

Дается характеристика и объясняется феномен визионерства, его значение для архитектуры и творчества профессионалов, а также для социальной динамики. Автор подчеркивает историческую неотвратимость дифференциации занятых в проектировании на архитекторов и инженеров – профессионалов с принципиально различной миссией и противоположным подходом к проектированию. Подчеркивается, что визионерство существует и в архитектуре, и в инженерных проектах; оно напрямую связано с социальными утопиями, по-разному соотносится с прогрессивными и консервативными тенденциями развития. В таком контексте анализируется история советской архитектуры. **Ключевые слова:** архитектура; визионерство; проектирование; открытие; метод и методика; разделение труда; прогрессивное и консервативное; региональное и глобальное; история советской архитектуры./

The author describes and explains the phenomenon of visionariness and its significance for architecture and the creative work of professionals, as well as for social dynamics. The author emphasizes the historical inevitability of differentiation of those employed in design into architects and engineers, professionals with fundamentally different missions and an opposite approach to design. It is emphasized that visionariness exists both in architecture and engineering projects; it is directly related to social utopias, and correlates differently with the progressive and conservative trends in development. The history of Soviet architecture is analyzed in this context.

**Keywords:** architecture; visionariness; design; invention; method and methodology; division of labor; progressive and conservative; regional and global; history of Soviet architecture.

## Параллельная архитектура оттепели и застоя. Визионеры / Parallel Architecture of the Thaw and Stagnation. Visionaries

ТЕКСТ  
**Андрей Бокон**  
РААСН; МААМ /  
text  
**Andrey Bokov**  
RAACS; IAAM

**Визионерство и видение: что, где, когда, кто**  
Картина происшедшего в архитектуре в последние десятилетия советской власти оказывается неполной без упоминания о визионерстве. Немногочисленные следы этого явления быстро стираются из памяти, несмотря на его очевидное влияние на события последующих лет.

Визионерство как понятие не содержит оценок, оно нейтрально, не обесценено долгим употреблением и вполне годится для обозначения того, что не имеет ясной институционализации и строгих границ. Визионерство не тождественно творчеству или креативному действию. Не всякое творчество является визионерским, но само визионерство есть творчество особого рода, склонное к широким обобщениям, определяемое мировоззрением, целями и ценностями.

Визионерство, или способность описать и изобразить нечто отсутствующее в настоящем, отличное от настоящего, но важное и необходимое для будущего имманентное свойство, призвание архитектуры и архитекторов. В разное время разными людьми это призвание и порожденная им ответственность за будущее ощущается по-разному, и сегодня есть основания полагать, что 1960–1980-е годы были временем особой увлеченности будущим и обостренного к нему внимания.

Специфика архитектурного визионерства определяется видимостью и заимностью материала, огромным диапазоном и широтой рассматриваемого, претензией на его фундаментальность и статусность. В сочетании с желанием и способностью влиять на будущее, предсказывать будущее – все это породило и воспитало в архитекторах-визионерах ощущение миссии и высокого служения. Это ощущение не лишено оснований, поскольку то, что порождает такой архитектор, явно отличается даже от самых ярких и дерзких представлений чиновника, бизнесмена или общественного активиста, тех, кто говорит на других языках и для кого проектирование будущего не является основной специальностью и делом жизни.

Визионерские жесты, кажущиеся многим отвлеченными и внепрактичными, способны оставаться долгое время незамеченными и/или, напротив, сразу наталкиваться на неприятие и сопротивление среды. Но сложности судьбы не мешают им играть роль крайне необходимого профессии фермента, спасающего от стагнации и замерзания.

Визионерство прочно встроено в архитектуру с момента рождения профессии и определяет ее сущность. Сущ-

ность же самого визионерства как формы сопротивления и вызова настоящему и сложившемуся предполагает отстранение, взгляд со стороны, с позиции внешнего наблюдателя, независимого критика и актора. Не случайно одни великие реформаторы, вроде Ле Корбюзье или Мис ван дер Роэ пришли в профессию будучи дилетантами, людьми без систематического профессионального образования; другие, получив такое образование, покидают профессию, уходят из практики в уплату за право на свободное высказывание.

Визионерство способно мимикрировать, притворяться практичным, нужным и полезным, обнаруживать готовность служить чьим-то целям, но гораздо увереннее оно чувствует себя в статусе независимого занятия, «острова свободы» внутри профессии. В отличие от практического проекта, ставшего с середины XX века делом коллективным, визионерство – занятие индивидуальное, имеющее субъективную природу, предполагающее персональную ответственность. В отличие от ситуации в практическом проектировании, заказчиком и исполнителем нового видения является одно и то же лицо, не отказывающееся, впрочем, от соучастия мецената или потенциального покровителя. Визионерские идеи – нечто трудно продаваемое или вовсе не торгуемое, это продукт, не имеющий твердой цены и обычно становящийся безвозмездным даром, который редко оценивается по достоинству.

Визионерские акции не всегда осознаются таковыми как самими акторами, так и окружающими. Многие открытия тонут и теряются в лавине графических и вербальных высказываний, в потоке наивных и вторичных идей, в архитектурной «графомании». Они глушатся официальными и привычными установками. Визионерство традиционно подвергается критике со стороны практиков, прагматиков и реалистов. Вину визионерским идеям обычно ставится незавершенность, незаконченность, неспособность ответить на все вопросы. Но сила таких идей не в завершенности и сбалансированности, но в способности вызвать последующую реакцию. Открытость и недосказанность возбуждают не только критиков и скептиков, но и последователей тех, кто готов новые идеи развивать и поддерживать.

В отличие от практического проектирования, сосредоточенного на исполнении задания и воспроизводстве устойчивых представлений, визионерство принадлежит той среде, где эти задания формируются. Более того, предлагаемый визионерами ответ или новое видение далеко не всегда оказывается строго мотивированными и рационально

### **Visionariness and vision: what, where, when, who**

A picture of what happened in architecture in the last decades of Soviet power is incomplete without mentioning visionariness. The few traces of this phenomenon are swiftly wiped from memory, despite its obvious influence on the events of subsequent years.

Visionariness as a concept does not contain evaluation, it is neutral, it has not become worthless because of long use, and it is quite suitable for what does not have a clear institutionalization and strict boundaries. Visionariness is not identical with creative work or creative action. Not all creativity is visionary, but visionariness itself is creativity of a specific type, prone to broad generalizations, determined by worldview, goals and values.

Visionariness, or the ability to describe and depict something that is absent in the present, different from the present, but essential for the future, is an immanent quality, a vocation of architecture and architects. At different times this vocation and the responsibility for the future generated by it are felt differently by different people. Today, there is reason to believe that the 1960s and 1980s were a time of particular enthusiasm for the future and enhanced attention to it.

The specificity of architectural visionariness is determined by the visibility and borrowing of the material, the huge range and breadth of what is considered, the pretensions to fundamentality and statusness. Combined with the desire and ability to influence the future and to predict the future, all this fostered a sense of mission and high ministry among visionary architects. This feeling is not groundless, since such an architect produces something that is considerably different from even the brightest and boldest visions of an official, businessman or social activist, those who speak other languages and for whom designing the future is not the main specialty or lifework.

Visionary gestures, which seem to many people to be abstract and impractical, can escape notice for a long time and/or, on the contrary, immediately encounter the rejection and resistance of the environment. But the complexities of fate do not prevent them from playing the role of a much-needed enzyme that saves the profession from stagnation and freezing.

Visionariness has been firmly embedded in architecture since the birth of the profession, defining its essence. The essence of visionariness itself as a form of resistance and challenge to the present and the established presupposes detachment, an outside point of view, from the position of an external observer, an independent critic and actor. It is not by chance that some great reformers like Le Corbusier or Mies van der Rohe entered the profession as dilettantes, people without systematic professional education; others, having got such education, leave the profession and practice in payment for the right to free expression.

Visionariness can blend in, pretend to be practical, necessary and useful, reveal a readiness to serve someone's purpose, but it feels much more confident in its status as an independent occupation, an "island of freedom" within the profession. Unlike the practical project, which since the middle of the twentieth century has been a collective affair, visionariness is an individual activity of a subjective nature, involving personal responsibility. In contrast to the situation in practical design, the customer and the executor of the new vision is the same person, who does not refuse, however, the participation of a patron of the arts or a potential supporter. Visionary ideas are difficult to sell or not at all for sale, a product that has no fixed price and usually becomes a donation that is rarely appreciated.

Visionary actions are not always recognized as such, either by the actors themselves or by surrounding people. Many inventions sink and get lost in the avalanche of

graphic and verbal expressions, in the stream of naive and secondary ideas, in the architectural "graphomania". They are drowned out by official and habitual policies. Visionariness has traditionally been criticized by practitioners, pragmatists and realists. Visionary ideas are usually blamed for being incomplete and unable to answer all questions. But the strength of such ideas is not in their completeness or balance, but in their ability to provoke a further reaction. Openness and understatement excite not only critics and skeptics, but also followers of those who are willing to develop and support new ideas.

In contrast to practical design focused on the execution of a task and the reproduction of conventional wisdom, visionariness belongs to the environment where these tasks take shape. Moreover, the response or new vision proposed by visionaries is not often strictly motivated and rationally explainable. Visions are close relatives of guesses and anticipations. They resemble scientific discoveries, the practical use of which comes years later.

Visionariness is a characteristic of a person who is gripped by dreams and fantasies, which can haunt throughout the entire life or leave a single vivid trace in the person's biography. Every vision bears the marks of the personality of the one to whom it belongs.

