А.Э. МНАЦАКАНЯН
Преподаватель РГХПУ им. С.Г. Строганова,
e-mail: amn.2007@mail.ru

A.E. MNAZAKANIAN
Lecturer of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: amn.2007@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_68_81

СКУЛЬПТУРА «РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА» ВЕРЫ ИГНАТЬЕВНЫ МУХИНОЙ. СИНТЕЗ АРХИТЕКТУРЫ И СКУЛЬПТУРЫ

VERA IGNATIEVNA MUKHINA'S SCULPTURE "WORKER AND COLLECTIVE FARM WOMAN." A SYNTHESIS OF ARCHITECTURE AND SCULPTURE

На материалах архитектурного и скульптурного конкурсов в преддверии создания советского павильона для Всемирной выставки 1937 г. в Париже автор анализирует проблему архитектурно-скульптурного синтеза знаменитой двух фигурной скульптурной композиции В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» и объемно-пространственного построения советского павильона архитектора Б.М. Иофана.

Using materials from architectural and sculpture competitions held in the lead-up to the Soviet pavilion for the 1937 World's Fair in Paris, the author analyzes the problem of architectural and sculptural synthesis between V.I. Mukhina's famous two-figure sculptural composition "Worker and Kolkhoz Woman" and the spatial structure of the Soviet pavilion designed by architect B.M. Iofan.

Ключевые слова: Рабочий и колхозница, В.И.Мухина, Б.М.Иофан, Всемирная выставка, монументальная скульптура, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение, предметно-пространственная среда, целостность и эстетическая выразительность.

Keywords: Worker and Kolkhoz Woman, V.I. Mukhina, B.M. Iofan, World's Fair, monumental sculpture, scientific and methodological information technology support, subject-spatial environment, integrity, and aesthetic expressiveness

Скульптура «Рабочий и колхозница» по праву считается одной из самых значимых монументальных композиций советского периода. Она задумывалась не как отдельный художественный объект, а как единое целое, созданное на стыке архитектуры и пластики. Важную роль сыграл принцип синтеза архитектуры и скульптуры. Работа велась в сотрудничестве с архитектором Борисом Иофаном, благодаря чему композиция получилась не только выразительной по форме, но и убедительной как часть масштабного архитектурного замысла.

В середине 1930-х годов Советскую Россию пригласили принять участие во Всемирной выставке, которая должна была пройти в Париже в 1937 году. Выставка проводилась под девизом «Искусство и техника в современной жизни» и фактически стала площадкой, где страны-участницы демонстрировали не только достижения культуры и промышленности, но и продвигали собственные политические и экономические модели. Таким образом, экспозиции превращались в своеобразное соревнование идей и возможностей.

По сути, молодому советскому государству на этой всемирной выставке необходимо было убедительно показать свою мощь сразу в нескольких измерениях. Поле соревнования было творческим, интеллектуальным и производственным (технологическим). С идеологической точки зрения Советский Союз воспринимался во многих странах как новое и во многом уникальное государство. В стране, согласно провозглашаемым принципам, «хозяевами жизни» становились не банкиры и капиталисты, а простые люди — рабочие и крестьяне. Подобная социальная модель, резко отличавшаяся от привычных для многих стран представлений, вызывала большой интерес во всем мире и требовала яркого, легко читаемого художественного выражения.

Именно эту идею в полной мере воплотила Вера Мухина в своем скульптурном произведении. Образы персонажей переданы в стремительном движении. Фигуры словно устремляются вперед, к «светлому будущему», и тем самым становятся визуальным символом созидания и развития. В руках они держат символические предметы, связанные с трудом и жизнью простых людей, подчеркивая мысль о том, что будущее строится ими и ради них.

Благодаря такой ясной и сильной образности произведение воспринимается не только как памятник своей эпохи, но и как работа, сохраняющая актуальность. Идея достоинства труда и участия человека в создании будущего остается понятной и значимой и сегодня, и, по сути, актуальна на все времена.

