

ОБРАЗ ЭПОХИ



свободы, осветивший путь в грядущее поработанному человечеству.

И это в XX веке старый мир, выдвинув из своих рядов озверелую банду фашизма, пытался повернуть вспять историю человечества, увековечить рабство и расизм.

Это в XX веке были сделаны величайшие открытия в науке, технике, организации производства, позволившие совершить технологические перевороты во всех сферах хозяйствования.

И это в XX веке выявились скрытые ранее от человеческого взора экологические беды, снежным комом стали нарастать проблемы голода, бедности, безработицы.

Это в XX веке был совершен героический подвиг советского народа, создавшего могучее государство, разгромившего фашизм и спасшего человечество от порабощения и гибели.

И это в XX веке мир подошел к грани ядерного самоуничтожения человечества, к апокалиптической угрозе, преодолеть которую можно, только объединив усилия всех.

Драматические особенности века, его разительные контрасты, кричащие противоречия не могли не сказаться на позициях, мировоззрении, творческом кредо художников.

Исторический оптимизм тех, кто осознанно избрал метод социалистического реализма как свою идейную и нравственную платформу, напряженные мучительные искания других, испытавших на своей творческой судьбе влияние различных тенденций созидательных и разрушительных сил, глубокий пессимизм третьих, ставших трагическими жертвами крушения идеалов и надежд, — все оттенки настроений и взглядов являет собой современное искусство, сложная мозаика художественной жизни планеты.

Но все больше, все требовательнее заявляет о себе настоятельная потребность взаимопонимания среди подлинных художников планеты Земля, поисков общей гуманистической платформы творчества, объединения сил в стремлении помочь Человеку, спасти Человечество.

Сегодня мы начинаем рубрику рассказом о Вере Игнатьевне Мухиной — великом скульпторе современности, гениально талантливом, жизнелюбивом человеке, классике социалистического реализма, художнике принципиальном и твердом в своих идейно-эстетических убеждениях.

Рассказом о ее вершинном творении — скульптурной группе «Рабочий и Колхозница», созданной для парижской Всемирной выставки 1937 года и ставшей, по всеобщему признанию, не только замечательнейшей скульптурой, но знающей равных и по масштабам замысла, и по эмоциональной силе впечатления, но и выразительнейшим символом рожденной Великим Октябрем эпохи.

Есть и еще одна причина, почему мы печатаем этот очерк сегодня, в День Конституции. Вернувшись с триумфом из Парижа, где «Рабочий и Колхозница» стали сенсацией, Вера Игнатьевна писала в «Правде» в статье «Гордость художника», высказав в самый канун Нового года свою мечту: «Какова дальнейшая судьба этой работы? Мне хотелось бы эту вещь... связать с таким огромным событием в жизни Советского Союза, как Конституция». Она хорошо понимала непреходящее значение своей работы...

Редакция готовит следующие материалы о русских, советских и зарубежных мастерах и ждет читательских предложений — о ком из крупных художников XX века вы хотели бы прочитать на страницах газеты.

Сегодня мы открываем новую рубрику — «Художники XX века». Мы намереваемся рассказать о наиболее выдающихся деятелях культуры нашего столетия, приближающегося уже к своему завершению.

Это крупнейшие литераторы, художники, музыканты, актеры — деятели всех видов искусства. Наши соотечественники и зарубежные мастера. Они принадлежат разным нациям, разным языковым группам, разным культурным традициям. Отличают их и различия художественных исповеданий.

Но все, о ком мы расскажем в этой рубрике, внесли выдающийся вклад в сокровищницу мировой культуры, подарили миру произведения, не только отразившие жизнь, борьбу, страдания и победы своих современников, не только показали в ярких, впечатляющих, способных потрясти ум и сердце образах бегство страстей, столкновение интересов, чувств, убеждений, характерное для нашего времени, но и совершили подлинные открытия в философско-эстетическом объяснении мира, в художественной оценке реальностей эпохи.

Наше время — век бурный, насыщенный исключительными по своему историческому значению событиями, век мощных революционных катаклизмов в политической и социальной жизни классов и наций, век великого противостояния двух противоположных общественных систем.

Это в XX веке Великий Октябрь зажег факел

Вера Игнатьевна МУХИНА

«...Какова дальнейшая судьба этой работы! Мне хотелось бы эту вещь... связать с таким огромным событием в жизни Советского Союза, как Конституция».

В. И. МУХИНА. «Гордость художника».

Очерк «Образ эпохи»
читайте на 3-й стр.



ОБРАЗ ЭПОХИ

Жизнь и подвиг Веры Игнатьевны МУХИНОЙ

В. И. МУХИНА:

«Самый великий двигатель жизни — это творчество. Творчество всегда и во всем».

«Наше искусство мы называем социалистическим реализмом, потому что оно есть искусство правды нашей жизни».

«...лицо человека есть лицо истории».

«...Я жадная к жизни. Я люблю жизнь, люблю воздух, солнце, землю, люблю людей, люблю дело».

«...Есть и другой род героизма: жажда правды и знания. Разве не героизм — силой своей мысли и часто ценой глубокого страдания пробить толщу консерватизма? Таких людей было много до нас, и есть они в нашей современности, им мы обязаны многим, они всюду — и в науке, и в армии, и в государственном управлении. Перечислять этих героев — значит напоминать еще и еще раз великие имена прошлого и настоящего».

● Париж, 1937.

Такое понятное слово, но как трудно выбрать путь, найти образ, стиль, возможность синтеза еще не существующей скульптуры с архитектурой, определить оптимальный — и художественно, и технически — материал. Тысячи вопросов ронялись в голову: художник, настоящий художник, вообще очень неважно себя чувствует в этот период — неуверенность, незащищенность, множественность путей, из которых надо суметь безошибочно выбрать один-единственный, не дающий покоя, терзают и днем, и ночью.

В этих терзаниях родилась мысль. Динамика фигур должна иметь две составляющие, два вектора — ввысь и вперед. Движение вверх, подчеркнутое взметнувшимися руками, сжимающими Серп и Молот, должно органически слиться с четко выявленным по горизонтали. Только так мог родиться синтез с архитектурным замыслом — павильон был вытянутым вперед со ступенчатым нарастанием высоты к входному торцу.

