

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»

На правах рукописи

Дежурко Артём Константинович  
**Становление и эволюция «современного стиля» в советском  
мебельном дизайне: 1956 — 1968 гг.**

Специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство  
и архитектура

РЕЗЮМЕ

диссертации на соискание учёной степени  
кандидата наук в области искусства и дизайна

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения  
Гнедовская Татьяна Юрьевна

Москва — 2021

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.....	13
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ.....	25
АПРОБАЦИЯ.....	28

## ВВЕДЕНИЕ

В СССР в эпоху хрущёвской Оттепели мебель была в фокусе общественного внимания. Статьи о новой мебели регулярно публиковались в прессе. Мебельные выставки посещали первые лица государства. Кадры с этих выставок часто публиковали в книгах с советами по организации хозяйства, адресованных массовой аудитории. Альбомы с проектами новой мебели, изданные в те годы, сами по себе, как выдающиеся произведения книжного искусства, заслуживают внимания историков. Цель исследования — понять, чем был вызван интерес современников к этой теме, ответить на вопрос, какое место занимает короткий период Оттепели в истории отечественного мебельного дизайна, и объяснить, почему в середине 1950-х он начался, а к концу 1960-х закончился.

**Актуальность темы исследования** подтверждается её нарастающей популярностью у современных академических авторов, а также тем, что в последние годы дизайн Оттепели часто становится предметом выставок в российских музеях. Более того, музеи теперь включают его в свои постоянные собрания. Начавшаяся музеефикация советского дизайна вызывает потребность в более глубоком и детальном историческом знании о нём.

Несмотря на интерес к теме в последние несколько лет, **степень её разработанности** остаётся недостаточной. Важнейшие события в истории советской мебели, её всесоюзные выставки, в историографии упоминаются не все. Авторы, пишущие на русском языке, исследуют историю только российского дизайна, оставляя за рамками своего интереса опыт других республик СССР. Из российских дизайнеров они упоминают в основном московских. Наследие дизайнеров, признанных ведущими, изучено настолько неудовлетворительно, что их ключевые работы порой публикуются в академических трудах как анонимные.

Вне поля зрения исследователей остался огромный массив исторических источников. Речь идёт даже не об архивных документах, а о тиражных материалах, которые легко найти в библиотеках — отраслевых журналах, сборниках докладов, каталогах моделей мебели. Некоторые журналы —

«Архитектура и строительство Ленинграда», «Новые товары» и важнейший источник, «Деревообрабатывающая промышленность» — не цитировались в академической литературе никогда. Каждый конкурс и каждая крупная выставка мебели в СССР сопровождалась публикацией альбома с проектами, которые в них участвовали. Эти альбомы — главный источник сведений о том, как выглядела советская экспериментальная мебель. Исследователи не ссылаются ни на один из них.

Тем не менее, историография (в первую очередь тексты Анны Черепahiной, публиковавшиеся в позднее советское время, и статьи Марии Майстровской, ведущего современного историка отечественного мебельного дизайна) сформировала общее знание об эпохе, которое в целом представляется верным. Согласно выводам упомянутых авторов, главные события в истории мебельного дизайна в СССР, начиная с середины 1950-х годов, — четыре всесоюзных конкурса на лучшую мебель 1958, 1961-63, 1975 и 1983 гг. Эти конкурсы, особенно два первых, тесно связаны с государственной программой жилищного строительства в СССР. С конца 1950-х и особенно в 1960-е отечественная мебельная промышленность переходила на новые, индустриальные методы производства, и всесоюзные конкурсы задавали вектор этих преобразований. Наконец, два первых конкурса сыграли важную роль в распространении по стране нового стиля архитектуры и мебели — стиля, который тогда было принято называть «современным». Диссертация подтверждает эти выводы, но уточняет их и дополняет многими, прежде неизвестными, фактами, именами, гипотезами.

**Объект исследования** — вся совокупность источников, как текстов, так и изображений, имеющих отношение к дизайну мебели, которую проектировали в СССР с середины 1950-х до середины 1960-х годов; а также сами предметы мебели, спроектированные в этот период и выпускавшиеся советской промышленностью. Автор исследования ограничился изучением только мебели, предназначенной для жилищ (если воспользоваться определением того времени, «мебели для продажи населению»). Мебель общественных зданий, объёмы производства которой в позднем Советском Союзе были очень велики, —

отдельный мир со своей инфраструктурой производства и своей экономикой сбыта, не связанной с потребительским рынком. Географически исследование охватывает весь Советский Союз в тех границах, которые он имел в рассматриваемый период.

**Предмет исследования** — не мебель как таковая, а именно её дизайн, то есть облик и художественные особенности. Вопросы её конструирования, производства и сбыта в диссертации затронуты настолько, насколько соприкасаются с художественными проблемами. Исследование заостряет внимание на стиле мебели тех лет, который в источниках называется «современным», а мы будем называть модернистским. Важнейшими событиями в истории мебельного дизайна, существенно повлиявшими в том числе и на эволюцию стиля, признаны всесоюзные мебельные выставки и конкурсы, регулярно проходившие в период с 1956 до 1968 года, что обусловило хронологические рамки исследования.

Избранные хронологические рамки также обусловлены **гипотезой** диссертации, согласно которой «современный стиль», установившийся в советском мебельном дизайне к концу 1950-х годов, к середине 1960-х годов завершает своё развитие. Существенное влияние на его становление, эволюцию и быстро наступивший кризис имели экономические и идеологические предпосылки. **Цель исследования** — изучить и охарактеризовать стиль советского мебельного дизайна эпохи Оттепели, показать его истоки, место в мировом контексте, описать его эволюцию и определить, какие факторы на неё влияли. С этой целью автор диссертации решает три промежуточные **задачи**: исследует, какое место занимал мебельный дизайн в системе советской экономики, анализирует, чем он был с точки зрения художественной критики и государственной пропаганды, и даёт характеристику стилю мебели этого периода. В заключительных частях диссертации показано, как три аспекта, в которых рассмотрена история мебельного дизайна, экономический, идеологический и художественных, связаны друг с другом.

