

Артём Дежурко

Советская Прибалтика и стиль интерьеров оттепели

В статье автор исследует, что значили для советских теоретиков и художников 1950–1960-х годов прикладное искусство и мебель Эстонии, Латвии и Литвы. До конца 1950-х на эти республики смотрели как на отдаленные окраины страны, где живут народы, представляющие в первую очередь этнографический интерес. В их прикладном искусстве особым вниманием столичных критиков пользовались проекты, выполненные в так называемых национальных стилях. В период оттепели роль прибалтийских республик принципиально изменилась: их мебель и интерьеры стали эталоном нового, так называемого современного стиля для всего Советского Союза. В статье рассмотрены основные причины, по которым на рубеже 1950-х и 1960-х годов в картине мира советского художественного сообщества Прибалтика с периферии переместилась в центр.

Ключевые слова:

советская Прибалтика,
модернизм середины века,
советский дизайн,
эстонский дизайн,
литовский дизайн,
советская мебель, оттепель.

С регионом, который в СССР называли Прибалтикой, у последнего советского поколения связано много теплых воспоминаний. Прибалтику называют «витриной социализма», «внутренним Западом» Советского Союза. Говорят, что жизнь там была благополучней, а товары качественней, чем, например, в РСФСР. Художникам, по словам эстонского искусствоведа Бориса Бернштейна, «в Эстонии было можно то, что было бы невозможно в Ленинграде или Киеве» [3, с. 23]. Было бы интересно рассмотреть, как складывался советский «светлый миф» о Прибалтике и какими были причины его возникновения, но глубокое изучение этих вопросов увело бы нас от проблем истории искусства в области экономической и социальной истории. Здесь мы коснемся лишь одного из многих его проявлений — широкого интереса к прибалтийским интерьерам и мебели, который был очень заметен в СССР в 1960-е годы.

Читая советские художественные журналы тех лет, легко заметить, что о прикладном искусстве Прибалтики в них писали с неизменной симпатией и, более того, отмечали его влияние на искусство других республик. Например, Борис Мержанов начинал репортаж о выставке прибалтийской мебели, проходившей в Таллине в 1962 году, с таких слов: «Мы уже привыкли к тому, что мебель прибалтийских республик пользуется большим успехом. Этот успех — результат сочетания отличного вкуса авторов моделей, поистине золотых рук исполнителей — рабочих-мебельщиков, и общей высокой культуры декоративно-прикладного искусства в этих республиках. Мы всегда очень рады еще раз увидеть прибалтийскую мебель, которая в значительной степени помогла мебельщикам всей страны в поисках новых форм изделий» [26, с. 13].

А вот что писал Сергей Темерин в статье 1967 года, где давал общий очерк истории прикладного искусства в СССР: «В послевоенные годы произведения художников и мастеров советских прибалтийских республик оказали благотворное влияние на развитие всего советского декоративно-прикладного искусства. Особенно ярко проявляется высокий

уровень художественной культуры, хороший вкус и безупречность мастерства художников Прибалтики в оборудовании и убранстве интерьеров. Чувство ансамбля, национального стиля, чувство меры и колористическое чутье придают интерьерам этих республик удивительно гармоничный и радостный вид» [39, с. 31].

Чтобы понять причины такого отношения, для начала надо точнее определить, что такое Прибалтика. Само это слово советское. В современных Эстонии, Латвии и Литве его не любят. Сейчас общепринятое название региона — Балтия. Эти три республики сближает общая судьба в XX веке: они одновременно и при схожих обстоятельствах отделились от Российской империи, были поглощены Советским Союзом, а затем вышли из его состава. Но в более далекой истории между ними было меньше общего. Эстония и Латвия — обломки Ливонского ордена, протестантские страны, где знать и городское население издавна говорили по-немецки. В Литве языком образованного населения долго был польский, и большинство исповедовало католицизм. Культурные различия между этими республиками заметны даже при поверхностном туристическом взгляде на их столицы: Рига и Таллин — сумрачные северные города с узкими улицами и тонкими шпилями кирх, Вильнюс — барочный город дворцов, монастырей и костелов. История XX века связала эти страны теснее, чем они были связаны раньше.

Высокое качество прибалтийской мебели и керамики, восхищавшее советских художественных критиков в 1960-е годы, можно объяснить тем, что фабрики и артели, выпускавшие эти предметы, были в недавнем прошлом частными предприятиями. Так, фабрика «Вулкан» в Латвии была основана еще в 1878 году [46, с. 82]. Таллинский фанерно-мебельный комбинат — это фабрика, которую основали в 1870 году купцы Александр Мартин Лютер и Маркел Макаров. До 1940 года она принадлежала семье Лютеров, имела представительства в нескольких странах Западной Европы и была ведущим мировым производителем фанеры и фанерной мебели. Хотя прибалтийские фабрики и мастерские сразу после советской аннексии были национализированы, в 1950-е годы некоторые из них могли сохранять частичную автономию как предприятия промысловой кооперации. И, что особенно важно, там работали те же люди, что и в 1920–1930-е годы, или их потомки, для которых художественная промышленность была семейным делом. Например, Удо Умберг, один из самых ярких эстонских дизайнеров «современного стиля» на рубеже 1950–1960-х годов, — сын краснорече-

решника Александра Умберга, чья мастерская в 1930-е годы выполняла много важных заказов и часто получала награды на выставках [50].