Это уже была проблема конкретной образно-архитектонической композиции; надо было найти способ выявить эти два движения, не противореча общей идее.

Наконец и эта задача была разрешена. Модель стремительно обрела форму. Счастливым найденным шарф, выравнившись из руки колхозницы и описав сложное горизонтально-круговое движение, трепетал на ветру, облетая торс рабочего, и вновь отлетал назад. Его полету отвечали складки взбуренной юбки, стремительно отведенные назад, как в гимнастическом упражнении, руки... Разрезанные в перпендикулярных плоскостях пространство и воздух становились органическими, естественными элементами скульптуры.

И тут «кое-кто» стал возражать против шарфа. Пришлось Вере Игнатьевне делать варианты модели «с шарфом» и «без», чтобы доказать свою правоту. Такого рода сложности, препон было много, и утверждение модели затягивалось. Осенью, когда до открытия выставки оставалось меньше полугода, Мухина написала письмо в Совнарком:

«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».

Еще большие трудности возникли перед Мухиной, когда модель была наконец утверждена. Предстоял перевод ее в натуральную величину в материал, не употребившийся досих пор в таких целях, — в тонколистовую, около 0,5 миллиметра толщиной нержавеющей сталь. Этому должна была предшествовать работа по созданию увеличенных в размере промежуточных моделей и форм. А время торопило.

Выручил главный инженер завода ЦНИИМАШа Петр Николаевич Львов, дельный специалист и смелый человек. Это он предложил листы хромоникелевой стали в качестве материала скульптуры, а затем выдвинул дерзкую идею — сделать на трехметровую модель для последующего увеличения, а полутораметровую. С этим Мухина могла бы справиться значительно быстрее, и появилось бы время для увеличения неизмеримо сложной композиции по трембесам 24-х метров. Но был в этом и риск. Ведь тогда пришлось бы увеличивать не в 7, а в 15 раз! И, соответственно, возросла опасность, грубость, явность возможных ошибок.

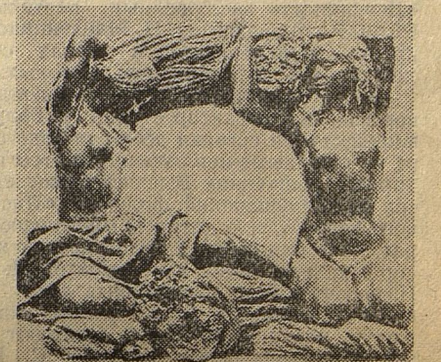
Но Львов и его люди, его «стальные работники» шли на это. Однако процесс увеличения модели не был просто механическим действием. Он потребовал от скульптора нового напряжения сил. Вере Игнатьевне помогали ее верные ученицы — З. Г. Иванова и Н. Г. Зеленская. Сколько физических и моральных сил отдала циклопическая скульптура эти три женщины!

Здесь не место описывать всю сложнейшую, тончайшую технологию изготовления по частям гигантских форм, деревянных колод-шаблонов, где все детали, все изгибы как бы выворочены наизнанку; угадать в вогнутости выпуклости, понять, что это за деталь, какое место скульптуры она представляет, было неизмеримо трудно. «Мозги наизнанку приходилось выворачивать», — говорила Вера Игнатьевна. Опытные мастера-скульпторы не могли поверить, что так можно работать, «лепить» свои статуи, находясь «внутри» них. В этих гулливеровских колодах много было выколочены стальные листы — многие сотни кусочков, из которых затем должна возникнуть вся группа. Работа шла в две, потом в три смены. Люди не уходили из этой гигантской мастерской-цеха. Лучи прожекторов, вспыхивая автогена, багровые пламя горючих, брызги искр сварки, дым — это была кузница Вулкана, где творилось чудо: рождение невиданное в истории произведение скульптора. «Лежит кусок руки. Я хожу в ней в полный рост...», вспоминала впоследствии Мухина. — Сварщики так устали, что инструментом валился из рук... Помню: ночь, всю ночь метель. Спасались от нее в стальной юбке статуи...»

На другой день после того, как группа, наконец, была собрана, Вере Игнатьевне сообщили, что ночью на завод приезжал Сталин. И прямо к статуе. Включили прожектора. Двадцать минут осматривал композицию...

и мы слышим, как из их груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, к единству и приведет их к победе».

Судьба



● Хлеб, 1939.

Два с небольшим года отделяют нас от грядущего столетнего юбилея Веры Игнатьевны. Много памятников и монументов возведено в стране за минувшие со дня ее смерти три десятилетия, но ни один из них не затмил славу изваянных ею гигантов. Прошедшее время лишь подчеркнуло непреходящее значение творческого подвига Веры Мухиной.

Память ее увековечена в известном смысле стандартно. Ее именем названо художественно-промышленное училище в Ленинграде, установлены мухинские стипендии для студентов, открыта мемориальная доска на стене дома, где она жила и работала.

Однако совесть беспокоила художественные круги. И не раз за последние двадцатилетие возникал разговор о недопустимом состоянии главного дитя Веры Игнатьевны. Возмущало его нынешнее положение. В начале 50-х годов главный везд ВДНХ перенесли, увенчав новую арку слабым и дробным парафразами «Рабочего и Колхозницы». Гиганты, установленные на кургузом постаменте, оказались как бы ни при чем. Некоторое время назад за их спинами нелепо, как-то сбоку, словно чувствуя неловкость этого поступка, пристроили павильон, перевернутый со Всемирной выставки в Монреале. Еще раньше в непосредственной близости поставили наклонный обелиск, посвященный успехам в завоевании космоса, появилась аллея космонавтов и ученых. Возникла довольно типичная для столицы ситуация почти стихийного нагромождения монументальных сооружений в одном месте — для удобства обозрения, что ли? У нас в Москве не диво площадь с тремя памятниками на ней разновеликим деятелям, сквер, где в непосредственной близости, то есть «убивая» друг друга в художественном отношении, стоят сооружения, посвященные разным событиям.