**Теоретическая и методологическая основы исследования.**

Исследование, результаты которого изложены в диссертации, выходит за пределы проблематики классической истории искусства. Это междисциплинарное исследование, находящееся на стыке истории дизайна, экономической и социальной истории. Методологически оно сближается с социальной историей искусства. В какую сторону двигаться исследованию, автору подсказывали источники (точнее, вопросы, возникающие при их чтении). Такой подход можно назвать герменевтическим.

Среди отечественных историков дизайна распространено мнение, что авторским произведением дизайнера следует считать лишь проект, а не фабричное изделие. В отличие от тех, кто придерживается этого мнения, автор диссертации рассматривает мебель как тиражное искусство. Дизайнера мебели следует считать автором каждого экземпляра, выпущенного по его чертежам, не исключая и тех случаев, когда проект искажён вопреки его воле. При этом, конечно, большей ценностью обладают экземпляры, выполненные в точном соответствии с замыслом автора. Выбранная позиция позволяет применить к материалу стандартный набор методов истории искусства: формально-стилистический и сравнительный анализ, на основе которого можно сделать выводы о художественных связях и влияниях и провести атрибуцию.

В главе «Экономика мебельного дизайна» исследование частично опирается на теорию агентности в том виде, в каком Сьюзан Рид применила её к материалу хрущёвской Оттепели. Пространство типовой малометражной квартиры Рид рассматривает как арену, где сталкиваются интересы трёх «agencies», или групп влияния — «дизайнеров» (они же «эксперты» и «интеллигенция»), «бюрократов» (которые при ближайшем рассмотрении оказываются представителями торговых сетей), и потребителей. Этот подход продуктивен, так как подобные идентификации можно найти в самих текстах хрущёвского времени. Представляется, однако, нужным уточнить и усложнить классификацию agencies, предложенную Рид, частично отождествив их не с социальными группами, а с бюрократическими корпорациями.

В главе «Новая мебель как идеологический проект» исследование анализирует дискурсивные практики, принятые в художественной критике эпохи Оттепели, опираясь на теорию «авторитетного дискурса» Алексея Юрчака. Выработанная в основном на более позднем материале, к «оттепельным» текстам эта теория применима не полностью. Master figure или, как переводит это определение А. Юрчак, господствующая фигура, в его модели дискурса принципиально неразличимая, в советских текстах 1960-х годов иногда принимает чуть более ясные очертания «объективных научных законов», которые наделяют символической властью экспертов, обладателей научного знания.

### **Научная новизна исследования.**

1. Диссертация вводит в научный оборот более 200 печатных источников, имеющих отношение к советскому мебельному дизайну середины 1950-х — середины 1960-х гг. Это тексты разного характера и объёма — от коротких новостных заметок в газетах до многостраничных книг. Важнейшие из них — девять альбомов всесоюзных мебельных выставок.

2. Опираясь на новые источники, автор диссертации вводит в научный оборот большой фактический материал. В ней впервые перечислены все всесоюзные мебельные выставки, проходившие в Москве с середины 1950-х до конца 1960-х. В исследовании впервые описана система советских проектных институтов по мебели. Рассказано, какой была судьба проектов мебели, рекомендованных к массовому выпуску на всесоюзных конкурсах и выставках. В диссертации также приводятся статистические данные об объёме производства, импорта и спроса на мебель в СССР в 1960-е годы, которые в исследовательской литературе раньше не публиковались.

3. Автор диссертации вводит в научный оборот более пятидесяти имён дизайнеров, раньше не упоминавшихся в русскоязычной исторической литературе. Многие проекты мебели, опубликованные в источниках в виде чертежей и фотографий прототипов, атрибутированы как произведения тех или иных дизайнеров.

4. Исследование включало в себя работу с 33 частными коллекциями в Москве, Киеве, Одессе, Вильнюсе, Алматы, Екатеринбурге и Владивостоке. В них выявлено 50 предметов, чьи проекты опубликованы в источниках 1950-х и 1960-х гг. В нескольких случаях удалось установить имена их авторов. Два предмета, созданные по одному проекту, авторство которого было установлено во время исследования, по рекомендации автора диссертации поступили на хранение в Московский музей дизайна и Всероссийский музей декоративного искусства.

5. В то время как в историографии о советском мебельном дизайне особое внимание уделяется столичным школам и проектировщикам, эта диссертация, помимо них, освещает работу локальных центров мебельного проектирования в прибалтийских республиках, Ленинграде и Киеве.

6. В диссертации рассмотрены художественные связи как между школами мебельного дизайна внутри СССР, так и между советскими и иностранными школами. Многие из ранее высказанных предположений об источниках и характере влияний, которые оказали на советский дизайн их зарубежные коллеги и целые национальные школы, пересмотрены.

7. Методологическое новшество диссертации — взгляд на советскую художественную критику не как на отражение реальности, а как на декларацию о должном, которая способна играть роль «самосбывающегося пророчества». Воспринимаемая современниками как голос власти и руководство к действию, она сама формировала историческую реальность.

#### **Основные положения, выносимые на защиту.**

Реформа мебельного дизайна, которая началась в СССР в середине 1950-х годов, связана с государственной программой массового жилищного строительства. Новая мебель должна была подходить к планировкам малогабаритных квартир в типовых домах. Производить её также должны были по-новому, с помощью передовых индустриальных технологий. Это позволяло увеличить объём производства мебели, снизить её себестоимость и удовлетворить массовый спрос на неё со стороны небогатых новосёлов.