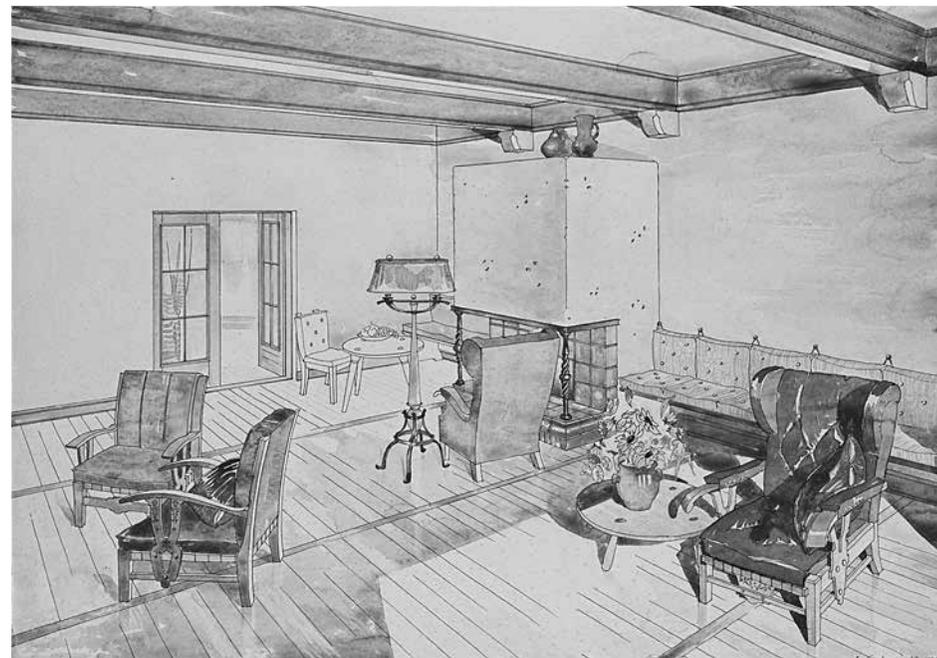
В период независимости балтийские дизайнеры проектировали интерьеры и мебель по-разному: у них были и модернистские проекты, и проекты в исторических стилях и в так называемом национальном стиле. Последнее направление в некоторых случаях воспринималось как официальный интерьерный стиль молодых республик. В середине 1920-х годов художник Ансис Цирулис спроектировал в «национальном» латышском стиле зал аккредитации послов в Рижском замке, а в конце 1930-х архитектор Олев Сийнмаа проектировал в «эстонском» стиле интерьеры президентских резиденций в Кадрiorге и Ору. Предметы, стоящие в этих залах, не очень-то похожи на обстановку латышских и эстонских крестьянских домов. В них больше сходства с тяжелой резной мебелью русского и скандинавского национального романтизма начала XX века.

Можно предположить, что «поиск своего пути» в архитектуре и декоративном искусстве, тесно связанный в республиках Балтии с идеологией национализма, после их присоединения к Советскому Союзу должен был оказаться под подозрением или даже под запретом. Однако этого не произошло. В 1950-е годы важнейшими дизайнерами мебели старшего поколения, своего рода отцами национальных школ мебельного дизайна считались в Литве Ионас Прапуоленис, а в Эстонии — Эдгар Вельбри. Обоим принесли славу проекты в «национальных» стилях. Вельбри, в первые послевоенные годы возглавлявший отделение мебели в таллинском Художественном институте, возил своих студентов в этнографические поездки на остров Муху, где сохранялись традиции производства крестьянской мебели [9]. (Ил. 1.) Даже в 1960-е, когда господствующим направлением в СССР стал так называемый современный стиль, работы Вельбри и Прапуолениса, сохранявших приверженность «национальным» формам, регулярно показывали на важнейших выставках. В 1961 году, на пике популярности «современного стиля» в СССР, эстонский альманах *Kunst ja Kodu* часто публиковал проекты мебели в «национальном стиле» — не только Эдгара Вельбри, но и молодых дизайнеров Вяйно Тамма и Лейлы Пяртельпоэг [31; 32; 37]. Шесть лет спустя дизайнер фабрики «Стандарт» Тено Вельбри, сын Эдгара, с большим успехом показал на Всесоюзной мебельной выставке 1967 года гарнитур мебели для столовой «Эстония», вновь в национальном стиле. (Ил. 13.)

Часто одни и те же авторы проектировали в обоих стилях. Например, Марта Станя, важнейший мебельный дизайнер эпохи Оттепели в Латвии, начинала на рубеже 1940–1950-х как штатный художник артели «Ассоциация», где проектировала резную мебель с народными мотивами [48, с. 22]. Лейла Пяртельпоэг в начале 1960-х годов одновременно с мебелью в «национальном» стиле делала модернистские интерьеры таллинских кафе.

Первые проекты мебели в «современном» стиле появляются в прибалтийских республиках, насколько известно, не раньше середины 1950-х годов. Важнейшую роль в сложении этого стиля там, как и в других частях СССР, играли зарубежные впечатления, причем в некоторых случаях известно, какие именно. Например, Лео Генс в обзоре мебельной выставки прибалтийских республик, проходившей в 1961 году в Таллине, сообщает, что в новых моделях эстонских дизайнеров «уже нет прямого повторения образцов мебели стран народной демократии, прежде всего ГДР», но тут же отмечает, что другие модели «несколько напоминают образцы, увиденные на прошлогодней выставке финской мебели» [8, с. 32]. Судя по всему, речь идет о выставке финской художественной промышленности, проходившей в Таллине несколько раньше в том же 1961 году, о которой эстонский дизайнер Бруно Томберг оставил восторженный отзыв в альманахе *Kunst ja Kodu* [41]. Сайма Вейденберг в другом выпуске того же альманаха сообщает, какие немецкие журналы читали эстонские дизайнеры: *Möbel und Wohnraum, Farbe und Raum* [4, с. 6]. (Первый из них выходил в Восточной Германии, а второй в Западной.)

Кроме иностранных журналов и выставочных образцов, «современный стиль» в Прибалтике часто заимствовал мотивы у «национального» стиля, причем эти мотивы легко пересекали границы республик. В экспозиции Рижского музея декоративного искусства и дизайна есть столик, у которого вместо ножек — два дощатых щита, расширяющихся книзу. Щиты покрыты резьбой с латышскими национальными мотивами. Автор столика — Марта Станя. Схожую форму имели боковые щиты в модульной мебели Удо Умберга, представленной в 1958 году на Всесоюзный конкурс в Москве. Как мы вскоре увидим, благодаря Умбергу этот мотив узнали и полюбили дизайнеры других республик Советского Союза. Было бы неосторожно утверждать, что Умберг подсмотрел его именно у Стани: ножки мебели, «срастающиеся» в подобие щитка прялки или резонатора народного музыкального инструмента, можно увидеть и в некоторых учебных проектах, которые выполня-



1. Бруно Томберг. *Дом отдыха*. 1948
Проект четвертого года обучения
в Таллинском художественном
институте. Архив Эстонской
художественной академии

ли в конце 1940-х годов студенты Таллинского художественного института. Ножки скамей в Таллинском клубе художников (1957–1958, автор мебели Бруно Томберг) — вариант того же мотива. (Ил. 3.) Излюбленный материал прибалтийских мебельщиков — светлое некрашеное дерево, благодаря которому их изделия сближались по своим тактильным свойствам с деревенской столярной мебелью, — тоже можно считать своего рода «национальным» мотивом.

