

михаил бирюков

МСТЁРСКИЙ КОВЧЕГ



из истории
художественной жизни
1920-х годов

Михаил Бирюков

**Мстёрский ковчег.
Из истории художественной
жизни 1920-х годов**

«ВЕБКНИГА»

2023

УДК 7.036(470.314)

ББК 85.103(2)6

Бирюков М.

Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов
/ М. Бирюков — «ВЕБКНИГА», 2023

ISBN 978-5-6049359-3-4

Интерес специалистов и любителей искусства к истории художественной жизни России послереволюционной поры способствовал созданию широкой картины ее драматических событий. Однако период «бури и натиска» начала 1920-х все еще обнаруживает немало лакун. Одно из таких «белых пятен» предлагает рассмотреть в своей книге историк Михаил Бирюков. В центре его внимания – удивительный сюжет развития образовательной художественной структуры – «Сельской академии» в Мстёре, старинном центре иконописи. Беспрецедентное по масштабам и продолжительности жизни, это провинциальное учебное заведение имело высокий авторитет в отделе ИЗО Наркомпроса и активно сотрудничало с Вхутемасом. К его рождению приложили руку такие разные художники, как Ольга Розанова, Александр Родченко и Федор Модоров. Педагогика местных иконописцев и живописцев академической школы, оказавшихся у истоков «Сельской академии», позднее испытывалась на излом художниками авангарда. Виктор Пальмов, Антон Лавинский, Сергей Светлов, Виктор Киселёв принесли с собой совсем иную эстетическую программу. В результате этих разнонаправленных усилий из Мстёры вышло немало заметных художников, скульпторов, архитекторов.

УДК 7.036(470.314)

ББК 85.103(2)6

ISBN 978-5-6049359-3-4

© Бирюков М., 2023

© ВЕБКНИГА, 2023

Содержание

Благодарности	7
От автора	8
Глава 1	10
Глава 2	38
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Михаил Бирюков

Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов

Посвящаю памяти моей бабушки Анны Васильевны Лосевской

О, Мстёра!

О, идеальная опытно-показательная станция Наркомпроса!

О, мстёрская коммуна!

Павел Кениг, скульптор

*...Двадцатые годы, когда все были
двадцатилетними, молодыми
скрылись в хронологическом дыме.*

Борис Слуцкий, поэт



Мы старались найти всех правообладателей и получить разрешение на использование их материалов. Мы будем благодарны тем, кто сообщит нам о необходимости внести исправления в последующие издания этой книги.

GARAGE

© Музей современного искусства «Гараж»

© Михаил Бирюков, текст, 2023

© Андрей Кондаков, макет, 2023

Благодарности

Автор благодарит за помощь в работе над книгой Римму Андрианову, Алексея Беспалова, Андрея Богданова, Анастасию Богданову, Ильдара Галеева, Анастасию Гейдор, Александра Герасимова, Магдалину Гладкую, Татьяну Демидову, Ирину Дубиневич, Ивана Евстратова, Всеволода Золотова, Аллу Калашникову, Татьяну Карташёву, Ирину Кибиреву, Татьяну Кибиреву, Екатерину Кибовскую, Оксану Колоколову, Андрея Кондакова, Ирину Кызласову, Людмилу Марц, Ольгу Медведеву, Наталью Мюррей, Татьяну Некрасову, Юрия Носова, Екатерину Павлову, Евгения Панова, Юлию Подгорневу, Екатерину Прокошеву, Анатолия Сапронова, Марину Сапронову, Андрея Сарабянова, Станислава Соколова, Андрея Соловьёва, Веру Терёхину, Марию Тимину, Михаила Трофимова, Алексея Ханина, Анну Ханину, Галину Шилину, Астраханскую картинную галерею им. П. М. Догадина и лично Ирину Перову и Светлану Сухову; Виртуальный музей Н. П. Ламановой NЛамова.ru и лично Веру Радвилу; Владимирскую областную научную библиотеку им. М. Горького и лично Татьяну Брагину, Маргариту Сдобникову, Елену Липатову, Ирину Мишину, Майю Архипову, Нелли Малекону, Марию Новикову, Александру Тихомирову и Анастасию Солдатову; Вольский краеведческий музей и лично Татьяну Седышеву; Государственный архив Российской Федерации (Москва) и лично Элеонору Болотину и Наталью Ребчук; Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево» и лично Елену Воронину, Николая Кудряшова и Светлану Андрееву; Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань) и лично Розалию Нургалееву и Дину Ахметову; Государственный центральный музей современной истории России (Москва) и лично Дарью Осовецкую; Государственный архив Ивановской области и лично Наталью Муравьеву; Дальневосточный художественный музей (Хабаровск) и лично Валентину Запорожскую и Марину Константинову; Звенигородский историко-архитектурный и художественный музей и лично Галину Стоенко и Ольгу Куликову; Ивановский государственный историко-краеведческий музей им. Д. Г. Бурлыгина и лично Ольгу Чистякову; Ивановский областной художественный музей и лично Галину Солнцева; Кинешемский художественно-исторический музей и лично Ирину Бабанову и Анастасию Козлову; Сапожковский краеведческий музей (Рязанская область) и лично Людмилу Киселёву; Мстёрский художественный музей и лично Елену Богунову, Галину Дугину и Татьяну Коткову; издательский отдел Музея «Гараж» и лично Ольгу Дубицкую, Музей-заповедник «Шушенское» и лично Юлию Комарову и Елену Арьяс; Музей-усадьбу Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» и лично Элеонору Абрамову и Надежду Борисову; Государственный Музей Холуйского искусства и лично Марию Мамину; Нижегородский государственный художественный музей и лично Романа Жукарина и Ирину Миронову; Пермскую государственную художественную галерею и лично Юлию Тавризян и Ирину Николаеву; Республиканский музей изобразительных искусств Республики Марий Эл (Йошкар-Ола) и лично Ирину Иванову; Российский государственный архив литературы и искусства (Москва) и лично Татьяну Петрову, Светлану Попову и Надежду Пеликс; Тотемское музейное объединение и лично Наталью Кореневу.

Специальная благодарность Ирине Марц и Татьяне Шестерниной.

Особая благодарность Андрею Андреевичу Золотову, которого автор считает своим учителем, и членам семьи, без чьей поддержки работа над книгой не была бы возможна, – маме Маргарите Тихоновне Лосевской, жене Ирине и дочке Алисе.

От автора

«Рукописи не горят» лишь в конвенциональном смысле, о котором «условился» русский писатель Михаил Булгаков со своими читателями. Вообще же, горят, да еще как!.. Время и люди казнят художественные тексты, документы, целые архивы, словно соревнуясь, наперегонки. Вот почему так радуют нечаянные обретения, неожиданные находки.

Работа над этой книгой началась с того, что в Государственном архиве Владимирской области (ГАВО) были обнаружены документы, открывающие подробности истории Мстёрских художественно-ремесленных мастерских¹. Они хранились в фонде писателя С. В. Ларина². Этот комплекс источников сложился в 1960–1970-е годы из намерения бывших воспитанников учебного заведения, созданного в Мстёре сразу после революции, написать книгу воспоминаний о времени и месте, которые когда-то их соединили³. Материалы из фонда Ларина казались по-своему уникальными. Архив мастерских исчез после 1929 года. Единственная малоизвестная попытка дать представление об их развитии была сделана в последней трети прошлого века⁴. Но этот очерк при всей его ценности почти игнорирует наиболее интересную, на наш взгляд, сторону истории. Она заключается в том, что Мстёра стала своего рода полигоном, где апробировались характерные для первых лет советской власти новации художественного образования. Здесь, иногда бок о бок, в качестве преподавателей работали иконописцы, живописцы академической школы и художники авангарда. Каждый нес ученикам свой опыт, свое представление об искусстве. Все это происходило, в отличие от многих других ГСХМ⁵, в условиях коммуны – учреждения если и не закрытого от окружающей среды, то имеющего все же сравнительно более выраженные границы.

Источники мемуарного характера из ГАВО, продемонстрировав интригующий профиль объекта исследования, стимулировали новые поиски. В результате обнаружилось материалы в других фондах владимирского архива.

Надо сказать, что находки и маленькие открытия неизменно сопутствовали созданию текста. Иногда они шли волнами, то ускоряя работу, то накрывая автора с головой в тот самый момент, когда он уже был готов считать дело свое окончанным. Важнейшей вехой стало знакомство с рукотворными изданиями мстёрского образовательного симбиоза, сохранившимися в музее Мстёры. Многочисленные и крайне информативные дела, поступившие из Народного комиссариата просвещения, отложились в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ). Фонды Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) дали представление о художниках, оставивших свой след в Мстёре, позволили проследить за дальнейшей судьбой ее питомцев. Собрания частных лиц, в основном потомков мстёрских воспитанников, дополнили все это ценными фотографиями и письмами.

Найденные документы не только проливают свет на позабытый сюжет постреволюционного прошлого Мстёры, важного национального центра народного искусства, но и добавляют свежие штрихи картине бурной реформаторской деятельности отдела ИЗО Наркомпроса, где первую скрипку тогда играли художники авангарда. «Мстёрский архив» также проясняет детали биографии некоторых из них. Среди новых источников нельзя не упомянуть особо альбом фоторепродукций С. Я. Светлова, загадочного живописца и графика второй волны авангарда. Он начинал на рубеже 1920-х как один из лидеров блестящего поколения, а сегодня его имя известно лишь узкому кругу специалистов. Между тем Светлов преподавал в Мстёре пять лет; его альбом непосредственно связан с этим периодом и существенно расширяет знание о нем как о художнике.

По-другому открываются и фигуры, казалось бы, знакомые. Сквозной персонаж нашей «повести без героя» – Федор Модоров. Историческая фактура возвращает ему неоднознач-

ность и объемность, присущие всякой личности, если только мы не хотим превратить ее в штамп. Образ Модорова в свое время постигла именно такая участь.

...В той грандиозной попытке обновления жизни с ее рукотворностью, замыслом и планом сильна была нота стихийности. Революционный потоп, сорвавший Россию со всех якорей, на годы соединил в Мстёре, как в библейском ковчеге, взрослых и детей, и это сопребывание определило их дальнейшую судьбу, наложило на нее неизгладимый отпечаток.

Бытование мастерских хронологически поместилось между упадком и рождением двух известнейших художественных традиций Мстёры – иконописи и миниатюрной живописи. В определенном смысле мастерские оказались включены в эту динамику «смерти – рождения». Их изначальная миссия заключалась в том, чтобы обеспечить переход от старого к новому, указав пути обновления древнего искусства. В итоге замысел не удался: с кризисом местная народная традиция справилась сама. Зато художники, служившие в мастерских, выполнили за десять лет огромную работу социально-педагогического плана. Интересно, что этот труд был позднее осмыслен мстёрскими миниатюристами как победа мира упорядоченных форм, гармоничного и целеустремленного, над хаотическим началом, аморфным и тревожным. Архивные источники такому взгляду в целом не противоречат. Если художественный образ сопрягается с результатами анализа исторических документов, значит, истина где-то рядом.

Бумажный калейдоскоп сложился в картину столетней давности. Она представлена на этих страницах. Казалось, можно было бы надеяться, что ее дополнят артефакты: все-таки в Мстёре десятки взрослых и юных художников не один год рисовали, писали, лепили, вышивали – создавали экспозиции целых выставок... Увы, уцелело до обидного мало, в частности несколько случайных вещей в фондах Мстёрского художественного музея. Одна из них – деревянный мячик, детская игрушка с геометрической раскраской⁶. Автору показалось, что он годится быть для читателей путеводным символом, проводником по главам нашей истории. Приглашаю вас последовать за ним...