Организаторы реформы, сотрудники Академии строительства и архитектуры и Центрального мебельно-конструкторского бюро, первоначально не ставили перед дизайнерами задач эстетического характера. Тем не менее, важным итогом реформы было то, что советский мебельный дизайн отказался от исторических стилизаций и обратился к формам международного модернизма.

Важнейшими этапами мебельной реформы были всесоюзные мебельные конкурсы и выставки. Они способствовали становлению, развитию и пропаганде «современного стиля» в советской мебели, а также играли связующую роль между локальными школами дизайна и московскими ведомствами — организаторами реформы.

Развитие мебельного дизайна в СССР в 1956 — 1968 гг. рассмотрено в трёх аспектах — экономическом, идеологическом и художественном. Каждому из них в диссертации посвящена отдельная глава.

С экономической точки зрения дизайн мебели в Советском Союзе традиционно рассматривался как проектное сопровождение деревообрабатывающей промышленности. Однако, в короткий промежуток с 1957 по 1962 г. он институционально сблизился с архитектурой. Из-за этого мебельные дизайнеры, с одной стороны, быстро и успешно разработали проекты мебели, удобные для расстановки в малометражных квартирах, с другой стороны — недооценили трудности, которые возникли на следующих этапах реформы, при промышленном освоении новых моделей и организации торговли ими.

Противоречия между проектировщиками, производителями и продавцами оказались так сильны, что полномасштабное производство новой мебели в СССР не начиналось до 1963 — 1964 гг. Преодолеть трудности удалось, лишь полностью перестроив систему мебельной промышленности, объединив её под властью союзного министерства и тесно связав проектные бюро с фабриками.

Мебельная реформа сопровождалась широкой пропагандой «современного» быта и «современного стиля» частного жилища. Главными средствами пропаганды были руководства и справочные издания по домоводству и этикету, которые выпускали в те годы массовыми тиражами. Благодаря ей «современный»

стиль мебели, который многим советским горожанам в начале 1960-х годов был непривычен, к середине десятилетия стал общепринятой нормой.

Эстетическая программа «современного стиля», предполагающая как единственно возможный вариант современного интерьера лишь такой, в котором нет ни одной несовременной вещи, не предусматривающая за потребителем права на индивидуальный вкус и наивно предполагающая, что у эксперта есть верные ответы на все вопросы, подвергается критике уже в середине 1960-х. Одновременно художественная критика охладевает к самому этому стилю. В её глазах он теперь — окостеневший и надоевший канон, однообразие и «рецептурность» которого требуется преодолеть.

С художественной точки зрения рассмотренный период — время становления и развития нового стиля в дизайне советской мебели. Современники называли этот стиль «современным». В СССР он начал развиваться с середины 1950-х гг. Он мало отличается от интернационального модернистского стиля, который тогда господствовал в мире.

Ответ на вопрос, какие именно зарубежные впечатления были для советских дизайнеров наиболее значимы, в диссертации дан лишь частично. Дать на него более определённый ответ можно лишь тогда, когда будет достаточно исследован интерьерный дизайн в европейских странах социалистического лагеря, с которыми у советских проектировщиков были самые тесные контакты. Судя по имеющимся данным, первоначально стиль советской мебели развивался под наиболее сильным впечатлением от дизайна восточноевропейских стран. Затем роль образца перешла к прибалтийским республикам Советского Союза (точнее, к двум из них — Эстонии и Литве).

Переход от мягких органических форм, распространённых в 1950-е годы, к более строгому варианту стиля, характерному для мебели начала 1960-х годов, в советском дизайне происходит не позже, чем во «внешнем» мире. Однако, с этого момента развитие стиля прекращается. Во второй половине 1960-х годов в советский мебельный дизайн возвращаются фольклорные мотивы. Это отдалило его от мировых тенденций. В дизайне Западной Европы и Америки вторая

половина 1960-х — время, когда переизобретают и формы, и типологию предметов, и сам способ думать и говорить о дизайне. Советская проектная практика, существенно не меняясь в эти годы, стремительно устаревала.

Быстрое развитие модернистского стиля в советской мебели 1950-х — 1960-х и его последующая стагнация обусловлены экономическими и идеологическими причинами. Став работниками деревообрабатывающей промышленности, дизайнеры перестали решать увлекательные задачи по организации быта в квартирах нового типа, а также перестали работать с какими-либо другими материалами, кроме дерева и продуктов деревообработки. Идеология же предопределила их преимущественную ориентацию сначала на восточноевропейские, а затем прибалтийские образцы и способствовала формированию общего для Восточной Европы модернистского стиля мебели, внутри которого национальные школы мало выражены.

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена тем, что в нём уточнена хронология истории отечественного мебельного дизайна, выделены основные школы мебельного проектирования в СССР и проанализированы художественные связи между ними, показано, какими путями в страну проникали сведения о зарубежной мебели и какое место занял сформировавшийся в Советском Союзе «современный» стиль мебели в мировом контексте. Теоретическая значимость исследования также состоит в том, что его автор рассматривает дизайн как искусство, а дизайнеров — как художников, тем самым представляя советскую мебель, изготовленную индустриальным способом, как предмет законного интереса академической истории искусства и художественных музеев. **Практическую значимость** имеет проведённая в рамках диссертационного исследования работа по идентификации сохранившихся образцов советской мебели как предметов, чьё авторство можно определить с надёжной опорой на печатные источники. Этот опыт даёт методическую основу для дальнейшей атрибуции и музеефикации советского дизайна.

**Апробация результатов работы** проходила в виде докладов на конференциях и публикации статей в журналах и рецензируемых сборниках.