In the process of the division of labor, following the separation of design from construction, there was a division of those employed in design into architects responsible for beauty and engineers responsible for usefulness and durability. This division gave rise to two types of professional consciousness: one was artistic, imaginative, syncretic, inclusive, striving to preserve an elusive integrity; the other was rational, analytical, operating with clear and strict categories, preferring to divide the complex whole into a number of separate components and procedures. The exchange and competition between architects and engineers led to crucial changes in the world view. New technologies, machines, materials and constructions, the figure of the engineer as a creator of previously unthinkable structures influenced both the appearance of the architect and the architect's vision. Architects like Corbusier enthusiastically begin to rethink and master the material supplied by engineers, and engineers like Fuller begin to offer their vision of the future.

The visionary architect does not always clearly see all the consequences, meanings and significance of his work. The innovative engineer gives a direct answer to a specific question. The difference between the visionary architect and the visionary engineer is that the former moves from the general to the particular, from a vague but integral picture to details and particulars, while the latter moves from the details he has invented to the world composed of these details. The visionary architect usually gives his inventions out of pure generosity. The engineer protects his brainchild with a patent. But architectural inventions, realized and unrealized, can live for a long time without losing their appeal, whereas technical innovations lose their value with the appearance of a better substitute.

Architectural inventions and insights, even those that have become globally significant, are often born as "location-specific" phenomena, belonging to a particular place, and keep the memory of the place of birth for a long time. What the engineer has created is not so strictly located, and the traces of the origin of technical innovations are quickly forgotten.

Unlike engineering visions, architectural visions are not always logical, functional, useful and easy to explain. They belong to the category of possibly "superfluous" things that turn out to be more attractive and valuable than necessary. Although each type of foresight lives and changes in its own way, fate brings them together. It causes great

объяснимыми. Видения – близкие родственники догадок и предчувствий, они напоминают научные открытия, практическое использование которых приходит спустя годы.

Визионерство – свойство личности, охваченной мечтами и фантазиями, которые могут преследовать всю жизнь или оставить единственный яркий след в биографии. Всякое видение несет следы личности того, кому принадлежит.

В процессе разделения труда вслед за отделением проектирования от строительства состоялось разделение занятых в проектировании на архитекторов, отвечающих за красоту, и инженеров, ответственных за пользу и прочность. Это деление породило два типа профессионального сознания: одного – художественного, артистического, образного, синкретичного, инклюзивного, стремящегося к сохранению ускользающей целостности; другого – рационального, аналитического, оперирующего четкими и строгими категориями, предпочитающего делить сложное целое на множество отдельных компонентов и процедур. Обмен и конкуренция между архитекторами и инженерами привели к радикальным изменениям картины мира. Новые технологии, машины, материалы и конструкции, сама фигура инженера – создателя ранее немислимых сооружений – повлияли и на облик архитектора, и на его видение. Архитекторы вроде Корбюзье с энтузиазмом начинают переосмысливать и осваивать поставляемый инженерами материал, а сами инженеры вроде Фуллера начинают предлагать свое видение будущего.

Архитектор-визионер не всегда отчетливо представляет все последствия, смыслы и значение своего творчества. Инженер-новатор дает прямой ответ на конкретный вопрос. Разница между визионером-архитектором и визионером-инженером в том, что первый движется от общего к частному, от туманной, но целостной картины к деталям и подробностям, а другой идет от изобретенных им деталей к состоящему из этих деталей миру. Архитектор-визионер обычно дарит свои открытия бескорыстно. Инженер защищает свое детище патентом. Зато архитектурные открытия, воплощенные и невоплощенные, могут жить долго, не утрачивая привлекательности, тогда как технические новации с появлением более совершенной замены теряют свою ценность.

Архитектурные открытия и прозрения, даже ставшие глобально значимыми, часто рождаются как явления «адресные», принадлежащие определенному месту, и долго хранят память о месте рождения. Созданное инженером не имеет столь строгой прописки, а следы происхождения технических новаций быстро забываются.

В отличие от инженерных архитектурные видения не всегда логичны, функциональны, полезны и легко объяснимы. Они относятся к той категории возможно «излишних» предметов, которые оказываются более привлекательными и ценными, чем необходимые. И хотя каждый тип предвидения живет и меняется по-своему, судьба их сводит – и тогда возникают великие прорывы вроде небоскреба, обязанного появлением инженеру Отису и архитектору Салливану.

Вопреки кажущейся предрасположенности визионерства к авангарду и техническому прогрессу, в обширной экспозиции картин будущего встречается много высказываний антипрогрессистского, консервативного толка. Видение способно выстраиваться не только из чего-то неведомого ранее, утопического, рожденного фантазией, но и из материала, принадлежащего прошлому, заново открытому и переосмысленному. Внимание и интерес визионеров к «корням», истокам, к «почве», сохранению памятников и охране природы, тяга к естественному и реальному, идеализация архитектурного фольклора или авангарда 1920-х – все это оказывается не менее привлекательным, чем летающие города и космические поселения.

В свою очередь, и утопические или прогрессивные, и ностальгические или консервативные картины располагаются в диапазоне от позитивных, лучезарных, жизнеутверждающих (вроде видений Корбюзье и Фридмана), до пугающих, жестоких и абсурдных фантазий Архигрема и Архизума, от добрых и оптимистичных ведут Крие до мрачных, агрессивных и злых руин, сочиненных деконструктивистами.

У визионеров нет предметных, «сегментарных» или жанровых предпочтений: их внимание обращено и к явлениям уникальным, к сооружениям-символам и знакам, и к тому массовому материалу, из которого и создается ткань поселений.

Первым и главным языком архитектурных видений является язык пластический, язык изображений и макетов. Вклад визионеров в развитие проектного языка, архитектурной графики и визуализации решений оказывается не менее существенными, чем сами решения. Второй язык, который для визионеров, вроде Кристофера Александра, является основным – это язык вербальный. И нарратив, и изображение в равной мере способны содержать как эмоциональные, так и интеллектуальные послания.

Образы и понятия, рисуемые словами и линиями, текстами и иллюстрациями, обычно сопровождают и дополняют друг друга. Редкий визионер-художник отказывается от попыток написать манифест или прочитать публичную лекцию. Слитность слова и изображения является своего рода нормой визионерства, породившей род проекта-плаката, вполне в духе и характере концептуального искусства. Пройдя за последнее столетие по сложному маршруту, временами заметно удаляясь от современных ей живописи и скульптуры, архитектура, в первую очередь усилиями визионеров, подтверждает не только прямое родство, наличие общих корней с художественными практиками, но способность к собственному, самостоятельному вкладу в актуальное искусство.

Особенностью многих визионерских проектов становится желание авторов показать не только итог, но раскрыть базовые принципы и основания решений, ход рассуждений, назвать альтернативные решения, критерии отбора и оценок – все то, что входит в широко трактуемое понятие «метода». Метод, возможно, становится менее заметным, но не менее важным достижением визионерства, чем результаты его имплементации. Метод – инструмент, более универсальный и продуктивный, чем решение. Методы и методики, порождающие неограниченный спектр результатов, становящиеся фактической заменой стилей и канонов, оказываются не меньшей ценностью, чем решения и прототипы.

Успехи визионерства не связаны с бытовыми условиями или экономическим фоном. Истошные войнами начала прошлого века, пережившие острейший кризис Россия и Германия нисколько не страдали от отсутствия креатива и культурного дефицита. Культура и искусство не знают прогресса. Прогресс – принадлежность науки и инженерного дела, где принято опираться на точное знание, на объективные законы и ограничения, которым подчинены и старые, и новые открытия. То немного, что позволяет считать культурный процесс относительно организованным или закономерным, сводится к его цикличности, повторяемости отчасти сходных, сменяющих друг друга качественно различных состояний. Периоды популярности консервативных настроений, охранительства, почвенничества, ностальгии по прошлому сменяются периодами культа прогресса, увлечения будущим, глобализацией и интернационализацией. Продолжительность таких периодов или циклов колеблется в значительных пределах, а их смена нередко сопровождается политическими кризисами и социальными изменениями.

Каждый из культурных циклов открывается утверждением новых идей, концепций и программ, обычно припасаемых на этот случай заботливыми визионерами. Культурные циклы, как и приход новых идей, не были бы неизбежными, если бы не постоянные намеки, напоминания и сигналы, посылаемые научно-техническим прогрессом, у которого с культурой складываются все более теплые отношения.

Вслед за увертюрой, за временем визионеров и романтиков наступает время прагматиков, интерпретаторов и исполнителей, время адаптации и имплементации идей. Качественные изменения сменяются количественными, а подвижные и мягкие модели вытесняются жесткими доктринами. При этом базовые видения и модели могут расходиться с итогами их воплощения до состояния полного несходства.

breakthroughs like the skyscraper that owes its appearance to the engineer Otis and the architect Sullivan.

Contrary to the seeming predisposition of visionariness toward the avant-garde and technological progress, there are many anti-progressive, conservative statements in the vast exposition of pictures of the future. The vision is capable of being built not only from something earlier unknown, utopian, created by fantasy, but also from the material belonging to the past, rediscovered and reinterpreted. The visionaries' attention and interest toward "roots", origins, "soil", preservation of monuments and protection of nature, their longing for the natural and the real, their idealization of architectural folklore or the avant-garde of the 1920s – all this proves no less attractive than flying cities and space settlements.