Тесная связь прибалтийского интерьера «современного стиля» с народной традицией была очевидна для обозревателей советских выставок начала 1960-х годов. Например, вот что писала Ольга Баяр в статье о выставке «Искусство — в быт» (1961): «Разбирая <...> эстетические качества лучших интерьеров на выставке, можно утверждать,



2. Аино Пылдра и Линда Ратасепп
Мебель на таллинской выставке
1965 года. Ил. из журнала: Архитектура
СССР. 1965. № 1. С. 33

что интерьер, созданный литовскими архитекторами А. и В. Насвитис, носит черты, присущие характеру именно литовского народа. Простота и строгость силуэта, сдержанность и даже некоторая сухость в рисунке мебели, смягченная спокойной, однотонной и в некоторой степени изысканной гаммой цвета (в тканях, коврах и керамике), являются в то же время и отличительными качествами литовского народного искусства» [2, с. 6]. Однако надо уточнить, что «народные» мотивы в прибалтийском дизайне оттепели часто имеют истоком не крестьянские промыслы Эстонии, Латвии и Литвы, а общее для Северной Европы наследие национального романтизма.

Предметы, спроектированные прибалтийскими архитекторами и художниками, регулярно показывали на республиканских, межреспубликанских и всесоюзных выставках — в частности, на выставках прибалтийского декоративного искусства, проходивших в Таллине в 1955 и в Москве в 1960 годах (см. о ней: [5; 37]), на выставках мебели прибалтийских республик 1961 и 1962 годов в Таллине [8; 26]. (Ил. 2.) Даже тогда, когда они проходили не в Москве, выставки привлекали



3. Клуб художников в Таллине. 1957–1958
Интерьер. Автор мебели — Бруно Томберг
Фото из собрания Эстонского музея
прикладного искусства и дизайна (ETDM)

внимание столичных обозревателей. Главным экспертом в вопросах прикладного искусства в Москве 1950-х годов был Александр Салтыков, заведующий Сектором народного искусства в НИИ теории и истории искусства Академии художеств СССР. Очень последовательный в своих взглядах, Салтыков был неизменно расположен к мебели в «национальных» стилях (в обзоре таллинской выставки 1955 года [35], например, он тепло отзывался о работах Эдгара Вельбри) и всегда суров к тому, что он называл «конструктивистическим пониманием задач» [34, с. 7–8] и «ящичной болезнью» [33, с. 33]. В программной статье о народных традициях в декоративном искусстве, опубликованной в 1956 году, Салтыков вновь вспоминал Вельбри: «Интересный пример правильного понимания народности при создании формы предмета представляют кресла работы эстонского художника Э. Вельбри, безусловно лучшие среди советской мебели последних лет» [34, с. 8].

Вообще, советская художественная критика тех лет полагала, что любое искусство должно быть «народным». Мастера прикладного искусства обычно понимали это условие как рекомендацию

пользоваться художественным арсеналом народных промыслов. Но для мебельных дизайнеров России субститутутом национальной традиции была мебель русского классицизма. Теоретики провозгласили этот стиль глубоко национальным и настойчиво рекомендовали русским художникам в поисках «народности» обращаться именно к нему. Предметов с народными мотивами устроители выставок ждали от художников национальных окраин — Закарпатья, Закавказья и, в общем ряду, Прибалтики. На народы, живущие там, смотрели как на носителей экзотических крестьянских культур, которым была противопоставлена классическая, городская, наднациональная и унифицирующая культура центра.

Поворот к модернизму в мебельном дизайне, который произошел в СССР во второй половине 1950-х годов, имел социально-экономические причины. Типовые дома с малометражными квартирами, которыми с конца десятилетия стремительно застраивали окраины советских городов, требовалось заполнить мебелью — дешевой, по средствам среднему горожанину, и массовой. Чтобы выпускать ее в масштабах, сопоставимых с масштабами индустриального домостроения, надо было и в мебельном производстве перейти к индустриальным технологиям. Древесно-стружечная плита заменила массив дерева. Ремесленник-столяр уступил место рабочему, оператору поточной линии. Неизбежными жертвами этих изменений стали резьба, инкрустация и вообще все способы украсить мебель, требующие квалифицированного ручного труда. Кроме того, чтобы экономить пространство в малометражных квартирах, в мебели отказывались от карнизов и любых выступающих частей, мешающих сдвигать ее вплотную. Шкафы приобретали форму ненавистных для Александра Салтыкова ящиков.

Достоинства мебельщиков Прибалтики, которые в глазах столичных критиков было важнейшими — «золотые руки», знание национальных мотивов и умение их творчески интерпретировать, — никак не помогали решать новые задачи, вставшие перед мебельной промышленностью. Несмотря на это, в эпоху оттепели влияние Прибалтики возросло: предметы мебели и прикладного искусства, созданные там, теперь служили образцами «современного» стиля для проектировщиков всего Советского Союза.

По публикациям в прессе можно проследить, как прибалтийское искусство приобретало этот новый для себя статус. Важную роль сыграл Всесоюзный конкурс на лучшую мебель 1958 года¹. Это было важнейшее событие для мебельной индустрии страны: конкурс проводили по распоряжению правительства [29, с. 114], выставку конкурсных образцов, открывшуюся 15 января 1959 года [7, с. 26] в 11-м квартале Новых Черемушек, посетили делегаты XXI съезда партии и глава государства Н. С. Хрущев [22, с. 38]. Конкурсу и его выставке посвящены десятки обзорных статей в прессе. 19 наборов мебели, которые жюри отобрало из 66 присланных на конкурс (каждый набор представлял собой полную обстановку квартиры), в ближайшие годы должны были стать (впрочем, так и не стали) основой ассортимента советской мебельной промышленности.