Автор диссертации выступил на четырёх конференциях и опубликовал шесть статей. Одна статья прошла рецензирование и ожидает публикации. Ещё две на стадии рецензирования.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Диссертация состоит из четырёх глав. В первой из них в хронологическом порядке изложены основные события истории отечественного мебельного дизайна с середины 1950-х до конца 1960-х годов. В трёх следующих главах эти события рассмотрены и проанализированы в трёх аспектах — экономическом, идеологическом и художественном.

В первой главе, **«Хроника основных событий»**, описана реформа мебельного дизайна в СССР, которая проходила с середины 1950-х до конца 1960-х годов и привела к становлению так называемого «современного стиля» в советском интерьере.

Мебельная реформа (**п. 1.1 и 1.2**) была частью государственной программы массового жилищного строительства. Она должна была обеспечить малогабаритные квартиры в новых типовых домах мебелью, которая подходила бы к их планировкам и размерам. Чтобы насытить спрос на мебель, растущий благодаря быстрым темпам жилищного строительства, было необходимо выпускать её гораздо больше, чем в предыдущие годы, и снизить её себестоимость. Лишь в этом случае мебель стала бы доступна массовому потребителю. Добиться этого можно было, только перейдя от столярных, полукустарных технологий производства к индустриальным.

Решая задачи, поставленные перед ними организаторами реформы, советские дизайнеры выработали новый принцип оборудования жилища — не гарнитурами, как прежде (гарнитуры предназначались для комнат с определёнными функциями — кабинета, гостиной и так далее), а так называемыми «наборами» для всей квартиры. Жюри двух всесоюзных конкурсов 1958 и 1961-63 гг. отобрали для массового производства в общей сложности 56 таких наборов. Основой ассортимента мебели, выпускаемой в СССР, они, вопреки ожиданиям, не стали.

Всесоюзные конкурсы, а также выставки, при проведении которых конкурсы не объявляли (всего в 1956 — 1968 гг. было восемь всесоюзных выставок мебели), (**п. 1.3**) были ключевыми событиями мебельной реформы. Благодаря им

(п. 1.4) советский дизайн мебели, отказавшись от исторических стилизаций, обратился к формам международного модернизма. Когда новый стиль утвердился, выставки во многом определяли его дальнейшую эволюцию. В децентрализованной советской экономике эпохи совнархозов они были необходимым средством коммуникации между столичными ведомствами и независимыми от них дизайнерами и производителями мебели в разных городах СССР. Выставки сыграли важную роль в массовой пропаганде нового образа жизни и «современного стиля» в бытовом интерьере. Фотографии, сделанные на московских мебельных выставках рубежа 1950-х — 1960-х, где мебель показывали в образцовых квартирах, до самого конца 1960-х годов служили основным иллюстративным материалом в советской популярной литературе с советами по обустройству жилищ.

Обзор источников, предпринятый во второй главе, «**Экономика мебельного дизайна**» (п. 2.1) позволил установить судьбу 10 из 19 наборов мебели, рекомендованных к освоению промышленностью на всесоюзном конкурсе 1958 года. В массовом производстве было только два из них, причём их выпускали только в тех республиках, где и спроектировали, — Эстонии и Литве. Из тех наборов, что рекомендовало к производству жюри второго конкурса в 1961 году, выпускали, насколько известно, далеко не все. В целом, два всесоюзных конкурса решили задачу, которые организаторы поставили перед ними, — обеспечить мебельную промышленность проектами мебели, пригодной для использования в малометражных квартирах, — но освоить эти проекты промышленность не смогла.

Главной причиной этой неудачи источники единогласно называют планирование по валу, из-за которого фабрикам было невыгодно обновлять ассортимент и снижать себестоимость продукции. Признавая важность этого обстоятельства, я обращаю внимание на три других: техническую отсталость фабрик, консерватизм торговых организаций и разобщённость дизайнеров и производителей. Дизайнеры проектировали мебель не для конкретного производства, а для мебельной индустрии в целом, с расчётом на технологии,

которые фабрики только начали осваивать. Кроме того, фабрики находились в ведении совнархозов и не подчинялись столичным ведомствам, которые проводили мебельные конкурсы. Ведомства могли лишь давать им рекомендации, не обязательные к исполнению.

До 1963 года права на распространение проектов, победивших на всесоюзных мебельных конкурсах, принадлежали их организатору — московскому ЦМКБ (позже ВПКТИМ) (п. 2.2). Затем они перешли к бюро, разработавшим проекты. Одобрение на всесоюзном конкурсе не только не гарантировало, что какая-либо из отечественных фабрик возьмёт его в производство, но и не было обязательным условием для промышленного освоения. В начале 1960-х годов в СССР часто выпускали мебель новых моделей, которые в конкурсах не побеждали, а порой даже и не участвовали. В 1963 году установили новый, обязательный для всего Советского Союза порядок утверждения образцов мебели к промышленному освоению. Конкурс не был необходимым элементом этой процедуры. С тех пор всесоюзные выставки мебели не сопровождались конкурсами. На них всё реже показывали опытные образцы и всё чаще — серийные изделия.

В ходе исследования установлены имена 60 дизайнеров — авторов проектов мебели, представленных на всесоюзных выставках. Для этого понадобилось по крупицам собирать сведения из большого числа исторических источников. В основных источниках (альбомах конкурсов и проектных бюро, журнальных обзорах выставок) персональное авторство систематически, хотя и не всегда, замалчивается (п. 2.3). Опираясь на свидетельства самих советских дизайнеров, я делаю вывод, что, вопреки сложившемуся стереотипу, их творческий труд высоко ценили и щедро вознаграждали, а скрывать информацию об авторстве было выгодно руководителям проектных бюро: это давало им свободу в распоряжении премиальным фондом.