Whereas, both utopian or progressive and nostalgic or conservative images range from the positive, radiant, life-affirming (like the visions of Corbusier and Friedman), to the frightening, violent and absurd fantasies of Archigram and Archizoom, from the kind and optimistic vedutas of Krier to the gloomy, aggressive and evil ruins created by deconstructivists.

Visionaries have no subject, "segmentary" or genre preferences: their attention is drawn both to unique phenomena, to iconic constructions and signs, and to the mass material from which the fabric of settlements is created.

The first and main language of architectural visions is a plastic language, the language of images and models. The contribution of visionaries to the development of design language, architectural graphics and visualization of solutions turns out to be no less significant than the solutions themselves. The second language, which is the main one for such visionaries as Christopher Alexander, is a verbal language. Both the narrative and the image are equally capable of containing both emotional and intellectual messages.

The images and concepts drawn by words and lines, texts and illustrations, usually accompany and complement each other. A rare visionary artist refuses to attempt to write a manifesto or deliver a public lecture. The fusion of the word and the image is a kind of norm of the visionariness, which gave birth to a kind of poster project, which is quite in the spirit of conceptual art. Having followed a complex route over the past century, sometimes moving away from contemporary painting and sculpture, architecture, mostly through the efforts of visionaries, confirms not only its direct relationship, the presence of common roots with artistic practices, but also its ability to make its own independent contribution to contemporary art.

A peculiarity of many visionary projects is the desire of authors not only to show the result, but to reveal the basic principles and foundations of solutions, the line of reasoning, to point out alternative solutions, selection and evaluation criteria – everything that is included in the widely interpreted notion of "method". Probably, the method becomes a less visible, but no less important achievement of visionariness than the results of its implementation. The method is a tool that is more versatile and productive than a solution. Methods and techniques generating an unlimited spectrum of results, practically becoming a substitute for styles and canons, are no less valuable than solutions and prototypes.

The success of visionariness is not associated with living conditions or economic background. Ravaged by wars of the beginning of the last century, post-crisis Russia and Germany did not suffer from a lack of creativity or a cultural deficit. Culture and art do not know progress. Progress belongs to science and engineering, where it is customary to rely on accurate knowledge, on objective laws and limitations to which both old and new discoveries are subject.

What allows us to consider the cultural process as relatively organized or regular is reduced to its cyclicality, the repetition of partially similar, alternating, qualitatively different states. Periods of popularity of conservative sentiments, traditionalism, "soil-bound" concept, nostalgia for the past are replaced by the periods of the cult of progress, fascination with the future, globalization and internationalization. The duration of such periods or cycles varies greatly, and their alternation is often accompanied by political crises and social changes.

Each of the cultural cycles opens with the establishment of new ideas, concepts and programs, usually saved for the occasion by caring visionaries. Cultural cycles, like the arrival of new ideas, would not be inevitable if it were not for the constant hints, reminders and signals sent by the scientific and technological progress, which has an increasingly warm relationship with culture.

After the overture, after the time of visionaries and romantics, there comes a time of pragmatists, interpreters and doers, a time of adaptation and implementation of ideas. Qualitative changes are replaced by quantitative ones, and fluid and soft models are supplanted by rigid doctrines. At the same time, basic visions and models can diverge from the results of their implementation to the state of complete dissimilarity.

New ideas are in demand when the old ones stop working or meeting the challenges. Brief moments of emotional uplift and radical changes become moments of truth for visionaries. But the fortune of becoming a bearer of new ideas favours only a few who find themselves in the right place at the right time. For many visionaries, participation in this lottery turns out to be a loss and the hopes of success that are postponed indefinitely.

New ideas and models are notably gaining power and popularity by winning a local contest. But only a victory at the global level practically guarantees translation into all languages of the world.

Visionariness is essentially subject to two limits or extremes. On the one hand, there is "quasi-visionariness" and "quasi-innovation", behind which there is a direct translation of someone else's inventions into the local language, a transfer of samples from some other soil to the local one. It is similar to what brought fame to Philip Johnson, who introduced Mies van der Rohe to America and then to the world. On the other hand, these are marginal, exotic worlds and visions that bear no resemblance to anything else. Created by introverts and hermits like Bruce Goff or Paolo Soleri, "isolated worlds" can hardly fit into life, are usually incapable of development and disappear together with their creators.

Successful visions actively respond to two cultural contexts – the local and the global – and to their relationship. The global and the local not only communicate and interact within some cycles, not only are related as a whole and a part, but they obviously oppose each other and are endowed with fundamental differences.

The global belongs to time, is situated in time, but being "modern", it may not be progressive or futuristic. It can lag behind, not accepting or not noticing great inventions. The global is not so much a state as a "trend", a process and direction of movement. It is universal, striving for simplicity, purity and unambiguity. It is an easily replicable and easily digestible product of mass culture, which is far from always deserving of contempt. The global resembles a cloud in which engineering and artistic inventions merge, containing not unsteady images, but rather carefully selected rows of formulas and signs that originated in local cultures and lost this connection.

The "International Style", one of the most notable phenomena in architecture of the 20th century, on closer

Новые идеи оказываются востребованными, когда старые перестают работать и отвечать на вызовы. Краткие моменты эмоционального подъема и радикальных изменений становятся моментами истины для визионеров. Но счастье стать носителями новых идей выпадает лишь немногим, оказавшимся в нужное место в нужное время. Для множества визионеров участие в этой лотерее оборачивается проигрышем и надеждами на успех, отложенными на неопределенный срок.

Новые идеи и модели существенно наращивают влияние и популярность, выигрывая локальный конкурс. Но только победа на глобальном уровне практически гарантирует перевод на все языки мира.

Визионерство по сути ограничено двумя пределами или крайностями. С одной стороны, это «квази-визионерство» и «квази-новаторство», за которыми прямой перевод чужих открытий на локальный язык, перенос образцов с иной почвы на свою. Чем-то подобным прославился Филип Джонсон, познакомивший Америку и затем весь мир с Мис ван дер Роэ. С другой стороны, это ни на что не похожие маргинальные, экзотические миры и видения. Создаваемые интровертами и отшельниками вроде Брюса Гоффа или Паоло Солери, «миры-изоляты» сложно вписываются в жизнь, обычно не способны к развитию и уходят вместе их создателями.

Успешные видения активно откликаются на два культурных контекста – локальный и глобальный – и на их взаимоотношения. Глобальное и локальное не только сообщаются и взаимодействуют внутри неких циклов, не только связаны как целое и часть, но очевидно противостоят друг другу и наделены принципиальными различиями.

Глобальное принадлежит времени, расположено во времени, но, будучи «современным», может не быть прогрессивным или футуристичным. Оно способно запаздывать, не принимать и не замечать великих открытий. Глобальное не столько состояние, сколько «тренд», процесс и направление движения. Оно универсально, стремится к простоте, чистоте и однозначности. Это легко тиражируемый и легко усваиваемый продукт массовой культуры, который далеко не всегда заслуживает презрительного отношения. Глобальное напоминает облако, в котором сливаются инженерные и художественные открытия, где присутствуют не зыбкие образы, но прошедшие сложный отбор ряды формул и знаков, зародившиеся когда-то в локальных культурах и утратившие эту связь.

«Интернациональный стиль», одно из самых заметных явлений архитектуры XX века, при ближайшем рассмотрении оказывается прямым порождением предвоенных открытий Баухауса, привитых на американской почве, утвердившихся благодаря техническим новациям, металлическому каркасу с навесной остекленной панелью и лифту.

Глобальное является родом обязательной программы, которая исполняется, интерпретируется, становится реальностью, пройдя в обратном направлении, навстречу местному контексту. Местный, региональный или национальный контекст специфичен, конкретен, наполнен субъективным и объективным материалом. Полная открытий архитектура XX века как единое явление создана великими визионерами-регионалами вроде Танге, Нимейера, Аалто или Баррагана. Картина оказывалась еще более впечатляющей, когда рядом, в одном пространстве возникало несколько соперничающих фигур и несколько сопоставимых по силе видений. Одновременное присутствие Гинзбурга и Ладовского, Леонидова и Мельникова в России, Гропиуса и Мендельсона, Миса ван дер Роэ и Ганса Шаруна в Германии породила запас открытий, который не исчерпан по сей день.

Локальный контекст и локальные тренды могут опережать глобальные, как это было в архитектуре революционной России, а могут существенно отставать от общецивилизационного процесса. Локальный контекст – это совокупность всего того, что связано с реализацией видения; глобальный контекст, который много шире, становится своего рода «шкалой измерения», задает систему отсчета и оценки локальных концепций и моделей.

Локальные культурные циклы не совпадают друг с другом и существенно расширяют пределы глобальных циклов,

проникающих и переходящих друг в друга. Чем более изолирована культура, тем с большим запозданием проходят циклы, и чем выше культурная открытость и непредвзятость, чем раньше наступают перемены.

На мировой ярмарке идей события происходят постоянно, и визионерский продукт производится хотя и не ритмично, но без остановок. Отбор видений, участников глобального пула трудноуправляем и осуществляется естественным путем, в условиях острой конкуренции. Возможности влияния разного рода экспертов и лидеров общественного мнения здесь ограничены. На локальном уровне вмешательства легче осуществимы.

В России и Германии 1920-е годы были временем открытых и активных визионерских дискуссий. В последующие десятилетия отбор моделей и концепций здесь стал занятием власти. Выбор власти или искусственная селекция, которая может совпадать и не совпадать с глобальным трендом и с настроениями внутри локальной культуры, всегда сопряжены с большими или меньшими рисками. Отвергнутое в итоге искусственного отбора мгновенно получает статус запрещенного и неофициального, практически отсутствующего в ситуации свободной конкуренции идей.