Первую премию конкурса жюри постановило никому не вручать, а вторую разделило между двумя проектами — наборами мебели К58-103 московского Центрального мебельно-конструкторского бюро и К58-119 таллинской фабрики «Стандарт» [6]. (Ил. 4, 5.) При этом московское дизайн-сообщество как минимум считало эстонский проект более фотогеничным. Снимки квартиры в новостройке Новых Черемушек, которую обставили к выставке мебелью из набора К58-119, многократно публиковались в журнальных обзорах конкурса (в первую очередь в майских номерах «Декоративного искусства СССР» и «Архитектуры СССР» за 1959 год), в популярных брошюрах о новой советской мебели [13; 42]. Рисунки, сделанные по фотографиям этой квартиры, помещены на титульный лист альбома конкурса [24] и на обложку книги Валентины Делле «Меблировка городских квартир» [11]. Облик этой квартиры легко угадывается в характеристике, которую дает эстонским интерьерам статья в журнале «Декоративное искусство СССР» 1961 года: «Эстонские интерьеры обратили на себя внимание еще на выставке мебели в Новых Черемушках в 1958 году. Уже тогда они подкупали зрителя своей художественной цельностью, умением соподчинять отдельные предметы быта, включаемые в интерьер, благородной сдержанностью и гармоничностью цветовых решений. Гамма оливковых, бледно-желтых и табачных тонов сделалась как бы эмблемой эстонского

1 Полное название: Всесоюзный конкурс на лучшие образцы мебели для новых типов квартир односемейного заселения.



4. Александр Аус, Удо Умберг, Аре Кала, Валентин Кууск (Экспериментальная фабрика «Стандарт», Таллин). Набор K58-119 на выставке Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черемушках. 1958 Ил. из кн.: *Черейская М.Г.* Какая мебель нам нужна. Л.: Художник РСФСР, 1960. Вкладка после с. 24

жилого интерьера» [15]. Несомненно, если бы на конкурсе вручали приз зрительских симпатий, он достался бы набору K58-119.

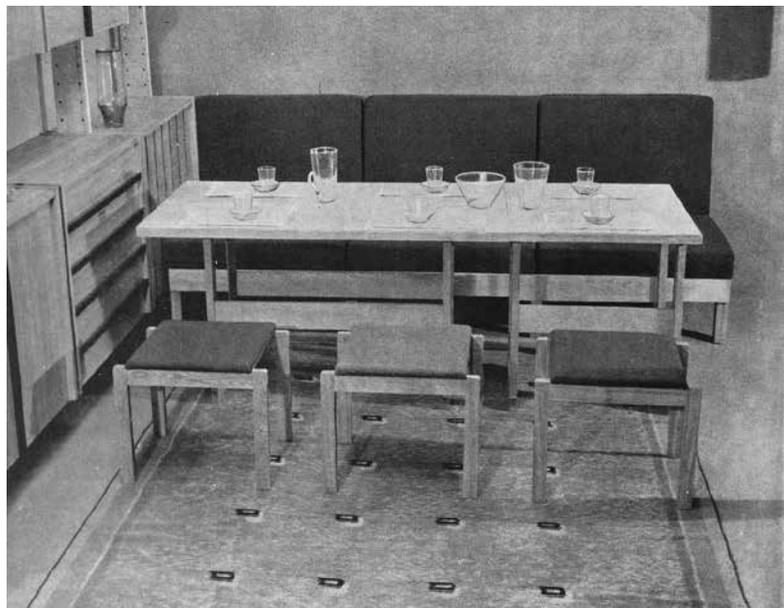
Несколько источников, согласуясь между собой, называют его авторами четырех дизайнеров [15, с. 9; 27; 28; 43, с. 122]. Это сотрудники проектного бюро фабрики «Стандарт» Александр Аус (руководитель), Удо Умберг, Валентин Кууск и Аре Кала. Умберг проектировал корпусную мебель в нем, Кала — мягкую мебель.

В 1961 году в Москве, в «Манеже» прошла большая выставка «Искусство — в быт», задуманная как манифестация так называемого современного стиля во всех областях прикладного искусства. Большинство москвичей впервые по-настоящему познакомились с новым стилем



5. Александр Аус, Удо Умберг, Аре Кала, Валентин Кууск (Экспериментальная фабрика «Стандарт», Таллин). Набор K58-119 на выставке Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Новых Черемушках. 1958 Ил. из кн.: *Мебель для квартир нового типа.* М., 1959. С. 284

лишь на этой выставке. Там была секция мебели, в которой профессиональному сообществу особенно запомнились прибалтийские образцы: «Оборудование жилых интерьеров было представлено и на Всесоюзной выставке «Искусство — в быт», организованной в Центральном выставочном зале Москвы в 1961 году. Здесь выделялись интерьеры, созданные эстонскими и литовскими мастерами — И. и В. Пормейстер, Э. Вельбри, А. и В. Насвитисы и другие» [40, С. 27]. (Ил. 6–7) Выше уже цитировалась проникновенная характеристика, которую дала интерьеру братьев Насвитисов Ольга Баяр — куратор мебельной секции на этой выставке. Кроме того, из статьи Баяр известно, что дизайнерами экспозиции «Искусства — в быт» были эстонцы — А. Вилуп и М. Плеэс [2, с. 1].



6. Альгимантас и Витаутас Насвитисы. Мебель на выставке *Искусство — в быт* в Москве. 1961
Ил. из журнала: Декоративное искусство СССР. 1961. № 9. С. 4

На втором Всесоюзном мебельном конкурсе, который завершился выставкой в квартирах новостроек в Верхних Мневниках зимой 1961–1962 года, вновь победили, разделив между собой вторую премию, два проектных бюро, прибалтийское и московское. На этот раз москвичи (проектное бюро Московского совнархоза) поделились победой с литовцами — Лигией Стапуленине и Альгимантасом Стапуленисом из вильнюсского Экспериментально-конструкторского бюро [18, с. 9]. На следующих всесоюзных выставках мебели (1963, 1965, 1967) проектировщики из Эстонии и Литвы (по преимуществу все те же КБ фабрики «Стандарт» и литовское ЭКБ) выступали с неизменным успехом.