В диссертации приведены статистические данные о том, сколько мебели выпускали и продавали в СССР в 1950-е и 1960-е годы, каким был спрос на неё и в каком объёме в страну ввозили мебель иностранного производства (п. 2.4). Даже

полное выполнение плана не привело бы к полному удовлетворению потребительского спроса на мебель. Данные статистики не позволяют объяснить, почему мебель 1960-х годов, сохранившаяся в городах бывшего Советского Союза, в основном импортная: согласно статистическим таблицам, в те годы объём производства мебели в стране многократно превосходил объём импорта. Возможное объяснение такое: мебель, которую выпускали в СССР, в основном продавали не потребителям, а учреждениям.

Самыми упорными противниками мебельной реформы в исторических источниках предстают работники торговли (**п. 2.5**). Они отказывались брать в реализацию мебель новых конструкций и нового, непривычного для потребителей вида. Разногласия между продавцами и дизайнерами не были улажены и в середине 1960-х годов. Разочаровавшись в посредничестве торговых организаций, дизайнеры стремились установить прямой контакт с потребителем, используя для изучения общественного мнения книги отзывов и анкеты на выставках и возлагая большие надежды на новый способ торговли мебелью — магазины-ателье, где она стояла в образцовых интерьерах и продавалась целыми комплектами для всей квартиры. Консультантами там работали дизайнеры. При необходимости они могли подготовить для заказчика полный проект интерьера, где все предметы образовывали единый ансамбль. При тогдашних ценах на мебель и средних доходах городского жителя такой способ комплектовать квартиру был доступен очень немногим, и широкого распространения эти магазины не получили.

Из-за того, что мебельные наборы, спроектированные к всесоюзным выставкам конца 1950-х — начала 1960-х годов, в основном в массовом производстве не были, и из-за того, что рекомендуемый дизайнерами принцип комплектации квартиры единым набором не учитывал покупательной способности массового потребителя, обстановка советских малометражных квартир получилась не такой, какой её представляли себе организаторы мебельной реформы. Они считали, что в квартире почти не должно быть корпусной мебели. Крупные предметы предполагалось хранить во встроенных шкафах, а небольшие — в лёгких модульных системах, из которых особенно



перспективными считались сборные и стеллажные. Мебель собирались делать, широко используя новые технологии и материалы. Предполагали, что в новых интерьерах будет много ярких цветов. Обстановка квартиры мыслилась как целостная система, которую нельзя разделить на части. Однако, даже имея средства на одновременную покупку мебельного набора для всей квартиры, его было нелегко найти в продаже. Сборные и стеллажные системы были особой редкостью, так как производители систематически отказывались их выпускать, а магазины продавать. Ёмкость встроенной мебели в типовых квартирах никогда не была достаточной, и спрос на платяные шкафы не снижался. Обстановка квартир формировалась из гарнитуров или разрозненных предметов, купленных в разное время поштучно.

В заключительном параграфе второй главы (**п. 2.6**) показано, как были организованы в СССР ведомства, занимающиеся проектированием мебели, и как эта система менялась с течением времени. До 1957 года проектные бюро по мебели были тесно связаны с производством и рассматривались как предприятия мебельной промышленности. А та, в свою очередь, была частью обширной сферы лесного хозяйства под управлением союзного министерства, в чьё ведение входило производство всего, что делают из древесины. Так же отрасль была организована и после 1965 года. А между 1957 и 1965 гг. она была устроена иначе. После учреждения экономических районов в 1957 году система стала двухступенчатой: на местном уровне мебель проектировали на фабриках или в проектных бюро при совнархозах (точнее, при Управлениях мебельной промышленности совнархозов), а на союзном уровне институты, где разрабатывают мебель, стали структурами Госстроя СССР.

Это административное решение связано как с общей реформой советской промышленности (в 1957 году расформировали все промышленные министерства), так и с реформой мебельного дизайна. Считалось, что архитекторы, проектирующие новые дома, и дизайнеры, проектирующие мебель для этих домов, добьются лучших результатов в совместной работе, если будут работать внутри одной структуры. В целом, дизайн мебели в то время

рассматривали как разновидность архитектурного проектирования.

Отсутствие административной связи между Управлениями мебельной промышленности совнархозов и институтами Госстроя, — одна из причин того, что фабрики неохотно и медленно осваивали новые проекты мебели. Госстрой попытался реформировать отрасль, которой не управлял, и, естественно, не преуспел в этом. Реформы мебельной промышленности 1962 и 1965 годов позволили преодолеть этот разрыв.

Основанный в 1962 году Госкомитет при Госплане СССР по лесной, целлюлозно-бумажной и деревообрабатывающей промышленности получил право (при согласовании с Госстроем и Госкомитетом по торговле) директивно менять ассортимент мебельных фабрик. Воспользовавшись этим правом, центральные ведомства немедленно сняли с производства больше половины моделей мебели, которые выпускали в том время советские фабрики.

После того, как в 1965 году Госкомитет преобразовали в министерство и подчинили ему почти все мебельные фабрики страны, Минлесбумдревпром реформировал отрасль. Основой системы стали мебельные объединения — территориальные кластеры, внутри которых фабрики получали узкую специализацию. При мебельных объединениях возникали собственные проектные бюро, чьи разработки, предназначенные для внедрения на конкретных предприятиях, промышленность осваивала, похоже, с меньшими трудностями, чем конкурсные проекты 1958 и 1961 гг. и более поздние проекты ВПКТИМ — института при Минлесбумдревпроме, созданного на базе ЦМКБ.

В третьей главе диссертации, **«Стиль новой мебели как идеологический проект»**, рассмотрено, какой была репрезентация новой мебели и её стиля в официальных текстах эпохи Оттепели — художественно-критических статьях и пропагандистских текстах, адресованных массовому читателю.