Глобальный банк идей и опыт соседей являются главными конкурентами визионера. Бесплатные и легкодоступные дары прежних или чужих миров, сложившиеся и апробированные, шокируют публику, превосходя своей привлекательностью новый и собственный визионерский продукт. Все архитекторы без исключения являются клиентами огромного банка самых вдохновляющих и привлекательных идей, находящихся в глобальном пространстве или встречающихся у ближайшего соседа. Но совсем немногим удаются успешные банковские вклады.

Местом встречи и столкновения своего и чужого является локальная культура, которая страдает без активного общения с миром, без внешних источников питания и гибнет от информационной передозировки. Передозировка – следствие дефицита своих идей, результат пустоты, которая не заполняется собственным видением. Формула культурного здоровья проста: внешние влияния и реакция на них необходимы и нормальны, прямые заимствования или имитации не способствуют выздоровлению.

Избавление от нужды в копировании и заимствовании связано с чисто визионерской способностью предвидеть глобальные тренды и понимать существо локального контекста.

Сказанное имеет прямое отношение к визионерству, возникшему на российско-советской почве в 1960–1980-е годы. На протяжении 70 лет советской истории архитектура и градостроительство были отмечены двумя общими чертами: подчеркнутым вниманием власти, определяющей политику в этой сфере, и особым отношением к глобальному контексту. Это отношение было двойственным. Оно предполагало энергичное заимствование всего, относящегося к науке и технике, и жесткое неприятие культурных вехий.

Влиянию естественных цивилизационных процессов жестко противостояли сменявшие друг друга советские утопии. Парадоксальность идеологической борьбы заключалась в постоянно растущей смысловой, содержательной зависимости от враждебного, западного, буржуазного, капиталистического контента. Следствием запретов становилась «культурная контрабанда», принимавшая формы непризнаваемого копирования или придумывания неких асимметричных, вывернутых, обратных конструкций. Помимо воли власти, процесс борьбы и конкуренции объективно способствовал цивилизационному сближению с окружающим миром, специфической связанности советских утопий с мировыми реалиями. Советское кино и советская архитектура даже в моменты ожесточенной идеологической борьбы неожиданно обнаруживали поразительное сходство с тем, что делалось на западе. Осведомленность советских архитекторов и режиссеров никогда не уступала осведомленности физиков. Именно это обстоятельство сделало возможными открытия не только в освоении космоса, но и в архитектуре.

examination turns out to be a direct outcome of pre-war inventions of Bauhaus, fostered on American soil, established through technical innovations, a metal frame with a glass curtain wall and lift.

The global is a kind of obligatory program, which is executed, interpreted, becomes a reality by moving in the opposite direction towards the local context. The local, regional or national context is specific, concrete, filled with subjective and objective material. Full of inventions, the architecture of the 20th century as a single phenomenon was created by great visionaries-regionalists like Tange, Niemeyer, Aalto or Barragan. It became more impressive when several competing figures and several visions of comparable power appeared side by side, in the same space. The simultaneous presence of Ginzburg and Ladovsky, Leonidov and Melnikov in Russia, Gropius and Mendelsohn, Mies van der Rohe and Hans Scharoun in Germany produced a stock of inventions that has not been exhausted until now.

The local context and local trends may be ahead of the global ones, as they were in the architecture of revolutionary Russia, or they may lag significantly behind the general civilizational process. The local context is a complex of all that is related to the realization of the vision; the global context, which is much broader, becomes a kind of "measurement scale" and sets the reference and evaluation system for local concepts and models.

Local cultural cycles do not coincide with each other and significantly expand the limits of global cycles, penetrating into each other. The more isolated is the culture, the more delayed are the cycles, and the higher are the cultural openness and fairness, the earlier come the changes.

In the global fair of ideas, events are constantly taking place, and a visionary product is produced, though at an unsteady rate, without stopping. The selection of visions and participants of the global pool is difficult to control and is carried out naturally, under conditions of fierce competition. The influence of various kinds of experts and opinion leaders is limited here. At the local level, interferences are easier to perform.

In Russia and Germany, the 1920s were a time of open and active visionary discussions. In the following decades, the selection of models and concepts here became an occupation of power. The power's choice or artificial selection, which may or may not coincide with the global trend and with sentiments within the local culture, always involves greater or lesser risks. What is rejected as a result of artificial selection instantly acquires the status of something forbidden and unofficial, almost nonexistent in a situation of free competition of ideas.

The global ideas bank and the experience of neighbors are the visionary's main competitors. The free and readily available gifts of former or alien worlds, established and tested, shock the public, surpassing the visionary's new and own product in their attractiveness. All architects, without exception, are clients of the vast bank of the most inspiring and attractive ideas located in global space or found next door. But very few of them can make successful bank deposits.

Local culture is a place where the local and the foreign encounter and come into collision. It suffers without active communication with the world, without external power supply, and dies from information overdose. The overdose is a consequence of the deficit of one's own ideas, the result of an emptiness that is not filled with one's own vision. The formula for cultural health is simple: external influences and reactions to them are necessary and normal; direct borrowings or imitations do not facilitate recovery.

The elimination of the need to copy or borrow is related to a purely visionary ability to anticipate global trends and to understand the essence of the local context.

This has a direct bearing on the visionariness that emerged on Russian-Soviet soil in the 1960-1980s. Throughout 70 years of Soviet history, architecture and urban planning had two common features: the special attention paid by the power that determined the policy in this field, and the special attitude to the global context. This attitude was ambivalent. It presupposed an active borrowing of everything related to science and technology and a rigid rejection of cultural trends.

The influence of natural civilization processes was firmly opposed by successive Soviet utopias. The paradoxicality of the ideological struggle was in the ever-growing semantic dependence on the hostile, western, bourgeois, capitalist content. As a consequence of the bans, there was "cultural smuggling", which took the form of unrecognized copying or the concoction of asymmetrical and reversed structures. Beyond the will of the authorities, the process of struggle and competition objectively contributed to the civilizational rapprochement with the outside world, and to the specific connectedness of Soviet utopias with global realities. Soviet cinema and Soviet architecture, even at the time of fierce ideological struggle, unexpectedly revealed striking similarities with what was being done in the West. The awareness of Soviet architects and filmmakers was never inferior to that of physicists. This circumstance made it possible to make discoveries not only in space exploration, but also in architecture.

The Russians' knowledge about the West was much more complete and detailed than that of the West and the world about what was going on in the USSR. The history of Russian Soviet architecture has been practically erased from world history, and the first people who were ignored were the Russian visionaries.

The utopianism of the Soviet model implied a special right to the future, to its interpretation, and to its image. An appeal to the future amidst the obvious complexities of the present would have dramatically increased the value of visionariness. The real everyday pragmatics of power and the chronic state of "catching-up development" were obstacles to this. A persistently lagging behind and catching up complex gave rise in society and the power to a skeptical attitude toward the dreams and flights of fancy of their fellow countrymen. From the moment the official doctrine crystallized, any visionary alternative or initiative quickly becomes undesirable. Indifference is replaced by irritation, which gives way to resolute rejection. The zone of alienation includes both rejected old ideas that used to be official and accepted, and new ideas that have not passed the casting or emerged after the casting had taken place.

Rejected, unclaimed old and new visions, dissimilar and contradictory, often, contrary to the fears of their bearers and the intentions of their persecutors, did not die, but fell into a different, special state. "Biculturalism", which was established in the Soviet Union from its early days and took on different shapes in different spheres at different times, was a norm of existence, just like the black and white markets. The zone of unofficial and forbidden first included cathedrals in the Byzantine style, which irritated the Bolsheviks, then the constructivist clubs that did not suit the tastes of the leader of the peoples, and finally Stalin's palaces stigmatized by Khrushchev.

The role of heroes who became outcasts was played by such dissimilar characters as Shekhtel, Melnikov or Polyakov. Among the outcasts there were, along with the "downed aces", those who had discovered their undoubted visionary abilities, but had not yet become heroes, such as graduates of the VKhUTEMAS or graduate students of the Academy of Architecture, who were noticed thanks to one or two outstanding projects.

Знания россиян о западе оказывались много более полными и обстоятельными, чем знания запада и мира о происходившем в СССР. История российской советской архитектуры оказалась практически вычеркнутой из мировой истории, и первыми, кому было отказано во внимании, были российские визионеры.

Принципиальный утопизм советской модели предполагал особое право на будущее, на его толкование, его образ. Обращение к будущему на фоне очевидных сложностей в настоящем могло бы резко повысить ценность визионерства. Препятствием этому стала реальная повседневная прагматика власти и хроническое состояние «догоняющего развития». Устойчивый комплекс отстающих и догоняющих порождал в обществе и власти скептическое отношение к мечтам соотечественников и полетам их фантазии. С момента кристаллизации официальной доктрины любая визионерская альтернатива или инициатива быстро становится нежелательной. Безразличие сменяется раздражением, которое уступает место решительному неприятию. В зону отчуждения попадают как отвергнутые старые идеи, ранее бывшие официальными и признаваемыми, так и новые, не прошедшие кастинга или возникшие уже после того, как кастинг состоялся.

