miastach, a szczególnie w Moskwie, odznaczają się schematyzmem detali oraz mechanicznym nałożeniem „pseudorosyjskiego” dekoru na późno klasycystyczne układy kompozycyjne<sup>8</sup>.

Przedstawione tendencje pozwalają twierdzić, że w historii architektury rosyjskiej „naiwność” stylu była zawsze wynikiem pospiesznego przyjmowania kolejnych wersji „mody” w architekturze, jaka w danym okresie panowała w Europie. Często było to podyktowane szczerym entuzjazmem dla kultury, ale najczęściej siłą sprawczą była władza. W zasadzie „styl naiwny” kształtował się w warunkach ciągłego „pędu” modernizacyjnego, który nie pozwalał na systematyczne opanowywanie nowej wiedzy i poprawne stosowanie danego stylu.

### III.

Styl naiwny w architekturze Związku Radzieckiego z przełomu lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku (tzw. „Chruszczowski modern”) zawdzięcza również swe cechy tendencjom wskazanym powyżej<sup>9</sup>. Wraz z polityczną „odwilżą” po śmierci Stalina pojawiły się ambitne projekty we wszystkich sektorach gospodarki narodowej. Architektura radziecka stanęła przed krytycznym wyzwaniem, jakim był program budownictwa mieszkaniowego na niespotykaną do tej pory skalę. Do jego realizacji konieczna była modernizacja technologii stosowanych w budownictwie cywilnym. Dla zobrazowania ogromu tego zadania można je przyrównać do zmiany wyposażenia tradycyjnej armii w broń jądrową i systemy wystrzeliwania pocisków.

Podobnie jak w poprzednich epokach rosyjskiej historii, również i tym razem architektura w Związku Radzieckim miała pełnić rolę sztuki promującej ideologię. Architekci sowieccy stanęli przed problemem dokonania semantycznie poprawnego wyboru, a wybierać musieli spośród motywów, jakie zgromadził modernizm w ciągu ćwierćwiecza nieobecności ZSRR na scenie nowoczesnej architektury. Sytuację dodatkowo komplikował fakt, że przez dwadzieścia lat - od połowy lat trzydziestych aż do połowy lat pięćdziesiątych - informacje o architekturze Zachodu były praktycznie niedostępne dla radzieckich odbiorców. Aby zrozumieć, co działo się w architekturze światowej w pierwszej połowie wieku potrzeba było dużo czasu i sporego wysiłku<sup>10</sup>.

8. Najważniejsze przykłady z wczesnego okresu tego stylu to: Katedra Chrystusa Zbawcy, 1839-1883, architekt K. Tone; Wielki Pałac Kremłowski, 1838-1849, architekci K. Tone, N. Cziczagow, F. Richter, K. Gierasi-mow, W. Bakariow, N. Szochin.

9. Motywy, okoliczności i rezultaty „rewolucji z góry”, przeprowadzonej w radzieckiej architekturze w połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku zostały przedstawione w artykule przygotowanym na konferencję w Gdyni w 2012 r.: Buriak A., *ZSRR 1955-1965. Industrialna urbanistyka z polityczną „odwilżą” w tle*, [w:] *Architektura XX wieku do lat sześćdziesiątych i jej ochrona w Gdyni i w Europie*, opr. zb., red. Maria Jolanta Sołtysik i Robert Hirsch, Gdynia 2014, s. 93-96

10. „Odkrywanie Zachodu” postępowało stopniowo, było ściśle regulowane i trwało przez całą połowę dekady od roku 1955, kiedy ogłoszono zmianę kursu w rozwoju architektury radzieckiej, aż do roku 1961, kiedy otwarto



7. Kino „Ukraina” i Sala Koncertowa w Charkowie, 1963, architekci W. Wasiliew, J. Plaksiew i W. Reusow (źródło: *dic.academic.ru. Художественная энциклопедия. © Академик, 2000-2013* [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_picture-s/3351/Украинская](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_picture-s/3351/Украинская))

Dodatkowym utrudnieniem był fakt, że nowe technologie i innowacje w budownictwie nie pomagały w realizacji zadania, przed jakim państwo ideologiczne postawiło architekturę, traktowaną jako sztuka ideologiczna. Zadanie to polegało na stworzeniu języka „optymizmu historycznego”. Nieprzydatne w tym względzie okazały się też bezpośrednie zapożyczenia ze słownika form modernistów zachodnich, bowiem był to czas formowania się sztywnej i posępnej architektury nowego brutalizmu w krajach kapitalistycznych.