Архитектурный проект

Для создания памятника было организовано два этапа конкурсного отбора. Сначала прошел архитектурный конкурс, а затем скульптурный. Такой порядок позволял определить общий облик и пространственное решение сооружения, а уже потом подобрать художественную композицию, которая наиболее органично впишется в выбранную архитектурную форму. В обоих конкурсах участвовали крупнейшие мастера своего времени — известные архитекторы и скульпторы, чьи работы задавали направление развитию советского искусства и строительства.

В архитектурном конкурсе были представлены проекты ведущих архитекторов: Алабяна, Щусева, Мельникова, Гинсбурга, Чечулина, Иофана, Щуко, Гельфрейха. Соперничество специалистов было серьезным, так как каждый из участников имел собственную творческую манеру и узнаваемый подход к монументальным задачам. По итогам рассмотрения предложений победителем был признан проект Бориса Иофана.

Победа Бориса Михайловича Иофана в этом конкурсе не была случайной. К моменту участия он уже зарекомендовал себя как выдающийся архитектор, способный решать масштабные и символически значимые задачи. Среди его наиболее заметных работ того периода — построенный Дом ВЦИК и СНК СССР, который широкой публике стал известен как Дом на набережной. Кроме того, он разработал проект грандиозного Дворца Советов, который представлял собой колоссальный замысел по масштабу.

Создавая проект для выставки в Париже, Иофан сумел передать в архитектурном образе ощущение динамики, стремительности и «скоростных ритмов» эпохи. В выбранной форме он выразил идеи пластики, ориентированной в будущее. Архитектура не просто служила оболочкой, но работала как выразительный художественный жест, подчеркивающий движение и устремленность вперед.

Фасад получившегося здания тонко напоминал пьедестал — словно заранее предназначенный для установки монумента. Эта ассо-

циация возникала не напрямую, а скорее на уровне впечатления. Композиция здания как бы подсказывала место и роль памятника, усиливая его значимость. Сам Борис Иофан так описывал это ощущение в своих воспоминаниях: «Очень скоро родился образ … скульптуры, юноша и девушка, олицетворяющие собой хозяев советской земли — рабочий класс и колхозное крестьянство. Они высоко вздымают эмблему Страны Советов — серп и молот» [2, с. 136-140].

Архитектор подготовил тщательно проработанный и достаточно точный эскиз монумента, задав в нем ясную композицию и общий образ будущего сооружения. Как вспоминал его друг и коллега Исаак Эйгель, при создании замысла Иофан опирался на известные образцы античной пластики. В качестве художественных прообразов он рассматривал скульптурную группу «Тираноборцы», созданную афинскими мастерами Критием и Несиотом в 5 веке до н. э., а также древнегреческую «Нику Самофракийскую», приписываемую скульптору Пифокриту. Эти источники помогали ему сформировать характер движения, остроту силуэта и общее монументальное звучание композиции.

Само выставочное здание было непростым по форме и во многом определялось условиями участка. Для павильона выделили очень узкую площадку, поэтому в плане он неизбежно получался вытянутым вдоль ее длины. Размеры территории, отведенной на парижской выставке, фактически заранее задали габариты постройки. Участок имел около 120 метров в длину при ширине всего 21,4 метра. В этой ситуации не архитектор свободно выбирал пропорции плана, а место диктовало их, вынуждая подчинить композицию стесненным параметрам.

Несмотря на техническую сложность, в целом место считалось удачным. Оно находилось на берегу Сены, на набережной Пасси, рядом с Эйфелевой башней. Павильон оказывался в центре внимания посетителей, в зоне главной перспективной оси выставки, Архитектор в итоге сформировал два фасада. Один очень протяженный боковой и мощный высокий передний . К переднему фасаду вело несколько промежуточных обьемов, соединенных в единое конструктивное целое.

Главный вход акцентировала монументальная лестница, ведущая на небольшую площадку. По краям этой площадки располагались два сравнительно небольших объема, украшенные барельефами И. Чайкова.

Барельефы усиливали торжественность входной зоны и задавали ей скульптурное обрамление. Над входом размещался скульптурный

герб. Он был выполнен по рисункам художника В.Фаворского. Герб добавлял фасаду символический и декоративный акцент. При этом статичность и уравновешенность переднего фасада сознательно противопоставлялись общей динамике всего здания — такое сопоставление работало на выразительность образа. Это придавало композиции ощущение собранности и архитектурного равновесия.