Но с этой малопотенной практикой нельзя мириться, когда речь идет о шедевре века. И не раз руководство творческого союза и Академии художеств обращалось в компетентные городские организации, в Министерство культуры СССР с просьбой переместить монумент — символ страны «с выселок» на Ярославском шоссе в центр столицы. Помощники Веры Игнатьевны — Зинаида Григорьевна Иванова и Нина Германовна Зеленская, инженеры, принимавшие участие в расчете, монтаже и борениях с материалом, требовали реставрации скульптуры (металлический ее каркас ржавеет) и подъема группы на парижскую высоту. О бедах бессмертной композиции писал, в частности, в 1982 году журнал «Коммунист». Однако ни записки, ни публикации не побудили к действию.

До последних дней своих Вера Мухина несла в себе горечь обиды за тяжкую судьбу своего шедевра. В 1938 году дирекция Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, ссылаясь на поджимающие сроки и недостаток средств, провела в жизнь свое бесталанное предложение, и «Рабочий и Колхозница» оказались на кудом 10-метровом постаменте. В. И. Мухина, Б. М. Иофан негодовали, однако сделать тогда ничего не смогли. Но Вера Игнатьевна не замкнулась в своих переживаниях. Сохранились ее рисунки — «Рабочий и Колхозница» делают широкий шаг навстречу Москве, Кремлю с бровки Ленинских гор. Борис Михайлович видел скульптуру века на стреле Москва-реки, в непосредственной связи с кремлевским ансамблем.

И художники, и архитекторы знали о мечтах и терзаниях создателей. Центральная экспериментальная студия СХ СССР разрабатывала в середине 70-х годов варианты размещения скульптуры на берегу Москва-реки, на 33-метровом пьедестале-пилоне у Крымского моста. Создали несколько вариантов, заставляющих вспомнить парижское расположение монумента. Внесли предложение. Им ответили устно: мы в Москве и так слишком часто двигали памятники. С этим смирились, хотя всем было ясно, что да, двигают, но не те, что нужно. Для успокоения была проведена косметическая реставрация, некоторое время «Рабочий и Колхозница» находились в лесах.

Ныне, накануне 100-летия, вопрос о «Рабочем и Колхознице» должен быть решен, период прозябанья гениальной скульптуры, думаем, подошел к концу. И в соответствии с духом времени верим: будет объявлен открытый конкурс на место размещения и пьедестал для

Я КУЛЬТУРА

Становление



● Натурица, 1911.

«Мужество, энергия, внутреннее здоровье всегда характеризовали образы Мухиной, в ее творчестве не было следов излома, усталости, надломленности, оно всегда было оптимистическим, жизнеутверждающим, одушевленным глубоким внутренним порывом; как раз в напряжении, динамике ярче всего, быть может, раскрывается существо ее дарования. Монументализм и динамичность характеризуют ее искусство, так же, как она характеризовала искусство ее учителя Бурделя».

Так писал Борис Николаевич Терновец, известный искусствовед и старый товарищ Веры Игнатьевны Мухиной, стремясь понять и объяснить природу ее гения.

Как кристаллизовались эти точно подмеченные качества, как шлифовалось дарование, как развивался необыкновенный талант Веры Мухиной, какие силы и обстоятельства двигали ею?

Чтобы ответить на эти важнейшие для понимания художника вопросы, обратимся к событиям столетней давности. Тогда в «красных амбарах», до сих пор стоящих в Риге на берегу Даугавы, в лавках гостиницы двора «Буя» располагался Игнатий Кузьмич Мухин — сын оборотистого и энергичного Кузьмы Игнатьевича, торговавшего через Ригу с Голландией и Англией пенькой, льном и хлебом. Проникнула эта крепкая, оевропеившаяся семья из Рославля Смоленской губернии. 19 июня 1889 года в Риге, в просторном деревянном доме, уцелевшем до сих пор, и родилась дочь Игнатия Кузьмича Вера.

Художественные способности перешли к Вере от отца, на которого она очень походила. Игнатий Кузьмич был склонен к изобретательству, технике. — Вера Игнатьевна, запомнила его склонившись над чертежами машин. В Феодосии, куда он перевез дочерей Веру и Марию, опасаясь воздействия на их здоровье сырого прибалтийского климата, любил копировать картины И. Айвазовского. С этого, естественно, начала свой путь в искусство и Вера Игнатьевна.

В ней жило, пока подспудно, мощное творческое чувство, завещанное ей предками. Она была потомком деловых, но с художественной жилкой людей. Мухины умели наживать деньги, умели и тратить — широко и щедро. Дед построил больницу для престарелых и реальное училище в Рославле, гимназию в Смоленске. А когда старика спрашивали, на кого хотел бы он походить, отвечал полусмущливо: «на Козьмо Медичи».

Вот так — ни больше ни меньше.

Во внучке тяга к искусству оказалась неодолимой. В 1910 году она поступает в студию К. Ф. Юона в Москве, которую, подчеркивает Вера Игнатьевна в своей автобиографии, «посещала усердно». Первоначально, как начинающая, занималась почти исключительно рисунком. Константин Федорович, влюбленный в линию, способную, по его убеждению, «стать самой поэтической частью произведения», не мог нарадоваться. У него, умевшего в заурядном мотиве найти бездну поэзии, Мухина училась великому искусству видеть. Она работала — трудолюбие, пожалуй, тоже в крови, — с утра до вечера. Постигала курс пластической анатомии, перерисовывая десятки обнаженных тел. Стремилась овладеть объемом, конструкцией, передать тяжесть, фактуру материала. Хотелось «думать в глубину».

Мухина стала мечтать о скульптуре. Она находит студию Н. А. Синаичиной, фанатически преданной искусству ваяния. За небольшую плату получает место, станок, глину. Начинает лепить. Так был сделан первый шаг в бессмертное. И первый шаг к пропасти сомнений, неудовлетворенности, тоски.