Язык художественной критики, сложившийся к началу 1950-х годов, в эпоху Оттепели существенно не изменился (п. 3.1). Это связано с тем, что сохранялась прежняя структура художественных институций и функция художественной прессы: она была инструментом, при помощи которого партийная бюрократия

управляла искусством. Устойчивый набор определений, которыми оперировала критика («социалистический реализм», «народность», «формализм», «модернизм» и так далее), она использовала не для того, чтобы дать качественную характеристику художественным произведениям, но лишь как способы отозваться о них с одобрением или осуждением. Критики привыкли употреблять эти определения произвольно, без всякой связи с собственными качествами произведений.

Есть свидетельства, что к модернистскому стилю новой советской мебели художественные критики сначала отнеслись враждебно. Но, так как на всесоюзных выставках этот стиль получил одобрение высшей партийной власти, критики должны были высказываться о нём с одобрением. Их язык приспособился к этой задаче без труда: «современному стилю» приписали все те качества, которые тогдашняя критика усматривала в любом искусстве, о котором отзывалась с похвалой: народность, душевность, приверженность методу социалистического реализма и так далее. При этом его связь с модернистским дизайном Запада упорно отрицали.

Такой способ говорить об искусстве был настолько не приспособлен для предметного разговора о художественных проблемах, что конкурсная процедура, во время которой члены жюри, никак не комментируя свой выбор, просто указывали на понравившиеся проекты, был для них единственным способом внятно объяснить, какого рода мебельный дизайн им по душе.

Зато язык консервативной художественной критики оказался очень эффективным инструментом пропаганды нового стиля, которая развернулась в начале 1960-х годов в литературе, которая в диссертации определена как рекомендательная — книгах и брошюрах о современном жилище и энциклопедиях домашнего хозяйства (п. 3.2). Авторы этих текстов — эксперты (искусствоведы и дизайнеры), а адресат — массовый потребитель. В тот период советские города стремительно росли, и важнейшей задачей рекомендательной литературы было обучить городскому образу жизни недавних крестьян и жителей пригородов, переселившихся из деревенских домов и комнат общежитий в

типовые квартиры новостроек.

«Современный стиль» интерьера в рекомендательной литературе Оттепели рассматривается как такой же неотъемлемый признак современного жилища, как и наличие в нём газовой плиты и центрального отопления, а стремление окружить себя современными вещами — как часть общей нормы, включающей в себя и умение вести себя в обществе, и политическую лояльность. Консервативный вкус был вынесен за рамки одобряемой нормы. Рекомендательную литературу выпускали большими тиражами, часто переиздавали, и круг её читателей был очень широк. То, что «современный стиль» интерьера к середине 1960-х годов был повсеместно признан в СССР, — во многом её заслуга. Кроме образцовых квартир на мебельных выставках, фотографии которых часто публиковали в рекомендательной литературе, важным средством популяризации «современного стиля» служили общественные интерьеры, оформленные по-новому, в первую очередь кафе. В них новый стиль достиг наиболее полного воплощения, и в них же быстрее всего обозначился его кризис (п. 3.3).

Авторы текстов о «современном стиле» были уверены, что обладают точным и универсальным знанием о том, каким должен быть современный дом (п. 3.4). Потребителя они представляли себе смутно и вступать с ним в равноправный диалог не намеревались. Ему предлагали на выбор две роли: либо быть послушным исполнителем экспертных рекомендаций, либо считаться ретроградом с неправильными жизненными ценностями и «мещанским» вкусом. Ущербность этой позиции становится понятна самим экспертам (во всяком случае, некоторым из них) уже в середине 1960-х годов. С этого времени дискуссия о современном дизайне усложняется. В ней впервые становятся заметны личные позиции разных участников.

Уже в середине 1960-х гг. критики отмечают однотипность решений в интерьерах кафе, а вскоре замечают её и в городских квартирах. Одним из средств внести разнообразие в облик интерьеров им казалось обращение к «народным» мотивам. Эти настроения разделяла с критиками и часть потребителей. В середине 1960-х годов, когда «современный стиль» ещё только утверждался на

далёких окраинах СССР, он уже выходил из моды у интеллигенции больших городов. Появилась новая мода, предполагающая соседство в одном помещении образцов современного фабричного производства и произведений народного искусства, предметов разного стиля и возраста, в том числе антикварных. Эта мода, поначалу элитарная, распространилась к концу десятилетия уже достаточно широко.

В четвёртой и заключительной главе диссертации, **«Стиль советской мебели»**, рассматриваются генезис и эволюция «современного стиля» в советской мебели эпохи Оттепели, его локальные варианты и его место в мировом контексте. Этот стиль — тот же, что был распространён в те годы во многих других странах. В СССР его воспринимали как заимствованный с Запада.

В начале главы дан общий очерк модернистского дизайна 1940-х — 1960-х гг. в мире, кратко охарактеризованы его ведущие школы, несколько подробнее рассказано о дизайне некоторых стран социалистического лагеря — ГДР, Чехословакии, Польши (п. 4.1). Затем (п. 4.2) рассмотрено три пути, по которым в СССР проникало знание о мебельном дизайне зарубежных стран: заграничные командировки дизайнеров, иностранная пресса, которую выписывали проектные бюро и художественно-промышленные училища, промышленные и мебельные выставки иностранных государств в СССР. Изучив их, можно сделать вывод, что самые тесные художественные связи у советских мебельщиков были с коллегами из социалистических стран Восточной Европы. Поворот мебельного дизайна от ретроспективизма к модернизму во всём социалистическом лагере произошёл одновременно, и нельзя исключить (хотя на нынешнем этапе изучения вопроса нельзя и доказать), что в сложении общего для Восточной Европы стиля позднего модернистского интерьера советские дизайнеры играли важную роль.