Рис. 1. План Всемирной выставки в Париже. Видны пропорции советского павильона, его большая протяженность по горизонтали

В проекте Иофана отчетливо читается прием «ритмического нарастания масс». Архитектор добился поставленной задачи — показать, как горизонтальное движение постепенно превращается в вертикальное. Композиция начинается с выраженной горизонтальной «линии тяготения». Затем через ряд промежуточных объемов и форм направленность усиливается и в итоге приводит взгляд к башне. Общее движение окончательно становится вертикальным и доминирующим (илл. 1, 2).



Рис. 2. Эскизный первоначальный архитектурный проект, созданный Иофаном для всемирной выставки 1937 года. На нем видны горизонтальные карнизы и вертикальные пилоны. Впоследствии они не были реализованы

Подобные приемы построения динамики через последовательное нарастание объемов и преобразование направления движения — были характерны и достаточно распространены в тот период в новой советской архитектуре.

План участка в основном предопределил как общую форму, так и конструктивное решение выставочного здания. Физические особенности отведенной территории и ее параметры заранее задавали архитектурные рамки. В них должен был создаваться павильон, а вместе с ним и пластическое оформление (илл. 3).

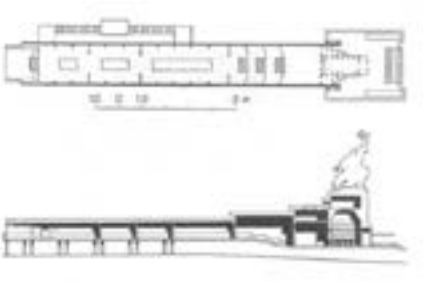


Рис. 3. Архитектурный план павильона и горизонтальный поперечный разрез



Рис. 4. Конкурсный проект Шадра. Основное движение направлено по диагонали

Скульптурный конкурс

В мае 1936 года Вера Игнатьевна Мухина получила письмо из Совнаркома. В письме сообщалось, что В. И. Мухина назначается участницей закрытого конкурса на создание скульптуры для павильона СССР на Международной выставке в Париже 1937 года. Тему композиции скульптуры, а также все дополнительные сведения и требования можно было получить у автора архитектурного проекта павильона — архитектора Б.М. Иофана. Ему принадлежал общий замысел и художественно-пространственная концепция постройки павильона, для которого предполагалась скульптура.

Для разработки пластического воплощения идеи, помимо Мухиной, пригласили и нескольких других ведущих на тот момент советских скульпторов — М.Г. Манизера, И.Д. Шадра, В.А. Андреева. После определения состава участников был официально объявлен закрытый скульптурный конкурс. Скульпторы отнеслись к этому ответственному заданию как к значимому творческому вызову. Каждый мастер подготовил и представил эскизный проект, предлагая свое решение темы и формы. Сам конкурс состоялся летом 1936 года.

Каждый из участников предложил собственную версию интерпретации исходной идеи (илл. 5). Стремясь по-своему раскрыть ее смысл и выразительность скульпторы провели большую творческую работу. В представленных проектах отчетливо проявлялись различия в понимании скульптурной образности. Авторы по-разному трактовали ключевые элементы композиции и по-разному расставляли смысловые и визуальные акценты. Не одинаковым было и отношение к основным направлениям в построении формы — вертикалям, диагоналям и горизонталям. В целом



Рис. 5. Конкурсные проекты всех участников. Хорошо видны различия в понимании авторами скульптурной формы. Связь с архитектурой павильона также осознается авторами по-разному

в гражданской скульптуре в это время одни скульпторы делали упор на устремленность вверх и доминирование вертикали, другие усиливали динамику за счет диагональных линий, третьи стремились к более уравновешенному, «горизонтальному» решению. Таким образом, даже при общей исходной задаче конкурсные эскизы представляли заметное разнообразие композиционных подходов и пластических приемов. Авторы эскизов, работая над проектом, по-разному отреагировали на важную особенность предлагаемого здания. Оно имело ярко выраженную протяженность по горизонтали и воспринималось зрительно как сильно вытянутое в длину.