Наставница в сущности не руководила учениками. Простейшие секреты ремесла постига-



Для Мухиной изначально и до последнего дня образ в искусстве — его душа и смысл. Она знала все ухищрения формализма, но они не тронули ее. Убедившись, что модернистские тенденции способны увести от образа, Мухина отвернулась от них, «сказав спасибо за науку». В этом решении она еще более укрепились после путешествия в Италию. Она увидела творения ваятелей Ренессанса, произведения Микеланджело. Самым южным из аппенинских городов оказался Пестум, сохранивший античные храмы: «там приоткрылась завеса Древней Греции».

«У меня рука легкая», — говорила о себе Вера Игнатьевна. Это было правдой и тогда, когда она занималась не ваянием, а чем-либо другим. В первую империалистическую Мухина добровольно идет в госпиталь и до середины 1918 года несет вахту сестры милосердия. Теперь она постигает уроки сострадания, утомления, скорби. За отзывчивость к чужой беде, внимание к простому человеку раненые любят «барышню», слагают легенду о том, что она за ночь соорудила памятник на могиле павшего, чтобы мать его утешить... В те тяжкие дни пришла любовь к доктору Алексею Замкову. Он, участник востания на Пресне в 1905 году, помог ей ограничить войти в новую жизнь — холодную, голодную и такую одухотворенную, богатую творческими перспективами.

Быт был страшен. Питались котлетами из ржи, лепешками из картофельной шелухи. Но Вера не последовала за сестрой, обосновавшейся за границей. Она осталась в буре революции, в горниле гражданской войны. Она почувствовала себя необходимым незваным гостем. Молодость, талант, умелые руки она отдала трудовому народу, чадницей которого была. Для нее победа большевиков означала не просто грядущий мир и благоденствие. Нет, эта победа предполагала реализацию героического начала жизни, воплощение в камне, металле героических образов и тем, возможность говорить языком возвышенным и мужественным, языком монументального искусства.

«Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста», — так определил суть вещей в культуре того времени А. В. Луначарский. Художники активно ввязались за осуществление ленинского плана монументальной пропаганды — только в Москве в работу включились 47 скульпторов. Среди них была и Мухина. Она остановила свой выбор на памятнике просветителю XVIII века Николаю Новикову («Он ввел культурный дух в жизнь русского общества»). «Лица, видевшие в мастерской статую Новикова, поразились мощью, монументальностью и вместе с тем выразительностью», — утверждал Б. Терновец. Немногие любовались этим прекрасным, надо полагать, произведением. В ноябре 1919 года скульптура разрушилась на глазах ее создателя. Обледеневшая глина разорвала каркас и рухнула на пол.

Это было первое, но, увы, не последнее испытание, свидание с роком. Тяжкие его удары, но они закаляли дух, укрепляли волю.

В мухинских проектах тех лет, отмеченных премиями, главное — человек, его мысль, выра-

силой, скрытым движением. Динамичная и ясная пластика будущей «Колхозницы» угадывается в «Крестьянке».

Уже в конце 40-х годов, зрелым, всемирно признанным мастером, Мухина формулирует то, что интуитивно, инстинктивно она почувствовала еще в пору юности, еще только начинала свой путь ваятеля, и что пронесла через всю свою художественную жизнь: веру в мощь и нужность здоровых, полнокровных образов, в историческую необходимость высокого, героического искусства. Она писала: «Всегда эпохи возрождения народов и становления самосознания наций порождали искусство героическое, искусство, двигающее массы к великим деяниям на благо человечества. Эпохи же крайнего индивидуализма всегда носили характер абстрактно-эстетических исканий».

Здесь надо заметить, что Вера Игнатьевна очень высоко ценила в искусстве, в творчестве искания, эксперимент, исследование, поиск новых, соответствующих задачам и ритму эпохи форм. Но при этом предостерегала от пустого, бездумного увлечения формотворчеством. Вот почему, учась в Париже, не отвергая «с ходу» настоящих исканий художников того времени, внимательно вглядываясь в те их находки, которые могли быть с пользой переработаны, претворены в реалистическом искусстве, Мухина осталась глубоко русским, убежденно советским скульптором.

Ни в чем, никогда не изменяла она себе, не изменяла жизненной правде.

Триумф



● Гиганты над Сенной, 1937.

Память настойчиво возвращает нас к середине века и даже в большую глубину — в год двадцатилетия Октября.

Это было тревожное время. Мрачные, тяжелые тучи фашистского безумия ступали на горизонты Европы. Праздновала свою тяжкую победу над муссолинистскими захватчиками разоренная, залитая кровью Эфиопия (тогда она называлась Абиссинией). С тем большей яростью терзали тело республиканской Испании мятежные войска генерала Франко и его итало-германские покровители: фашистский зверь заканчивал свои злоеющие репетиции перед смертельным броском в жажду мирового господства. В тиши правительственных кабинетов Ленинграда и Парижа разгоралась покаянная



● **Натурищца. 1911.**

«Мужество, энергия, внутреннее здоровье всегда характеризовали образы Мухиной, в ее творчестве не было следов излома, усталости, надломленности, оно всегда было оптимистическим, жизнеутверждающим, одушевленным глубоким внутренним порывом; как раз в напряжении, динамике ярче всего, быть может, раскрывается существо ее дарования. Монументализм и динамичность характеризуют ее искусство, так же, как она характеризовала искусство ее учителя Бурделя».

Так писал Борис Николаевич Терновец, известный искусствовед и старый товарищ Веры Игнатьевны Мухиной, стремясь понять и объяснить природу ее гения.

Как кристаллизовались эти точно подмеченные качества, как шло формирование дарования, как развивался необыкновенный талант Веры Мухиной, какие силы и обстоятельства двигали ею?

Чтобы ответить на эти важнейшие для понимания художника вопросы, обратимся к событиям столетней давности. Тогда в «красных амбарах», до сих пор стоящих в Риге на берегу Даугавы, в лавках гостиницы двора «Буян» располагался Игнатий Кузьмич Мухин — сын оборотистого и энергичного Кузьмы Игнатьевича, торговавшего через Ригу с Голландией и Англией пенькой, льном и хлебом. Происходила эта крепкая, оевропеившаяся семья из Рославля Смоленской губернии. 19 июня 1889 года в Риге, в просторном деревянном доме, уцелевшем до сих пор, и родилась дочь Игнатия Кузьмича Вера.

