**"Рабочий и колхозница" (Из биографии В. И. Мухиной)**

П. Суздалев, доктор искусствоведения

"Образ есть синтез всего того вечного, что сохраняется как от отдельной личности, так и от данной общественной формации".

В. Мухина.

Это началось 22 мая 1936 года. Скульптор Вера Игнатьевна Мухина работала в мастерской, натурщик перед ней вырастал в подводного исполина, она видела уже не "милейшего малого" Николая Васильевича, а трехметровую статую "Эпроновца" - синтетический образ, который она создавала к всесоюзной выставке "Индустрия социализма" в ознаменование двадцатилетия Советского государства.

В разгар работы ей вручили под расписку пакет. Пакет был из Совнаркома. Из письма следовало, что В.И. Мухина, В.А. Андреев, М.Г. Манизер и И.Д. Шадр назначаются участниками конкурса на скульптуру для павильона СССР на Международной выставке в Париже тридцать седьмого года. К работе приступить надлежало немедленно, а тему и другие сведения о скульптуре получить у автора проекта павильона архитектора Б.М. Иофана.

- Вот тебе, бабушка, и Юрьев день, - сказала Вера Игнатьевна. - А что будет с моим водолазом?.. Свалилась работка на мою голову... Большая честь, но может обернуться большой неудачей.

Нужно было ехать к Иофану.

С Иофаном она была знакома по Союзу архитекторов, встречалась не раз на всяких конференциях. Элегантный, красивый мужчина, почти ровесник ей, он успел получить широкую известность проектом Дворца Советов.

Борис Михайлович встретил Мухину как одного из возможных сотрудников и показал проектные чертежи будущего выставочного сооружения. Архитектурная перспектива, выполненная на большом листе ватмана цветной акварелью, рисовала образ павильона, длинного и узкого, похожего на гигантский корабль, на вознесенном носу которого поставлена гигантская статуя. Но чем больше смотрела Мухина на проект, тем меньше павильон представлялся ей морским судном; острые ребра, плоскости и прямоугольные уступы здания, стремительно нарастающего вперед и вверх, больше походили на длинный поезд, впереди которого мчался необыкновенный локомотив с башней-пилоном и статуей.

Замысел состоял в том, что советский павильон должен выглядеть триумфальным зданием, отображающим своей динамикой стремительный и мощный рост достижений первого в мире социалистического государства. При этом здание должно быть решено в лаконичных современных формах, чтобы оно легко воспринималось с дальнего расстояния и чтобы любой человек при первом взгляде почувствовал, что перед ним павильон Советского Союза. Отсюда и вырос проект здания "с динамичными формами, с нарастающей уступами передней частью, увенчанной мощной скульптурной группой".

Эскизный проект Б. Иофана

Мухиной сначала показалась странной планировка павильона, длина которого сто шестьдесят метров при ширине всего двадцать один с половиной метра, это же бесконечный коридор вместо просторных экспозиционных залов. Но оказалось,что размеры плана заданы местом, отведенным на территории парижской выставки. Нам дали, узнала она, площадку над автомобильным тоннелем, обсаженным по краям платанами. Тоннель надо перекрыть так, чтобы это перекрытие стало полом павильона, и на нем воздвигнуть стены, не трогая окаймляющих путепровод платанов. Во всех других отношениях место хорошее: берег Сены, набережная Пасси, рядом с Эйфелевой башней, - центральная перспективная ось всей выставки. А вытянутость плана внутри будет преодолена членениями, стенами, лестницами, галереями и иысоким залом-вестибюлем в передней башенной части здания.

Высота башни-пилона - около тридцати четырех метров, а скульптуры на ней около восемнадцати. Скульптуру Иофан представлял себе сделанной из светлого металла, как бы летящей вперед, как незабываемая луврская Нике - Крылатая победа.

Проект Иофана Мухиной не понравился: его понятие о синтезе казалось чересчур спорным, он его видел не в конструктивно-композиционном разрешении, а в равновеликости скульптуры и архитектуры. Он сказал, что представляет скульптурную группу как развитие архитектурной идеи, статуя должна стать скульптурным продолжением самой архитектуры. Это не тот синтез искусств, о котором мечтала она: "Нельзя растворять скульптуру в архитектуре, и та и другая должны сохранять свою специфику даже в абсолютной гармонии синтетического образа".

Были и другие опасения. Динамика павильона будет видна только в профиль, с отдаленных боковых точек зрения, а спереди павильон будет восприниматься лишь пьедесталом статуи; и при тридцатичетырехметровой высоте фасадного пилона на близком расстоянии скульптура может исказиться и стать безобразной в глазах зрителя. Как все заранее рассчитать, найти размеры группы по отношению к башне и всему зданию?

Выдержит ли тонкая башня павильона нагрузку такой колоссальной скульптурной массы, даже если она будет полая внутри; из какого "легкого светлого металла" ее можно сделать?

Мухина начала с набросков композиционных вариантов скульптуры. Задание ее сковывало, она не ощущала себя свободной в выборе скульптурного образа, ее не устраивала схема статуи, намеченной архитектором: Иофан нарисовал обнаженную мужскую фигуру с молотом и женскую в тонких облегающих одеждах с серпом в руке - они идут шаг в шаг, подняв над головой серп и молот, соединенные в эмблему Советского государства. Такой замысел не мог быть чем-то новым для Мухиной, он напоминал ее собственные проекты группы "Освобожденному труду" и рисунки к памятнику "Пламя революции", которые так и остались только проектами. Но все же что-то в стиле намеченной композиции и особенно это диагональное построение, связывающее группу только с вертикальным взлетом фасадного пилона, но не развивающее динамику всего павильона, развернутого по стремительным горизонталям, не нравилось Мухиной.

Иофан, видимо, и сам чувствовал этот недостаток, поэтому включил в композицию какое-то полотнище, расчерченное горизонтальными линиями складок, закрывающих бедра мужской фигуры. Однако складки этой абстрактной драпировки бессильны были противостоять подавляющему господству вертикального взлета всей башни. Мухина пыталась преодолеть этот, как ей казалось, просчет архитектора, перекладывая так и сяк формы полотнища, варьируя их движение, но ничего интересного не находила.

Шел уже июнь. Проект Иофана был утвержден правительством. "Правда" поместила этот проект на своих страницах. У Мухиной же дело не шло, и ей казалось, что она попусту просиживает солнечные дни в своей загородной мастерской.

И вдруг пришло простое и единственно верное решение; пришло неожиданно, как это чаще всего и бывает - после мучительных неудачных поисков, размышлений, разочарований; и художник говорит себе - как же я сразу не догадался, простая же вещь...