Шадр и Мухина, учли эту композиционную «растянутость» и согласовали художественное решение с пропорциями сооружения. Для этого они включили в эскиз Иофана дополнительные горизонтальные элементы. Этим приемом они подчеркнули направление, заданное самой архитектурой, и визуально поддержали ее протяженный характер.

Иной подход представили Андреев и Манизер. В отличие от Шадра и Мухиной, скульпторы сделали основной акцент не на горизонтали, а на вертикальной основе композиции.

Они выстроили образ так, чтобы он воспринимался прежде всего как устремленный вверх. При этом в их решениях были усилены диагональные ритмы — то есть линии и движения, развернутые под углом. Од-

нако эти диагонали не уводили композицию в сторону, а все же тяготели к вертикали и работали на ощущение подъема и устремленности вверх.

«Монументально-декоративная скульптура, являясь нерасторжимой частью архитектуры, так же, как и она, характеризуется первичными компонентами ее композиции — объемом и пространством. И хотя архитектура – искусство неизобразительное, она создает не только среду для жизни и деятельности человека, но и оперирует одной из категорий художественного образа — монументальностью. Поэтому архитектура и скульптура — родственные искусства. Зрительно они воспринимаются через объем, силуэт, расстановку составляющих элементов в плане светотеневую пластику, материал, его фактуру», — пишет в своей книге «Монументально-декоративная скульптура» И.Г. Кадина [6, с. 15].

Из этого фрагмента текста хорошо видно, что автор И.Г. Кадина подчеркивает важные элементы скульптурного образа. Например, у В.И. Шадра присутствует ясная, продуманная диагональная связь композиции с архитектурой здания. Иными словами, решение не выглядит случайным — оно подчинено общей пространственной логике постройки и читается как осознанный прием. Это прием помогает «связать» изображение с окружающей архитектурной средой и направить восприятие зрителя (илл. 4).

Мухина в разных статьях описывает свое первое впечатление от предложенного архитектором Иофаном проекта павильона. Глядя на этот проект, она сразу почувствовала, что скульптурная группа должна передавать не столько парадность и торжественную статичность фигур, сколько совершенно иной смысловой акцент. По ее словам, важнее было выразить динамику своей эпохи — живое движение времени, творческий импульс и внутренний подъем, которые она видела повсюду в стране и которые были ей особенно близки и дороги [9, 11].

Эскиз композиции

Работа Мухиной над эскизом развивалась поэтапно. Решение не возникло сразу в окончательном виде. Здание выставки в эскизном варианте оказалось в значительной степени обусловлено планом участка. Это было конкретное условие размещения на местности. Именно конфигурация и заданные параметры площадки во многом предопределяли, каким мог быть архитектурный объем и как его следовало «читать» в пространстве.

Само здание было сильно вытянуто по горизонтали. С точки зрения скульптора это означало необходимость обязательно учитывать данный физический параметр.

Протяженность по горизонтали требовала такого пластического решения, которое не вступало бы в противоречие с вытянутой формой сооружения и воспринималось бы с ней как единое целое.

Первые исходные скульптурные наброски появились у Мухиной еще в мае. В основу творческого замысла изначально была положена тема тираноборцев, которая задавала общий смысл будущей композиции.

Мухиной представлялось, что композиция должна быть связана именно с этой узкой архитектурной горизонтальной формой и согласована с ней. Однако подходящее решение долго не находилось. Поиски оказались трудными и затяжными. В итоге, после напряженных размышлений и проб, возникла идея добавить к вертикально стоящим фигурам горизонтально «развертывающуюся» драпировку. «Шарф», как ее впоследствии называли. Это помогло бы соединить вертикаль персонажей с протяженной горизонталью здания и добиться более органичного взаимодействия скульптуры и архитектуры [9] (илл. 6).

Именно эта находка стала поворотной и фактически решающей в поисках конструктивной идеи. Горизонтальная протяженность здания оказалась пластически и образно объединена со скульптурой. В результате и фигуры и само сооружение воспринимались не как отдельные элементы, а как единый ансамбль. Композиция предстала связанной общим ритмом и направлением движения (илл. 7).