Глава 1 Мстёра, Модоров, Свободные мастерские...



Торговые ряды, слобода Мстёра. Начало XX века. Открытка издания М. Кампеля, Москва



Большая Миллионная улица, Мстёра. 1910-е. Фото: И. Шадрин

Слобода Мстёра, известная с XVII века как древняя вотчина князей Ромодановских, уютно вписавшаяся в таежные леса правобережья Клязьмы, никогда серьезно не была связана с хлебопашеским укладом. Жить в этих местах с бедными почвами можно было только ремеслом. В XVIII столетии здесь сложилась специализация «иконников» и смежный с ней промысел по художественной обработке металла. Среди мстёрских иконописцев особую категорию составляли так называемые старинщики. Они не только могли превосходно отреставрировать древнюю икону, но и охотно использовали свои знания технологии старого письма для изготовления подделок. Женщины традиционно были золотошвеями или вышивали белой гладью. А после того, как в 1858 году И. А. Голышев¹ открыл свою литографию, выпускавшую в огромном количестве лубочные картинки, они стали работать и над их раскраской.

Особенности местной экономики, замыкавшейся на торговле, отходничестве, связи со столицами, к началу XX века отразились на внешнем облике слободы и определили характерные черты ее жителей. Мстёра с прямыми широкими улицами, обилием двухэтажных каменных домов, крытых железом, походила на маленький уездный городок. А сами мстеряки отличались активностью и деловой хваткой. Общий кругозор, социальная подвижность, образовательный уровень заметно выделяли их из среды окружающего населения. Традиционные занятия создавали предпосылки к тому, чтобы выходцы из Мстёры поступали в лучшие художественные школы страны. Но начальной ступенью для многих, как правило, служила местная иконописная учебная мастерская.



Мстёрская иконописная мастерская. Начало XX века. Фото: Аким Курочкин. Мстёрский художественный музей

Она открылась в 1889 году, и первым преподавателем в ней был мстёрский иконописец М. И. Цепков, учившийся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ)². Временем наиболее эффективной и плодотворной работы школы-мастерской следует считать период с 1902 года, когда она перешла под патронаж Комитета попечительства о русской ико-

нописи. Газета «Владимирские губернские ведомости» так описывала ее учебный процесс: «Постановка преподавания здесь существенно отличается от преподавания в обычных школах рисования. Прежде всего, школе придан вид мастерской, где занятия ведутся целый день, причем часы занятий иконописью и рисованием сменяются чтением по Закону Божию, по иконографии, церковной археологии. Во главе обучения поставлено рисование... Художники, получившие высшее... образование в Академии художеств... следя за общим ходом занятий в мастерских, сами преподают ученикам рисование, костную и мышечную анатомию и учение о перспективе. Преподавание это ведется по методам, найденным наиболее целесообразными в обычных художественных школах. Наряду с этим в каждой учебной мастерской по два учителя из лучших и искуснейших местных мастеров-иконописцев преподают ученикам все секреты иконописного мастерства, знакомя учеников со всеми древнерусскими пошибами иконных писем»³. Курс, преподававшийся М. И. Цепковым и С. А. Суловым, а позднее И. В. Брягиным, заканчивался сообщением сведений о фресковой стенописи и способах реставрации древних икон.

В 1911 году школу в Мстёре возглавил выпускник Петербургской Академии художеств, ученик Валентина Серова и Ильи Репина Захар Степанович Шмелёв⁴. К этому времени она уже пользовалась заслуженным авторитетом среди всех подобных учебных заведений, находившихся в ведении Комитета. Своего рода знаком доверия к качеству ее работы служила преференция выпускникам, без экзаменов принимавшимся в Казанское художественное училище⁵.

Одним из таких мстёрских выпускников был Федор Александрович Модоров. Старший сын в большой семье мастера-чеканщика, он рано обнаружил художественные способности. Иконописная школа ожидаемо дала ему ремесленные навыки, но вместо проторенной дорожки к потомственным занятиям, указала иной путь. Все решил привлекательный образ живописца. Сначала он возник под влиянием учителя, Николая Евлампиева⁶. А встречей, изменившей жизнь мальчика, стало знакомство со студентами Академии художеств Константином Мазиным и Николаем Фешиним. В 1904 году они приезжали на этюды в Мстёру: заходили на досуге в школу к своему приятелю Евлампиеву и понемногу увлеклись занятиями с его учениками. Восхищение свободой их изобразительного умения, умноженное на силу личного обаяния молодых художников, сложило полюс притяжения для Модорова, словно приоткрыв горизонты какой-то иной судьбы. Завершив обучение⁷, в 1906 году он уехал в Москву. Здесь Федор нанялся подмастерьем к земляку – известному иконописцу В. П. Гурьянову. Расставшись с ним вскоре, искал лучшей доли у его конкурентов (таких же выходцев из Мстёры М. И. Дикарева и братьев Чириковых), одновременно посещая студии А. П. Большакова и Ф. И. Рерберга. С 1909 года Модоров – вольнослушатель Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Однако трудности совмещения учебы с работой вынудили его оставить занятия. Юноша мог посещать только вечерние классы по рисунку и был исключен следующей весной. В своей автобиографии он написал: «Исключение задело мое самолюбие...»⁸



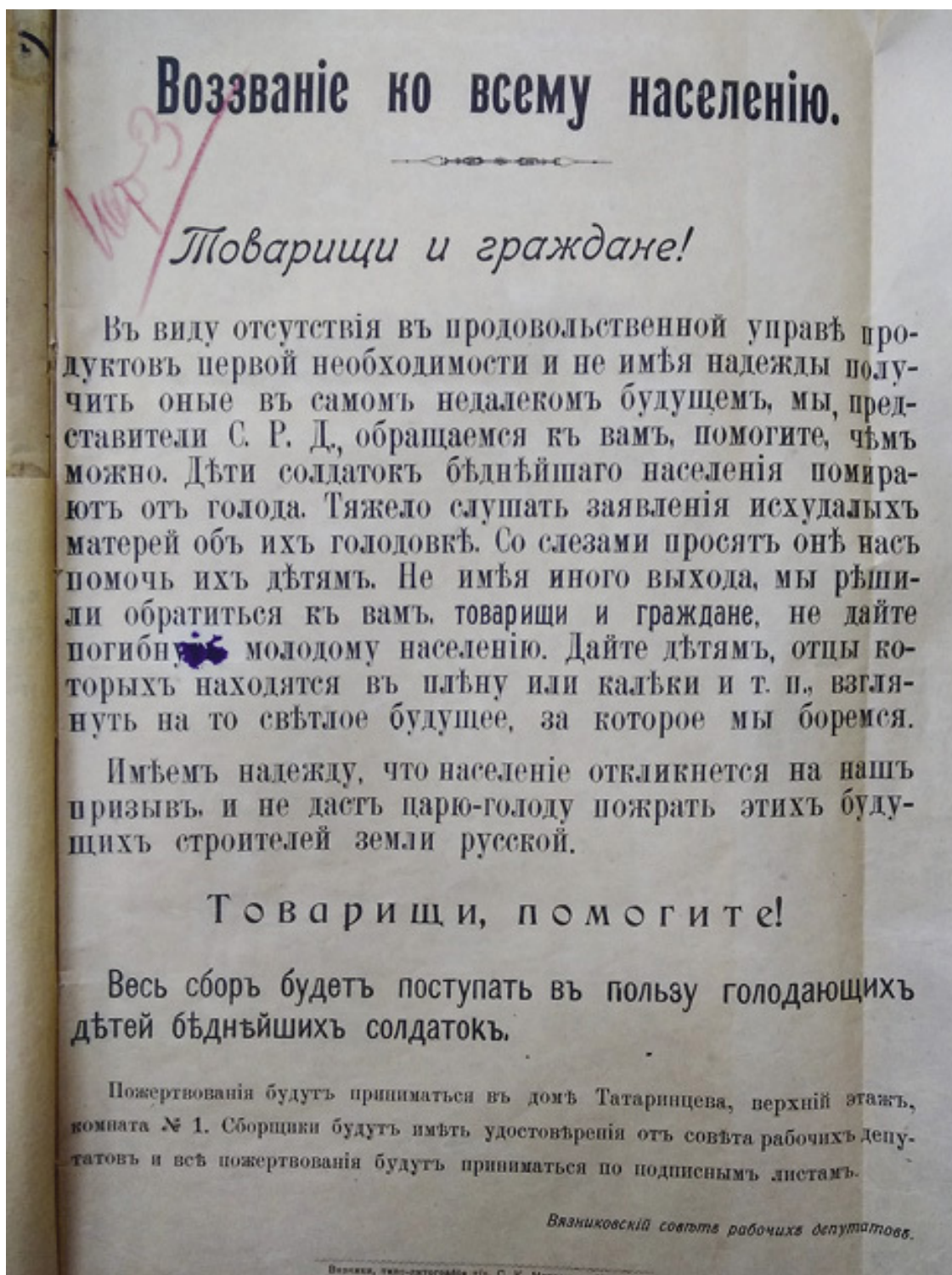
Федор Модоров – студент Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. 1917. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Полный решимости стать профессиональным художником, Федор вместе с младшим братом Иосифом поступил в Казанскую художественную школу. В ту пору она находилась на подъеме в связи с приходом новых преподавателей П. П. Бенькова⁹ и Н. И. Фешина¹⁰. Харизма Фешина, когда-то властно предопределившая будущее мальчика из Мстёры, снова сыграла свою роль. «Уверовав», по собственному признанию, в наставника в детстве, молодой человек опять оказался под воздействием его художественного темперамента. «Он избегал лишних разговоров, – вспоминал Модоров о Фешине, – обращал внимание на главное в постановках, вовремя умел подсказать, а если нужно и показать... Живописную работу он поправлял только черной краской, и на это уходило у него 5–7 минут... В рисунке он был виртуозен! Много рисовал вместе с нами, что особенно приводило нас в восторг. Уголь в его руках был настолько изящным, что мы не могли передать тонкость его линий даже отточенным карандашом. В живописи он был изящен и размашист. От нас же он упорно добивался умения рисовать кистью»¹¹. Кажется, что недостижимая магия искусства мастера и его личное обаяние навсегда остались среди главных жизненных впечатлений Федора Модорова¹².

Спустя четыре года, покинув Казань с дипломом первой степени, Модоров продолжил образование в Петербургской Академии художеств у Владимира Маковского¹³, Василия Беляева¹⁴ и Ивана Творожникова¹⁵. Последние месяцы учебы проходили на фоне событий революции. Императорскую Академию после февраля 1917-го «пускали на дым»¹⁶. Тема ее будущего неизменно звучала в прессе. Студенты митинговали, художественная общественность заседала и ссорилась, ломая копья вокруг символа старой жизни, зримо шедшей на слом. Модоров, принимая активное участие в событиях, не солидаризировался с крайностями. Всегда уважительно относившийся к своим учителям, он не мог, в частности, поддержать требование изгнания Маковского с Творожниковым в числе профессоров-ретроградов.