Значительную часть диссертации занимает обзор локальных школ мебельного проектирования в Москве, Ленинграде, Киеве (п. 4.3), а также в трёх прибалтийских республиках (п. 4.4).

Суждения о «современном стиле» в статьях и книгах эпохи Оттепели отражают шаблоны мышления, распространённые в то время, и проливают свет

не столько на реальность советского дизайна, сколько на символическую картину мира в сознании авторов, писавших о нём (п. 4.5). Однако, априорные суждения о стиле, разделяемые, среди прочих, и дизайнерами, неизбежно влияли на его формирование. «Запад», в подражании которому критики обвиняли отечественных проектировщиков, — не реальные страны Европы и Америки, а элемент той самой символической картины мира. В ней Запад играет противоречивую роль: он одновременно и источник враждебных влияний, и эталон современности, на который любой, кто не хочет отстать от времени, ориентируется неизбежно.

Чтобы преодолеть этот парадокс, теоретики «современного стиля» разделили образ Запада, вычленив из него особый, «наш» Запад, у которого заимствовать не зазорно. В этой роли сначала выступали европейские страны социалистического лагеря, а позже, с рубежа десятилетий — три прибалтийские республики в составе СССР. В диссертации приведены примеры художественных заимствований сначала из чехословацкой, а затем из литовской и эстонской мебели, которые убеждают в том, что идеологическая установка действительно влияла на предпочтения советских дизайнеров.

Другая установка — пиетет перед народным искусством и стремление усматривать признаки национальной самобытности в любом искусстве, которое пришлось критику по душе, — также отразилась на эволюции стиля. В середине 1960-х, когда законодателям интерьерной моды наскучил «современный стиль», культ «народности» привёл к реабилитации фольклорных мотивов в мебели.

Таким образом, идеологические установки существенно повлияли на эволюцию «современного» стиля мебели в СССР, которая в период с середины 1950-х до конца 1960-х годов прошла три этапа: быстрое освоение общего для мирового модернистского дизайна 1950-х годов словаря форм, постепенный отказ от скульптурных форм в пользу строго геометрических, а затем, во второй половине 1960-х, обращение к «национальным» мотивам. Эволюция стиля в разных частях СССР протекала не одновременно: перемены происходили сначала в прибалтийских республиках и Москве, и лишь потом, порой с опозданием на

несколько лет — в других частях страны.

В начале 1960-х годов ведущие школы СССР не отстают от мировых тенденций. Однако, в середине 60-х ситуация меняется. В Советском Союзе «современный стиль» окостеневает в формах, найденных ещё в начале десятилетия. А во внешнем мире он стремительно уходит в прошлое под натиском разнообразных новых течений в дизайне. СССР снова, как до Оттепели, оказался отброшен во «вчерашний день». В последующие десятилетия советские дизайнеры стремились преодолеть образовавшийся разрыв. В частности, это была одна из задач третьего Всесоюзного конкурса на лучшую мебель 1975 года, история которого остаётся за рамками диссертации.

То, что «современный стиль» советской мебели, живой и изменчивый, в середине 1960-х годов перестал развиваться, объясняется в первую очередь социально-экономическими причинами (п. 4.6). С конца 1950-х дизайнеры мебели вместе с архитекторами работали над оборудованием массовой малометражной квартиры. Такого типа жилья в стране раньше не было. Дизайнер был экспериментатором и футурологом, проектирующим новый образ жизни для миллионов своих сограждан. К 1965 году дизайнер вновь становится работником деревообрабатывающей индустрии, которая ставит перед ним гораздо более узкие отраслевые задачи. Он утратил доступ к перспективным технологиям, отдалился от архитектурной практики. Новая, более скромная роль в экономической системе не позволила ему откликнуться на изменение мировой повестки. Развитие «современного стиля» на этом завершились.

В рамках диссертационного исследования впервые составлен полный список всесоюзных мебельных выставок, проходивших с середины 1950-х до конца 1960-х годов, выявлены важнейшие текстовые и иллюстративные источники, связанные с каждой из них, выяснено, какими были экспонаты этих выставок как выглядели их экспозиции в целом. Результаты этого источниковедческого исследования представлены в **Приложении 1**, представляющем собой альбом из 137 снимков экспозиций 9 московских выставок мебели. В тех случаях, когда

установлены имена авторов мебели, они указаны в подписях под иллюстрациями. Из 109 предметов мебели советского производства, сохраняющихся до нашего времени в частных собраниях и изученных автором диссертации, у 31 по первичным и вторичным источникам установлены авторы, а 25 идентифицированы как соответствующие моделям, показанным на всесоюзных выставках 1959 — 1965 гг. Сведения об этих предметах собраны в таблице в **Приложении 2.**



## ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ

1. В диссертации подтверждается тезис, неоднократно высказанный в историографии, о том, что мебельная реформа 1950-х — 1960-х гг. началась в связи с государственной программой массового жилищного строительства. Точнее, она была важной и необходимой частью этой программы.

2. Главные события мебельной реформы — восемь всесоюзных выставок мебели, проходивших в Москве в 1956 — 1958 гг. Они служили связующим звеном между столичными и региональными проектными бюро, а также между проектными бюро и фабриками, играли важную роль в становлении, распространении и развитии «современного стиля» в советской мебели, обеспечили иллюстративным материалом пропагандистскую литературу о «современном стиле».

3. Большинство моделей мебели, показанных на всесоюзных выставках рубежа 1950-х — 1960-х гг., не поступило в серийное производство. До середины 1960-х годов выпуск новой мебели в СССР не был массовым. В основном потребителям была доступна мебель, спроектированная до середины 1950-х годов, и импортная мебель.