Художественные способности перешли к Вере от отца, на которого она очень похожа. Игнатий Кузьмич был склонен к изобретательству, технике. — Вера Игнатьевна, запомнишь его склонившимся над чертежами машин. В Феодосии, куда он перевез дочерей Веру и Марию, опасаясь воздействия на их здоровье сырого прибалтийского климата, любил копировать картины И. Айвазовского. С этого, естественно, начала свой путь в искусстве и Вера Игнатьевна.

В ней жило, пока подспудно, мощное творческое чувство, завещанное ей предками. Она была потомком деловых, но с художественной жилкой людей. Мухины умели наживать деньги, умели и тратить — широко и щедро. Дед построил больницу для престарелых и реальное училище в Рославле, гимназию в Смоленске. А когда старика спрашивали, на кого хотел бы он походить, отвечал полудушливо: «на Козьмо Медиччи».

Вот так — ни больше ни меньше.

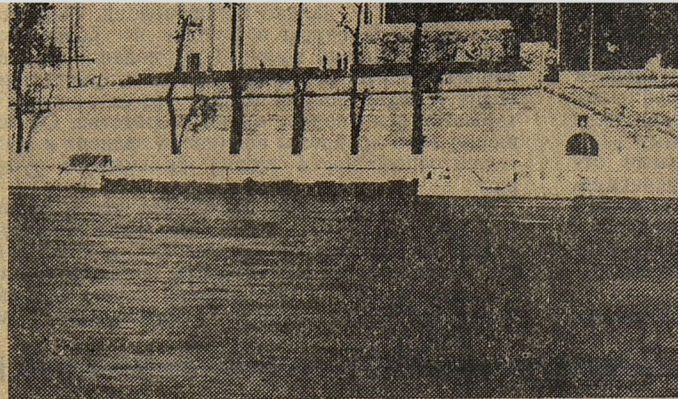
Во внучке тяга к искусству оказалась neodолжимой. В 1910 году она поступает в студию К. Ф. Юона в Москве, которую, подчеркивает Вера Игнатьевна в своей автобиографии, «посещала усердно». Первоначально, как начинающая, занималась почти исключительно рисунком. Константин Федорович, влюбленный в линию, способный, по его убеждению, «стать самой поэтической частью произведения», не мог нарадоваться. У него, умевшего в заурядном мотиве найти бездну поэзии, Мухина училась великому искусству видеть. Она работала — трудолюбие, пожалуй, тоже в крови, — с утра до вечера. Постигала курс пластической анатомии, перерисовывая десятки обнаженных тел. Стремилась овладеть объемом, конструкцией, передать тяжесть, фактуру материала. Хотелось «думать в глубину».

Мухина стала мечтать о скульптуре. Она находит студию Н. А. Синяиной, фанатически преданной искусству валяния. За небольшую плату получает место, станок, глину. Начинает лепить. Так был сделан первый шаг в бессмертие. И первый шаг к пропасти сомнений, неудовлетворенности, тоски.

Наставница в сущности не руководила учениками. Простейшие секреты ремесла постигались тяжкими трудами. Даже инструменты — и те брались наугад. Каркас для скульптуры представлялся головоломкой. Перед молодой художницей возникла некая стена — стена между ее возможностями и замыслами. Ее надо было преодолеть. Где и как? В Париже, в студиях, куда до нее уже ездили Голубкина, Матвеев, Домогацкий, Ефимов. Но опекуны против. Чтобы подчеркнуть серьезность намерений, девушка пишет реферат «Монография по истории готической и романской скульптуры». Но он не производит на них особого впечатления. Поездка за границу ей разрешена только после тяжелой болезни — во искупление за страдание.

Она в Париже. Важнейший момент — избрать учителя. И юная художница проявляет еще одну родовую черту — способность к точным оценкам. Она присматривается к трем мэтрам, делившим симпатии современников. Первый был отвергнут Деспио — превосходный портретист. Но не более, а этого мало. Майоль — умеет обобщать, чудесно знает тело, но никакой портретист. «Помяна» — лучшая вещь. Но мыслит ли это существо? Оставалась Бурдель. Впоследствии она даст ему точную оценку: «Он как вулкан, который властен сделать с землей, что хочет, — деформировать ее или строить по своему желанию. Предмет для него только предлог для своего творчества. Его образы всегда напряжены...»

Мухина потом назвала этот выбор в известной мере случайным, но безусловным, удачным. Бурдель был настоящим монументалистом. Учил и сам Париж — своей скульптурой, музеями, памятниками, дискуссиями, выставками «нового искусства». Последнее было действительно необычно. Талантливейшие подчас ваятели, отдавая дань времени, «игнорировали, — как потом вспоминала Вера Игнатьевна, — образ и брали предмет лишь для переработки его в отвлеченную форму и для выявления материала...» То были рифы и мели формалистического искусства. На них завлекали сирены художественной критики, «высокие оценки» знатоков и меценатов.



пробить толщущу консерватизма! Таких людей было много до нас, и есть они в нашей современности, им мы обязаны многим, они всюду — и в науке, и в армии, и в государственном управлении. Перечислять этих героев — значит напоминать еще и еще раз великие имена прошлого и настоящего».

● **Париж. 1937.**

Для Мухиной изначально и до последнего дня образ в искусстве — его душа и смысл. Она знала все ухищрения формализма, но они не тронули ее. Убедившись, что модернистские тенденции способны увести от образа, Мухина оторвалась от них, «сказав спасибо за науку». В этом решении она еще более укрепилась после путешествия в Италию. Она увидела творения ваятелей Ренессанса, произведения Микеланджело. Самым юным из апенинских городов оказался Пестум, сохранивший античные храмы: «там приоткрылась завеса Древней Греции».