В автобиографических материалах революция для Модорова начинается с победы ленинцев. Подчеркивая симпатии к Октябрю, он рассказывал, как «бывал в Смольном» сразу после переворота, участвовал в передаче студенческой петиции, выразившей поддержку большевикам и готовность помогать Василеостровскому Совдепу в охране общественного порядка¹⁷. Настоящего дела молодому художнику революция тогда не предложила, а его энтузиазм принялась испытывать на излом новая повседневность. Петроградский быт становился все суровее, все невозможнее. Блестящая столица вчерашней империи на глазах превращалась в умирающий город; те, кто мог, покидали его. Уехал на родину и Модоров¹⁸.

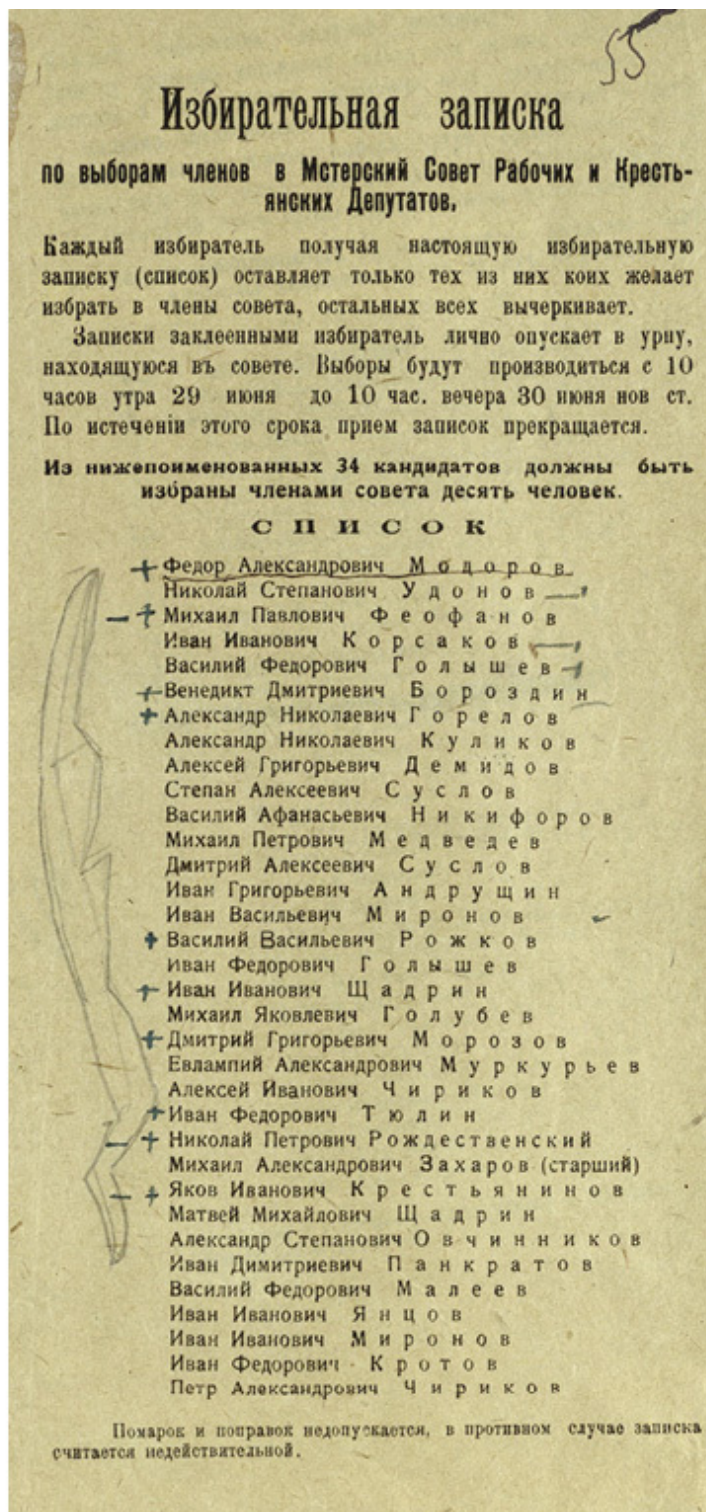
В провинции тоже царил неразбериха, любая сила норовила тянуть одеяло на себя. К началу 1918 года во Владимирской губернии слабые Советы делили власть с земствами. Так было и в Вязниковском уезде, которому принадлежала Мстёра. Слобода во всем еще жила инерцией прежнего порядка вещей. Местный Совет крестьянских депутатов существовал как политический клуб, где читали газеты и вели досужие разговоры. Двадцатисемилетний выпускник Академии, вернувшийся домой «с революционным задором», сразу стал источником энергии перемен. Их движущей силой были в основном недавние фронтовики, отбившиеся от домашних занятий, уставшие, озлобленные, «распропагандированные» большевиками. С оглядкой на уездный Совет, который к весне заметно радикализировался по отношению к своим политическим противникам, Модоров со товарищи тоже усилил давление на земцев. 24 марта 1918 года волостные гласные и члены управы выступили с совместным заявлением, отказываясь продолжать работу в условиях недоверия и травли¹⁹. В этот же день состоялось общее собрание граждан Мстёры. На нем председательствовал Модоров. Заслушав земцев, слобожане приняли их отставку и санкционировали передачу властных полномочий Совету²⁰. Молодого художника, возглавившего бескровный переворот, единогласно избрали председателем исполкома²¹. Об этом времени Модоров на закате жизни рассказал в своих неопубликованных воспоминаниях²².



Воззвание к населению Вязников о помощи голодающим. 1918. Государственный архив Владимирской области

Владимирская губерния была тогда на военном положении по причинам внутреннего характера. Хлебная монополия, введенная большевиками, дезорганизовала товарообмен, стремительно превратив продовольственный дефицит во всероссийское бедствие. Правительство понуждало губернии собирать деньги с каждого едока, чтобы отправлять эти средства в Москву для централизованной закупки хлеба в Сибири. На местах, не доверяя этим призывам, заводы, фабрики, волости и уезды снаряжали собственные хлебные экспедиции. Им грозили револю-

ционным судом, перехватывали в пути их вагоны и баржи. Десятки тысяч мешочников пробирались через красноармейские заслоны на юг и восток, надеясь на русское авось. Ждать им было нечего: в воззваниях с призывами о помощи самым нуждающимся голод уже бытийно именовали царем-голодом.



Избирательная записка по выборам членов Мстёрского совдепа. Июнь 1918. Государственный архив Владимирской области

Как всегда в лихую годину, распространялись слухи, один страшнее и нелепее другого. Они порождали в массе желание найти виновников, персонифицировать источники несчастий. Злая молва, жажда справедливости сбивали людей в страшные толпы, готовые чинить суд и расправу. В середине марта крестьяне из окрестностей Владимира наводнили город. Они громили административные здания, требуя немедленной раздачи продуктовых запасов. Председатель Губисполкома бежал; порядок восстанавливали отряды красногвардейцев. В Вязниках Совет рабочих депутатов возбуждал горожан против заведующего продовольственным отделом управы И. А. Обидина. В результате апрельским вечером у здания управы собралось человек двести, вызывая его на улицу. «Объяснения и убеждения г. Обидина, вышедшего к толпе... ни к чему не привели», а «какие-то подозрительные... личности стали наэлектризовывать толпу разговорами о том, что на квартире г. Обидина имеется масса продуктов». Люди требовали обыска и «некоторые... позволили себе хватать его за руки»... Окружив чиновника, повели его в милицию, потом к нему домой, где, перевернув все вверх дном и ничего не обнаружив, наконец оставили несчастного в покое²³...

Федор Модоров в новой должности оказался перед лицом необходимости какого-то решительного действия, которое не только послужило бы к пользе земляков, но и продемонстрировало его намерения, выгодно представило первый шаг на фоне вялости предшественников-земцев²⁴. Ремесленная Мстёра, хлеба не сеявшая, всегда его покупала, но деньги теперь обесценились; идти, чтобы выместить на ком-то свой гнев, местным жителям было некуда, и он аккумулировался в слободе. Нервная обстановка с часу на час грозила разрядиться бедой. Модорову помог случай. На железнодорожной станции застряли два вагона с мукой, предназначавшиеся рабочему поселку Южа. 31 марта на пленарном заседании Мстёрского совета приняли решение о реквизиции груза и о готовности защищать его вооруженной силой²⁵. Жители Южи, в свою очередь, тоже выслали на станцию боевой отряд. Между соседями чуть не разыгралось настоящее сражение. Кровавопролития удалось избежать с помощью председателя уездного совета Павлова. В итоге муку разделили поровну. Модоров не накормил земляков, зато мгновенно заработал авторитет. В нем увидели защитника интересов слободы, готового ради этого и на крайние меры.

С первых дней Модорову пришлось решать насущные, неотложные вопросы текущей жизни. Трудности не ставили его в тупик. Вначале он, вполне доверяя тому, что говорили сверху, много сил положил, чтобы получить продовольственные наряды. Затем его сотрудники безуспешно старались обменять эти бумажки на продукты за сотни километров от дома. Глубина общего кризиса, однако, не оставляла шансов на ощутимые сдвиги: национальные масштабы голода нельзя было одолеть личной энергичностью, ответственностью, преданностью делу. Ни с чем возвращались в Мстёру из хлебородных губерний продовольственные эмиссары ее новой власти. Безрезультатными оказывались обращения Модорова к уездному и губернскому начальству. В отчаянии он даже предложил своим товарищам консолидировать вязниковские волости и через голову уездного совета требовать у губернии «пересмотра общего плана доставки продовольствия»²⁶. Если бы такой демарш осуществился, он, без сомнения, был бы оценен как контрреволюционный со всеми вытекающими последствиями для инициатора.

Потеряв надежду добиться толку от владимирских властей, мстеряне начали «сепаратные» переговоры с нижегородцами о том, чтобы включиться в их товарообмен с поставщиками хлеба, предложив «фольгу, клепку, гладевское белье и иконы»²⁷. А пока суть да дело на летнего Николу Модоров вынужден был раздавать жителям слободы жмыхи – стратегический запас своего продовольственного отдела²⁸.

Жизнь скоро погасила первый порыв молодого человека разом все изменить к лучшему. Она же послужила ему школой, убедившей, что в дни революции успеха можно добиться

только революционными методами. В то же время он увидел путь к общему благу во «внутренних резервах» Мстёры, которые и следовало вскрыть, действуя максимально решительно. В условиях борьбы за кусок хлеба председатель исполкома быстро научился реквизи́ровать, национализировать, нормировать, распределять... К матери Модорова зачастили ходоки, увещевавшие ее «по-хорошему» окоротить сына. Предупреждали не зря: на исходе апреля 1918 года на Модорова готовили покушение²⁹. Но он все равно продолжал гнуть свое, находя опору в общественном одобрении активной части населения. После того как в середине мая председатель Совета Фёдоров объявил об отставке³⁰, Модоров стал работать за двоих, сосредоточив на себе все надежды своих избирателей и весь гнев ненавистников новой власти. Это была тяжелая ноша, нести которую приходилось в чрезвычайных обстоятельствах.