Мысль, осенившая Мухину, заключалась в следующем: нужно большую часть скульптурных объемов пустить по воздуху, как бы летящими по горизонтали. Эта идея ей сразу показалась чрезвычайно заманчивой и трудной, подобных построений она не знала.

Прежде всего она ввела в композицию форму длиннейшего шарфа, которая могла бы символизировать собой те красные полотнища, без которых мы не мыслим ни одной нашей массовой демонстрации, и вместе с тем связать статую со зданием в едином полете. Найти движение этого "куска материи", естественно и логично вписать его в общую композицию скульптурной группы и всего павильона - вот над чем она должна думать.

Наконец она нашла искомое: шарф, одним концом зажатый в левой руке женской фигуры, летел назад от встречного ветра; потом, делая горизонтальную петлю, возвращался к бедру мужчины, облегал его спереди и опять улетал назад, обрываясь и трепеща по ветру где-то в пространстве. Левая рука женщины и правая мужчины тоже включались в горизонтальный полет шарфа, вместе с шарфом они укрепляли связь скульптуры с пьедесталом, со всем зданием павильона и невероятно усиливали стремительность движения фигур вперед. Мухина поняла, что нашла решение, которое не только устраняет просчет архитектора, но придает иной характер задуманной им группе: торжественную, но тяжелую поступь фигур оно превращает во всесокрушающий порыв.

Теперь, когда основное в композиции было найдено, Мухина взялась за новый эскиз почти в метр высотой. Ей захотелось сделать группу легкой, стремительной, полной воли и движения. Она должна быть радостной и вместе с тем грозной в своем стремительном движении. Теперь архитектура и скульптура павильона срастаются друг с другом все крепче и органичнее, образ Страны Советов обретал в ее группе все более убедительное и глубокое выражение.

Роль скульптора представлялась уже не второстепенной ролью исполнительницы замысла другого художника, но по-настоящему творческой, значительной, в достаточной мере самостоятельной.

Наметив в главном движение, пластику шарфа и рук, Мухина принялась за разработку других частей монументальной статуи. Она лепит женщину в русском сарафане, лиф которого, открывая шею и плечи, плотно облегает торс, а широкая юбка, стянутая в талии, образует затем вихрь крупных складок. Эти складки летят тоже по горизонтальным дугам и вместе с шарфом прочно "привязывают" скульптуру к пилону. Статуя становится неотрывной от ее основания. Примерно в том же ритме она лепит волосы женщины, похожие на пламя костра, относимого ветром назад - против движения. Если смотреть на женскую фигуру в профиль, то ее движение стало стремительным, легким, воодушевленным и сильным, как смелый порыв к большой жизни. Кроме вскинутой вверх правой руки с серпом и согнутой в колене правой ноги, обтянутой юбкой, - все остальное пронизано движением летящих форм.

Мужскую фигуру Мухина вылепила обнаженной, как это было у Иофана, но изменила пропорции и свободной правой руке придала движение развернутого крыла. Если смотреть теперь сбоку или в трехчетвертном повороте, то рука соединялась с петлей шарфа, и сходство с крылом приобретало еще большую наглядность; полотнище, охватывающее бедра мужчины, в своем полете становилось как бы опорой, динамически поддерживающей в движении громадную петлю шарфа и руки-крылья обеих фигур.

Однако радоваться счастливой находке было еще слишком рано. Работая над моделью, размеры которой были примерно в двадцать пять раз меньше, чем будущая группа, Мухина вдруг ужаснулась гигантским масштабам скульптуры, небывалым в истории русского искусства и архитектуры.

Как сделать, чтобы колоссальная скульптура, поднятая на высоту тридцати четырех метров, не показалась бы зрителю неимоверно грузной, грозящей раздавить, разрушить тонкую стройность возносящегося к небу пилона, как создать впечатление легкости и стремительности группы?

Мухина решила найти такой силуэт композиции, чтобы вокруг фигур было много воздуха, чтобы на большой высоте на фоне неба скульптура казалась ажурной и, стало быть, легкой. Тяжелый, непроницаемый силуэт, как на проекте Иофана, здесь совершенно неприемлем.

Особенное значение Мухина придавала именно ажурности группы. Со всех точек зрения силуэт статуи и каждой фигуры в отдельности должен быть четким, заостренно-стремительным, проницаемым для воздуха и в то же время пластически цельным, декоративно продуманным, красивым. Мухина несколько "расчленяет" мужскую и женскую фигуры, пропуская между ними воздух (у Иофана они срослись подобно сиамским близнецам); ищет форму и силуэт каждого просвета между фигурами, шарфом, каждого куска пространства внутри статуи, с тем чтобы одна часть не закрывала другую, а напротив - помогала бы воспринимать движение и сливалась б многообразную декоративную симфонию ансамбля всего сооружения. Ничто не должно надоедать, повторяться при обходе вокруг статуи, каждый аспект должен быть пластически завершенным, декоративно интересным и вместе с тем вносить новое содержание в образную выразительность единого целого.

Казалось, все шло по ее желанию: композиция приобрела ажурность, легкость и динамичность.

Но тут возникли новые сомнения: проект Иофана утвержден Правительственной комиссией, а Мухина отступила от композиции Иофана; за одно это модель могут отвергнуть. Больше всего она боялась за шарф, которого у Иофана нет, но без которого она теперь не могла даже представить себе скульптурной группы.

В минуты усталости, когда выползали эти тревожные сомнения, сна пыталась мысленно рисовать проекты своих соперников, но это ей не удавалось. Как работают Андреев, Манизер, Шадр - она не знала и не позволила бы себе собирать какие-либо сведения или слухи. И к себе никого не пускала. В Москву за два месяца она ездила лишь на один день - на похороны Горького, и потом еще день, закрывшись от всех домашних, сидела мрачная в мастерской и ни к чему не притрагивалась.

Потом снова приходило ее упорство, и она опять набрасывалась на модель, исправляла, "штопала, пришивала" до тех пор, пока не оставалось неудачных или приблизительных кусков. Пора было подумать и о характерах фигур, хотя в эскизе они могли быть намечены без портретной определенности, в самых общих типических чертах. Не уделяя этой стороне дела специального внимания, Мухина в процессе поисков композиции, ажурного силуэта наметила и решение самих фигур. Бодрый и мощный порыв, легкость и стремительность - все, что она пыталась выразить в движении группы, само собой, с логической последовательностью привело ее к образам молодых рабочего и колхозницы, которые бы олицетворяли комсомол, молодость и надежду Страны Советов. Образы для воплощения этой идеи ей придумывать не пришлось - они встречались ей постоянно. Один из них - Николай Васильевич, молодой кузнец, с которого она лепила водолаза, пригодился ей и для образа рабочего; он был хорошо сложен: высокий рост, широкие плечи и грудь, атлетическая спина и крепкие ноги. Образ девушки складывался постепенно в ее работах с начала тридцатых годов: крепкая, спортивная фигура, плотная и одновременно легкая, стройная.