Определив в главном композиционном замысле характер движения —выразительную пластику шарфа и жест рук Мухина приступила к более подробной разработке остальных частей монументальной статуи.



Рис. 6. Один из ранних эскизов Мухиной, представленных на конкурс



Рис. 7 Один из первоначальных эскизов. Ноги выходят за пределы подиума. Тут неувязка с движением и длинной ноги. Фигуры неодеты. На ногах нет обуви. В процессе работы появилась обувь на ногах обеих фигур. На рабочем была слеплена спецовка, а на фигуре колхозницы появился сарафан, закрывающий грудь

В самом первоначальном варианте по замыслу Иофана образы центральных фигур выглядели несколько иначе, чем в последующих разработках. Рабочий был изображен с обнаженным торсом, то есть без верхней части одежды, а на девушке лишь намечались легкие, едва обозначенные одежды, создававшие впечатление большей условности и свободы трактовки.

Однако ответственная комиссия предложила отказаться от такой выразительной образности и сделать внешний вид персонажей более сдержанным и однозначным.

Причем еще на более раннем этапе комиссия настаивала на том, чтобы «одеть пролетариев», то есть исключить чрезмерную открытость тела и приблизить образы к более принятому официальному представлению.

В результате уже в следующем эскизе появилась рабочая одежда — спецовка.

Рабочего одели в комбинезон, хотя при этом спина и грудь оставались открытыми, что сохраняло часть первоначальной пластической выразительности. Девушке предложили более конкретный вариант одежды — сарафан, который заменил прежние условные «легкие одежды» и сделал ее образ более конкретным, определенным и завершенным (илл. 8).



Рис. 8. Еще один рабочий эскиз. Фигуры на нем одеты. Но обуви на ногах еще нет. При этом стопы уже не выходят за края подиума. Складки на юбке уже четко сформированы по горизонтали. Шарф, если судить по фотографии, еще двойной. Впоследствии вторая часть будет убрана. Головы уже тщательно пролеплены

Скульптор лепит женщину в русском сарафане. Верхняя часть, открывая шею и плечи, плотно облегает торс и подчеркивает собранность фигуры. Широкая юбка, стянутая на талии, переходит в вихрь крупных, энергичных складок. Эти складки не падают статично вниз, а словно подхвачены движением — они летят по горизонтальным дугам вместе с развевающимся шарфом. Эти складки направленные горизонтально, взаимодействуют с развевающимся шарфом и словно «привязывают» скульптуру к пилону. Благодаря этому статуя все сильнее ощущается неотделимой от своего основания и конструктивно связанной с архитектурой.

В результате и фигуры, и архитектурный объем оказались не просто поставлены рядом, а связаны между собой в единый ансамбль, где каждый элемент поддерживал и усиливал другой.

Примерно в том же ритме Мухина лепит и волосы девушки. Они напоминают языки пламени костра, которые ветер уносит назад — по ходу движения. Если смотреть на женскую фигуру в профиль, становится особенно заметно, как стремительно и легко задано ее движение. Линия корпуса, наклон, направление деталей одежды и волос работают на ощущение порыва вперед. Общий силуэт фигуры при этом читается более динамично и цельно.

При этом в интерпретации объема и складок юбки особенно заметна подчеркнутая массивность и пластическая наполненность формы. Эти особенности наглядно демонстрировали связь творческого почерка автора с одной из ранее созданных и широко известных ее работ в станковой скульптуре. Скульптура «Крестьянка» 1927 года в этом отношении выступала как характерный пример. В ней отчетливо проявлялся собственный художественный стиль. Такой стиль сложился у Мухиной еще в ранний период и был закреплен ее первыми значимыми произведениями.

Авторский стиль отличался стремлением к обобщенной, монументальной форме, активной работе с объемом и выразительным ритмом крупных складок. Складки не просто передавали фактуру одежды, но и усиливали цельность образа. Подобные качества находили убедительное продолжение и в других ее замыслах, например, в проекте скульптуры «Пламя революции», где та же направленность проявлялась особенно ярко. Благодаря повышенной экспрессии и более напряженной динамике художественного решения образ обретал необходимую содержательную значимость.