Отвергнутые, невостребованные старые и новые видения, несходные и противоречивые, часто вопреки опасениям их носителей и намерениям гонителей не умирали, а впадали в иное, особое состояние. «Бикультурность», сложившаяся в СССР с первых дней его существования, приобретающая в разное время в разных сферах разные очертания, была нормой существования – такой же, как черный и белый рынки. В зону неофициального и запрещенного сначала попадали соборы в византийском стиле, раздражающие большевиков, затем конструктивистские клубы, несоответствующие вкусам вождя народов, наконец, сталинские дворцы, заклеенные Хрущевым.

В роли героев, ставших изгойми, успели побывать столь непохожие персонажи, как Шехтель, Мельников или Поляков. В компанию отверженных наряду со «сбитыми асами» попадали те, кто, обнаружив несомненные визионерские способности, не успевали стать героями – вроде выпускников ВХУТЕМАСа или аспирантов Академии архитектуры, замеченных благодаря одному-двум выдающимся проектам.

Культурные периоды или циклы, на которые делилась советская история, длились по 15–20 лет, отмечались ригидностью предпочтений и строгостью временных границ. Переход из одного состояния в другое мог осуществляться в одно мгновение, по щелчку пальцев, без особой подготовки и длительной «раскачки».

Первая советская модель зримого мира, просуществовавшая до начала тридцатых годов, замечательна тем, что создавалась усилиями визионеров-авангардистов, которым были даны огромные полномочия. Власть, не имевшая особого выбора, не слишком искусленная в архитектуре, озабоченная множеством других проблем, полностью доверилась тем, кто первым предложил услуги и продемонстрировал лояльность. Уникальность модели заключалась, с одной стороны, в ее полной самостоятельности, с другой – в опережающем характере. То, что на западе было левой экзотикой, получило в России полное признание, став основой госполитики. Более того, новая архитектура и новая эстетика носили принципиально интернациональный, универсальный характер, соответствующий природе бесклассового гомогенного общества. Архитектура освобождалась от декора и стилевых условностей, заявляя о своей прямой связи с мировоззрением. Вакуум, оставленный декором и ордером, заполнялся новыми методами проектирования, носителями которых были две наиболее влиятельные группы визионеров. Конструктивисты, как их западные единомышленники, полагали, что «форма следует функции». Рационалисты настаивали на следовании формы неким «метазакономерностям», собственному внутреннему содержанию.

В следующем цикле, продлившемся до середины пятидесятых годов, архитекторам была предложена более скромная роль помощников власти, которым поручались пышные декорации к спектаклю с готовым сценарием. Сценарий

предполагал едва ли не последнюю в своем роде попытку возврата к системе жестких стилевых ограничений, сходных с тем, что отличает американскую официальную и коммерческую архитектуру того времени.

Первым, кому удалось точно угадать настроения власти, был Иофан, победивший в конкурсе на Дворец Советов с решением, американские корни которого оказались менее токсичными, чем опыт русского авангарда. Бенефициарами нового стали визионеры «по положению» – дореволюционные академики Щусев и Жолтовский. Первый делался законодателем и лидером сталинского ар-деко, завершившегося цитатами из нарышкинского барокко, второй – живым классиком реабилитированного палладианства. Центром официального визионерства и генератором идей становится Академия архитектуры СССР.

Последним радикальным жестом власти, менявшим облик огромной страны, стали хрущевские реформы в середине пятидесятых, открывшие последнее советское тридцатилетие, далеко не осмысленное и по сей день. Тридцать лет, которые у нынешних критиков и историков архитектуры принято считать единым периодом «советского модернизма», при ближайшем рассмотрении оказываются далеко не едиными и, вслед за известными историческими событиями, распадаются на два приблизительно равных по времени отрезка, один из которых принято считать временем «оттепели», а другой – временем «застоя».

Различия между архитектурой оттепели и застоя трудно обнаружить с помощью традиционной стилевой оптики, поскольку заключены они не столько в приемах и деталях, сколько в видении, в особенностях мировоззрения. Такие различия не просто устанавливаются. Далеко не всем бросается в глаза несходство раннего и позднего Корбюзье, его «машин для жилья» и послевоенных «домов-скульптур».

Третья советская архитектурная парадигма, или хрущевский модернизационный проект, застали архитекторов врасплох. Ни до, ни после основы архитектурной профессии, облик страны, ее городов и деревень не подвергались столь радикальным, не имевшим прецедента, ни на что не похожим качественным и количественным изменениям. Шокирующей новацией стало подчинение архитектуры интересам созданного государством гигантского стройкомплекса во главе с супер-министерством – Госстроем. Следствием этой подчиненности становится переход к типовому проектированию и резкое ограничение числа традиционных индивидуальных проектов. Вместо академии архитектуры возникает система огромных центральных и зональных институтов типового и экспериментального проектирования. Массовый сегмент представлен типовым панельным домом, типовыми школой и детсадом в микрорайоне со свободной планировкой и низкоплотной застройкой. Типовое проектирование сопровождается, ему предшествует экспериментальный проект или проект-прототип, на который подлежит равняться. В круг прототипов или символов периода оттепели попадают Артек, Дворец пионеров на Ленинских горах, гостиница «Юность» и Новый Арбат. Типовые дома отличались демонстративной простотой и строгостью решений, подчеркнутой рациональностью и предельной экономичностью. То немногое, что делалось по индивидуальным проектам, предполагало использование сборного железобетона и крайнюю ограниченность в выборе иных средств, материалов и технологий; о монолите, кирпиче, камне или металле предполагалось забыть.

Хрущевские реформы полностью изменили лицо профессии архитектора, сделал ее массовой, лишив высокого статуса и ореола элитарности, относительной независимости и признаков «свободной профессии». Архитектор превратился в служащего и одного из участников команды «проектировщиков», в которой все более важное место начинает занимать инженер, более предсказуемый, понятный, близкий и легко управляемый сильным чиновником.

Превращению архитектора предшествовало публичное наказание и изгнание из профессии нескольких особо злоупотребивших излишествами и склонных, как считалось, создавать себе памятники за казенный счет. В утешение за наказание и утраты за архитекторами были сохранены некие атрибуты прежней жизни, главным из которых был

The cultural periods or cycles of the Soviet history lasted 15 to 20 years, and were marked by rigidity of preference and strict temporal borders. Transition from one state to another could take place instantly, at the snap of a finger, without much preparation or a “sluggish start”.

The first Soviet model of the visual world, which existed until the early thirties, is remarkable for its being created through the efforts of visionary avant-garde artists, who were given enormous power. The authorities, who had little choice, were not too sophisticated in architecture and were preoccupied with lots of other problems, put their complete trust in those who were the first to offer their services and demonstrated loyalty. The uniqueness of the model consisted, on the one hand, in its complete independence, on the other – in its forward-looking nature. What in the West was a leftist exoticism, was fully recognized in Russia, becoming the basis of state policy. Moreover, the new architecture and the new aesthetics were of a fundamentally international, universal nature, corresponding to the nature of a classless, homogenous society. Architecture was freed from decor and stylistic conventions, asserting its direct relation to worldview. The vacuum left by the decor and order was filled with new methods of design held by the two most influential groups of visionaries. Constructivists, like their western adherents, believed that “form follows function”. The rationalists insisted that the form followed certain “meta-laws”, its own inner content.

In the next cycle, which lasted until the mid-fifties, architects were offered a more modest role of the power’s assistants, who were charged with lavish scenery for a play with a ready-made script. The script was supposed to be almost the last attempt to return to a system of rigid stylistic constraints similar to those that distinguished the American official and commercial architecture of that time.

Iofan was the first to guess the mood of the authorities correctly. He won the competition for the Palace of the Soviets with the solution, the American roots of which proved less toxic than the experience of the Russian avant-garde. The beneficiaries of the new were visionaries “by position” – the pre-revolutionary academics Shchusev and Zholtovsky. The first was made the legislator and leader of the Stalinist art deco, which ended with quotations from the Naryshkin baroque, the second – the living classic of the rehabilitated Palladianism. The Academy of Architecture of the USSR became the center of official visionariness and the generator of ideas.

The last radical gesture of the regime that altered the appearance of the vast country was Khrushchev’s reforms in the mid-1950s. They ushered in the last thirty Soviet years that has not been fully comprehended yet. The thirty years, which contemporary architectural critics and historians usually consider as a single period of “Soviet modernism”, upon a closer view turn out to be far from a single whole and, following the well-known historical events, fall into two approximately equal periods, one of which is generally thought to be a time of Thaw and the other is a time of Stagnation.

The differences between the architecture of the Thaw and Stagnation are difficult to detect with the help of traditional stylistic optics, because they lie not so much in the techniques and details as in the vision, in the special features of the worldview. Such differences are not easy to detect. The dissimilarity between the early and late Corbusier, his “machines for living” and his postwar “sculpture houses” is not obvious to everyone.

The third Soviet architectural paradigm, or Khrushchev’s modernization project, took architects by surprise. Neither before nor after the basics of the architectural profession, the look of the country, its cities and villages were not subjected to such radical unprecedented qual-

itative and quantitative changes. A shocking innovation was the subordination of architecture to the interests of a gigantic state-created construction complex headed by the super-ministry Gosstroy. The consequence of this subordination was a transition to standardized design and a sharp limitation on the number of traditional individual projects. Instead of the academy of architecture, a system of huge central and zonal institutes of standardized and experimental design emerges. The mass segment is represented by prefabricated housing, a standardized school and a standardized kindergarten in an open-plan low-density neighborhood. Standardized design is preceded by an experimental project or a prototype project, an example to be followed. Among the prototypes or symbols of the Thaw period are Artek, the Palace of Pioneers on the Lenin Hills, Yunost Hotel and Novy Arbat. Standard houses were characterized by demonstratively simple and austere solutions, emphasized rationality and the utmost economy. The few houses which were built according to individual projects required the use of prefabricated reinforced concrete and the extremely limited choice of other means, materials and technologies. Monolith, brick, stone or metal were to be forgotten.