Между тем кончилось лето. В первых числах сентября Мухина подала для просмотра свой эскиз.

Тогда-то и начались мучения, по сравнению с которыми три месяца напряженных поисков, сомнений, разочарований вспоминались светлой порой безмятежного творчества и благоденствия.

Прошел сентябрь, а просмотра все не было. Начался октябрь - все то же томительное ожидание.

Но вот наконец состоялся предварительный просмотр пяти эскизов (оказалось, к конкурсу примкнул еще Б. Королев). Смотрел уполномоченный правительства, комиссар будущего советского павильона на парижской выставке Иван Иванович Межлаук, с ним - еще одно ответственное лицо, о котором Мухина ничего не знала. Впервые увидела проекты своих соперников.

С первого взгляда она ощутила преимущества своего решения. Андреев и Манизер не отступили ни в чем от замысла Иофана: та же диагональ и тяжелая монолитность в силуэте, нет ажура и поэтому нет легкой стремительности движения в фигурах; они тяжелые и ничем, кроме серпа и молота, не похожи на современников. В этих эскизах есть известная торжественность поступи, но замороженная, не живая, в духе псевдоклассицизма прошлого века, особенно у Манизера.

А что сделал Шадр, ее друг? Он совсем оторвался не только от наброска иофановской группы, но, кажется, забыл и о самом павильоне, о необходимости синтеза скульптуры и архитектуры. Его фигуры не восходят по ступеням павильона - они улетают с него ввысь: девушка с серпом дана в воздухе, летит по горизонтали, вернее, в эскизе она лежит на подпорке; а рабочий в кепке будто приготовился метать свой молот как диск или копье. Оригинальное решение, необыкновенный, сказочно-романтичный полет фигур, но все это не имеет никакого отношения к поставленной перед ними задаче...

Подошел Межлаук. Сказал, обращаясь к Мухиной, что скульптура ему в основном нравится - "девяносто девять процентов за то, что делать будете вы. Только...". Мухина поняла намек:

- Штаны надеть? (Рабочий был у нее нагим.)

- Да. Наденьте, чтобы видно было, что это рабочий.

В тот же день Мухина принялась за дело. На душе стало легко, хотя торжествовать было рано - эскиз еще не принят В.М. Молотовым, которому как Председателю Совнаркома принадлежит последнее слово.

Колхозница в сарафане и рабочий в комбинезоне - их единство получилось органичнее, и образы выиграли в современности облика. Теперь, наверное, примут эскиз, и можно будет приступить к исполнению завершенной модели в одну пятую проектного размера, с которой скульптуру будут переводить в металл.

Но события пошли совсем не так, как ей хотелось. Межлаук, посмотрев "одетый" эскиз, посоветовал к окончательному просмотру сделать три варианта: один совсем без шарфа, второй с таким шарфом, как сейчас, толстым, похожим на парашют, и еще один с шарфом полегче.

- Зачем?

- Кое-кто сильно возражает против шарфа.

У Мухиной внутри что-то оборвалось, она словно пошатнулась.

- Зачем, разве убедишь? - с трудом произнесла она.

- Докажете от противного. И помните, что это самая ответственная скульптура за.двадцать лет.

Мухина сказала Межлауку, что она последует его доброму совету, но он должен иметь в виду - времени на исполнение необходимой модели и на перевод ее в металл оставалось слишком мало, необходимо ускорить утверждение. К тому же, она не согласна с пропорциями группы по отношению к зданию - она убеждена теперь, что общий размер статуи придется значительно изменить. Затем, встретившись с Иофаном, спорила, старалась быть спокойной, убедительной. Архитектор стоял на своем. Самое большее, на что он соглашался, - уменьшить группу на полметра, но ведь это при таких масштабах ничего не даст... Все же для окончательного просмотра она сделала три варианта и опять начала ждать.

Время уходило беспощадно, впустую. До открытия выставки оставалось полгода, а скульптура все "висела в воздухе". Даже после утверждения с шарфом или без него - а без шарфа она ни за что не согласится - нужно много времени на исполнение большой модели; и потом было совершенно неизвестно, кто и где будет увеличивать ее до гигантских размеров в совсем новом для скульптуры материале. Не выдержав беспрерывного беспокойства и ожидания, едва владея собой, при всем своем благоразумии, Мухина 24 октября написала Межлауку:

"...Я пошла на самые тяжелые сроки работы по парижскому павильону только из соображений огромной общественной и художественной важности этого задания. Чем больше общественная значимость произведения, тем больше требований предъявляет художник к самому себе, ибо он ставит здесь под удар интернационального мнения не только свое имя художника, но и культурный уровень своей страны. Только так я могу расценивать вашу фразу: «Помните, что это самая ответственная скульптура за 20 лет»" \*.

\* В. Мухина. Литературно-критическое наследие, т. 1. М. "Искусство". 1960, стр 193.

Прошло еще несколько томительных дней неизвестности. Чтобы отвлечься, Мухина опять взялась за водолаза, работая с "милейшим Николаем Васильевичем", но прежнее увлечение не возвращалось - голова была занята другим.

Наконец в начале ноября позвонили - был назначен день просмотра. Приехали Молотов, Антипов, Межлаук и еще кто-то, кого Мухина не знала. Скульпторов в этом жюри не было. Этот день запомнился Мухиной во всех подробностях. Вот что она сама об этом пишет:

"И вот входит Вячеслав Михайлович, в черном костюме и пенсне, как на портретах. Знакомят.

- Какой же из вариантов лучше? - спрашивает Молотов.

- Без шарфа, - говорит Антипов.

Высказался еще кто-то... тоже против шарфа. Молотов спросил:

- Нельзя ли убрать его, что скажет скульптор?

- Ни за что! - Показала на модель без шарфа. - Это никуда не годно. Здесь нарушена связь со зданием. Уничтожена основная горизонталь. Кроме того, он подчеркивает движение, полет. Когда скульптура будет стоять высоко, то в петлю взлетающего шарфа будет видна то мужская, то женская голова. (В модели были две полосы шарфа.)