W tym samym okresie światowa klasyka modernizmu w architekturze, w tym konstruktivismu i mistrzowskich dzieł Stylu Międzynarodowego, trafiła już na półki z książkami o historii sztuki, prezentując się zdecydowanie *démodé*. Pamięć o krytycznych pogromach owej klasyki była jeszcze bardzo świeża<sup>11</sup>, tak samo jak pojęcie „służebności wobec Zachodu”, stosowane dla napiętnowania „ideowo cudzych” dzieł sztuki. W takich właśnie warunkach przedstawienie maszyny ideologicznej o 180° wyglądałoby na całkowitą kapitulację; dlatego trzeba było szukać innego rozwiązania.

Kiedy je znaleziono, paradoksalnie okazało się, że źródłem nowego stylu była próba artystycznego zasymilowania procesów industrializacji i typizacji *per se*, ponieważ uważano, że metody konstrukcji i technologie są stylistycznie, historycznie i ideologicznie neutralne. Nie przypadkiem pierwsza poważniejsza publikacja w ZSRR Mistrzów Ruchu Nowoczesnego była tłumaczeniem traktatu autorstwa Pier Luigi Nervi „Buduj poprawnie”<sup>12</sup>, której autor nie był architektem.

Jako metodę estetycznego zasymilowania industrializacji przyjęto całkowitą, posuniętą do granic puryzmu (na ogół nieświadomego), eliminację wszystkich ozdobnych i nieużytkowych detali oraz dodatków (szczególnie tych, przypominających style historyczne). Zasadę tę realizowano z żelazną konsekwencją w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Stanowiła ona



8. Hotel „Junost” („Młodzież”) w Alei Komsomolskiej w Moskwie, 1961, architekci J. Arndt, T. Bauszewa, W. Borowin, T. Władimirow (źródło: *dkphoto. Досуние фотозарисовки – Советская архитектура столицы, 1917–1955 гг., Ser. 25th, 2010.* <http://dkphoto.livejournal.com/189248.html>)

dokładną odwrotność technik architektonicznych okresu od lat trzydziestych do pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, kiedy elementem spajającym kompozycję były najczęściej owe „dodatki”.

Nie jest prawdą, że historyzująca kompozycja nie pasowała do ówczesnych przemysłowych metod budownictwa, w szczególności do stosowanych w ZSRR technologii wielkich bloków i wielkiej płyty. Zanim nastąpił wielki przełom w połowie lat pięćdziesiątych, przeprowadzano w ZSRR całkiem owocne eksperymenty, których celem było poszukiwanie kompatybilności pomiędzy technologiami wielkiej płyty a klasycyzującymi zasadami kompozycji. Najśłynniejsze z nich to wielki blok przy Alei Leningradzkiej w Moskwie, przypominający ogromną rzeźbioną szkatułkę (architekt A. Burow, 1940; il. 6) oraz konkurujące z nim projekty budynków mieszkalnych z wielkiej płyty autorstwa akademika I. Żołtowskiego (1952-1953). Na Zachodzie również szeroko stosowano wówczas technologie prefabrykacji w budownictwie, jednak kwieciste kompozycje neoklasyczne pojawiły się tu znacznie później, w erze postmodernistycznej – na przykład w dziełach Ricardo Bofilla i Manuela Núñez Yanowsky'ego.