Khrushchev’s reforms completely changed the face of the architectural profession by making it a mass profession, depriving it of its high status and aura of elitism, relative independence and features of a “free profession”. The architect became an employee and one of the members of the “design team” in which the engineer, who was more predictable, understandable, close and easily controlled by a high-powered official, began to occupy an increasingly important place.

The transformation of the architect was preceded by a public punishment and expulsion from the profession of several architects who presumed upon superfluities and were considered to be inclined to create monuments for themselves at public expense. As a consolation for the punishment and loss, the architects were allowed to retain some attributes of their earlier life, the main of which was the Union of Architects with its Creative Houses and Architect’s Houses. However, a much greater gift from the government was the salutary “deideologization” of architecture, which was a consequence of its getting “under the builders”. Architecture was freed from the harsh dogmatic obligations imposed on Soviet culture. The most important of these freedoms was the ability to borrow from foreign experience, which, in effect, opened up opportunities for the flight of one’s imagination under the foreign shelter. The sad consequences of the break between architecture and culture emerged later, when, amidst the crisis of communist ideology, the return to culture proved extremely difficult.

The fundamental, genetic, “patrimonial” features of Khrushchev’s modernization were related to its decade-long lag from similar processes launched in the post-war West. There was no need for independent decisions. The authorities had only to make a choice among the available options.

The feeling of oppression and confusion caused by the unexpectedness of the reform was quickly replaced by the enthusiasm with which the power’s new call was greeted. Yesterday’s creators of orderly porticos put on white coats and began to draw panel houses. After a short time, this occupation became boring. The vibes coming from the outside world again began to stimulate the imagination. The revived vision chooses as its subject the New Cities, the Cities of the Future and the settlement systems. Geo-scale objects, mega-structures and space settlements became the heroes of the fantasy. The NER, or the collective diploma of Gutnov, Lezhava and their friends, coinciding with the activities of the Japanese metabolists and the British Archigram, became the symbol and sign of this upsurge.



Союз архитекторов с домами творчества и домами архитектора. Однако гораздо большим подарком власти стала спасительная «деидеологизация» архитектуры, ставшая следствием ухода «под строителей». Архитектура была освобождена от суровых догматических обязательств, которые возлагались на советскую культуру, и главная из этих свобод касалась возможности заимствования зарубежного опыта, что, по сути, открывало возможности для полета собственной фантазии под зарубежным прикрытием. Печальные последствия разрыва архитектуры с культурой обнаружались позднее, когда на фоне кризиса коммунистической идеологии обратный возврат в культуру оказался крайне затруднен.

Принципиальные, генетические, «родовые» черты хрущевской модернизации связаны с ее десятилетним отставанием от аналогичных процессов, запущенных на постсоветском Западе. Не было нужды в самостоятельных решениях. Власти достаточно было ограничиться выбором из того, что имелось.

Подавленность и растерянность, вызванные неожиданностью реформы, быстро сменились энтузиазмом, с которой был встречен новый призыв власти. Вчерашние творцы ордерных портиков оделись в белые халаты и взялись за рисование панельных домов. Спустя непродолжительное время это занятие стало надоедать. Флюиды, доносившиеся из окружающего мира, снова стали побуждать воображение. Возродившееся видение выбирает своим предметом Новые города, Города будущего и системы расселения. Героями фантазии оказываются объекты геомасштаба, мегастроения и космические поселения. Символом и знаком этого всплеска становятся НЭР, или коллективный диплом Гутнова, Лежавы и их друзей, совпавший по времени с выступлениями японских метаболистов и британского Аркигрема.

Фантазии периода оттепели смягчали и усложняли крайне ригидную и одновременно официальную модель знаниями и компенсировали драматичный и растущий разрыв между ограниченными, суженными возможностями практического проектирования и высокой миссией профессии.

В отличие от зарубежных, российские визионерские опыты не были лишены наивного оптимизма и романтической окрашенности. Картины российского будущего были не столь технократичными и конкретными, зато более отвлеченными, отстраненными и метафоричными. Именно в это время формируются практически полярные источники визионерства – научное знание и художественная практика. Под их влиянием визионерство приобретает и более определенные очертания, и круг участников, с недоверием относящихся к рутинному проектному производству и породившей его ригидной доктрине.

Всплеску визионерства способствовали по меньшей мере два обстоятельства: состояние архитектурной школы и изменение характера труда архитектора. Особыми, существенными, «элитарными» темами и видами практики становятся клаузура, концептуальный эскиз, поисковый или экспериментальный проект. Но главным продуктом проектных институтов оказывается бумажная, прежде всего «рабочая», документация. Прямая, непосредственная связь со стройкой утрачивается, большую часть рабочего времени архитектор проводит за столом. Количество бумаги, в том числе попадающей в корзину и неиспользуемой, растет. Бумажная форма существования архитектуры в восприятии профессионала становится не просто самостоятельной и доминирующей, но привычной и вполне «комфортной».

Ощущение полноценности бумажной формы существования архитектуры, причем формы интересной и правильной, укрепляется превращением архитектурных журналов в главный источник профессиональной информации. Журналы не просто рассказывали о том, что нельзя было увидеть глазами, они порождали мифы. Волнующая недосказанность плохих изображений и отредактированных текстов русской версии французского журнала «Современная архитектура» обостряла воображение и интуицию более успешно, чем детальное и непосредственное знакомство.

Значимую роль в судьбе российского визионерства и играла архитектурная школа. С началом хрущевских преобразований главная школа страны, Московский архитектурный институт, вобрала тех, кому в силу возраста или убеждений не была показана очередная смена «архитектурной веры». В институт пришли преподавать люди, не вовлеченные в тектонические сдвиги, изменявшие облик профессии, не переступившие порог архитектурных фабрик, не ощутившие на себе давление стройкомплекса. Институт продолжал готовить если не к творческому подвигу, то к творческому поведению. Он продолжал упорно хранить верность артистической природе архитектуры, лишь формально реагируя на призывы власти. Школа, сама того не осознавая, воспитывала и поощряла потенциальных визионеров, обреченных на очевидный дискомфорт в новых условиях массового командного проектного производства. Подобный дискомфорт переживается не только недавними выпускниками, но и их коллегами с дореформенным стажем проектных фабрик и контор, параллельно и независимо от архитектурного производства, очагов альтернативной активности, в которой оказались замечены серьезные и уважаемые люди, вроде звезд Моспроекта Леонида Павлова, Всеволода Воскресенского и Якова Белопольского.

Переход от архитектуры оттепели к архитектуре застоя, от прогрессивных к консервативным настроениям происходит мягко и постепенно, растягивается на годы. Происходящее на рубеже шестидесятых-семидесятых нисколько не напоминает сталинский консервативный разворот начала тридцатых и скорее напоминает своей относительной естественностью, отсутствием давления власти то, что почти одновременно происходит по другую сторону железного занавеса.

Спротивление цивилизационному процессу, резкие, шокирующие движения и переходы «по щелчку пальцев» оказываются невозможными из-за истощенности материальных и эмоциональных ресурсов. Замена обещанного к 1980 году коммунизма «реальным социализмом» выглядит победой здравого смысла и наивного прагматизма над романтическими грезами и утопиями. Культ светлого будущего и вера в прогресс сменяются состоянием, которое за неимением лучшего принято называть «постмодернизмом».

Приход застоя и постмодернизма не сопровождался ни структурными изменениями, ни декларативной сменой эстетических предпочтений. При этом одни компоненты прежней модели, вроде подчинения архитектуры стройкомплексу, успешно консервируются, другие забываются. Первые в советской истории за сменой модели не последовал решительный отказ от опыта предшественников и их ритуальное изгнание. Критика визионеров-отступников, вроде Павлова и Меерсона, носила вполне сдержанный и скорее ритуальный характер. Тем не менее нечто, однозначно отвергнутое, прощению не подлежало. Как авангард не дождался полной реабилитации в хрущевскую оттепель, так и сталинский ампиризм не был оправдан с приходом застоя. Поляков, лишенный Хрущевым почестей и наград, продолжал быть изгнанником вместе с Мельниковым, жившим отшельником в своем доме, и Леонидовым, работавшим макетчиком.

Архитектура застоя не стремилась к публичности и не была отмечена сильными правительственными заявлениями. Постмодернистские интонации не слишком отчетливо прочитывались в сегментах, полностью управляемых Госстроем и Госгражданстроем, прежде всего в массовом жилье. Официальная архитектура брежневского застоя – это сильно подросшие, тесно стоящие панельные многоэтажки и подчеркнуто суровые серьезные монументальные и brutальные здания обкомов и музеев Ленина. Иные интонации, отсутствовавшие в условиях оттепели с ее запретами на излишества и индивидуальные высказывания, возникают вне сферы влияния могучих штабов советского стройкомплекса.

На фоне очевидного падения интереса к архитектуре со стороны первых лиц государства возникают другие центры принятия архитектурных решений. Все большую активность обнаруживают местные и региональные власти,

The fantasies of the Thaw period softened and complicated the extremely rigid and, at the same time, official model of knowledge and compensated for the dramatic and growing gap between the limited, constricted possibilities of practical design and the high mission of the profession.