Изучая альбомы всесоюзных выставок, легко различить следы влияния прибалтийских образцов на работы других советских дизайнеров. Характерную черту корпусной мебели Удо Умберга из набора K58-119 — трапециевидные боковые щиты тумб и столов, симметрично



7. Ионас Прапуоленис. Мебель на выставке *Искусство — в быт* в Москве. 1961
Ил. из кн.: Соболевский Н. Искусство — в быт. Л., 1963. 28 страница вклейки

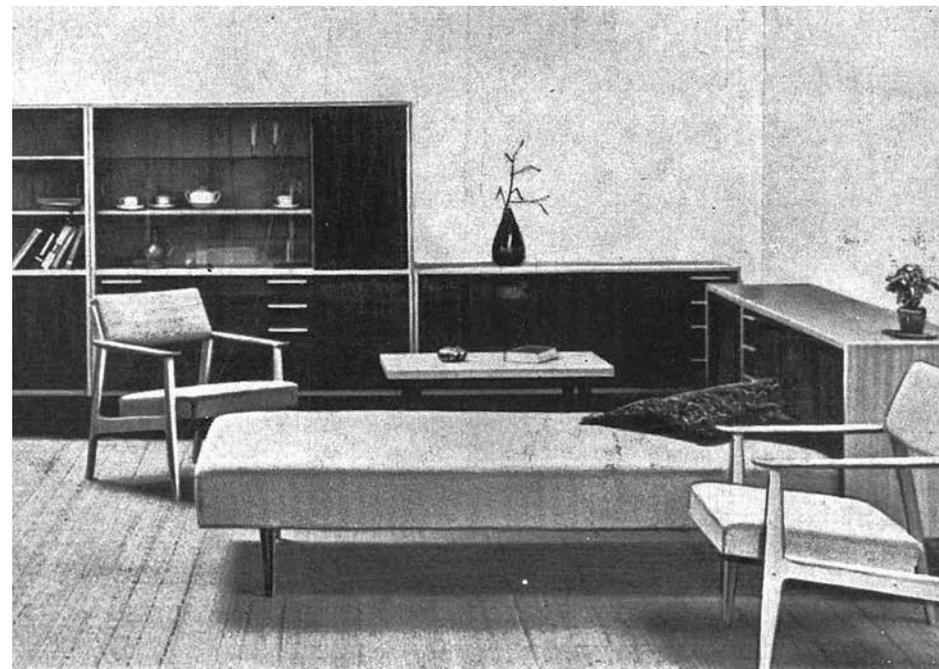
расширяющиеся книзу, — позаимствовали авторы мебели для детских садов 423-B60 из АСиА УССР [25, л. 12–13] и 422-B60 из ЦПКБ Мосгорсовнархоза [25, л. 16–20], спроектированной к Всесоюзной выставке мебели для общественных зданий (зима 1959–1960). С фанерными стульями из того же набора K58-119 схожи некоторые стулья, показанные на Всесоюзной выставке 1965 года: стул из набора ДМ 137-00 московского Института мебели [36, с. 37] и стулья из набора «Гуцулка» Прикарпатского мебельного комбината [36, с. 116]. На кресла эстонских дизайнеров Инге и Вальтера Пормейстеров, показанные в 1961 году на выставке «Искусство — в быт», похожи кресла Московского мебельно-сборочного комбината № 1, демонстрировавшиеся на выставке 1965 года [36, с. 53]. Сам по себе такой тип кресла — не редкость, но ярко выраженная линия Акерблома с переломом, ниже которого спинка не опускается, — характерная особенность, позволяющая говорить о заимствовании. (Ил. 8–9.)



8. Инга и Вальтер Пормейстеры.
Мебель на выставке *Искусство — в быт*
в Москве. 1961. Автор ковра — Бруно
Томберг. Ил. из книги: *Искусство и быт*.
М., 1963. С. 57

Переход от пластичных, очерченных сложными кривыми «органических» форм к кубическим силуэтам, вертикальным ножкам, прямоугольным сечениям всех деталей каркаса, общий для мебельного дизайна всего мира, в СССР раньше всего начал происходить в Литве. Одних из первых примеров нового стиля — мебельный набор братьев Насвитисов, показанный в 1961 году на выставке «Искусство — в быт». (Ил. 6.) И уже как минимум пять наборов, поданных на Второй всесоюзный конкурс, завершившийся в конце того же 1961 года, включали в себя кресла и банкетки на вертикальных ножках-брусках. (Ил. 10.)

У литовцев и эстонцев хорошо получалось не только проектировать, но и производить новую мебель, в то время как российские и украинские фабрики обновляли модельный ряд медленно и с большой неохотой. Из-



9. Московский мебельно-сборочный
комбинат №1. Набор УМ4
на Всесоюзной мебельной выставке
в Москве. 1965. Ил. из книги:
Современная мебель. М., 1967. С. 53

за этого первые общественные интерьеры «современного стиля» в России (по крайней мере, в Москве) были обставлены либо импортной мебелью, либо прибалтийской. В фойе театра им. Моссовета, интерьер которого обновили в 1960 году, на фото, опубликованном в «Декоративном искусстве СССР» [21], видны кресла, похожие на литовские, латвийские и эстонские модели (точно установить, какие именно, качество фотографии не позволяет). В кафе гостиницы «Юность» в Москве (1960) стояла мебель Витаутаса Бейги, дизайнера вильнюсского Экспериментально-конструкторского бюро [45, с. 32]. Как рассказывал сам Бейга в интервью 1965 года, ЭКБ также проектировало мебель для подмосковного пансионата «Лесные дали» [30, с. 17]. В столовой московского Дома дружбы с зарубежными странами (интерьер опубликован в 1965 году в августовском номере

журнала «Декоративное искусство СССР») стояли стулья, которые эстонские дизайнеры Майму Плеэс и Лейла Пяртельпоэг спроектировали в 1958 году для интерьера таллинского кафе «Энергия» [46].

Мебель, спроектированную в ЭКБ Литвы, как рассказывал Бейга в том же интервью, поставляли в школы и детские сады других советских республик. Кроме того, ее выпускали фабрики Сибири и Дальнего Востока [44, с. 18]. На Дальнем Востоке выпускали также мебель латвийских дизайнеров².

В том, что касается общественных интерьеров «современного» стиля, опыт Прибалтики считался в СССР передовым. Там они появились раньше, чем в других республиках Советского Союза: уже упомянутая «Энергия» в Таллине в 1958 году, кафе «Неринга» в Вильнюсе, где интерьер спроектировали братья Насвитисы, — в 1959-м. (Ил. 11.) Николай Луппов, руководитель одного из отделов Академии строительства и архитектуры СССР, на Всесоюзном совещании по вопросам интерьера, проходившем в 1962 году, что характерно, в Вильнюсе, коротко перечислял лучшие, на его взгляд, советские общественные интерьеры. Из них больше половины — прибалтийские: «Гостиница “Юность” в Москве, “Неринга” в Вильнюсе, ресторан “Север” в Ленинграде, кафе “Таура” в Вильнюсе, “Тарту” и “Тульпе” в Каунасе, магазины в этом же городе, московское кафе “Молодежное”...» [17, с. 19].