«У меня рука легкая», — говорила о себе Вера Игнатьевна. Это было правдой и тогда, когда она занималась не ваянием, а чем-либо другим. В первую империалистическую Мухина добровольно идет в госпиталь и до середины 1918 года несет вахту сестры милосердия. Теперь она постигает уроки сострадания, утомления, скорби. За отзывчивость к чужой беде, внимание к простому человеку раненные любят «барышню», слагают легенду о том, что она за ночь соорудила памятник на могиле павшего, — чтобы мать его утешить... В те тяжкие дни пришла любовь к доктору Алексее Замянову. Он, участник восстания на Пресне в 1905 году, помог ей органично войти в новую жизнь — холодную, голодную и такую одухотворенную, богатую творческими перспективами.

Быт был страшен. Питались котлетами из ржи, лепешками из картофельной шелухи. Но Вера не последовала за сестрой, обосновавшейся за границей. Она осталась в буре революции, в горниле гражданской войны. Она почувствовала себя необходимой неизведанному. Молодость, талант, умелые руки она отдала трудовому народу, частицей которого была. Для нее победа большевиков означала не просто грядущий мир и благоденствие. Нет, эта победа предполагала реализацию героического начала жизни, воплощение в камне, металле героических образов и тем, возможность говорить языком возвышенным и мужественным, языком монументального искусства.

«Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста», — так определил суть вещей в культуре того времени А. В. Луначарский. Художники активно занялись за осуществление леянского плана монументальной пропаганды — только в Москве в работу включилось 47 скульпторов. Среди них была и Мухина. Она установила свой выбор на памятник просветителя XVIII века Николаю Новикову («Он ввел культурный дух в жизнь русского общества»). «Лица, видевшие в мастерской статую Новикова, поражены мощью, монументальностью и вместе с тем выразительностью», — утверждал Б. Терновец. Немногие любовались этим прекрасным, надо полагать, произведением. В ноябре 1919 года скульптура разрушилась на глазах ее создателя. Облещенная глина разорвала каркас и рухнула на пол.

Это было первое, но, увы, не последнее испытание, свидание с роком. Тяжкие его удары, но они закаляли дух, укрепляли волю.

В мухинских проектах тех лет, отмеченных премиями, главное — человек, его мысль, выразительность его тела. Этой доминантой творческой мысли отмечены проекты памятника революции для города Клина, «Освобожденному труду». С огромным душевным подъемом она работает над памятниками большевикам В. М. Загорскому и Я. М. Свердлову. Модель последнего сохранилась и в 1954 году переведена в бронзу. В этой работе Вера Игнатьевна уходит от портретности, «от историко-фотографической выразительности». «Революция — снап молний!» И словесные линии молний окружают фигуру с факелом в руках. Их упругая сопряженность словно предвещает свободный полет шарфа вокруг двух фигур гигантов — Рабочего и Колхозника.

Следующей ступенью на пути к грядущему шедевру было портретирование. Ее герои — сильные, романтические, интеллектуально развитые личности. Характеры ясные и определенные. Это создатели, строители нового общества. Великолепное ощущение законченности, тончайшего соединения монументальности и глубокого лирического чувства отличает эти мраморы и бронзы. У их автора «глубокое внутреннее осознание» этих людей, прошедших бури революции и гражданской войны, так говорила сама Вера Игнатьевна.

Именно с этим чувством приступила Мухина к юбилейной работе — близилось 10-летие Октябрьской революции. Его встречали в обстановке энтузиазма и подлинного, внутреннего торжества — «выстояли!» Несмотря на контрреволюцию, голод, болезни, Антанту, отсталость и безграмотность. И скульптору хотелось воздать должное народу — истинному герою десятилетия эпопей. Она лепила свою «Крестьянку» на «внутреннем осознании», без натуры, ясно представляла себе образ до самых мелочей. Мастерство ваятеля здесь находит свое полное и убедительное выражение. Это монумент богине земли, русской женщине — труженице, героине, способной в «горящую избу войти», это и зримое воплощение художественной веры Мухиной. Складни рубахи, юбка зрими, весомы, каждая мышца наполнена осозанной

силой, скрытым движением. Динамичная и ясная пластика будущей «Колхозницы» угадывается в «Крестьянке».

Уже в конце 40-х годов, зрелым, всемирно признанным мастером, Мухина формулирует то, что интуитивно, инстинктивно она почувствовала еще в пору юности, еще только начинала свой путь ваятеля, и что пронесла через всю свою художественную жизнь: веру в мощь и нужность здоровых, полнокровных образов, в историческую необходимость высокого, героического искусства. Она писала: «Всегда эпохи возрождения народов и становления самосознания наций порождали искусство героическое, искусство, двигающее массы к великим деяниям на благо человечества. Эпохи же крайнего индивидуализма всегда носили характер абстрактно-эстетических исканий».

Здесь надо заметить, что Вера Игнатьевна очень высоко ценила в искусстве, в творчестве искания, эксперимент, исследование, поиск новых, соответствующих задачам и ритму эпохи форм. Но при этом предпочитала допустимое, бездумного увлечения формотворчеством. Вот почему, учась в Париже, не отвергая «с ходу» настоящих исканий художников того времени, внимательно вглядываясь в те их находки, которые могли быть с пользой переработаны, претворены в реалистическом искусстве, Мухина осталась глубоко русским, убежденно советским скульптором.

Ни в чем, никогда не изменяла она себе, не изменяла жизненной правде.

Триумф



● **Гиганты над Сеной. 1937.**

Память настойчиво возвращает нас к середине века и даже в большую глубину — в год двадцатилетия Октября.

Это было тревожное время. Мрачные, тяжелые тучи фашистского безумия сгустились на горизонтах Европы. Праздновала свою тяжкую победу над муссолинискими захватчиками разоренная, залитая кровью Эфиопия (тогда она называлась Абиссинией). С тем большей яростью терзали тело республиканской Испании мятежные войска генерала Франко и его итало-германские покровители: фашистский зверь заканчивал свои злобные репетиции перед смертельным броском в жажду мирового господства. В тиши правительственных кабинетов Лондона и Парижа готовилась позорная сделка с Гитлером — будущее мюнхенское предательство, поощрявшее агрессора.

Такой была обстановка, когда Советское правительство приняло решение участвовать в организуемой в Париже Всемирной выставке и построить для этого на берегу Сены выставочный павильон. Надо было закрепить широкий выход Страны Советов на международную арену, продемонстрировать миру достижения социализма, наглядно, зримо противопоставить силам эксплуатации и разбоя силу наших идей — идей мира и созидания.