Unlike the foreign ones, Russian visionary experiences were not devoid of naive optimism and romantic tinge. Pictures of the Russian future were not so technocratic and concrete, but more abstract, distant and metaphorical. At that particular time almost polar sources of visionariness – scientific knowledge and artistic practice – were formed. Under their influence, visionariness acquired more defined outlines and a circle of participants who were distrustful of the routine project production and the rigid doctrine that triggered the rise of it.

The upsurge in visionariness was triggered by at least two circumstances: the state of the architectural school and the change in the nature of the architect's work. *Clausura*, conceptual sketch, pilot or experimental design become special, essential or "elite" topics and practices. But the main product of design institutes is paper, primarily "working", documentation. The direct connection with the construction site is lost, and the architect spends most of his working hours at his desk. The amount of paper, including the paper that ends up in the trash and is not used, is growing. The paper form of existence of architecture as viewed by the professional becomes not only independent and dominant, but familiar and quite "comfortable".

The sense of the usefulness of the paper form of existence of architecture, an interesting and correct form, was strengthened by the transformation of architectural magazines into the main source of professional information. The magazines did not just speak about what could not be seen with the eyes, they produced myths. The exciting understatement of bad images and edited texts of the Russian version of the French magazine "Modern Architecture" strengthened the imagination and intuition more successfully than a detailed and direct acquaintance.

An important role in the fate of Russian visionariness was played by the architectural school. With the beginning of Khrushchev's transformations, the country's main school, Moscow Architectural Institute, involved those for whom, because of their age or convictions, another change of "architectural belief" was not of use. People who were not involved in the tectonic shifts that changed the face of the profession, who were not employed in architectural factories, who did not feel the pressure of the construction industry, came to teach at the Institute. The Institute continued to prepare, if not for a creative feat, then for a creative behavior. It continued to remain faithful to the artistic nature of architecture, responding only formally to the appeals of the authorities. Without realizing it, the school fostered and encouraged potential visionaries who were doomed to an obvious discomfort under the new conditions of mass command project manufacturing. Such discomfort was experienced not only by recent graduates, but also by their colleagues with pre-reform experience at design factories and offices, parallel to and independent of the architectural production, clusters of alternative activity, in which serious and respected people like the stars of Mosproject, such as Leonid Pavlov, Vsevolod Voskresensky and Yakov Belopolsky, were noticed.

The transition from the architecture of the Thaw to the architecture of Stagnation, from progressive to conservative sentiments, lasted for years, slowly and gradually. What happened at the turn of the sixties and seventies did not at all resemble the Stalinist conservative turnabout of the early thirties. With its relative naturalness and the absence of government pressure, it was more like what was

happening almost simultaneously on the other side of the Iron Curtain.

Resistance to the civilization process, abrupt and shocking movements and transitions "in the snap of a finger" prove impossible due to the exhaustion of material and emotional resources. The replacement of the communism promised by 1980 with the "real socialism" looks like a victory of common sense and naive pragmatism over romantic dreams and utopias. The cult of a bright future and the belief in progress are replaced by a condition that, for lack of a better word, is commonly referred to as "postmodernism".

The advent of stagnation and postmodernism was accompanied neither by structural changes nor by a declarative change in aesthetic preferences. In these conditions, some components of the former model, such as the subordination of architecture to the building complex, are successfully preserved, while others are forgotten. For the first time in Soviet history, the change of model was not followed by a drastic rejection of the predecessors' experience and their ritual exile. Criticism of renegade visionaries like Pavlov and Meerson was quite restrained and rather ritualistic. Nevertheless, something definitely rejected was not to be forgiven. Just as the avant-garde was not fully rehabilitated during Khrushchev's Thaw, the Stalinist Empire style was not justified with the advent of Stagnation. Polyakov, deprived by Khrushchev of honors and awards, continued to be an exile, along with Melnikov, who lived as a hermit in his house, and Leonidov, who worked as a model maker.

The architecture of stagnation did not aspire to publicity and was not marked by strong government statements. The postmodern intonations were not very clearly discernible in the segments entirely controlled by the Gosstroy and Gosgrazhdanstroy, primarily in mass housing. The official architecture of Brezhnev's Stagnation was characterized by the panel high-rise buildings that sprang up side by side, and the overstrict, serious, monumental and brutal buildings of the Regional Committees and Lenin museums. Other intonations, which had been absent during the Thaw period with its bans on excess and individual expression, emerged outside the sphere of influence of the mighty headquarters of the Soviet construction complex.

Against the background of the obvious decline of interest in architecture among the top public officials, other centers for architectural decision-making are emerging. Local and regional authorities, the authorities of the Union Republics and powerful agencies are becoming increasingly active. Thus, "off-system", unique, varied and unexpected works are created with their participation and efforts.

The zones of "reduced control" included the popular Mosproject studios of Andrei Meerson and Leonid Pavlov, the architectural stars of the Soviet republics who enjoyed the patronage of their authorities, those who remained far from capital cities, such as Pavlov from Irkutsk, those who worked at the Giproteatr under the guise of the Ministry of Culture, or those who worked in the untouchable GiproNII of the USSR Academy of Sciences. In these very zones there were people undisposed to speak disparagingly of stagnation and post-modernism, and many of those who might be considered visionaries and those who sympathized with them were hiding there.

The strange and surprising structures of the Thaw and Stagnation belonged to the same culture as the visionariness, which was contemporary with them. The monuments of these eras, which had seemed and continued to seem like aliens from another world, represented the visible part lying on the surface of a compensatory process or counter-current, in the depths of which there were intra-professional passions, experiences, dreams and discoveries. These discoveries and visions, texts and images fell neither under

власти союзных республик и могущественные ведомства. Их участием и усилиями создаются «внесистемные», уникальные, разнообразные и неожиданные работы.

В зонах «пониженного контроля» оказываются популярные моспроектские мастерские Андрея Меерсона и Леонида Павлова, архитектурные звезды союзных республик, пользовавшиеся покровительством своих властей, те, кто пребывал в спасительной дали от столиц, вроде иркутского Павлова, те, кто работал в Гипротеатре под прикрытием Минкульта или трудился в неприкосновенном ГипроНИИ Академии наук СССР. Именно в этих зонах оказывались люди, не склонные впоследствии отзывать о застое и постмодернизме с пренебрежением, и именно здесь скрывались многие из тех, кого следовало бы считать визионерами и тех, кто им сочувствовал.

Странные и удивительные сооружения оттепели и застоя принадлежали той же культуре, что современное им визионерство. Казавшиеся и продолжающие казаться пришельцами из другого мира памятники этих эпох представляли видимую, пребывающую на поверхности часть компенсационного процесса или противотока, в глубине которого были упрятаны внутрипрофессиональные страсти, переживания, мечты и открытия. Эти открытия и видения, тексты и изображения не попадали ни под самоцензуру официальных представителей советской архитектуры, ни под цензуру стройкомплекса. Для этих трудов и усилий не существовало ни застоя с его интеллектуальным бессилием, ни постмодернизма с невнятной позитивной повесткой. Латентной визионерство создавало и транслировало очередную, новую картину мира возможно более отчетливо и полно, чем трудно объяснимые постройки.

Время застоя оказалось не потерянным трудами визионеров, не замеченными в мире, но существенно изменившим самочувствие советской архитектуры. Фактическое прощание с утопиями, более полувека определявшими облик профессии и российского пространства, существенно раскрепостило и оздоровило архитектурное сознание. Новый взгляд отличался не столько характерными для постмодерна иронией и скепсисом, сколько гуманистической окрашенностью, вниманием к человеческим реакциям и естественным процессам, «позитивным консерватизмом» и признанием реального разнообразия «картины мира».

Манифестами новой эпохи, пришедшими с запада, становятся тексты Кристофера Александера и Чарльза Дженкса. «Асимметричным» российским ответом становится проект пешеходного Старого Арбата, ставший решительным антиподом Нового Арбата – символа хрущевской модернизации. Пешеходный Арбат оставался вплоть до конца застоя уникальным, исключительным примером реализованного внесистемного видения.

Идея пешеходного Арбата, первого средового объекта в России, принадлежит Алексею Гутнову, сумевшему не только забыть о недавних футуристических увлечениях, но склонить к сотрудничеству создателя Нового Арбата – всесильного Посохина-старшего.

В отличие от других «творческих интеллигентов» советские архитекторы, в силу особенностей профессии, не были расположены к конфликту с властью, и сама власть по мере приближения к закату ослабляла привычные ограничения. Следствием этого становится редкий эффект «разделения – объединения» визионерства и практической архитектуры.

Грань между системными и несистемными взглядами времен застоя начинает стираться. Ряды и позиции сторонников теории микрорайонов и функционального зонирования ослабевают. Между официальной доктриной и ее оппонентами образуется «серая зона», в которую попадают принципиально новые организации и новые профессии. Люди с архитектурным образованием, не нашедшие себя в ЦНИИПах и Моспроектах, превращаются в дизайнеров и оформителей, перебираются в Институт технической эстетики или комбинаты Союза художников.

Те, кто не рискнул расстаться с проектным производством и хранил надежды на воплощение своих идей и своего видения, вставали на сложный путь смещения занятий, оказывались носителями «гибридного сознания». Проводя положенное время на архитектурной службе, эти

люди, пожилые и молодые, но движимые одним инстинктом, оставшиеся силы употребляли на визионерские опыты разного рода. По сути, их жизнь немногим отличалась от жизни художников-нонконформистов, официально числившихся в издательствах, выпускавших детские книжки и плакаты.