Федор Модоров. Портрет Н. С. Удонова, соратника художника по работе в Мстёрском волостном совете. 1926. Холст, масло. Местонахождение неизвестно. Публикуется впервые

Когда Федор Александрович не мог разрешить проблему собственными силами, он не стеснялся адресоваться к высшей власти напрямую. Летом, апеллируя к правительству в разрешении спора с губернскими чиновниками, мстёрский председатель приехал в Москву и добился приема у Андрея Ломова³¹ и Николая Бухарина. «Они меня расспрашивали обо всем не один час, – вспоминал Модоров, – и даже удивлялись, как это художник и – председатель волисполкома, и говорили между собой, что надо бы показать этого председателя Ильичу»³². Причина обращения к важным лицам Совнаркома была вызвана необходимостью утвердить свою правду в самом резонансном деле за всю скоротечную историю его председательства. В поисках источников доходов для волостного бюджета Модоров на общем сходе граждан Мстёры, состоявшемся 16 июня, провел решение «по обложению имущего класса налогом для сбора сумм на образование общественного фонда»³³. Специальная комиссия определила, что фонд должен составить 50 000 рублей³⁴. Она же персонально распределила между «имущими» гражданами финансовую нагрузку. Примерно в это же время был введен четырехпроцентный налог на все товары, исходящие из Мстёры. Он лег дополнительным бременем на фабрики и кустарные мастерские³⁵. Такое законодательное творчество в условиях дефицита легитимности новорожденной власти, с одной стороны, вполне соответствовало ее духу, а с другой, уже могло ее компрометировать. Центр пытался бороться с широко распространившейся практикой контрибуций, за которой часто скрывались обыкновенные грабежи³⁶. Соответствующие циркуляры рассылались в губернии и уезды. Наверное, поэтому вышестоящее начальство начинания мстёрского председателя не поддержало. «Губсовнархоз отменил наши решения, – писал Модоров. – Я немедленно поехал в Москву»³⁷. Кто-то сказал ему, что членов правительства надо искать в «Метрополе». В результате многочасового разговора с Ломовым, Бухариным и «другими товарищами» о жизни Мстёры налог утвердили. Дали записку в Наркомат внутренних дел, откуда были сделаны звонки во Владимир и Вязники. На руках у Модорова осталась бумага, санкционировавшая его фискальные инициативы. С ней он поспешил на следующий же день домой и «даже не зашел в Третьяковку, которую... так любил»³⁸.

Маленькие победы, которые глава Мстёрского совета одерживал на своем беспокойном посту, отнюдь не укрепляли его решимости продолжать начатое дело. Среди напряженных обстоятельств Федор Модоров, по-видимому, не чувствовал себя в родной стихии. Когда романтический флер его новой роли несколько потускнел в жестком излучении будней, он затосковал о другой, более органичной жизни. «Я начинал уже думать о том, что необходимо реорганизовать иконописную школу в художественно-промышленные мастерские»³⁹, – написал он несколько неожиданно в своих воспоминаниях, не особенно заботясь о том, чтобы читатель понял его мотивацию.

20 августа 1918 года Модоров подвел итоги короткому, но бурному периоду общественного служения на собрании членов волостного совета, отчитавшись по всем направлениям работы⁴⁰. Оставив должность председателя, он перешел сотрудником в местный отдел народного образования⁴¹. Здесь – подлинное начало нашей удивительной истории, и открыть ей дорогу следует, разъяснив одно заблуждение.

Частью схематичного представления о Мстёрских художественно-промышленных мастерских, структура которых позднее «осложнилась» школой-коммуной, а затем развилась в опытно-показательную станцию, является роль Федора Модорова как единственного строителя этого замечательного учреждения. Но факты говорят о том, что в тени несомненных заслуг Модорова затерялись фигуры других людей, внесших сюда свою лепту. Первой в этом ряду стоит назвать имя Ольги Владимировны Розановой⁴², поскольку ее связь с Мстёрой хотя бы отмечалась в посвященных ей публикациях⁴³.



Ольга Розанова. Фотография с удостоверения заведующей художественно-промышленного подотдела отдела ИЗО НКП, Москва. 1918. Государственный архив Российской Федерации

Известно, что реорганизация Мстёрской иконописной школы в учебное заведение нового типа была чуть ли не последним, предсмертным делом Розановой на посту заведующей художественно-промышленного подотдела отдела ИЗО Наркомпроса⁴⁴. Розанова получила назначение в мае 1918 года⁴⁵. Главная ее забота заключалась в развитии художественной промышленности и подготовке профессиональных кадров. Помощник Розановой Александр Родченко вспоминал: «Ездили по мастерским, артелям и кустарям. Поднимали брошенную ими работу. Снабжали деньгами, материалами, налаживали брошенные художественные школы»⁴⁶. Уроженка Владимирской губернии, Ольга Розанова в своей новой деятельности, естественно, обратилась в первую очередь к тем центрам промыслов, которые ей были хорошо известны.



Александр Родченко с трубкой. Фото: Варвара Степанова. 1924. Собрание Александра Лаврентьева

Однако Модоров никогда не называл имя Розановой в связи с созданием Мстёрских художественно-промышленных мастерских. Его воспоминания о событиях 1918–1922 годов были написаны в середине 1960-х. Прошло много лет, но текст не оставляет впечатления, что автор может пожаловаться на память: в нем десятки фамилий сотрудников и воспитанников мастерских. Такое чувство, что Розанова вполне сознательно не включена Модоровым в этот список. Можно было бы подумать, что он не хотел делить честь организатора мастерских с другими. Но в целом Модоров совсем не отрицает роль Наркомпроса в их создании и благодарно вспоминает в связи с этим И. В. Аверинцева, сменившего Розанову на посту заведующего художественно-промышленного подотдела. Вероятно, Федор Модоров – народный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств БССР и РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, профессор, многолетний ректор Государственного художественного института имени В. И. Сурикова – «вычеркнул» Розанову из своего рассказа о событиях постреволюционных лет по причине более глубокой.



Здание Народного комиссариата просвещения на ул. Остоженка, 53 в Москве

Расставшись с Мстёрой в 1923 году в связи с обстоятельствами, о которых мы скажем ниже, Модоров переехал в Москву, и в грозовой атмосфере противоборства художественных группировок вскоре определил свое место в рядах Ассоциации художников революционной России (АХРР)⁴⁷. Она декларировала предельно ясные цели: «Мы изобразим сегодняшний день, быт Красной армии, быт рабочего, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата»⁴⁸. Надо признать, что Федор Модоров как живописец и как деятель культуры до конца жизни остался верен эстетическому выбору времен своей молодости.

В тексте представления Модорова к званию народного художника СССР⁴⁹ он именовался «передовым мастером-реалистом», который «на протяжении всей своей творческой и общественной деятельности отстаивал реалистическое направление в изобразительном искусстве и выступал как непримиримый и последовательный боец с чуждыми антинародными формалистическими группировками»⁵⁰. В конце 1940-х Модоров приветствовал закрытие Музея нового западного искусства в Москве, квалифицируя картины его экспозиции как «маразм и разложение». Позже публично благодарил Н. С. Хрущева за учиненную им «порку» «ушибленных формалистическими выкрутасами»⁵¹. Суриковский институт при Модорове приобрел в вольнолюбивых кругах творческой интеллигенции устойчивую репутацию оплота ретроградов...

Ольга Розанова по всем статьям была антиподом тому, что Модоров неустанно пропагандировал в искусстве, и время, казалось, подтвердило его правоту: избравшие «неверный путь» оказались не только низвергнуты, но и наказаны забвением, вроде бы схватившим их намертво. Их не было в жизни; не осталось им места и в светлом воспоминании Федора Александровича о прошлом.

Между тем можно предполагать, что личное знакомство Модорова и Розановой восходит к тем временам, когда само понятие формализма в его губительной для судеб художников коннотации еще не существовало. «Птенцы» владимирской родины, они оказались в Москве почти одновременно. Осенью 1906 года Розанова поступила в художественную школу А. П. Больша-

кова⁵², а немногим позже там же появился и Модоров⁵³. Характерно, что оба не были удовлетворены этим своим первым опытом. Причины скорого разочарования коренились, по всей видимости, в общей постановке дела: в студии рядом оказывались ученики с совершенно разной общеобразовательной и специальной подготовкой; состав их постоянно менялся; школа давала лишь самые общие, начальные представления о рисунке и живописи. В итоге Розанова перешла к Константину Юону, а Модоров – к Федору Рербергу, но несколько месяцев 1907 года дают нам основания думать о вероятности их знакомства.

Следующие десять лет, укрепляясь в своем художественном выборе, они ходили совсем разными дорогами: Розанова стала одним из идеологов и видных фигур русского авангарда, Модоров тяготел к кругу Московского товарищества художников и передвижникам⁵⁴.

По тем же причинам, что и Розанова, оказался «забыт» Модоровым в рассказе о создании Мстёрских художественно-промышленных мастерских Александр Родченко⁵⁵, учившийся с ним в Казани. В Казанской художественной школе Родченко был однокашником Иосифа Модорова. Их имена стояли рядом в табели об «успехах» учеников этого учебного заведения. С Федором они участвовали в одних и тех же отчетных и периодических выставках⁵⁶. Судьба, словно ведая будущую принадлежность Модорова-старшего и Родченко к противоположным станам, не оставила наглядных свидетельств их сопребывания в казанские годы: на групповых фотографиях всегда кто-то один из них. Как бы то ни было, документы отдела ИЗО свидетельствуют о том, что Родченко тоже стоял у истоков мстёрского «проекта». В черновике «Краткой сводки деятельности подотдела художественной промышленности за октябрь» 1918 года отмечено, что «в Слободу Мстёры Владимирской губернии направляется Родченко по контролю Св<ободных> гос<ударственных> худ<ожественных> ремесленных мастерских»⁵⁷. И эта его поездка была не единственной.

Приподнимая вуаль умолчания и избирательности, накинутую когда-то Модоровым на пролог мстёрской истории, мы видим следующую картину. В начале июля 1918 года председатель Мстёрского волостного совета приезжал в Наркомпрос хлопотать об открытии гимназии в слободе⁵⁸. К этому времени отдел ИЗО во главе с Д. П. Штеренбергом⁵⁹ уже развернул амбициозную программу обновления художественной жизни в стране, важнейшее место в которой занял вопрос об изменении старых форм образования. «Действовавшие на тот момент столичные и региональные художественные школы массово реорганизуются по принципу свободных мастерских. Этот принцип предполагал прежде всего отказ от академической системы преподавания и переход к построению школы как объединения независимых друг от друга художественных мастерских, возглавляемых мастерами-руководителями. Обучение в... мастерских должно было происходить в процессе совместной работы мастера и его учеников-подмастерьев. Такая система... позволяла формировать художественные школы минимальными средствами в условиях Гражданской войны и фактической утраты связей между регионами. Свободные мастерские с равным успехом могли создаваться на базе как крупных художественных училищ, так и небольших частных студий или ремесленных производств. Уравнивание в правах так называемых чистых искусств и художественных ремесел стало важной тенденцией тех лет»⁶⁰.

Модоров не мог не испытывать к этому процессу интереса как художник и как администратор новой власти, кровно связанный с судьбой управляемой им территории. В Мстёре общий кризис переживался с особой остротой, потому что умножался на «гибель всерьез» ее векового хозяйственного уклада. Революционное правосознание владимирских большевиков после переворота породило запрет на вывоз икон за пределы местных центров производства. Безработные иконописцы летом копались на огородах, а зимы просиживали по домам. Делать было нечего, и жить было нечем. Модоров смотрел на все это далеко не равнодушным

взглядом, не «по-комиссарски». Несомненно, что упадок малой родины имел для него глубокое личное измерение.