Молотов сказал:

- Но почему он раздвоен? Лучше сделать одну полосу.

Я замолчала и больше не возражала..."

Пришлось снова повозиться с шарфом. Снова показывать Молотову. На сей раз модель была одобрена.

Только теперь можно было приступить к работе над большой, завершенной во всем моделью группы, с которой потом скульптуру увеличат до заданной величины при переводе в металл. Для большей легкости и точности увеличения модель нужно бы сделать не меньше чем в одну пятую будущей группы, что значит около трех с половиной метров вышины.

После утверждения модели в Торговой палате было созвано совещание с директорами и главными инженерами заводов и конструкторами.

"Тут началось черт знает что, - вспоминала потом Мухина. - На меня все насели:

- Когда вы нам дадите? Через десять дней, иначе не успеем.

- Но я не успею в такой срок. Даже в месяц мне не сделать двух трехметровых фигур.

Довели меня до слез. Было стыдно, но я заплакала. Помню, хлопнула кулаком по столу, сказала: «Это издевательство», - и выбежала в коридор. Стою в коридоре, а слезы кап-кап. Злая. Идет Межлаук.

- Что с вами?

Я объяснила. Он вошел в зал:

- А ну, кто тут моего скульптора обижает?

Потом и я вошла. Сижу молча, опустила глаза. И снова:

- Когда дадите? Через месяц можете?

- Не могу.

Выручил П.Н. Львов - главный инженер завода, которому поручили подготовку группы.

- Вы могли бы сделать однометровую модель за месяц?

- Да, могу.

- Хорошо, тогда я берусь увеличить скульптуру сразу в пятнадцать раз.

- Это рискованная вещь. Ведь тут каждая мельчайшая ошибка тоже увеличивается в пятнадцать раз.

- Ничего, можно исправить по деревянной форме.

Конечно, сделать скульптуру в один метр много легче, чем в три метра. В первом случае я изготовляю каркас на 4-5 пудов, во втором - на 4 тонны глины. В большой статуе больше работы и по обкладке и по формовке. Большую скульптуру труднее охватить взглядом".

Вместе с тем предложение Львова - смелое до дерзости, рискованное и чреватое многими неприятными неожиданностями: ведь каждая небольшая ошибка, увеличиваясь в пятнадцать раз, превратится в нечто несуразное, может быть, непоправимое. "Это, кроме того, - размышляла Вера Игнатьевна, - лишит меня возможности проверить все ракурсы и сокращения хотя бы в одну пятую натуральной величины". Но другого выхода не было.

Петр Николаевич Львов, высокий мужчина лет пятидесяти, с тонкими чертами интеллигентного лица, показался Мухиной серьезным человеком и специалистом, который не бросает своих слов на ветер. Он говорил мало, но продуманно - ему хотелось верить. Но вот еще повод для тревожных опасений: из какого металла нужно делать колоссальную статую? Вместо предполагавшегося дюралюминия Львов предложил нержавеющую хромоникелевую сталь, из тонких листов которой будут выколачиваться на деревянных шаблонах части группы, свариваться и крепиться на мощном балочном каркасе-скелете. Он считал этот материал наиболее подходящим по своей прочности, годности для штамповки, сварки - словом, он утверждал, что по всем технологическим показателям сталь - самый лучший и современный материал.

Но из этого современного материала никто и никогда еще не делал скульптуру, и его пластические свойства совершенно неведомы. Может ли сталь гнуться на шарообразной поверхности? Не дается ли такая поверхность только сочетанием мельчайших стальных пластинок? В последнем случае пластические свойства стали были бы равны нулю. Все эти сомнения Мухина не скрыла от Львова. Он предложил пробу - сделать из листовой стали часть головы микеланджеловского Давида по гипсовому слепку. Мухина отправилась на завод, где ее модель должна была увеличиваться в пятнадцать раз.

Сталь оказалась превосходным ковким и гибким материалом - лицо Давида убедило Мухину в этом при первом же визите на завод. Но ее еще тревожили сомнения: "Не будет ли скульптурный объем звучать пустой «жестянкой», потеряв главную скульптурную ценность - физическое ощущение объема?" Но это можно увидеть лишь позднее, когда хотя бы часть группы будет исполнена в стали, но именно тогда более или менее существенные переделки станут уже совершенно невозможны.

Инженеры не хотели, да и не могли ждать окончательной модели. Они взяли гипсовый слепок утвержденного эскиза и приступили к расчетам и конструированию каркаса под стальную оболочку, которая, при всей своей миллиметроиой тонкости, при высоте группы, определившейся в двадцать четыре с половиной метра, все же будет весить около десяти тонн.

Приступая к исполнению модели в одну пятнадцатую утвержденной скульптуры, Мухина задумалась и о таком, казалось бы, далеком обстоятельстве, как освещенность группы в Париже за все время выставки от мая до октября. Ведь сталь - бесцветна, ее блестящая хромоникелевая поверхность будет отражать цвет неба, солнце и луну, тучи и облака, утреннюю зарю и краски заката. Все это надо знать. Она идет в планетарий, где ученые показали ей картину освещения парижского неба с мая по октябрь: и то, что она видела сама в Париже, теперь помогло ей представить и свет и цвет того неба, на котором будет выделяться или сольется с окружающей средой, врастет в окружающее пространство ее скульптура. Но предаваться надолго воспоминаниям, сомнениям, новым расчетам и соображениям сейчас было уже некогда: на исполнение модели инженеры дали лишь месяц, да и то после ожесточенной борьбы, слез и "страшных" слов о срыве правительственного задания, о международном престиже, художественном качестве и необходимости изменений эскиза.

Здраво рассчитав свои возможности, Мухина поняла: одной ей не осилить за месяц модели - даже при полной отдаче сил и предельном напряжении воли. Она призвала на помощь своих друзей и учениц - скульпторов 3.Г. Иванову и Н.Г. Зеленскую, и втроем они устремились на штурм модели: работали ежедневно с девяти утра до часу ночи, позволяя себе лишь десятиминутные перерывы на завтрак и обед. Мухина лепила, уточняла формы фигур, общие пропорции группы и отдельных частей, добиваясь четкости пластики мускулов и складок, ища их наиболее полноценное скульптурное выражение.