По этой причине прибалтийские проектировщики были востребованы в России и как дизайнеры интерьера. Как уже говорилось, эстонские дизайнеры (один из которых, Майму Плеэс, спроектировал вместе с Лейлой Пяртельпоэг немало таллинских кафе) делали экспозицию московской выставки «Искусство — в быт». Крупнейший из салонов Художественного фонда СССР, на Кутузовском проспекте (1966), состоял из пяти залов, интерьеры которых спроектировали четыре прибалтийских архитектора — А. Кибранцас (главный зал), М. Гундарс (зал скульптуры), Г. Богданас (зал графики) и Б. Томберг (залы живописи и керамики) [10; 12]. (Ил. 12.) Бруно Томберг, кроме того, проектировал для Худфонда интерьер еще одного московского салона, на улице Чайковского.

Как видим, в эпоху оттепели влияние дизайна Литвы, Эстонии и, в меньшей степени, Латвии на дизайн всего СССР было обширным



10. Лигия Стапулэнине, Альгимантас Стапулэнис (ЭКБ Литвы) Набор K61-121 на выставке второго Всесоюзного конкурса на лучшую мебель в Верхних Мневниках, 1961 Ил. из журнала: Декоративное искусство СССР. 1962. №1. С. 7



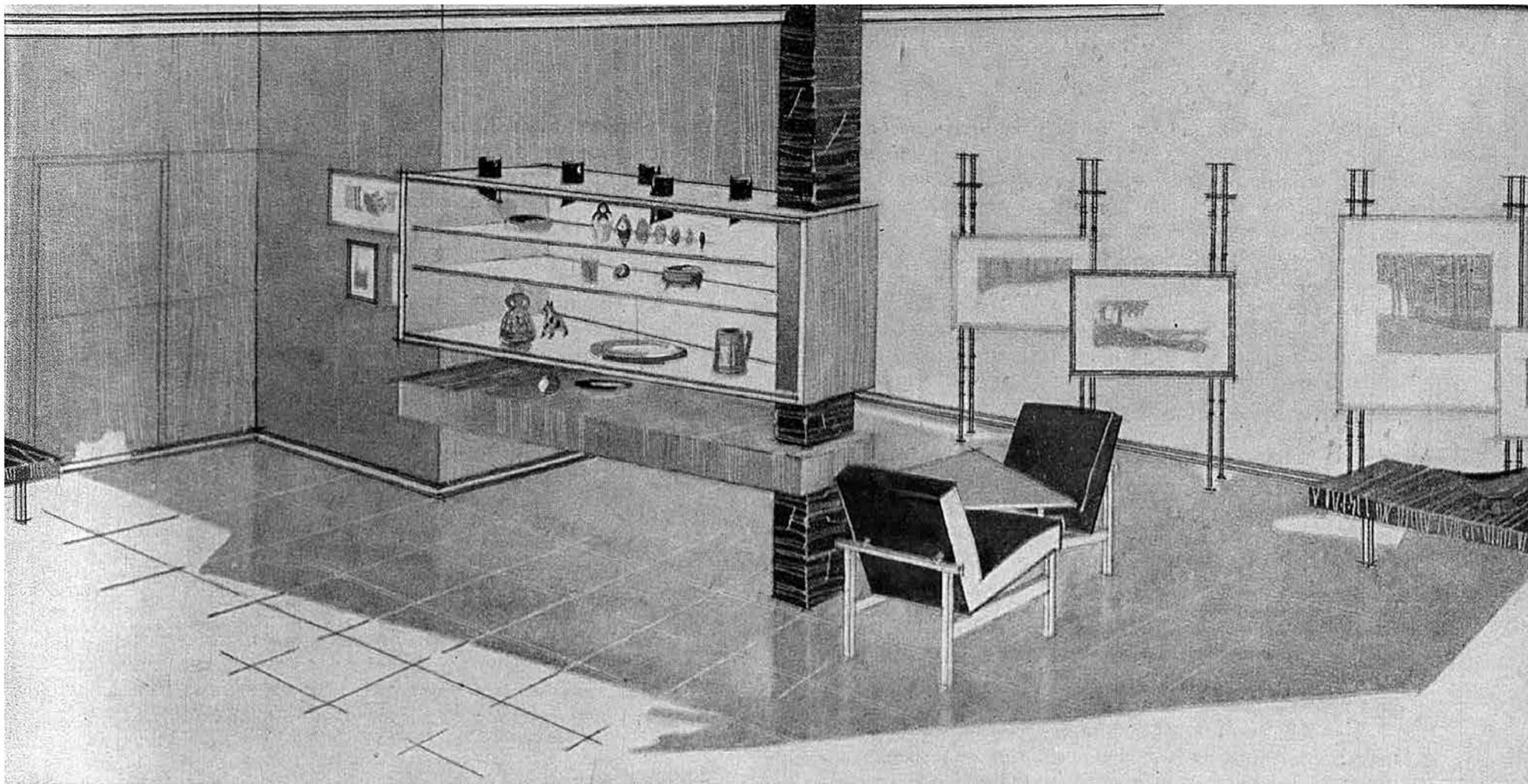
11. Альгимантас и Витаутас Насвитисы. Кафе «Неринга» в Вильнюсе. 1959 Фото А. Дежурко.

и разнообразным: советские проектировщики заимствовали у прибалтийских коллег мотивы и приемы, фабрики брали в производство их модели, учреждения заказывали их мебель и нанимали их как проектировщиков интерьеров. При этом Прибалтика обратилась к новому для себя миру форм модернистского дизайна тогда же, когда и другие части Советского Союза. Но что-то позволило ей сразу вырваться вперед. Что же?

Советские авторы, писавшие о прибалтийских интерьерах, часто отмечали особое, как бы терапевтическое воздействие, которое те на них производили. Им там словно привольней дышалось: «С первых же минут пребывания в квартире, оборудованной эстонскими художниками, посетителей охватывает атмосфера спокойствия и уюта» [20, с. 5]; «Посетителя, впервые попадающего в кафе “Неринга”, не покидает ощущение <...> большого, серьезного искусства...» [14, с. 17]. Само по себе это наблюдение мало о чем говорит, но дает ключ к дальнейшим умозаключениям.

Атмосферу, в которой работали российские архитекторы и художники эпохи оттепели, можно охарактеризовать как токсичную. Им

2 «Шкафчик под радио» из гарнитура О. Екабсона 1960 года. Благодарю за сведения магазин *Chaika Vintage* во Владивостоке.