В 1925 году, возвращаясь к истории основания мастерских, преемник Федора Модорова В. К. Иванов так описывал драматизм местных условий того времени: «Революция, сметая со своего пути все одряхлевшее и ненужное, не могла, конечно, пощадить и иконописания, производства риз и киотов, и, таким образом, местные кустари в громадном большинстве остались не у дел. “Бывшие люди” не могут примениться к требованиям жизни. На помощь им идет Опытно-показательная станция с художественно-промышленным уклоном. Она помогает превратить старые навыки кустарей в новые формы под руководством опытных мастеров-художников»⁶¹.

По-видимому, Модоров встретился с Розановой в Наркомпросе во время своего летнего визита 1918 года⁶² и именно тогда получил общее представление о концепции отдела ИЗО в отношении будущего старых центров традиционных промыслов. Немногие уцелевшие документы (в основном наброски, черновики планов и отчетов) сохранили образ перемен, которые готовил подотдел художественной промышленности⁶³. Их «головокружительность» происходила из убежденности в стремительной и неизбежной смене всех старых форм быта. Ощущение тотальности наступающего обновления жизни обязывало отвечать на вопросы о том, кто и каким образом наполнит и украсит грядущий мир, бесстрашно сбросивший прежние «одежды». В основание оживления десятков производств, адресующих свою массовую продукцию детским садам, школам, театрам, общественным учреждениям, Ольга Розанова и ее соратники хотели положить лаконичную, но вместе с тем эффективную структуру. Она включала в себя школу инструкторов, специальную «опытную лабораторию по художественной промышленности», современный музей и издательский центр. Подотдел планировал координировать деятельность производителей через систему конкурсов и создать целую сеть отраслевых выставок – от региональных до международных.

Надо думать, что на Федора Модорова особое впечатление произвели масштаб начинаний, та общегосударственная значимость, которая им придавалась. Хотя на алтарь перемен он в некотором смысле вынужден был принести личную жертву: реформа началась с упразднения Академии художеств⁶⁴, его alma mater; Модоров, несомненно, гордился причастностью к ней.

На летней встрече в Комиссариате просвещения, вероятно, возникла договоренность о визите Розановой в Мстёру для оценки ситуации на месте. Цензура памяти, к которой посчитал нужным прибегнуть Модоров в своей версии событий, опровергается свидетельствами документов. Самый ранний из них – от 2 августа 1918 года – уже зафиксировал просьбу Розановой к Штеренбергу «в счет сметы, представленной от Мстёрского отдела народного образования, выдать руководителю по реорганизации иконописной школы в Свободные государственные художественно-ремесленные мастерские Ф. А. Модорову аванс в размере 10 000 рублей»⁶⁵.

Заведовал делами местного образования Михаил Михайлович Исаев, человек новый в Мстёре. Он принадлежал к числу тех диковинных людей, кого мятежное время прибило к берегам бывшей иконописной столицы⁶⁶. Приват-доцент юридического факультета Петербургского университета в довоенном прошлом, недавно демобилизовавшийся боевой офицер и неплохой художник-любитель Исаев переехал в Мстёру во главе маленькой колонии. Кроме семьи Исаева в нее входила сестра писателя Леонида Андреева, Римма Николаевна, а также писательница Вера Евгеньевна Беклемишева⁶⁷ с мужем – известным литературным деятелем Соломоном Юльевичем Копельманом⁶⁸ – и сыном Юрием. Няня Беклемишевых, мстерянка родом, фактически спасла своих господ и их друзей, указав им путь эвакуации из революционного Петрограда. Столичные интеллигенты, кое-как наладившие быт с коровой и огородом, на новом месте пытались жить привычными интересами: объединили вокруг себя молодежь,

вдохновили ее на издание литературно-художественного журнала⁶⁹, предложили председателю Совдепа Модорову свои услуги в организации гимназии⁷⁰, Народного дома⁷¹, позднее – мастерских. Некоторые потом стали преподавателями, а их дети – учениками. Двое ребят этих мстёрских «колонистов» выросли людьми известными. Юрий Беклемишев под литературным псевдонимом Юрий Крымов прославился как прозаик, автор повестей «Танкер Дербент», «Инженер». Старший сын М. М. Исаева Алексей был крупнейшим советским инженером космической отрасли, соратником С. П. Королёва.



Михаил Исаев с женой и детьми в Петрограде. 1917. Центральный государственный архив Москвы

У Модорова особенно тесное сотрудничество сложилось с Михаилом Михайловичем Исаевым. Энциклопедически образованный, необыкновенно упорный в достижении целей, на первых порах он был главным советчиком и опорой для молодого художника-администратора. Более того, в проекте создания мастерских на этапе подготовки Исаев сыграл определяющую роль. Во всем, что предшествовало их открытию, чувствуется рука опытного человека, «законника», озабоченного тем, чтобы новое дело строилось на прочном фундаменте, в том числе в смысле формальных процедур. В Мстёре не надеялись только на Москву, а в течение лета – осени 1918 года организовали «эшелонированный» процесс создания новой образовательной структуры. Важно заметить: образ будущего дела в сознании его главных творцов с самого начала причудливо сочетал в себе рациональные основания с чертами мечты. И мечты масштабной. Прежде всего в идее Свободных мастерских Исаев и Модоров видели рычаг, который позволит им перевернуть мстёрскую жизнь, погрязшую в своих грустных реалиях. Их вера, что такое возможно, целиком совпадала с пафосом реформы художественного образования в трактовке отдела ИЗО Наркомпроса. Но мечталось не о скромной провинциальной художественной школе, пусть и обновленной, а о чем-то большем – своего рода академии,

которая в историческом центре народного искусства развернет все возможности современного научного знания об искусстве...

Как видно из приведенного выше документа, в начале августа подотдел художественной промышленности был готов выделить деньги на создание Свомас⁷² в Мстёре, но потом что-то не заладилось. Возможно, фигура Модорова в качестве кандидата в уполномоченные от Наркомпроса вызвала дискуссию в отделе ИЗО. Источником сомнений мог быть Родченко. Он вообще не слишком жаловал своих соучеников по Казанской школе и хорошо понимал, что Модоров – антагонист в искусстве, далекий от всякого новаторства. Между тем, рассуждая о положении и перспективах богородских кустарей, переживавших те же невзгоды, что и мстёрские, Родченко подчеркивал, что к ним надлежит «посылать... только художников нового направления, чтобы они своей творческой волей давали им правильный путь»⁷³. Но такой кадровый подход на практике был трудноосуществим. Организацией Свободных мастерских в разных концах страны занимались очень непохожие друг на друга художники.

Так или иначе дело затормозилось, и тут именно М. М. Исаев взял инициативу в свои руки. В те недели, когда в Наркомпросе кипела работа по созданию сети новых учебных заведений⁷⁴, требовалось убедить центр в возможности и необходимости устройства мастерских в Мстёре. Для этого Исаев полагал нужным превратить план реформирования иконописной школы в идею «всенародную». Школа по-прежнему находилась под юрисдикцией Комитета попечительства о русской иконописи⁷⁵. Жизнь там едва теплилась с марта 1917 года, когда отречение Николая II от престола лишило организацию главного потенциала – патроната со стороны главы государства. Хотя Наркомпрос принял Комитет под свое крыло, а его делами управлял видный ученый Н. П. Сычёв⁷⁶, дел как таковых уже не было, потому что иссякло финансирование. В конце 1918 года Комитет перевел работникам своих провинциальных учреждений последние деньги и официально вступил в период ликвидации⁷⁷. Мстёрскую иконописную школу возглавлял художник З. С. Шмелёв. Поскольку работа в ней фактически остановилась, он служил в отделе народного образования заместителем Исаева. У Шмелёва был конфликт и со своим непосредственным начальником, и с Модоровым. Он вырос из желания Совдепа использовать по своему усмотрению опустевшее здание школы еще до всяких проектов ее реформирования. Проблема заключалась в том, что у Шмелёва была там служебная квартира. Заведующий по привычке апеллировал к петроградскому начальству, которое уже ничем не руководило, а Исаев и Модоров обратились к «гласу народа». 27 сентября по инициативе мстёрского ОНО (то есть М. М. Исаева) состоялось общее собрание местного Общества русской иконописи. На нем Исаев рассказал о широком государственном плане изменений в сфере художественного образования, а также о том, как это поможет мстёрским ремесленникам, если они выступят за реорганизацию бездействующей школы в «учебно-реставрационные мастерские». Он предложил избрать коллегия, которая озаботилась бы сохранением общего порядка на территории школы и ее имущества. Другая цель состояла в критическом анализе преподавания, «как оно велось до сих пор», и в формулировании предложений, чтобы оно «соответствовало истинно художественным задачам русской иконописи и правильной постановке реставрационного искусства». Понятно, что эта «стрела» адресовалась лично Шмелёву. Наконец, было предложено отправить делегата в Наркомпрос для выяснения видения революционным государством будущей судьбы древнего искусства и его мастеров. Собрание во всем согласилось с Исаевым, оформив итоги обсуждения соответствующим протоколом⁷⁸. В этот же день созвали народный сход жителей слободы, рассмотревший тот же круг вопросов с теми же результатами⁷⁹.

Федор Модоров немедленно выехал в Петроград, намереваясь познакомиться с протоколами собраний тамошнего представителя художественно-промышленного подотдела П. К. Вау-

лина⁸⁰, а главное – получить поддержку Николая Пунина⁸¹, ставшего после переезда Давида Штеренберга в Москву заведующим петроградским отделом ИЗО. Эта встреча состоялась благодаря тому, что после Февральской революции Модоров соприкасался с Пуниным по работе в Союзе деятелей искусств⁸², представляя в нем одновременно студентов Высшего художественного училища Академии художеств и Общество мстёрских иконописцев⁸³. Николай Пунин с декабря 1917 года находился в эпицентре создания новой организации управления искусством. К его мнению прислушивался нарком Луначарский; в нем не без оснований видели влиятельную фигуру. Комиссар Русского музея и Эрмитажа Пунин занимался, кроме прочего, формированием Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, призванных стать революционной альтернативой Академии художеств. Оказавшись в Петрограде в первой декаде октября 1918 года, Модоров, вероятно, был очевидцем торжественного открытия ПГСХУМ⁸⁴. Этим ценнейшим для него опытом он тогда просто не мог пренебречь, тем более что произвели его на родной для Модорова почве Академии.



Николай Пунин. Петроград. 1918

Он рассчитывал убедить Пунина в своей состоятельности как организатора Свомас, чтобы тот развеял сомнения московских коллег на его счет. Модоров приготовился к широкому разговору не о себе, а о судьбах «владимирских богомазов», которым чувствовал обязанность помочь, с одной стороны, по праву места рождения, а с другой, в силу образования и революционного мировоззрения. Это была «территория согласия», снимавшая барьеры между художником «из низов» и рафинированным, изысканным столичным ученым-искусствоведом.

Научная карьера Пунина начиналась в отделении древнерусской живописи Русского музея. Его первые статьи были посвящены искусству Византии, феномену иконы и Андрею Рублёву. Он сочетал элитарную утонченность с демократической верой в то, что «торговец или лакей, склоняясь по вечерам перед образами, освещенными розовым светом лампадки, уже причастен к искусству»⁸⁵. Пунин отлично понимал значение Мстёры и с живым интересом выслушал Модорова. В центре обсуждения оказалась ситуация с запретом на вывоз икон, а также проект реорганизации иконописной школы. Пунин в общих чертах уже знал об этом от Н. П. Сычёва, который передавал историю в интерпретации З. С. Шмелёва.