Гибридное существование, или «двойная жизнь» не порождала ощущения дискомфорта или диссонанса. Уход в визионерство спасал от комплексов неполноценности и вторичности, замещал утраты и травмы, неизбежные на проектных фабриках. Если конкуренция с героями иностранных архитектурных журналов в области построенного далеко не всегда оказывалась успешной, то результаты соревнования по «не построенному» оказывались более перспективными и утешительными.

Физическая, фактическая близость практической рутины и визионерства, присутствие того и другого в одной голове парадоксальным образом порождали сущностный разрыв, растущую удаленность новых идей от застывших реалий. Визионеры начала XX века, Корбюзье и Мис ван дер Роэ, Татлин и Лисицкий пришли в архитектуру, не будучи профессионалами; те, кто сменил их спустя полвека в надежде на обновление, временно или навсегда профессию покидали.

Архитектурное визионерство эпохи застоя оказалось впоследствии незамеченным и незаметным в силу двух обстоятельств. Во-первых, оно не было диссидентским, агрессивным и конфликтным, рассчитывало на диалог с начальниками и было готово к диалогу. Во-вторых, оно вполне удовлетворялось внепубличным состоянием, внутрипрофессиональным бытием, вниманием и участием узкого круга посвященных. Будущее интересовало власть все меньше, поэтому интересы этого круга почти не пересекались с интересами власти и касались того, что отсутствовало в официальном дискурсе, что существовало параллельно, в ином измерении и ином пространстве. Визионеры последних советских десятилетий не скрывались и не скрывали настроений. Они легко узнавали друг друга по особому, другому взгляду на мир. Они не были и не могли быть единомышленниками. Их сила была не в единстве, но разнообразии и несходстве. Среди них обнаруживаются практики и теоретики; интеллектуалы и люди; подверженные эмоциям; люди успешные и лузеры; авторы одного запомнившегося высказывания и те, кто постоянно генерирует множества; те, кто прошел через тяжелые испытания и те, кто не имел травматического опыта.

Каждый выбирал для себя одну или несколько форм предьявления собственного видения, и эти формы – то небольшое, что их объединяет. Формы активности положены в основу описания явления, которое не имеет четких границ, мозаично, разнонаправленно, неустойчиво и находилось в состоянии постоянных изменений. Явление это носило характер доброкачественной инфекции, и то, что происходило в Москве, на которой сосредоточено здесь внимание, обнаруживается в Питере, Новосибирске, Свердловске, Таллине, Вильнюсе, Ереване, Тбилиси – везде, где случались люди с визионерским диагнозом.

#### Литература:

- Боков, А. В. Архитектура как школа // Проект Байкал. – 2020. – № 64. – С. 26–31
- Боков, А. В. О стратегии пространственного развития // Проект Байкал. – 2018. – № 57. – 112–124
- Боков, А. В. О социокультурных предпосылках формирования российского пространства : Треугольник и элита // Проект Байкал. – 2017. – № 52. – С. 48–49
- Боков, А. В. Три утопии (памяти СССР посвящается) : Часть 1 // Проект Байкал. – 2019. – № 62. – С. 37–41. Часть 2. – Проект Байкал. – 2020. – № 63. – С. 138–141
- Пионеры советского модернизма. Архитектура и градостроительство. – Москва : Кучково поле Музеон, 2020. – 240 с. : ил.
- Тойнби, А. Дж. Постигание истории : сборник. Пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1996. – 608 с.
- Тоффлер, Э. Шок будущего : / пер. с англ. – Москва : Издательство АСТ, 2002. – 557 с.
- Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда. – Москва : Стройиздат, 1996. – 715 с.

the self-censorship of the official representatives of Soviet architecture nor under the censorship of the building complex. These efforts were taken irrespective of the existence of either stagnation with its intellectual weakness or post-modernism with its inarticulate positive agenda. Visionariness was creating and conveying the next, new picture of the world as latent, perhaps, more clearly and fully than the hard-to-explain structures.

The time of stagnation was not lost by efforts of visionaries that passed unnoticed in the world but significantly changed the general state of Soviet architecture. The actual parting with the utopias that had defined the face of the profession and Russian space for over half a century greatly liberated and refreshed the architectural consciousness. The new view was characterized not so much by irony and skepticism typical of postmodernism as by humanistic tinge, attention to human reactions and natural processes, “positive conservatism” and recognition of the real diversity of the “world view”.

The texts of Christopher Alexander and Charles Jencks became the manifestos of the new era, coming from the West. The “asymmetrical” Russian answer was the project of the pedestrian Stary Arbat, which became a staunch antipode to Novy Arbat, the symbol of Khrushchev’s modernization. Until the end of the stagnation, the pedestrian Arbat remained a unique, exceptional example of a realized extrasystemic vision.

The idea for the Pedestrian Arbat, the first environmental project in Russia, belongs to Alexei Gutnov, who managed not only to forget his recent futuristic hobbies, but also to persuade the creator of Novy Arbat, all-powerful Posokhin Senior, to cooperate.

Unlike other “creative intellectuals”, Soviet architects, due to the peculiarities of the profession, were not disposed to conflict with the authorities, and the authorities themselves relaxed the usual restrictions as they neared the decline. It resulted in a rare “separation-unification” effect of visionariness and practical architecture.

The line between systemic and non-systemic visions of stagnation began to blur. Rows and positions of supporters of the theory of microrayons and functional zoning weakened. A “gray zone” between the official doctrine and its opponents appeared, embracing fundamentally new organizations and new professions. People with architectural education who could not find themselves in the Central Research and Design Institutes or Mosprojects turned into designers and decorators, moving to the Institute of Technical Aesthetics or to the Union of Artists.

Those who did not dare to part with design production, who still hoped to realize their ideas and visions, embarked upon a difficult path of combination of occupations and became the bearers of a “hybrid consciousness”. Spending their time in the architectural service, these people, old and young, driven by the same instinct, used the remaining forces for visionary experiments of various kinds. As such, their lives did not differ much from those of the non-conformist artists who were nominally on the employment rolls of publishing houses that produced children’s books and posters.

The hybrid existence, or “double life”, did not produce a sense of discomfort or dissonance. Diving into visionariness saved architects from inferiority and secondariness complexes, replaced the losses and injuries inevitable at the design factories. If the competition with the heroes of foreign architectural magazines in the built category was far from always successful, the results of the competition in the “unbuilt” category were more promising and comforting.

The physical, factual proximity of practical routine and visionariness, the presence of both in one head paradoxically

generated a semantic gap, a growing distance between new ideas and stagnant realities. The visionaries of the early twentieth century, Corbusier and Mies van der Rohe, Tatlin and Lisitsky, came to architecture without being professionals; those who succeeded them half a century later in the hope of renewal quitted the profession for a time or forever.

The architectural visionariness of the Stagnation era was subsequently unnoticed and invisible due to two circumstances. Firstly, it was not dissident, aggressive or confrontational; it counted on a dialogue with bosses and was ready for a dialogue. Secondly, it was quite satisfied with its non-public state, its intraprofessional existence, and the attention and participation of a narrow circle of the initiated. The authorities were less and less interested in the future, and therefore the interests of this circle barely overlapped with those of the authorities and dealt with what was absent in the official discourse, what existed in parallel, in a different dimension and space. The visionaries of the last Soviet decades did not hide or conceal their sentiments. They easily recognized each other by their special, different view of the world. They were not and could not be like-minded. Their strength was not in unity, but in diversity and dissimilarity. Among them there were practitioners and theorists; intellectuals and emotionalists; successful people and losers; authors of a single memorable statement and those who were constantly generating a lot of them; those who had gone through severe trials and those who had had no traumatic experience.

Each of them chose one or more forms of presenting their own vision, and these forms were the few things that united them. The forms of activity were the basis for the description of a phenomenon which had no clear boundaries, was mosaic, multidirectional, unstable and in a state of constant change. This phenomenon had the nature of a benign infection. So, what happened in Moscow, which is the focus of attention here, is found in St. Petersburg, Novosibirsk, Sverdlovsk, Tallinn, Vilnius, Yerevan, Tbilisi – wherever there were people with a visionary diagnosis.

#### References

- Bokov, A. (2017). On socio-cultural prerequisites for formation of Russian space: The triangle and the elite. *Project Baikal*, 14(52), 48-49. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.52.1160>
- Bokov, A. (2018). On the spatial development strategy. *Project Baikal*, 15(57), 112-124. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.57.1367>
- Bokov, A. (2019). Three utopias (dedicated to the memory of the USSR). *Project Baikal*, 16(62), 37-41. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.62.1539>
- Bokov, A. (2020a). Architecture as a school. *Project Baikal*, 17(64), 26-31. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.64.1630>
- Bokov, A. (2020b). Three utopias (dedicated to the memory of the USSR). *Project Baikal*, 17(63), 138-141. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.63.1609>
- Khan-Magomedov, S. O. (1996). *Arkhitektura sovetskogo avangarda [Architecture of the Soviet avant-garde]*. Moscow: Stroyizdat.
- Pionery sovetskogo modernizma. *Arkhitektura i gradostroitelstvo [Pioneers of Soviet Modernism. Architecture and Urban Planning]* (2020). Moscow: Kuchkovo Pole Museon.
- Toffler, E. (2002). *Shok budushchego [Future shock]*. Moscow: ACT Publishing House.
- Toynbee, A. J. (1996). *Postizhenie istorii [A study of history]*. Moscow: Progress.