Сложность этого завершающего этапа возрастала оттого, что завод "Стальмост" приступил к изготовлению конструкции каркаса для монумента по расчетам, сделанным на основе утвержденного эскиза, и, следовательно, сколько-нибудь существенные изменения были строжайше запрещены: один инженер приезжал в мастерскую чуть ли не ежедневно и снимал точный рельеф формы для уточнения расчетов главного каркаса, не уставая повторять "стальное" условие, чтобы "ни на один сантиметр скульпторы не смели выходить за каркас в исполняемой модели". И все же Мухина не отказалась от цели дать не просто детально проработанное увеличение эскиза, а совершенное скульптурное произведение. Она сумела сделать пропорции фигур стройнее, изящнее, внимательно пролепила мускулатуру, летящие назад складки юбки, шарфа, изменила поворот и сам характер голов, уменьшив их в размере.

Рабочая модель скульптуры

Пожалуй, только работая над моделью, когда все мытарства с утверждением эскиза остались позади, Мухина ощутила общественно-политическое значение доставшейся ей миссии. "Ясно осознала ту ответственность, которую... взяла на себя, представляя... страну перед всем миром", - писала она впоследствии. В ней не было трусости или неуверенности, - чувство монументалиста и декоратора поддерживало, укрепляло сознание удачи композиции и пластического решения произведения в целом, но ее томила жажда совершенства в исполнении, и тревожило, что в сжатое до предела время она не сможет доработать модель так, как ей виделось и желалось. Дни летели, наступил декабрь, и до установленного срока осталась одна неделя.

Между тем терпение Львова истощилось, он звонил, спрашивал, требовал. Пришлось, не закончив всей модели, формовать сделанные части для пробных увеличений. Еще головы фигур оставались непролепленными болванками, а отформованную в гипсе ногу рабочего инженеры увезли в цех.

Мухина полагала, что, закончив модель, она сложит со своих плеч всю тяжесть забот и сможет отдохнуть после семимесячного нервного труда и непрестанных опасений, что на заводе инженеры с помощью математики, техники, точных приборов и машин увеличат модель до нужного размера в нержавеющей стали, а ей останется роль автора-консультанта, наблюдающего за качеством выполнения группы, - так было записано в договоре, подписанном после утверждения эскиза. Однако дело пошло совсем по-другому. 8 декабря ей позвонил Львов: "Приезжайте, помогите, в этом месте не можем разобраться, какой-то желвак, который мы не можем рассчитать".

Мухина с Ивановой поехали трамваем на завод. Входят в цех, огромный, высокий и, казалось, пустынный; кое-где по углам постукивали рабочие, воспринимавшиеся игрушечными в необозримом пространстве. Львов провел скульпторов в дальний угол цеха, где вздымались почти до самого потолка какие-то деревянные колоды - вроде долбленых исполинских лодок, поставленных стоймя на корму. "Боже, - соображала Мухина, - это же деревянные формы мужской ноги. Все наизнанку, ничего нельзя понять!"

Львов с торжеством показал им еще и ботинок, только что выбитый из стали, - деталь в материале и масштабе будущей группы. Увидев этот башмак длиной в три метра, скульпторы первое время пришли в замешательство.

"Мы обмерли, молча смотрим, - вспоминала потом Мухина. - Все выворочено, все не на месте, все не так. Нельзя даже понять, с какой ноги башмак. Нет ни подметки, ни каблука.

- Вот что, Петр Николаевич, ни к черту не годится, - хмуро говорит Иванова - Давайте плотников!

- Зачем? Мы все вычислили.

- Плотников!

Мы взяли гипсовую ногу, деревянную форму и вместе с плотниками исправили Ошибки - рант нашили, носок вырубили. Поработали часа два-три.

- Выбейте до завтра".

На другой день отправились смотреть. Совсем другое дело, получилось как надо. Львов тоже увидел разницу.

- А ведь хорошо получилось! - обрадовался инженер вместе со скульпторами.

Модель отформовали, и 20 декабря ее гипсовый отлив инженеры, не внимая просьбам автора задержать отливку хотя бы на день в мастерской, чтобы почистить и довести кое-где форму, вырвали из рук скульпторов. Впрочем, нетерпение инженеров Мухину не слишком сердило - после первой же детали прежние предположения пришлось оставить, - она поняла, что модель - не конец, а лишь начало работы над самой группой; изготовление первого же башмака потребовало не консультанта, а мастера, способного вместе с рабочими исправлять формы и строить скульптуру из стали. Модель может быть доведена в мастерской до полной выразительности, завершенности целого и деталей, но если ее изуродуют, как этот первый башмак, грош цена будет всей работе.

Теперь надо создавать группу не из глины, а из стали, притом гигантской величины. Ни одному скульптору во всей истории искусств не приходилось делать такого, да и для инженеров и рабочих "статуестроение" - терра инкогнита: никто не имеет ни малейшего опыта. А времени осталось всего три месяца. Мухина приняла решение: всем троим скульпторам "переселиться" из мастерской на завод. Началась трехмесячная эпопея заводской жизни, о которой раньше Мухина знала понаслышке и кинофильмам. Завод стал ее мастерской, домом, здесь были ее единомышленники и товарищи в общем большом труде. Ока чувствовала у всех понимание ответственности, общий энтузиазм и желание сделать лучше; ее радовали взаимное доверие и дружба в этом коллективе, творческое напряжение и подъем в интересной для всех работе. "Инженеры, скульпторы и рабочие работали как единое целое, как единая воля", - писала она через несколько месяцев после окончания группы.

Во время заводской жизни она узнала многих рабочих и инженеров, с некоторыми из них, в том числе с П.Н. Львовым, у нее началась настоящая дружба. Мухина видела в Львове архитектора-творца, талантливого инженера. Он придумал машину, чтобы сваривать вагоны, получил орден Ленина за постройку первого стального самолета; сейчас специально для изготовления статуи изобрел машину для точечной электросварки тончайших листов нержавеющей стали. Она считала Львова "пионером новой науки статуестроения".

Ее уважение, признательность заслужили и другие инженеры - участники построения статуи: молодой инженер, комсомолец Прихожан, который вел очень серьезную работу по вычислениям; "ужасно тихий, страстный шахматист" Журавлев, специалист по каркасным конструкциям; инженер по монтажу, математик-геометр Рафаэль; находчивый, способный конструктор Дзержкович. Все они под руководством Львова образовали инженерный штаб - "нашу бригаду", как говорила Мухина, сооружавшую вместе с рабочими статую.

"Работа на заводе, - писала потом Мухина, - была исключительно интересна, необычна для нас, скульпторов, впервые пришедших на завод, так же как и для рабочих и инженеров, впервые столкнувшихся с такой грандиозной пластической задачей... Была безумная усталость и вместе с тем - огромный подъем".