Документы, привезенные владимирским делегатом, убеждали: Мстёра не просто является подходящим местом для создания новых форм художественного образования, она способна инициировать их снизу. Модоров посвятил Пунина в подробности плана мастерских⁸⁶. Главная претензия к иконописной школе ему виделась в том, что она «не обнимает всех ремесел»⁸⁷ слободы. Соответственно, «новая свободная школа... должна иметь три отдела: 1) иконописно-реставрационный 2) художественное рукоделие 3) чеканно-эмалевый – так как население в количестве пяти тысяч душ занимается исключительно этими ремеслами»⁸⁸. Но забота о сохранении, изучении иконописи – безусловный приоритет, потому что «дело русской иконы есть искусство самого народа»⁸⁹. Владимирские богомазы восприняли традицию из Греции, «и заслуга их велика перед настоящим миром художников и ученых»⁹⁰. Мстёра, по мнению Модорова, и среди прочих национальных центров находится на особом счету, являясь единственной наследницей древних мастеров. Неслучайно именно мстеряне, сохранившие тайны старинных технологий, «как реставраторы открыли России и миру глаза на красоту русской иконы»⁹¹. Об этом мстёрский художник, учившийся иконописи у И. В. Брягина, работавший с В. П. Гурьяновым, М. И. Дикаревым и братьями Чириковыми, мог судить не понаслышке. На фундаменте сбереженных умений, в соединении с любовным отношением к «родному нам искусству» Модоров предполагал построить работу главного иконописно-реставрационного отдела новых мастерских. «Хочется поднять исконное дело на степенях художественности путем изучения, а не ремесленности», – убеждал он своего собеседника⁹².

Тезисы делегата Мстёры Пунин встретил с пониманием как ученый, как человек, увлеченный революцией, и даже как один из апостолов левого искусства, видевший в иконе живописный источник русского авангарда. Оба остались довольны разговором. Заручившись обещаниями поддержки, Модоров вернулся домой.

Исаев тем временем тоже действовал: 7 октября материалы мстёрских собраний он лично отвез в Наркомпрос⁹³, где бумаги были взяты Розановой в работу. 11 октября она уже докладывала Художественной коллегии «о горячем желании местного населения и организаций поднять искусство иконописи и реставрации» путем создания Свободных государственных художественных ремесленных мастерских⁹⁴.

«Иконописное дело в Мстёрах, – говорила Розанова членам коллегии, – всем хорошо известно. Я лично видела образцы вышивок из Мстёр во Влад<имирском> губ<ернском> кустарн<ом> музее. Они действительно заслуживают внимания и правильной постановки дела»⁹⁵. Характеризуя предпосылки к созданию Свомас, Розанова перечисляла бедственное положение кустарей и ясно выраженное ими желание осовременить работу иконописной школы, подчеркивала заинтересованность местной власти, наличие удобного помещения... При этом имя Модорова в докладе не прозвучало ни разу, что выглядело бы странно, если бы художественно-промышленный подотдел видел в нем своего кандидата. Зато Розанова дала развернутую рекомендацию Михаилу Исаеву: «М. М. Исаев чрезвычайно деятельный и большой инициативы человек... Он читает лекции в Московской социалистической академии и участвует в других общественных организациях. В Мстёрах он работает над созданием Еди-

ной трудовой школы и Повышенной. В настоящее время живет в Мстёрах, и очень важно воспользоваться пребыванием его там для осуществления организации мастерских... Он обещает с своей стороны приложить все усилия к тому, чтобы дело было широко и правильно организовано»⁹⁶. Очевидно, что именно на него Розанова делала ставку. Более того, присутствие Исаева в Мстёре заведующая подотделом оценивала как важнейший ресурс создания мастерских. Проблему кадров уполномоченных Наркомпрос признавал едва ли не главной проблемой всей созидательной программы⁹⁷. Из текста доклада понятно, что очередные ближайшие действия (расчет сметных предположений и решение конфликта с художником Шмелёвым) Розанова собиралась координировать с Исаевым, он для нее главный партнер в Мстёре.

В тот же день по адресу мстёрского ОНО Розанова отправила телеграмму о принятом коллегией положительном решении⁹⁸, а 15 октября отдел ИЗО НКП официально известил Исаева, что «иконописная школа принята в ведение Отдела изобразительных искусств и реорганизуется в Свободные государственные ремесленные мастерские»⁹⁹.

История развивалась без одного из ее инициаторов, Федора Модорова, до 17 октября, когда руководитель Московской художественной коллегии Владимир Татлин и Ольга Розанова получили письмо из Петрограда. Пунин, еще не зная, что вопрос о Свомас в Мстёре разрешен, и выполняя обещания, данные Модорову, ходатайствовал перед коллегами об оперативном включении мстёрского проекта в сметы отдела ИЗО с текущего месяца. Он просил лично принять Модорова, чтобы тот мог развернуто донести до москвичей свои идеи, в надежде, что эти идеи прозвучат для них так же убедительно, как для него самого¹⁰⁰. В течение недели такая встреча состоялась, и Модоров наконец получил от Розановой полномочия для создания мастерских¹⁰¹. Между прочим, снова обсуждалась возможность ее приезда в Мстёру до конца месяца. Но сначала первым из сотрудников подотдела художественной промышленности там побывал Александр Родченко.

Последняя декада октября выдалась для Исаева и Модорова в связи с их планами необычайно насыщенной. Они участвовали в заседании мстёрского Совдепа¹⁰², где Модоров докладывал о поездках в столицу и разъяснял план реформы иконописной школы; снова проводили общее собрание иконописцев, чеканщиков, белошвеек¹⁰³, с которыми говорили о будущем уже в терминах реформы художественного образования, пытаясь доходчиво растолковать, как все это отзовется в их жизни; совещались с педагогами¹⁰⁴ Мстёры, опубликовав проекты устава, штатов и сметы мастерских. Во всех этих аудиториях проект создания Свомас представлялся его инициаторами как своего рода локомотив, который вытянет слободу в светлое будущее. Если и было тут прожектерство, то вполне искреннее, поднявшееся на дрожжах небывалых перемен, когда фантастическое воплощалось прямо на глазах. Да и как не верить в судьбоносность нового дела, если оно ставится в связь с вопросами, волнующими большинство, если люди, его затеявшие, обещают отменить запрет на торговлю иконами и оживить экономическую жизнь с помощью создания профсоюза иконописцев, белошвеек и прочих ремесленников Мстёры?! Модорова благодарили. В каждой из трех резолюций прошедших собраний вместе с удовлетворением его назначением выражается и надежда, что именно Федору Александровичу доверят управлять мастерскими. Положение его в новой роли еще не прочно, он нуждается в поддержке земляков.

Вечером 28 октября Исаев отправил Розановой письмо¹⁰⁵, подводя итоги событиям бурной декады. В нем он обещал через два дня¹⁰⁶ вместе с Модоровым лично доставить ей резолюции «стоглавых соборов» и другие документы, касающиеся реорганизации школы. Но вместе с тем, выражая опасение, что обстоятельства могут помешать его личной встрече с Розановой, обращал ее внимание на следующие пункты: «Двинута ли дело с реставрационной коллегией, по поводу которой... послана резолюция нашим Советом?»

Нам было бы очень приятно, чтобы наше новое детище называлось: Свободные государственные художественные мастерские – без упоминания “ремесленные”. Это звучит красивее, да в будущем мы и надеемся, чтобы наше детище стало своего рода Академией художеств.

Чрезвычайно важно, чтобы на этот раз Модоров повез бы в Мстёру деньги. Это имело бы огромное политическое значение, в особенности принимая во внимание годовщину революции и торжества. Это было бы определенным последствием заботы советской власти.

Вас же лично ждем в Мстёру, – продолжал Исаев. – Гимназия моя уже открыта, учење идет. За этот приезд удалось создать начало весьма приличной библиотеки: приобрели книги из соседнего имения (реквизировав), а ценные книги – из дома местного фабриканта, обращенного в читальню и библиотеку»¹⁰⁷.

Появление Исаева и Модорова в последний день октября в Москве было для Розановой удобной okazji совершить в их обществе запланированное путешествие в Мстёру. Тревожная обстановка на железной дороге не позволяла пренебречь такой возможностью. Деловую поездку она хотела использовать в том числе для свидания в Вязниках¹⁰⁸ с сестрой Анной. Их встреча состоялась в самом начале ноября. По воспоминанию Анны Владимировны, целью поездки было осмотреть условия обучения в Мстёрской иконописной школе¹⁰⁹. Остались неизвестными подробности этого краткого визита и то, каким Розановой показался Модоров на мстёрском «пленэре», почувствовала ли она уверенность в правильности кадрового выбора. Надо сказать, что при всем глубочайшем несовпадении взглядов на искусство была у них одна важная объединяющая черта, которая могла обеспечить будущее плодотворное сотрудничество: и Розанова, и Модоров являлись людьми дела – деятелями. Эта черта выделяла Ольгу Владимировну среди многих ее коллег в НКП. Недаром не терпевший трескотни и пустословия Владимир Маяковский относился к ней с особым уважением¹¹⁰. Первые месяцы общественной и государственной работы после революции ярко проявили Розанову как работника, как творца новой жизни. Трудности ее новой роли не сводились лишь к поиску решения объективно существующих проблем. Характерна фраза из письма к одному из корреспондентов: «Конечно, время интересное, но глубоко несчастные люди свели все к канцелярии»¹¹¹...



Ольга Розанова в гробу. 1918. Фотограф неизвестен. Собрание Александра Лаврентьева

Для Мстёры «инспекция» Ольги Розановой стала прологом к добрым переменам, а для самой художницы оказалась роковой: в пути она заразилась дифтеритом и скоростижно скончалась в Москве 7 ноября. В «Отчете о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса», опубликованном в первом номере журнала «Изобразительное искусство» за 1919 год, Давид Штеренберг отдал дань уважения ее памяти: «Здесь приходится с глубокой скорбью вспомнить, что мы потеряли одного из лучших наших работников – молодую художницу Розанову, умершую в октябре¹¹² прошлого года... Она первая взялась за реорганизацию школ в Иваново-Вознесенске, в Мстёрах и других центрах художественной промышленности. Чрезвычайно любя это дело, Розанова произвела огромную работу обследования и инструктирования и была вырвана смертью в самый разгар работ, которые и до сих пор не прерываются»¹¹³ ...

Между тем в Мстёре наступила пора переходить от слов к делу. Препятствовали этому два обстоятельства. Во-первых, Наркомпрос так и не выделил никакого аванса для открытия мастерских, в то время как Модоров на волне надежд начал делать в кредит необходимые расходы, в том числе и по подготовке к начинающейся зиме. Настоящим камнем преткновения сделался категорический отказ З. С. Шмелёва съехать с казенной квартиры; он продолжал рассылать жалобы, которые, несмотря на повсеместную смуту, находили своих адресатов. 12 ноября Совдеп Мстёры неожиданно получил две телеграммы одинакового содержания из Петрограда: от Николая Пунина и от управляющего делами Комитета изучения древнерусской живописи¹¹⁴ Н. П. Сычёва¹¹⁵. Они просили приостановить выселение Шмелёва до их приезда через неделю. Совет «из уважения к просьбе тов<арища> комиссара Пунина и профессора Сычёва» согласился, но вместе с тем суммировал претензии, накопившиеся к Шмелёву. Ему вменялось в вину малое рвание к делу преподавания и то, что он «уронил высокий до него уровень школы», не заботился о ее судьбе после революции»¹¹⁶.