4. Три основные причины, по которым мебель новых моделей в основном не дошла до массового потребителя — техническая неспособность фабрик освоить эти образцы, валовое планирование экономики и консерватизм торговых организаций. О первой из этих трёх причин в исторических источниках упоминают редко и неохотно. Тем не менее, она представляется наиболее важной.

5. С 1957 до 1962 года главные организации в СССР, которые занимались проектированием мебели, входили в систему Госстроя. В целом дизайн мебели рассматривали в те годы как одну из отраслей архитектурно-строительного хозяйства страны. До этого периода и после него мебельные проектные бюро подчинялись ведомствам, связанным с лесной индустрией.

6. «Современный стиль» в мебели и интерьере, непривычный для большинства в Советском Союзе ещё в начале 1960-х годов, к середине

десятилетия распространился в стране повсеместно и стал восприниматься как новая общепринятая норма. Это произошло из-за того, что на всесоюзных выставках мебели 1959 — 1961 гг. образцы модернистского стиля были одобрены представителями высшей партийной власти, после чего популяризация нового стиля стала задачей массовой государственной пропаганды. За несколько лет она эту задачу успешно решила.

7. К середине 1960-х годов, когда «современный стиль» получил в СССР широкое признание, а мебель новых моделей наконец начала производиться массово, советских «арбитров вкуса» — художественных критиков, дизайнеров, творческую интеллигенцию — этот стиль успел утомить. К концу десятилетия он выходит из моды.

8. Художественная критика эпохи Оттепели принципиально не отличается от критики предыдущего, сталинского, периода. Чтобы вписать модернистский стиль новой мебели в рамки идеологической нормы, критики насильственно приписывали ему черты, которыми должно обладать нормативное искусство с точки зрения идеологических установок 1930-х — 1950-х годов.

9. Советские тексты о мебели «современного стиля» не описывают этот стиль таким, каким он был в действительности, но скорее объясняют, каким ему следует быть. Однако, в стране, где художник был госслужащим и воспринимал авторитерную речь официальных изданий как распоряжения власти, такие тексты обладали большой порождающей силой. Реальность действительно обретала черты, которые они ей произвольно приписывали. Идеологические установки существенно повлияли на эволюцию стиля мебели в СССР, сначала предопределив его ориентацию на образцы социалистических стран Восточной Европы, а затем, на следующем этапе его развития — на дизайн прибалтийских республик. Издавна устоявшийся в советской художественной публицистике культ «народности» повлиял на то, что дизайнеры, исчерпав к середине 1960-х годов художественные возможности «современного стиля», во второй половине десятилетия часто обращались к наследию народных промыслов.

10. На художественную эволюцию советской мебели также повлияли административно-хозяйственные реформы. Сначала они стимулировали развитие стиля, а потом привели к его стагнации. После того, как в середине 1960-х годов проектные бюро по мебели были окончательно поглощены системой деревообрабатывающей промышленности, мебельные дизайнеры отказались от экспериментов с типологией, технологией и формой. Этим объясняется стилистическое сходство экспонатов всесоюзных выставок 1965 и 1967-68 гг. с предметами, показанными на выставках начала 1960-х годов.

11. С середины 1950-х до середины 1960-х гг. дизайн мебели в СССР развивался в русле мировых тенденций. Со второй половины 1960-х пути советского и мирового мебельного дизайна вновь разошлись.

12. Советская мебель эпохи Оттепели по стилю ближе всего к мебели социалистических стран Восточной Европы. Это объясняется не только идеологическими установками, которые предписывали советским дизайнерам перенимать опыт в первую очередь ближайших зарубежных коллег, но и тесными экономическими связями между странами социалистического лагеря, и сходством их экономик. Стилистические различия между мебелью, которую проектировали в тот период в СССР и других странах Восточной Европы, а также в разных частях Советского Союза, несущественны. Следует говорить скорее не о советском «современном стиле», а об общем стиле мебели Восточной Европы как одном из вариантов интернационального модернистского стиля середины XX века.

## Апробация работы

### Публикации по теме диссертации:

**Работы, опубликованные автором в журналах, индексируемых в международных базах индексации и цитирования, а также входящих в список журналов высокого уровня НИУ ВШЭ:**

1. Дежурко А. К. «Современный» стиль интерьера в советской критике 1960-х гг. / А. К. Дежурко // Искусствознание. — 2020. — №1/2. — С. 214 — 229.

2. Дежурко А. К. Всесоюзный конкурс на лучшие образцы мебели 1958 года: поворот от исторических стилизаций к модернизму / А. К. Дежурко // Коммуникации, медиа, дизайн. — 2021. — Т.6. №1. — С. 112 — 138.

3. Дежурко А. К. Советская Прибалтика и стиль интерьеров Оттепели // Искусствознание. — 2021. — (в печати)

### Иные публикации:

1. Дежурко А. К. Забытые мебельные дизайнеры эпохи «оттепели» / А. К. Дежурко // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — №1. — С. 114 — 143.

2. Дежурко А. К. Атрибуция мебели, массово производившейся в СССР в 1960-е годы / А. К. Дежурко // Художественная культура. — 2020. — №3. — С. 320 — 341.

3. Дежурко А. К. Образцовые интерьеры на советских выставках рубежа 1950-х — 1960-х годов / А. К. Дежурко // eSamizdat. — 2020. — Vol. 13. — С. 375 — 381.

4. Дежурко А. К. Чем был Запад для советских мебельных дизайнеров Оттепели / А. К. Дежурко // Западное искусство XX века. Шестидесятые годы / под ред. Бартошевича А. В. и Гнедовской Т. Ю. — М.: БуксМАрт, 2021. — С. 357 — 373.