В первые же дни Мухина познала отличие завода от тихой мастерской художника. Огромный цех теперь не казался пустынным - все его пространство заняли вздымавшиеся до потолка деревянные формы, которые называли "корытами"; внутри и снаружи "корыт" копошились десятки рабочих в синих комбинезонах, с топорами, молотками, инструментами электросварки в руках; все это стучало, гремело, скрежетало, сверкало бенгальскими огнями, снопами искр сварки; и весь этот нестройный, разрозненный перезвон топоров и молотков перекрывали ритмические удары двух электрических молотов: бах-бах, та-та-та. Стоял такой гром, что не слышен был собственный голос. Приходилось кричать.

Прежде всего Мухина внимательно изучила технологический процесс, где все было тщательно продумано и математически рассчитано инженерами завода. Сначала гипсовая модель с помощью специального прибора как бы рассекалась по горизонтали через каждый сантиметр высоты (игла специального прибора обходила вокруг гипса, прочерчивая на нем лишь абрис сечения). Этот контур переносился на фанеру и увеличивался в пятнадцать раз. Плотники клали фанерный шаблон на доску и вырубали контур топорами. Вырубленные доски сращивались, образуя "корыта" - формы, долбленая внутренность которых заключала рельеф одной детали или части статуи. В готовое "корыто" залезала бригада жестянщиков, и изнутри выдавливали, выколачивали, штамповали стальные листы толщиной в половину или в один миллиметр. Затем листы сваривали, прокладывали по ним первичный легкий каркас, который держал тонкую стальную оболочку, не давая ей свернуться. В оболочку с мелким каркасом вставлялся промежуточный каркас, предназначенный для связи со "скелетом" статуи. Когда все было готово, сталь выбита, сварена, укреплена каркасом - начинали разваливать деревянные формы. Из-под неуклюжей опалубки вдруг, впервые рождались человеческая нога, рука, торс... "Этого момента, - вспоминала Мухина, - все ждут с волнением. Интересно, что получилось, ведь позитив видишь в первый раз".

Когда развалили первую форму, Мухина увидела, что ее недоверие к пятнадцатикратному увеличению имело все основания. Львов со своим штабом рассчитали все точно, но какая-нибудь шероховатость, незаметная на гипсе модели, увеличиваясь в пятнадцать раз, уродовала скульптуру. Встав во главе трех плотничьих бригад, Мухина, Иванова и Зеленская проверяли, исправляли каждую форму, каждое "корыто". В этих поправках состояла главная задача скульпторов в создавшихся условиях. Исправление деревянных "корыт" поначалу оказалось невероятно трудной задачей: нужно было залезть как бы внутрь, в недра будущей статуи, и оттуда "увидеть" наружные объемы, мысленно представить по выпуклостям формы впадины, а по рытвинам и щелям формы ног и рук, складок. Некоторые формы напоминали выдолбленный в дереве лабиринт: коридоры, траншеи, щели или дно оврагов, ручьев - все что угодно, только не формы человеческого тела и одежды. Чтобы разобраться во всем этом скульптурном ребусе, "мозги наизнанку приходилось выворачивать, - говорила Вера Игнатьевна. - Скульпторы не верили, что так можно работать". Она и сама бы раньше не поверила.

Формы получались разной сложности. Некоторые были сравнительно понятны, например рука: "Лежит кусок руки. Я хожу в ней, - говорила Мухина, - как в лодке. Тут же копошатся пять-шесть плотников. Исправляла на глаз. Неудавшиеся куски формы приходилось делать заново. Когда дошли до сложных частей, исправлений стало так много, что они пожирали почти все время". Самой сложной для инженерных расчетов частью статуй оказался мужской таз. От него "шли" две ноги, торс, бок девушки и кусок шарфа. Это трудное и опасное место назвали "узловой станцией". Малейший сдвиг мог привести к смещению всего остального. Инженерам и скульпторам пришлось много повозиться с этой "станцией". Мухиной запомнилась работа над женской "прической", форма которой делалась отдельно от головы: "Волосы" стояли дыбом, в форму, похожую на долбленый пчелиный улей, залезали через небольшое отверстие; внутри работали два плотника и Н. Зеленская. Плотники курили махорку, и было смешно смотреть, как из дыры вился дым. Оттуда высунулась Зеленская:

- Вера Игнатьевна, не могу понять, как идут пряди. Лезьте сюда.

Был обеденный перерыв. Мухина в короткой меховой шубе с молнией, которая постоянно расстегивалась, изловчившись, влезла в улей, разобралась в прядях, потом вылезла наружу. Вернувшийся после обеда плотник не мог поверить, что плотная скульпторша, да еще в шубе, была в форме: "Неужели влезли?"

В цеху сложился свой, странный для посторонних язык. "Только и слышишь, - вспоминала Вера Игнатьевна. - Дайте мне женскую заднюю ногу; пожалуйте в мужской таз, - на этом «языке» писались и рабочие таблички-объявления о том, что делали, например: «Не трогать. Женский живот»".

"Надо признать, - писала потом Мухина, - что гибкость ощущений пластической формы у рабочих была на высоте; впервые здесь, когда искусство пришло на завод, пришлось рабочим столкнуться с необычайным для них восприятием предмета. Многие из них получили здесь начало пластического воспитания, и если сперва нужно было руководить каждым ударом стамески, то уже через месяц многим из них свободно можно было поручать небольшие самостоятельные участки работы с полной уверенностью, что задание будет выполнено и останется только окончательное выправление".

Развал каждой формы был всегда торжественным моментом. Вокруг собирались и те, кто делал эту часть, и рабочие соседних бригад. Все волновались при появлении стальной ноги, руки, таза...

"Развалили, рабочие оживленно перекидываются впечатлениями:

- Это место я делал.

- А это я.

У нас медники, жестянщики с авиазавода. Там он делает одну и ту же деталь, которая ему осточертеет, а тут ему интересно видеть, что получается".

Напряжение не спадало с утра до вечера.

Между тем на обширном заводском дворе уже смонтировали мостовой каркас группы - огромное клепаное железное сооружение, своими очертаниями похожее на нечто доисторическое; но Мухина видела уже динамическую группу, стремящуюся вперед. Пора было начинать монтаж частей: навешивать их на каркас и пригонять друг к другу. Вся работа перешла из цехов наружу, во двор завода, где вокруг основного каркаса - скелета из двух тавровых полос железа - уже возвели леса и рядом установили тридцатиметровый подъемный кран. Начался долгожданный монтаж - < последний штурм статуи. Погода на дворе стояла неподходящая для работы: солнечных дней почти не было - то мороз, то дождь, то вьюга. Леса и каркас обледенели, но монтажники, такелажники, сварщики делали все, что было нужно.