12. Бруно Томберг. Интерьер салона
Художественного фонда СССР
на Кутузовском проспекте в Москве
Проект. 1961
Ил. из журнала: Декоративное
искусство СССР. 1961. № 4. С. 23

приходилось играть две несовместимые роли. С одной стороны, они «осваивали зарубежный опыт» и согласовывали предметно-пространственную среду, окружающую советского человека, с мировым стандартом. С другой стороны, установки сталинского времени, согласно которым истинный советский художник должен быть верен методу «социалистического реализма», питаться живительными соками народной культуры и с подозрительной враждебностью смотреть на Запад, никто не отменял. Противоречивость требований, которые идеология предъявляла дизайнерам, отражалась в программных текстах о «современном стиле»: «...нередко и архитекторов и художников, занимающихся интерьером, работающих на предприятиях художественной промышленности, обвиняют в подражании зарубежным образцам. Верно ли это? Имеется ли подражание? И да, и нет! <...> налицо чисто внешняя “похожесть” наших предметов на предметы, сделанные за рубежом» [19, с. 22].

Мир, в котором жили и работали прибалтийские художники декоративного искусства, производит впечатление более человеческого. Например, эстонские дизайнеры в статьях, которые публиковались в таллинском альманахе *Kunst ja Kodu*, гораздо откровеннее признаются, что заимствуют у Запада. При этом в Эстонии были люди, глубоко убежденные, что это неправильно, — к ним принадлежал, например, постоянный обозреватель эстонских мебельных выставок в «Декоративном искусстве СССР» Лео Генс, — и были убежденные борцы за «современность» (например, Бруно Томберг). Это не мешало Генсу, отмечая свое несогласие с Томбергом, с симпатией отзываться о его работах, а Томбергу — иногда проектировать мебель с «национальными» мотивами. В отличие от московских художественных клик, ниспровергающих своих врагов при помощи докладных записок³, они вели между собой публичный спор, в котором проигравший, судя по всему, не рисковал потерять работу⁴.

3 Феликс Новиков, один из архитекторов Дворца пионеров на Ленинских горах, недавно напомнил о том, как письмо художников Сергея Герасимова и Владимира Серова, которое Никита Хрущев получил накануне своего визита во Дворец (в письме шла речь о том, что его архитекторы подвержены «западным влияниям»), едва не спровоцировало скандал во время торжественной церемонии открытия [1].

4 Борис Бернштейн рассказывает в воспоминаниях, как Лео Генс, преподаватель эстонского Художественного института, в 1952 году мог лишиться должности из-за доноса студентов, но благодаря решительным действиям Фридриха Лехта, ректора института, донос остался без последствий. «При этом Лехт Генса не любил, я утверждаю это как очевидец» [3, с. 208].



13. Тено Вельбри (Экспериментальная фабрика *Стандарт*, Таллин). Набор мебели для столовой Эстония. 1968
Фото из собрания Эстонского музея прикладного искусства и дизайна (ETDM)

Саму проблему «народности» в РСФСР и Прибалтике понимали и решали по-разному. В России, как уже говорилось, роль народного искусства для мебельных дизайнеров играл александровский классицизм — стиль не менее интернациональный, чем модернизм середины XX века. Идеал «народности» во многом был дискредитирован казуистикой программных текстов. В прибалтийских же республиках к этому идеалу было принято относиться со всей серьезностью. От новой мебели, производимой на поточных линиях из древесно-стружечных плит, советская идеология требовала той же национальной специфики, что и от столярной мебели умельцев-артельщиков начала 1940-х годов. Апологеты «современного стиля» потратили немало усилий, чтобы

доказать с максимально возможной убедительностью, что национальная специфика там есть, хотя ее и не видно. Когда заходила речь о прибалтийской мебели «современного стиля», пускаться в изощренные логические игры не приходилось: ее действительная связь с традициями народных промыслов и артельного производства была для всех очевидна. (Ил. 13.)

Тех, кто проектировал новую мебель и новые интерьеры, в Советском Союзе все — от президента Академии художеств до рядового посетителя выставки «Искусство — в быт»⁵ — обвиняли в подверженности западному влиянию. Дизайнеры отрицали эти обвинения: признать их справедливость означало бы согласиться с ролью идеологического врага. С другой стороны, в то время широко распространилось представление о России как о культурной периферии мира, куда всякое новое веяние приходит извне. Бывшие советские дизайнеры в одной недавней статье о 1960-х годах дают такую характеристику эпохе: «В нашей стране пытались очень быстро и резко, как всегда с опозданием, примерить к себе новый образ жизни, эстетику нового для нас художественного стиля, который ассоциировался с “современностью”, с последним словом западной моды и культуры, несмотря на то что официально они критиковались» [23, с. 249]. Эти слова хорошо показывают, что значения слов «современность» и «Запад» для советских людей 1960-х годов сближались: стремление быть современным неизбежно означало, что человек попадал под влияние Запада.

Прибалтика позволяла преодолеть и этот разрыв. Она находилась вне дихотомии «мы — Запад», поскольку в полной мере была и тем, и другим. Восхищаясь прикладным искусством Прибалтики, заимствуя из него мотивы и приемы, советский дизайнер мог ощущать себя в комфортной роли «современного» человека, интересующегося всем новым (а значит, западным), при этом не навлекая на себя обвинений в политической нелояльности: ведь «западные» художники Литвы и Эстонии, у которых он заимствовал, были «нашими, советскими» людьми. Прибалтийский интерьер был пространством, где примирялись все противоречия, оружие врагов теряло силу, а художник избавлялся от тяжелой обязанности лгать самому себе. Вероятно, в этом главная причина того, что в 1960-е годы северо-западная окраина Советского Союза так уверенно подвергла культурной колонизации свою метрополию.