Захар Шмелёв. 1920-е. Сапожковский краеведческий музей, Рязанская область

Едва ли Шмелёв, прослуживший в Мстёре восемь лет, действительно заслужил такие упреки. У своего начальства он всегда был на хорошем счету, ежегодно получая благодарности за подготовку учащихся. Но теперь никто не хотел вспоминать об этих знаках отличия, полученных от организации с монархическим душком. Зато упорное сопротивление желанию советской власти обобществить квартиру Шмелёва зачлось ему за проявление социального эгоизма. Совет отозвал его с работы в отделе народного образования, «как выказавшего более заботливости о себе, чем о культурно-просветительских нуждах слободы»¹¹⁷. Заодно признавалось «совершенно нежелательным» его участие в работе Свободных мастерских хотя бы в роли педагога, «противящегося всем своим поведением общим интересам народного художественно-промышленного образования»¹¹⁸.



Николай Сычёв. 1919. Собрание Ирины Кызласовой, Москва

Пунин и Сычёв приняли участие в судьбе Шмелёва, но не это сподвигло обоих совершить тысячевёрстный путь из Петрограда в условиях хаоса и Гражданской войны. Главной их заботой была сама Мстёра, исконное ее ремесло. Ученики Д. В. Айналова¹¹⁹ и Н. П. Кондакова¹²⁰, товарищи по историко-филологическому факультету Петербургского университета, коллеги

по службе в Русском музее, они в годы всеобщего переворота оказались на переднем крае ответственности за национальное искусство. Это свершилось почти незаметно для них самих на рубеже 1917–1918 годов, о чем позже Пунин скажет просто: «Так поставила меня жизнь в дышло революции и связала многих из нас с нею одним крепким узлом на долгие месяцы, годы. <...> Она собрала нас вокруг конкретных задач и, стерев разногласия, послала, как солдат, туда, куда было нужно»¹²¹. Поездка в Мстёру встала в ряд таких «солдатских» командировок. Пунина с Сычёвым вело и ученое любопытство, смешанное с соблазном ощутить землю Андрея Рублёва в той ее неизменной сути, без исповедания которой знание техники, приемов мертво. А еще – надежда уловить это в людях и помочь им. Обоим были памяты рассказы о Мстёре их товарища по службе в Русском музее художника П. И. Нерадовского, приезжавшего сюда в 1914 году отбирать способных подростков для дальнейшего обучения искусству реставрации. Теперь все предстояло увидеть собственными глазами с поправкой на события последних лет, остановивших привычное течение местной жизни. Мстеряне в помощи нуждались, и, как водится у русских, стараясь не плошать, ждали все-таки «барина», который приедет и рассудит. Пунин с его высоким комиссарским званием и профессор Сычёв из далекого Петрограда годились на эту роль. Старики в связи с распространившейся вестью о важных визитерах вспоминали, как почти двадцать лет тому назад слобода изумленно встречала Н. П. Кондакова и графа С. Д. Шереметьева как близких царю людей, присланных разузнать о нуждах русской иконописи¹²²...

20 ноября состоялось общее собрание граждан Мстёры. Самое просторное помещение иконописной школы вместило около двухсот человек. Руководили собранием Исаев и Модоров. Сначала обсуждался вопрос о мастерских. Слово предоставили гостям, «которые в своих речах отметили громадное художественное значение Мстёры и ее иконописного искусства, а также высказали свое отношение к реформе иконописной школы»¹²³. Детали этого отношения протокол не отразил. Ясно, что петроградцы поддержали преобразование школы с той лишь разницей, что Сычёв сделал акцент на сохранении связи нового учебного заведения с Комитетом изучения древнерусской живописи. В прениях большинство высказалось за передачу школы в ведение Отдела изобразительных искусств НКП, хотя это было делом лишь риторики, а не дискуссии: и так все понимали, что у нее появился новый хозяин. Только один голос неожиданно прозвучал за сохранение существующего положения. Возражал Петр Иванович Мумриков, принадлежавший к известной в Мстёре семье иконописцев, которая от основания школы покровительствовала ей¹²⁴. Он приходился родственником И. И. Мумрикова, предложившего в начале века столичным ученым Комитета программу обучения, направленную на «создание нового типа иконописца, более просвещенного вообще и более искусного в работе»¹²⁵.

Второй вопрос повестки дня касался абсолютно всех собравшихся – «О нечинении препятствий к распространению произведений иконописи»¹²⁶. Мстеряне ждали комиссарского слова Пунина, и оно прозвучало – красноречивое, веское, обнадеживающее. Потом в том же духе выступил Н. П. Сычёв. Собрание постановило: «Ходатайствовать перед народным комиссариатом о предоставлении мстёрским профессиональным рабочим союзам всех возможностей для глубокого и свободного распространения иконописных и других художественных произведений»¹²⁷.

через месяц подведены в публикации органа отдела ИЗО газеты «Искусство коммуны»¹³⁰. Там, в частности, говорилось: «Целью поездки было обследование существующей в Мстёре иконописной школы, состоявшей до сих пор в ведении Иконописного комитета в Петрограде. Из личного осмотра школы Н. Н. Пунин пришел к заключению, что она нуждается в коренном преобразовании и что не может дальше оставаться в ведении вышеназванного комитета. В настоящее время в Мстёре обучаются до 30 учеников. Возраст учащихся самый разнообразный, начиная с 8 лет. С планом преобразования школы... Н. Н. Пунин ознакомил местное население на многочисленном митинге, созванном им в помещении школы. Иконописная школа реорганизуется и будет построена совершенно на новых началах. <...>

Н. Н. Пунин также осмотрел помещения, в которых местные жители производят иконы. Помещения эти представляют ряд хаток, где кустари расписывают иконы. В настоящее время мстёрские кустари переживают острый материальный кризис, так как запрещен вывоз икон»¹³¹.

Заметка завершалась предположением «перевести опытных иконописцев Мстёры на другой род производства. Безболезненно, напр<имер>, – рассуждал анонимный автор, – мстёрские иконописцы могли бы перейти к изготовлению разного рода игрушек. Вопрос этот находится пока в стадии разработки»¹³².

Пунин вынес ситуацию, сложившуюся во Владимирской губернии, на рассмотрение коллегии по делам искусства и художественной промышленности. 9 декабря 1918 года ее очередное заседание открылось сообщением Пунина о мстёрских впечатлениях¹³³. По-видимому, мысль о перепрофилировании иконописцев на другие виды прикладного искусства принадлежала ему. На первый взгляд она выглядит странной и неуклюжей, если забыть, что было тогда очевидным для Пунина: безбожному государству не нужны тысячи пудов икон, которые привыкла выбрасывать на рынок Мстёра, а новая коммунистическая культура не нуждается в сотнях ремесленников средней руки, способных лишь воспроизводить одну трудовую операцию «личников» или «долчников» в рамках привычного для цеха разделения труда. Классическая традиция русской иконы могла естественно существовать отныне лишь в производственной нише реставрации произведений искусства. Высокое заповедное мастерство сохранится в процессе подготовки кадров реставраторов. Лучшим местом для этого станут Свободные мастерские. Они соберут иконописцев-педагогов, обеспечат преемственность передачи старинных технологий. Масса ремесленников, которые не являются носителями уникальных знаний и умений, должны искать новые формы приложения своих сил, и в этом поиске они тоже будут опираться на возможности мастерских. Таким было общее заключение, сделанное Пуниным и Сычёвым в результате их мстёрской командировки.

Энергия, с какой Михаил Исаев с Федором Модоровым принялись за преобразование иконописной школы, общественный энтузиазм, проявленный в связи с этим, внушали уверенность, что их работа обязательно даст плоды. Но это было делом перспективы. Прямо сейчас предстояло устранить искусственные препоны, возведенные перед иконописными промыслами Владимирского края. Революция находилась в демократической поре, и провинциальному законотворчеству «центр» еще не всегда умел противопоставить свою волю. Вот и в заседании коллегии 9 декабря под председательством Пунина мстёрский «казус» не показался легко устранимым недоразумением. В результате обсуждения сошлись во мнении, что необходимо «предложить подотделу художественной промышленности составить докладную записку, в которой было бы разъяснено, что заниматься продажей икон или других предметов культуры никому не запрещено. Записка эта должна быть представлена в соответствующее высшее учреждение для принятия необходимых мер»¹³⁴.

Пунин старался до конца отработать тему, не только в рамках формальных механизмов и процедур, но и в кулуарах, привлекая к ней внимание всех, кто мог повлиять на результат.

В конце декабря на страницах все той же газеты «Искусство коммуны», в резонансной статье «Ложка противоядия», нарком просвещения Луначарский писал: «Воинственный футурист Пунин... изо всех сил потеет над тем, чтобы спасти традиции мстёрской иконописи, и тревожится по поводу запрещения местной властью вывоза икон из Мстёры»¹³⁵.

Однако новая жизнь уже свистела пущенной стрелой, безжалостно разрывая ткань прошлого, привычного, устоявшегося. И административные запреты составляли только часть беды. Нарушенное транспортное сообщение, разгорающаяся Гражданская война окончательно подрывали посредническую коммерцию тысяч владимирских офеней¹³⁶ – кровеносную систему иконного рынка. Дело, и так еле теплившееся, бросали из-за мобилизации, ради мешочничества, для любого занятия, где бы то ни было сулившего заработок.

Тем не менее Модоров вслед за Штеренбергом, Пуниным, Розановой видел в преобразовании иконописной школы в художественно-промышленные мастерские прежде всего спасительное средство для поддержания местных кустарей. В своих воспоминаниях он всячески подчеркивает, что изменения осуществлялись по его плану. Не ставя это под сомнение, нельзя не заметить, что план целиком совпадал с идеологией отдела ИЗО Наркомпроса. Одной из важнейших задач реформы, по мнению ее руководителя Давида Штеренберга, являлось «создание кадра ремесленников высшего типа», воплощающих синтез рабочих и художественных навыков, тяготеющих к искусству и способных реализовывать «свои познания для приложения к специальному труду»¹³⁷. А Луначарский в 1919 году с трибуны Всероссийской конференции, на которой Модоров будет докладывать о первых успехах Мстёрских мастерских, подчеркивал важность руководящего импульса отдела ИЗО в привлечении художников для придания нового качества художественной промышленности: «Я лично нахожу, что художественная промышленность должна быть под контролем Отдела изобразительных искусств. Промышленность только тогда получит настоящий размах, когда она будет художественной. Надо влить весь мир наших изобразительных искусств в художественную промышленность, и это можно сделать, только доверив ее нашему миру художников. Надо втянуть художника в эти гигантские запросы народных масс, научить его поднять художественный вкус и художественные методы и поднять художественное творчество»¹³⁸.

Профессионалы призваны были «оплодотворить» кустарную традицию, словно обмершую, потрясенную революцией. Кроме создания новых кадров, следовало предложить новые смыслы и эстетические ориентиры. В Мстёре заявленная линия целеполагания реформы оказалась реально сопряжена с романтической надеждой ее «отцов» – добиться успеха через максимальное привлечение художественных сил. А определенные местные условия усилили эффект чистоты эксперимента и в то же время придали ему неповторимые индивидуальные черты¹³⁹.