График строительства статуи нарушался. Вместо двухсменной работы перешли на три смены. Ночью строительство освещалось прожекторами, а изнутри светилось каскадами сварочных искр. Все это казалось Мухиной невероятным. Порой она чувствовала себя Одиссеем в стране Циклопов - так необычны были размеры возникающих стальных фигур и вся необыденная, напряженная атмосфера созидания.

"То, что пугало вчера, стало родным сегодня", - говорила Мухина. Сталь, которой она так боялась в самом начале, сейчас подчинилась. Иногда неудачную деталь целиком вырезали автогеном и тут же, без деревянных форм, на глаз, "лепили" из стали. У Мухиной появилось пластическое ощущение этого нового материала, она чувствовала упругость и чеканность объемов, более плотных и острых по сравнению с глиняной моделью: она видела монументальное звучание каждой отдельной формы и в то же время ее декоративность, присущую только стали, отражающей все оттенки дня и отблески цвета. За полтора месяца она освоила этот материал как скульптор. Когда части группы сращивались и можно было охватить взглядом большой скульптурный кусок, ей были видны отдельные недостатки: ошибки в пропорциях, пластическая вялость, пустота отдельных объемов. Тогда она требовала вырезать неудачный кусок и делала его вместе с медниками заново, без форм, на глаз. Однако такие исправления Львов разрешал только в редких случаях, когда видел, что автор не отступится от своего.

У подножия статуи построили небольшой барак для хранения инструментов. В землю врыли разбитый котел, в котором жгли дрова, - здесь скульпторы, инженеры, рабочие сушились, отдыхали, грелись. Здесь Мухина познакомилась с монтажником Иваном Рябининым - "настоящий эквилибрист", такелажником Никитой Софроновым - "очаровательный парень", запомнившимися на всю жизнь.

Проходили дни и ночи. Подъемный кран поднимал все новые части группы. Ноги стали на место, оделись торсы, руки поплыли по воздуху и срослись с телом. В марте у стальных гигантов появились головы, и две руки с серпом и молотом взметнулись над ними.

Осталась самая ответственная и сложная часть - летящий по воздуху шарф: огромная дуга его имела только две точки касания со статуей; она отходила между двумя торсами и, пролетев по горизонтальной окружности тридцать метров, схватывалась рукой девушки. Каркас-ферма, державшая шарф, необычайно сложная и прихотливая, не имела прецедентов в прошлом; честь ее сооружения принадлежит инженерам Дзержковичу и Прихожану. Эту ферму Мухина назвала "загогулиной", так ее теперь все и звали. И вот с монтажом "загогулины" не ладилось: несколько раз ее снимали с места, снова и снова проверялись крепления и усиливалась ее прочность. Сроки кончались, работа шла днем и ночью, никто не уходил с рабочей площадки домой.

"Все очень устали, - вспоминала В.И. Мухина. - Инженер Журавлев стал весь серый, превратился в мощи. Прихожан заснул за чертежным столом, во сне откинул руку на паровое отопление - у него сделался ожог, и он все-таки не проснулся. Сварщики так устали, что инструмент валился из рук. Мы сами, три женщины, варили. Ручная сварка, контакт в руке и шланг. Лягушка. Другой должен пускать ее в движение. Все время крик: «Давай, давай». Во сне слышалось это «давай».

Помню ночь, всю ночь метель. Спастись от нее можно только в юбке статуи. Помню, Львов стоит, высокий как столб.

- Прилягте, Петр Николаевич.

- Нет, если лягу, то не встану.

Он уже несколько ночей не спал... Наконец рабочие стали его просить:

- Отдохните, мы сделаем.

Он сел и сразу заснул. Вот-вот свалится. Его приткнули к столбу, даже не почувствовал.

Вся эпопея дружная, на страшном подъеме. Только подъем и вывез".

Повесили "загогулину", покрыли ее сталью. Мухиной не понравился "хвостик" шарфа, она сказала Львову:

- Ужасно, это не шарф, а какой-то аппендикс.

Весь шарф опять сняли, вырезали неуклюжий кусок, стали переделывать. Приехал Межлаук. Мухина видит: он волнуется, сердится.

- Когда же конец?

- Пока не будет полной уверенности, не кончим.

Вмешался директор завода:

- Это вредительство!

Мухина без сил уехала домой. Утром звонит Львову:

- Ну как, повесили наконец шарф?

- Да, и знаете, только теперь мы поняли ваш замысел!

На другой день Мухиной рассказали: ночью на завод приехал Сталин. На машине подъехал прямо к статуе. Директор скатился из кабинета вниз и видит - направляют фары в лицо статуе. Директор включил сильные прожекторы. Сталин побыл минут двадцать и уехал. Иофан передал: "Правительство очень довольно".

Только когда последняя часть села на место и шарф взлетел в воздух, Мухина увидела свое произведение в целом.

"Еще работая над моделью, - писала она спустя несколько месяцев, - я предчувствовала окончательный результат, тем не менее я была очень взволнована, увидев мое произведение законченным".

На следующий день после одобрения приступили к разборке статуи и обдуванию ее песком. Статуя с каркасом была разобрана на шестьдесят пять частей и упакована в ящики. Вместе с инструментами и дерриком она заняла двадцать восемь вагонов. В этом поезде поехали монтажники во главе с Рафаэлем. Мухина узнала потом, что в Польше пришлось отрезать автогеном куски статуи, которые могли не пройти в туннель.

В Париж для сборки статуи командировали Мухину с Ивановой и Львова с группой инженеров.

"В первый же день после нашего приезда в Париж, - вспоминала Вера Игнатьевна, - Иофан повел нас по выставке. На Иенском мосту ажан спросил пропуск. Иофан показал свой пропуск и, указывая на нас, сказал:

- А эти дамы работают на выставке.

Ажан ответил убежденно:

- Мадам не работает.

- Нет работает.

Пропустил.

Потом мы получили пропуска, подружились с ажаном. Мы оказались единственными женщинами на территории выставки, которые работают. Всех очень удивляло, что женщины все делают вместе с рабочими и даже сварку варят".

"Вокруг здания советского павильона возвышались высокие леса, - рассказывала Иванова, - не успела я опомниться, как Мухина оказалась наверху, на крыше павильона, к величайшему удивлению присутствовавших при этом французов".

Когда башню построили, приступили к подъему и сборке статуи на тридцатичетырехметровой высоте, не дожидаясь окончания строительства и облицовки всего павильона.