Автором проекта Советского павильона стал крупный советский архитектор В. М. Иофан.

Но его замыслу, вытянутый и ступенчатым растущий вверх корпус здания выставочного павильона должна была венчать скульптурная группа — рабочий и колхозница. Закрытый конкурс, в котором приняли участие такие выдающиеся скульпторы, как Иван Шадр, Вячеслав Андреев, Матвей Манизер, выиграла Вера Игнатьевна Мухина.

Но каков был путь к этой победе! Приняв идею талантливого архитектора, Мухина тут же вынуждена была вступить с ним в принципиальный творческий конфликт.

Что есть скульптура? — так «по-шекспировски» ставился вопрос. Иофан считал, что она — завершение здания, как бы деталь — важная, необходимая, талантливо вылепленная, но деталь, венчающая замысел, своего рода развитие, продолжение архитектурной идеи. Взгляд Мухиной был выше и серьезней. Она еще не могла до конца сформулировать предчувствие этой скульптуры, но все ее чувства, чувства художника-патриота, скульптора-мыслителя подкашивались: это должен быть максимально обобщенный и вместе с тем предельно образный реалистический символ нового общества, социалистического строя, грядущий — впечатлением! — символ Страны Советов.

Таков был тот социальный заказ, который Мухина сделала себе сама.

Однако очень непросто был поиск решения.

отведенные назад, как в гимнастическом упражнении, руки... Разрезанные в перпендикулярных плоскостях пространство и воздух становились органическими, естественными элементами скульптуры.

И тут «кое-кто» стал возражать против шарфа. Пришлось Вере Игнатьевне делать варианты модели «с шарфом» и «без», чтобы доказать свою правоту. Такого рода сложностей, препон было много, и утверждение модели затягивалось. Осенью, когда до открытия выставки оставалось меньше полугода, Мухина написала письмо в Совнарком:

«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».

Еще большие трудности возникли перед Мухиной, когда модель была наконец утверждена. Предстоял перевод ее в натуральную величину в материал, не употреблявшийся до сих пор в таких целях, — в тонколистовую, около 0,5 миллиметра толщиной нержавеющую сталь. Этому должна была предшествовать работа по созданию увеличенных в размере промежуточных моделей и форм. А время торопило.

Выручил главный инженер завода ЦНИИМАШа Петр Николаевич Львов, деловой специалист и смелый человек. Это он предложил листы хромоникелевой стали в качестве материала скульптуры, а затем выдвинул дерзкую идею — сделать не трехметровую модель для последующего увеличения, а полутораметровую. С этим Мухина могла бы справиться значительно быстрее, и появилось бы время, для увеличения неимоверно сложной композиции до требуемых 24-х метров. Но был в этом и риск. Ведь тогда пришлось бы увеличивать не в 7, а в 15 раз! И, соответственно, возрастала опасность, грубость, явность возможных ошибок.

Но Львов и его люди, его «стальные работники» шли на это. Однако процесс увеличения модели не был просто механическим действием. Он потребовал от скульптора нового напряжения сил. Вера Игнатьевна помогла ее верные ученицы — З. Г. Иванова и Н. Г. Зеленская. Сколько физических и моральных сил отдали циклопической скульптуре эти три женщины!

Здесь не место описывать всю сложнейшую, тончайшую технологию изготовления по частям гигантских форм, деревянных колод-шаблонов, где все детали, все изгибы как бы выворочены наизнанку; угадать в вогнутости выпуклости, понять, что это за деталь, какое место скульптуры она представляет, было неимоверно трудно. «Мозги наизнанку приходилось выворачивать», — говорила Вера Игнатьевна. Опытные мастера-скульпторы не могли поверить, что так можно работать, «лепить» свои статуи, находясь «внутри» них. В этих гулливеровских колодах надо было выколотить стальные листы — многие сотни кусочков, из которых затем должна возникнуть вся группа. Работа шла в две, потом в три смены. Люди не уходили из этой гигантской мастерской-деха. Лучи прожекторов, вспыхив автотена, барговое пламя горнов, брызги искр сварки, дым — это была кузница Вулкана, где творилось чудо: рождалась невиданное в истории произведение скульптора. «Лежит кусок руки. Я хожу в ней в полный рост...» — вспоминала впоследствии Мухина. — Сварщик так устал, что инструмент валялся из рук... Помню: ночь, всю ночь метель. Спасались от нее в стальной юбке статуи...»

На другой день после того, как группа, наконец, была собрана, Вере Игнатьевне сообщили, что ночью на завод приезжал Сталин. И прямо к статуе. Включили прожекторы. Давать минут осматривал композицию...

Днем позвонил Иофан. Сказал: «Правительство очень довольное».

Тотчас же начали разбирать композицию на части и упаковывать их в ящики. Груз занял 28 вагонов. «Рабочий и Колхозница» проехали Польшу, пересекли фашистскую Германию. Вместе с разобранной композицией в Париж ехали монтажники. Чуть позже поехала и Мухина. Иофан и Львов были уже на месте, нетерпеливо ждали сборки и монтажа. В пути тонкая стальная оболочка была кое-где повреждена, помята. Пришлось срочно подправлять.

И вот наступил момент, которого с волнением ждали все — от автора до монтажника.

Над Парижем, облитые то золотистым солнечным светом, то фиолетовыми лучами прожекторов, плыли Рабочий и Колхозница, устремленные вперед, в будущее, в неизведанную даль времён. Дерзновенная, мощная и легкая, летящая композиция покорила парижан и гостей выставки. Одни видели в скульптуре олицетворение нового мира, социалистического общества, его порыв, динамизм, целеустремленность. Другие были захвачены мощной и одновременно изысканной пластикой, красотой здорового человеческого тела, соразмерностью всех частей композиции и ее удивительной слиянностью с павильоном — мраморно-порфирным постаментом скульптуры.