Базарная площадь, Мстёра. 1910-е. Фото: И. Шадрин

При обилии источников остается неизвестным точное время, когда Свободные мастерские начали свою работу. Некоторые называют днем их открытия 1 октября 1918 года¹⁴⁰. Устав мстёрских Свомас датирован 28 октября¹⁴¹. Однако такой ранней датировке противоречит вся реконструкция событий, опирающаяся на комплекс документов. В упоминавшемся «Отчете о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса» сообщается, что Мстёрские мастерские существуют с ноября¹⁴². Но, скорее всего, здесь имеется в виду лишь завершение процедурных формальностей по созданию Свомас. Из содержания заметки в газете «Искусство коммуны» о визите Пунина в Мстёру ясно следует, что в последней декаде ноября он осмотрел иконописную школу, которую еще только предстояло реорганизовать в мастерские. Настоящим временем открытия Мстёрских государственных свободных художественно-ремесленных мастерских стоит признать декабрь 1918 года. Таким образом, Мстёра наряду с известнейшими центрами художественного образования оказалась в самом авангарде той эстетической революции, которая провозгласила, что «всякая область, всякий город, всякий человек имеет право требовать свободы творчества и признания вольности художника в государстве»¹⁴³.

Глава 2 Первые шаги

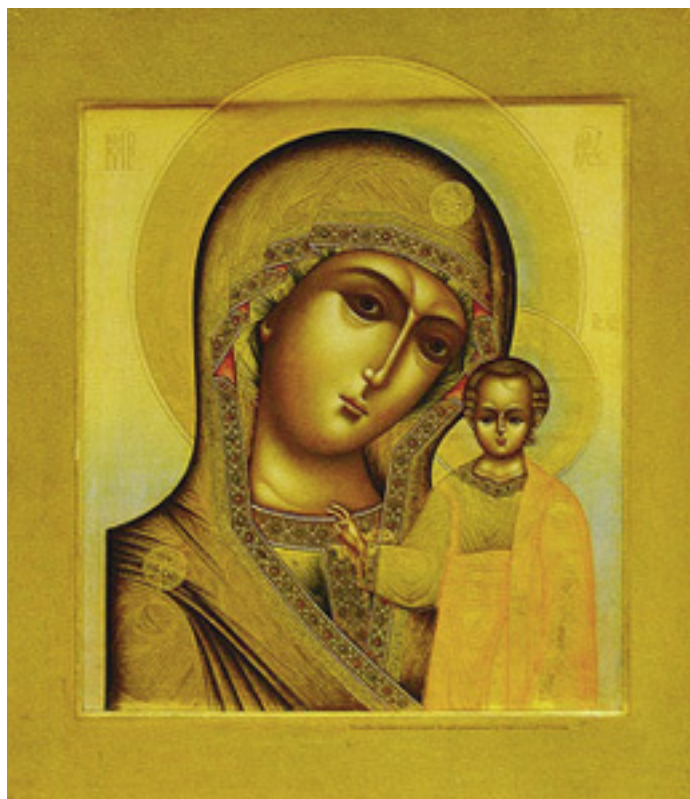


Федор Модоров и Евгений Калачёв. Мстёра. 1919. Владимиро-Суздальский музей-заповедник



Мстёрская иконописная школа. После 1904. Открытка издательства М. Кампеля, Москва

Домом новым мастерским по праву преемственности стало здание бывшей школы иконописи¹. Теперь Модорову предстояло его населить. Устав, написанный заведующим, предполагал три отдела: иконописно-реставрационный, художественного рукоделия, чеканно-эмалевый². Создавая педагогический коллектив, Модоров сначала обратился к людям, лично ему известным. Во время осенней поездки в Петроград он условился о будущем сотрудничестве со своим товарищем по Академии художеств Евгением Калачёвым, который принял предложение быть заместителем по учебной части и вести класс рисования и композиции³. Из состава педагогов иконописной школы на место руководителя реставрационного отдела был приглашен Дмитрий Иванович Торговцев⁴. Помогать ему согласился маститый Иван Васильевич Брягин⁵, учивший еще самого Модорова в отрочестве азам иконописи. К ним присоединился Виталий Дмитриевич Бороздин⁶, а годом позже – еще и юный Михаил Кириков⁷. У Модорова были все основания гордиться таким кадровым подбором отдела, которому отводилась главная роль в его учебном заведении. Торговцева он считал «недосыгаемым мастером» по яично-темперной технике, а Брягина в пору работы в Москве – лучшим иконописцем-реставратором старой столицы. Бороздин, принадлежавший к славной семье потомственных мстёрских богомазов, кроме местных «университетов», успел пройти студию Федора Рерберга и Казанскую художественную школу, имел опыт реставрационных работ в Московском Кремле.



Иван Брягин. Икона Богоматерь Казанская. Начало XX века. Дерево, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Михаил Кириков. Икона Святой мученик Христофор. 1910-е. Мстёра. Дерево, темпера. Владимиро-Суздальский музей-заповедник



Виталий Бороздин. Копия с картины Йохана Кёлера «Галилео Галилей». 1904. Мстёрский художественный музей. Публикуется впервые

Как иллюстрация того, что мир и впрямь перевернулся, явился наниматься к Модорову его первый работодатель, знаменитый иконописец Василий Павлович Гурьянов, оставшийся не у дел. Вышла тяжелая сцена: находившийся на грани отчаяния недавний «поставщик двора» буквально валялся в ногах, просился «хоть в библиотекари», но, кроме брезгливости, никаких других чувств не вызвал⁸. Уж слишком худая память сохранилась о нем у Модорова и его сверстников-мстерян, ходивших когда-то в подмастерьях у Гурьянова⁹. По-видимому, отказ стал для него последним ударом, и вскоре он умер. Какая-то гримаса времени ощущается в том, что дети Гурьянова – Серафим¹⁰, Елизавета и Зоя, бывшая крестницей последнего русского императора¹¹, – оказались впоследствии среди воспитанников Федора Модорова.

Для чеканно-эмалевого отдела сразу не удалось найти руководителя-художника; его возглавил Федор Дмитриевич Серебряков-Луговой, опытный эмальер с изрядным практическим стажем в мастерских Москвы¹². Помощником его стал Дмитрий Трофимович Кулаков, которого числили одним из самых виртуозных чеканщиков мстёрской округи¹³. Эти опытейшие кустари имели лишь начальное образование, но свое дело знали прекрасно.



Михаил Кириков. Мстёра. Конец 1920-х. Семейный архив Юлии Подгорневой, Москва



Евгения Самохвалова. Конец 1920-х – начало 1930-х. Российский государственный архив литературы и искусства

Наконец, в отдел художественного шитья и вышивок были приглашены совсем молодые сестры Клавдия¹⁴ и Евгения¹⁵ Самохваловы, окончившие Строгановское училище и успевшие поработать в Москве с Варварой Каринской, только начинавшей там свою карьеру художника по костюмам¹⁶.



Первые учащиеся Мстёрских свободных мастерских. 1921. Архив Татьяны Некрасовой, Москва. Стоят: Андрей Кисляков (слева) и Михаил Курбатов

Модоров не был бы Модоровым, если бы остановился на этом: планы его, как правило, не давали покоя только что воздвигнутой им же реальности. Как свое упущение в проекте мастерских он вдруг увидел отсутствие столярного отдела и в середине января 1919 года подписал для его организации московского резчика по дереву Павла Кодичева. О нем известно немного со слов самого Модорова: «Работал в Москве, в мастерской Конюхова по рисункам

Щусева, Жолтовского, Веснина, и, как видный мастер, был приглашен в Мстёрские художественно-ремесленные мастерские»¹⁷.

Таков самый первый, узкий еще круг преподавателей, который в дальнейшем будет изменяться и расти. Из их числа составил коллегияльный орган управления – Школьный совет. По мере усложнения структуры учебного заведения будет усложняться и система управления. Но пока все было просто, можно даже сказать, по-домашнему.

Открывшиеся мастерские привлекли, кроме слободских ребят, детей из ближайшей сельской округи. Для них пришлось организовать столовую и небольшое общежитие. Почти сразу стало ясно, что давать специальные умения разновозрастной аудитории, существенная часть которой толком не училась, не имеет смысла. Учебный план расширили общеобразовательными предметами. Из этого вскоре вырастет полноценная школа-семилетка.

По воспоминаниям Федора Модорова, просвещение внедрялось не без «кровопролития». Одним из самых первых учеников был его племянник Миша Курбатов. Домой к Модорову зачастила мать мальчика, которая слезно просила освободить сына «от арихметики», из-за которой у него будто бы «идет носом кровь»¹⁸. ... Позднее среди «подмастерьев» оказались младшие брат и сестра Модорова Леонид и Маруся. Таким образом, все принимало для заведующего характер семейного предприятия: «Я работал с увлечением и зажигал товарищей и коллег своим оптимизмом», – вспоминал он о периоде становления¹⁹.



Мария Модорова. 1922. Государственный архив Владимирской области



Леонид Модоров. 1923. Государственный архив Владимирской области

Между тем поводов для оптимизма было не так уж много, а денег не было вовсе, если не считать десяти тысяч рублей, полученных в НКП в самом начале декабря 1918 года²⁰. Мизерная сумма даже не покрывала долгов, накопленных деятельным Модоровым. Спустя две недели в Москву из Мстёры отправилось вежливое письмо-напоминание, а за ним полетела телеграмма: «Немедленно шлите денег»²¹. Комиссариат просвещения, получавший подобные телеграммы тогда десятками, хранил молчание, и заведующий садился за новое послание: «Покорнейше прошу о переводе денег по смете 1918 года в сумме 26 000 р<ублей>... Нужда в средствах велика. Мастерские требуют ежедневного расхода на материалы, хозяйственные надобности и проч<ее>. Накопились долги. Убедительно прошу не замедлить [с] высылкой денег, иначе невозможно вести дело»²².

Впрочем, и с деньгами, когда они у Модорова все же появятся, дело будет вести нелегко. В условиях гиперинфляции на них все менее охотно готовы обменять товар, обладающий настоящей и непрерывно возрастающей ценностью. Модоров довольно быстро осознал, что может рассчитывать в основном на себя и на круг своих ближайших помощников. При этом он терпеливо начал выстраивать деловые и личные отношения в Наркомпросе, не требуя невозможного, но стараясь, чтобы достижения и заботы Мстёрских мастерских всегда оставались в фокусе обозрения их московских кураторов. В написанных в преклонном возрасте воспоминаниях Модорова о событиях своей молодости невольно обращает на себя внимание одна черта: Федор Александрович почти не говорит о невзгодах, хотя именно они составляли ткань его жизни той поры. Трудности вполне выявили характер Модорова, потребовав от него энергичности, настойчивости, крестьянской хитрецы, дипломатичности, трудолюбия, хозяйственной расчетливости. И все это было замешано на незаурядном самолюбии, которое приводило в движение вышеназванные свойства.

Очень показательной для стиля мстёрского заведующего выглядит история организации первой выставки его мастерских. В том самом письме от 25 декабря, в котором он в очередной

раз за короткий срок напоминал отделу ИЗО о крайней нужде в средствах, Модоров вдруг спрашивает, «когда можно будет приехать в Москву с группой учеников для устройства отчетной выставки работ учащих мастеровских»²³

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.