5 См. анализ книги отзывов этой выставки у Стивена Харриса [47, с. 279–284].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Автор Дворца пионеров на Воробьевых горах раскритиковал его реставрацию // Московский комсомолец. 04.04.2021. URL: mk.ru/moscow/2021/04/04/avtor-dvorca-pionerov-na-vorobevykh-gorakh-raskritikoval-ego-restavraciyu.html (дата обращения: 23.04.2021).
2. Баяр О. Г. Красивое в простом // Декоративное искусство СССР. 1961. № 7. С. 1–6.
3. Бернштейн Б. М. Старый колодец. Книга воспоминаний. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2008.
4. Вейденберг С. Цвет и помещение // Искусство и домашний быт. 1964. № 2. С. 6–7.
5. Воронов Н. В. Декоративно-прикладное искусство Советской Прибалтики // Искусство. 1961. № 4. С. 17–24.
6. Всесоюзный конкурс на лучшие образцы мебели // Архитектура и строительство Москвы. 1959. № 3. С. 3 обложки.
7. Выставка образцов мебели в Москве // Деревообрабатывающая промышленность. 1959. № 2. С. 26.
8. Генс Л. Заметки о выставке мебели в Таллине // Декоративное искусство СССР. 1961. № 11. С. 31–33.
9. Генс Л. Национальные традиции в эстонском интерьере // Декоративное искусство СССР. 1959. № 1. С. 12–18.
10. Голембиевская А. Название обязывает // Декоративное искусство СССР. 1961. № 4. С. 22–24.
11. Делле В. И. Меблировка городских квартир. М.: Академия строительства и архитектуры СССР, 1961.
12. Зубок И. В Художественном фонде // Декоративное искусство СССР. 1966. № 7. С. 43.
13. Кантор В. И. Искусство и быт. М.: Советский художник, 1961.
14. Кантор В. И. «Неринга» // Декоративное искусство СССР. 1960. № 4. С. 17–18.
15. Крюкова И., Темерин С. Три нерешенных вопроса // Декоративное искусство СССР. 1961. № 9. С. 2–9.
16. Луппов Н. А. Интерьер — комплекс искусств // Декоративное искусство СССР. 1961. № 9. С. 10–12.
17. Луппов Н. А. Красота, целесообразность, экономичность // Декоративное искусство СССР. 1962. № 9. С. 19–21.
18. Луппов Н. А. Новое направление утвердилось // Декоративное

искусство СССР. 1962. №1. С. 4–13.

19. Луппов Н. А. Новым зданиям — новый интерьер // Искусство и быт. 1963. Вып. 1. С. 11–24.

20. Луппов Н. А. О Всесоюзном конкурсе на лучшую мебель. Новые решения // Декоративное искусство СССР. 1959. №5. С. 3–9.

21. Луцкая Е. Театр начинается с вешалки // Декоративное искусство СССР. 1950. №5. С. 13–14.

22. Майстровская М. Т., Случевский Ю. В. Выставки мебели: 1958–1959, Новые Черемушки: «1-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища» // Мебельный мир. 2015. №2. С. 36–39.

23. Майстровская М. Т., Случевский Ю. В. Новации и проблемы обстановочного комплекса жилого интерьера 1960-х // Массовое жилище как объект творчества. Роль социальной инженерии и художественных идей в проектировании жилой среды. Опыт XX и проблемы XXI века. М.: БуксМАрт, 2015. С. 247–255.

24. Мебель для квартир нового типа. М., 1959.

25. Мебель и оборудование общественных зданий. М.: Госстройиздат, 1960.

26. Мержанов Б. Главное — качество // Декоративное искусство СССР. 1962. №10. С. 13–15.

27. Новая мебель у нас и за рубежом // Kunst ja Kodu. 1959. №2. С. 4 вкладки на русском языке.

28. О нашем мебельном производстве // Kunst ja Kodu. 1959. №3. С. 5 вкладки на русском языке.

29. Постановление Совета министров СССР № 45 «Об увеличении производства мебели для продажи населению в 1958–1960 годах и улучшении ее качества» // Собрание постановлений правительства Союза Советских Социалистических республик. 1958. №5. С. 111–114.

30. Почерк литовских архитекторов // Декоративное искусство СССР. 1965. №11. С. 17–18.

31. Пяртельпоэг Л. Мебель // Kunst ja Kodu. 1961. №3. С. 3 вкладки на русском языке.

32. Пяртельпоэг Л. О мебели в национальном стиле // Kunst ja Kodu. 1961. №2. С. 4 вкладки на русском языке.

33. Салтыков А. Б. Вопросы развития декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1955. №2. С. 30–34.

34. Салтыков А. Б. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. М.: Искусство, 1956.

35. Салтыков А. Б. Прикладное искусство трех республик (о выставке произведений художников Латвии, Литвы и Эстонии) // Искусство. 1955. №6. С. 12–18.

36. Современная мебель. М.: ЦНИИ технической информации и экономических исследований по лесной, бумажной и деревообрабатывающей промышленности, 1967.

37. Тамм В. Мебель в национальном стиле // Kunst ja Kodu. 1961. №1. С. 4–5 вкладки на русском языке.

38. Темерин С. М. Произведения народного искусства в современном интерьере // Прикладное искусство и современное жилище. М.: Академия художеств СССР, 1962. С. 46–69.

39. Темерин С. М. Пути советского декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1967. №12. С. 22–33.

40. Советское декоративное искусство, 1945–1975. Очерки истории. М.: Искусство, 1989.

41. Томберг Б. О декоративном искусстве Финляндии // Kunst ja Kodu. 1961. №3. С. 6–7 вкладки на русском языке.

42. Черейская М. Г. Какая мебель нам нужна. Л.: Художник РСФСР, 1960.

43. Черепяхина А. Н. Эстетика современной мебели. 2-е изд. М.: Лесная промышленность, 1988.

44. Эпштейн А. Г. В ЭКБ литовских мебельщиков // Деревообрабатывающая промышленность. 1969. №5. С. 18.

45. Beiga V., Gerulaitienė V., Gūzas E. A. Lietuviškų baldų dizaino kūrėjai, 1957–1990. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2013.

46. Emsiņš J. Koks Latvijas valsts un tautas dzīvē. Jelagva: Studentu biedrība “Šalkone”, 2014.

47. Harris S. E. Communism on Tomorrow Street: Mass Housing and Everyday Life after Stalin. Washington — Baltimore: Woodrow Wilson Center Press; The Johns Hopkins University Press, 2013.

48. Lejnieks J. Marta Staņa. Vienkārši, ar vērīenu. Rīga: Rīgas pilsētas arhitekta birojs, 2012.

49. Lobjakas K. Fragmentid kadunud keskkondadest. Tallinna kohvikud // Mürileht, 17.06.2020. URL: www.url:muurileht.ee/fragmentid-kadunud-keskkondadest-tallinna-kohvikud/ (дата обращения: 22.01.2021).

50. Tisler-wanameister A. Umberg 50-aastane // Päewaleht. 1936. №349. 24 detsember. L. 8.