Techniki kompozycyjne w najbardziej ikonicznych obiektach tego okresu są, co do zasady, elementarnie proste i polegają głównie na strukturalnym i technologicznym „alfabecie” konstrukcji ramowych. Oto kilka typowych przykładów. Tematem kompozycyjnym hotelu „Junost” („Młodzież”) w Alei Komsomolskiej w Moskwie (1961, architekci: J. Arndt, T. Bauszewa, W. Borowin, T. Władimirow) – są przeszklenia wstęgowe (il. 8). Dlaczego ten zwykły prostopadłowiec stał się kamieniem milowym swojej epoki? Można to zrozumieć jedynie w kontekście czasu, w którym powstał. Jest to jeden z pierwszych przykładów konsekwentnego stosowania tej formy w architekturze radzieckiej od połowy lat trzydziestych i chyba pierwszy po długiej przerwie dla budynku publicznego.

Równie ważne są rozwiązania kompozycyjne budynków, uwypuklające „nagą” strukturę konstrukcji o dużej rozpiętości. Przykładem jest terminal lotniczy w Borispolu – betonowa skorupa o cienkich ścianach z żelbetu, wyeksponowanych w głównym holu (1960-1965, architekci: A. Dobrowolski, A. Malinowski,

w Moskwie doskonałe rosyjskojęzyczne wydanie czasopisma paryskiego „L'Architecture d'Aujourd'hui”.

11. Цапенко М.П., *О реалистических основах советской архитектуры*, „Стройиздат”, 1952, s. 396.

12. Нерви П. Л., *Строить правильно*, „Стройиздат”, 1956, s. 214 (*Construire correctement*, Hoepli, Milan, 1954).



9. Pałac Pionierów w Moskwie, 1963 (źródło: *Фотокружок во Дворце пионеров в Москве*. <http://gokuqf.host39.com/2014-11-18/fotkruzhok-v-dvorce-pionerov-v-moskve/%5D>)

D. Popienko, J. Jewrieinow; il. 7); kino oraz sala koncertowa „Ukraina” w Charkowie – wiszący dach w kształcie siodła (1963, architekci: W. Wasiliew, J. Plaksiew, W. Reusow). Przykłady takie można by mnożyć.

Typizacja konstrukcji, umożliwiająca szybkie i łatwe powielanie rozwiązań architektonicznych budowli wielkokubaturowych, w rzeczywistości pozostawiała architektom tylko jeden rodzaj środka ekspresji – grę kombinatoryczną z ograniczonym zestawem standardowych elementów. Było tak nawet w przypadku budowy unikalnych kompleksów takich jak Moskiewski Pałac Pionierów i Uczniów, którego układ sprawiał wrażenie zbioru typowych bloków (1962, architekci: W. Jegieriew, W. Kubasow, F. Nowikow, I. Pokrowski, M. Chazakian; il. 8).

Aby przełamać estetyczne ubóstwo powtarzalnych konstrukcji prefabrykowanych, stosowano zabieg tzw. „syntezy sztuk”, polegający na „dekowaniu” elewacji za pomocą ozdobnych wkładek/dodatków oraz nakładek, organicznie niepowiązanych z systemem tektonicznym obiektu architektonicznego. Były to nakładające się na siebie elementy, wypełniające duże, gładkie powierzchnie ścian („aby na końcach powiesić syntezę”, jak mówiło się w ówczesnym folklorze architektonicznym). Realizowano je przede wszystkim klasycznymi technikami obrazów monumentalnych – takimi jak mozaika i sgraffito, rzadziej w formie płaskorzeźby. We wnętrzach na nowo zagóściły monumentalne witraże. Charakterystyczne dla tych działań były próby „modernizowania”, upraszczania i potaniania techniki klasycznej – kolorowa ceramika zastępowała smaltę, stosowano mozaikę z płytek ceramicznych (por. il. 9), wykorzystywano kruszone szkło kolorowe w polimerowych betonowych ramach witraży.

Te ograniczone czasem i przestrzenią, splecione ze sobą elementy dekoracyjne były nikłym stylistycznym odniesieniem do technik i tematów sztuki współczesnej. Ówczesni artyści radzieccy znali ją słabo i traktowali ze zrozumiałą ostrożnością. Można się jedynie domyślać, że w stylistyce tej „syntezy” widnieją ostatnie przebłyski zanikającej Art Deco: zarówno w tym jak dokonano połączenia pomiędzy motywem obrazkowym a podstawą architektoniczną oraz w strukturze tkanki artystycznej samego wizerunku.