Над статуей было еще много работы: оболочка тонкая - всего полмиллиметра, - ее помяли, перегружая по нескольку раз; некоторые места, особенно на шарфе, приходилось выправлять. Щели заделывали полосами стали. А времени снова не хватало.

Советский павильон стоял как раз напротив немецкого. Группа "Рабочий и колхозница" как бы летела прямо на этот павильон. Возникла неловкость. Нельзя ли повернуть группу? Конечно, это было невозможно - она стояла в направлении самого павильона.

Немцы долго выжидали, желая узнать высоту нашей скульптуры. Когда они ее узнали, то над своим павильоном соорудили башню, которая была метров на десять выше. Наверху поставили орла. Но орел выглядел довольно жалко и казался маленьким.

Во время монтажа был момент страшный для автора. Мухина написала об этом в письме к Н.Г. Зеленской:

"Вначале, когда одели только женский торс (он был первый), статуя обещала быть очень маленькой... у меня тревожно забилось сердце, не промахнулись ли в размерах. Сокращение громадное. Но по мере навески она стала так расти, что все вздохнули свободно".

Монтаж стальной группы и сборка были сделаны за одиннадцать дней, за два дня до срока. Когда подымали серп и молот, фотокорреспонденты "Юманите" сняли их в воздухе так, что казалось, будто они реют выше Эйфелевой башни. Кажется, была подпись: "Эйфелева башня хочет найти свое новое завершение".

Павильон СССР вызвал восхищение парижан новизной и высокой художественностью, величавым пафосом содержания. Даже люди, которых нельзя было отнести к друзьям Советского Союза, вынуждены были поддаться общему восхищению и удивлению искусством молодого государства, чей павильон из светло-оранжевого мрамора и порфира как волшебный корабль мчался по берегу Сены.

Скульптура "Рабочий и колхозница" имела огромный успех: газеты печатали ее фотографии, она копировалась во множестве сувениров - чернильницы, пудреницы, платки, жетоны и многие другие памятные вещицы несли в себе ее изображение; республиканская Испания выпустила почтовые марки с изображением статуи.

Мухина впервые в жизни переживала такой грандиозный успех. Это был поистине "парижский триумф". Она видела, что не одна красота, декоративность привлекает публику, но прежде всего идейное, психологическое содержание ее статуи. "Впечатление, произведенное этой работой в Париже, дало мне все, что может пожелать художник", - писала она в конце года в "Правде" в статье "Гордость художника".

Еще во время установки группы ка павильоне у нее родилось чувство, что ее понимают: "Совершенно незабываемые моменты, когда иностранные рабочие останавливались перед гигантскими головами, стоявшими еще на земле в ожидании монтажа, и салютовали им". Потом к Мухиной подошла француженка - корреспондентка газеты, она написала призыв к французским женщинам бороться за то, чтобы статуя осталась в Париже как символ творческой природы женщины.

Но радость успеха у массового зрителя не снимала вопроса: а что скажут художники и критики - строгие профессиональные судьи и знатоки?

Известный всему миру график Мазереель, ровесник Мухиной, высказал свое восхищение с трибуны. "Ваша скульптура, - говорил он, - ударила нас, французских художников, как обухом по голове. Мы иногда целыми вечерами говорим о ней". Он считал, что "в современной мировой скульптуре эту работу нужно считать исключительной", что это "замечательное достижение". Мазереель видел и недочеты:

"Кое-какие ненужные детали местами нарушают гармонию основных линий. Это, однако, не мешает тому, - продолжал он, - чтобы в целом скульптура оставляла впечатление величия, силы и смелости, которые вполне соответствуют созидательному творчеству Советского Союза".

"...Лично меня, - писал Мазереель, - в этом произведении радует больше всего то ощущение силы, здоровья, молодости, которое создает такой замечательный противовес чахоточной скульптуре западноевропейских эстетов".

Мухина вернулась домой триумфатором, завоевавшим всемирную известность. Москва ждала ее.

Пожалуй, после Карла Брюллова ни один русский художник не привлекал к себе столь необычайное внимание. Группа еще украшала павильон на набережной Сены, а уже все газеты печатали ее фотографии, статьи о скульпторе-женщине - о ее произведении и творческой биографии. Мухину осаждали корреспонденты, редакции про рассказать, как она работала над статуей; во всех художественных журналах и газетах - "Искусство", "Творчество", "Советское искусство", "Архитектурная газета" - появились о ней статьи художников, критиков, известных искусствоведов.

На физкультурном параде в честь двадцатой годовщины Октябрьской революции на Красной площади несли макет павильона со статуей, которую изображали живые юноша и девушка. Среди поздравительных писем одно тронуло до слез: любимый учитель русского языка в курской гимназии Петр Иванович Смирнов писал: "От ваших успехов мы, старики, молодеем".

Как же Мухина переживала свой грандиозный успех, о котором она не смела и мечтать? Она была счастлива, горда, но не теряла головы, сохраняя прирожденное благоразумие и скромность. Когда ее попросили рассказать о работе над статуей в "Revue de Moscou", она написала в статье:

"Меня спрашивают, довольна ли я своей работой. Ну что же, нет, не совсем. Я в ней вижу некоторые художественные и технические недостатки. Я не совсем удовлетворена как пропорциями, так и отчасти формами, которые недостаточно выразительны. Самое большое удовлетворение я получила от самой работы".

Два года назад, 1 июля в доме Академии художеств СССР на Кропоткинской улице был вечер памяти Мухиной, посвященный восьмидесятилетию со дня ее рождения. Автор проекта парижского павильона Иофан не мог быть на том вечере. Но он прислал письмо, в котором писал, что нельзя лучше, достойнее признать значение крупного художника нашей эпохи, чем возвратить лучшему произведению Мухиной заключенную в нем действенность. Что нужно соорудить павильон, такой же или равноценный парижскому, и увенчать его стальной группой, которая сейчас искажена и обессилена случайным низким постаментом.

Президент Академии художеств СССР скульптор Томский сообщил собравшимся, что ансамбль архитектуры и скульптуры, получивший мировую известность с лредвоениых лет, будет сооружен на территории Выставки достижений народного хозяйства и включен в ее комплекс как необходимая часть.

И это было бы прекрасно, разумно, справедливо, наконец, необходимо, потому что "Рабочий и колхозница" вот уже более трех десятилетий является нестареющим образом-символом СССР, не утратившим своего идейного содержания и продолжающим выражать стремление нашего народа к коммунизму.