Пресса писала, что работа Мухиной стала олицетворением современности и грядущего, не было газеты или журнала, которые не печатали бы снимки, где «Рабочий и Колхозница» доминировали в парижском небе, отодвинув в сторону традиционный символ города — Эйфелеву башню; публицисты сравнивали мухинскую статую с Никой Самофракийской, живущей в Лувре. Парижане семьями выходили осматривать композицию, валом валялись к павильону СССР.

Да, это был триумф, триумф полный и безраздельный. «На берегах Сены», — писал Ромен Роллан, — два молодых советских гиганта в неукротимом порыве возносят Серп и Молот,

десятилетия, но ни один из них не забыл славу изваянных ею гигантов. Прошедшее время лишь подчеркнуло непреходящее значение творческого подвига Веры Мухиной.

Память ее увековечена в известном смысле стандартно. Ее именем названо художественно-промышленное училище в Ленинграде, установлены мухинские стипендии для студентов, открыта мемориальная доска на стене дома, где она жила и работала.

Однако совесть беспокоила художественные круги. И не раз за последние двадцатилетие возникал разговор о недопустимом состоянии главного детища Веры Игнатьевны. Возмущало его нынешнее положение. В начале 50-х годов главный въезд ВДНХ перенесли, увенчав новую арку слабым и дробным парафразом «Рабочего и Колхозницы». Гиганты, установленные на кургузом постаменте, оказались как бы ни при чем. Некоторое время назад за их силами нелепо, как-то сбоку, словно чувства неловкость этого поступка, пристроили павильон, перевезенный со Всесоюзной выставки в Монреале. Еще раньше в непосредственной близости поставили наклонный обелиск, посвященный успехам в завоевании космоса, появилась аллея космонавтов и ученых. Возникла довольно типичная для столицы ситуация почти стихийного нагромождения монументальных сооружений в одном месте — для удобства обозрения, что ли? У нас в Москве не диво площадь с тремя памятниками на ней разновеликим деятелям, сквер, где в непосредственной близости, то есть «убивая» друг друга в художественном отношении, стоят сооружения, посвященные разным событиям.

Но с этой малопочтенной практикой нельзя мириться, когда речь идет о шедевре века. И не раз руководство творческого союза и Академии художеств обращалось в компетентные городские организации, в Министерство культуры СССР с просьбой переместить монумент — символ страны «с высклок» на Ярославском шоссе в центр столицы. Помогали, Вера Игнатьевна — знайца Григорьевна Иванова и Нина Германовна Зеленская, инженеры, принимавшие участие в расчете, монтаже и боявшихся с материалом, требовали реставрации скульптуры (металлический ее каркас ржавеет) и подъема группы на парижскую высоту. О бедах бессмертной композиции писал, в частности, в 1982 году журнал «Коммунист». Однако ни записки, ни публикации не побудили к действию.

До последних дней своих Вера Мухина неслась в себе горечь обиды за тяжкую судьбу своего шедевра. В 1938 году дирекция Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, ссылаясь на поджимающие сроки и недостаток средств, провела в жизнь свое бесталанное предложение, и «Рабочий и Колхозница» оказались на купце 10-метровом постаменте. В. И. Мухина, Б. М. Иофан негодовали, однако сделать тогда ничего не смогли. Но Вера Игнатьевна не замкнулась в своих переживаниях. Сохранились ее рисунки — «Рабочий и Колхозница» делают широкий шаг навстречу Москве, Кремлю с бровей Ленинских гор. Борис Михайлович видел скульптуру века на стреле Москва-реки, в непосредственной связи с кремлевским ансамблем.

И художники, и архитекторы знали о мечтах и терзаниях создателей. Центральная экспериментальная студия СХ СССР разрабатывала в середине 70-х годов варианты размещения скульптуры на берегу Москва-реки, на 33-метровом пьедестале-пилоне у Крымского моста. Создали несколько вариантов, заставляющих вспомнить парижское расположение монумента. Внесли предложение. Им ответили устно: мы в Москве и так слишком часто двигаем памятники. С этим смирились, хотя всем было ясно, что да, двигают, но не те, что нужно. Для успокоения была проведена косметическая реставрация, некоторое время «Рабочий и Колхозница» находились в лесах.

Ныне, накануне 100-летия, вопрос о «Рабочем и Колхознице» должен быть решен, период прозябания гениальной скульптуры, думается, подошел к концу. И в соответствии с духом времени верим: будет объявлен открытый конкурс на место размещения и пьедестал для дорогих народному сердцу гигантов. А реставраторы бережно, лист за листом снимут, очистят и привезут в порядок солнечный металл, избранный Мухиной. И потом эти листы наденут на новый, прочный каркас, и вознесется вверх могучая симфония объемов, смелых линий, высоких мыслей и чувств над Москвой-рекой.

И еще. Многим ли ведомо, сколь глубоким мыслителем была Вера Игнатьевна? Это скорее предполагается, чем известно дополнительно. А ведь она оставила нам замечательную книгу, полную глубоких и тончайших размышлений об искусстве. Трехтомник Мухиной, включающий ее литературно-критическое наследие, издан в 1960 году тиражом... в пять тысяч экземпляров. Он давно превратился в библиографическую редкость. Невольно сопоставляешь «скромность», проявленную в отношении подлинно великого мастера, с иными роскошными монографиями, неоднократно выходившими в последние годы в свет массовыми тиражами, да еще на зарубежной базе. Такой чести искусства Мухиной не удостоивалось.

Как пройдет теперь уже близкий юбилей Мухиной? Помечтаем... Отойдут научные конференции, торжественное заседание (может, и ЮНЕСКО обратит внимание на столетие великого ваятеля...). Нам и детям нашим, грядущему веку останется сверкающий монумент в центре столицы, память о большой ретроспективной выставке, книги, где будут собраны статьи и выступления Веры Игнатьевны, репродукции ее произведений... небольшой музей в доме-мастерской на Арбате. Наверное, такой музей должен открыться в городе, в котором она жила и творила.

...И останется нам в наследство наглядный урок поразительного мужества и неисчерпаемости таланта, полной слиянности идеи и чувства, из которой возникало чистое пламя творчества, отданного стране, эпохе, людям.

Великая судьба! Олег ИВАНОВ, Григорий ОГАНОВ.