Поиск окончательного решения завершился и изменениями в композиции развевающегося шарфа. Изначально шарф был двойным, однако затем одну из петель складок убрали, чтобы сделать силуэт более ясным, облегчить композицию и точнее подчеркнуть ее направленность.

«Исходя из необычной архитектурной формы павильона, Мухина решила большую часть пластических объемов пустить по воздуху, свободно летящими в пространстве. Она ввела в композицию узкий развевающийся шарф, который ассоциируется с полотнищами многолюдных праздничных шествий. Скульптор стремилась создать впечатление легкости и стремительности группы, искала такой выразительный силуэт, чтобы вокруг фигур было много воздуха, чтобы на большой высоте на фоне неба скульптура казалась ажурной и легкой», — пишет М.А. Бурганова в своей книге «Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке» [1, с. 5].

Сама Мухина восклицала: — «Воздух, воздух, воздух! Ажур на фоне неба! Только здесь спасение от тяжести. Просветы обманут глаз, создадут несколько точек опоры, придадут скульптуре видимую легкость» [3. с. 42].

Однако с драпировкой, задуманной в виде развевающегося знамени или длинного шарфа, все оказалось далеко не так просто, как предполагалось сначала. У этой детали нашлись серьезные противники, не все считали ее удачной или необходимой, и из-за нее возникали споры.

На одном из очередных просмотров эскиза присутствовал Молотов.

Ознакомившись с вариантом, он предложил убрать шарф как лишний элемент. Мухина возразила и объяснила свою позицию: «Это нужно для равновесия». При этом она имела в виду не физическое равновесие, а композиционное — важную «визуальную горизонталь», которую как раз усиливало и удлиняло присутствие этого «шарфа», помогая всей группе выглядеть устойчивее и цельнее.

Молотов, хорошо разбирался в строительных и технических вопросах. Он отнесся к аргументу серьезно и согласился: «Ну, если это технически нужно, тогда другой вопрос…». То есть он допускал сохранение детали, если она действительно оправдана конструктивно и необходима для решения технологической задачи [2, с. 156].

Но и после этого важного этапа до окончательного варианта было еще далеко. Мухиной пришлось пять раз перерабатывать эскизную скульптуру, и каждый раз главным обьектом трудностей становился именно «шарф». Его форма, положение и роль в общей композиции снова и снова вызывали сомнения и требовали правок.

Параллельно во время поиска менялись и другие элементы. В процессе уточнений развернулось острие серпа, а сам серп оказался поставлен под небольшим углом к молоту — соотношение этих предметов тоже подбиралось и выверялось. Не менее сложной задачей оказались складки одежды юноши и девушки. Их костюмы — рабочий комбинезон и сарафан — прорабатывались в разных вариантах. Пластика ткани, характер складок и общий силуэт неоднократно пересматривались. Форма драпировок и одежды менялась постепенно. В меняющейся форме шел непростой поиск наиболее убедительного решения.

В композиции возникает отчетливо ощущаемое движение, создаваемое развернутым «крылом». Этот пластический мотив отсылает к прообразу античной Нике и считывается не как случайная деталь, а как осмысленная цитата из классической традиции. Особенно ясно это проявляется

при взгляде сбоку или в повороте в три четверти. В этом ракурсе рука визуально соединяется с петлей шарфа. Сходство с крылом становится легко читаемым и наглядным. Возникает впечатление не просто поднятой руки, а именно «крылообразной» формы, работающей на общий образ стремительного полета и подъема.

Полотнище ткани, охватывающее бедра мужчины, в полете драпировки также превращается как бы в опору. Оно не выглядит пассивной драпировкой: напротив, оно активно включено в движение и как бы поддерживает в пространстве крупную, монументальную петлю шарфа.



Рис. 9. Рабочая модель скульптуры. Высота 157 см. Гипсовая модель, с которой делалось увеличение. Хранится в РОСИЗО

Ткань не просто покрывает фигуру, а активно участвует в построении движения. Она динамически поддерживает и подхватывает петлю шарфа, а также «руки-крылья» обеих фигур. Благодаря этому драпировки начинают работать как конструктивный элемент. Драпировки связывают части ансамбля в единое целое и усиливают впечатление направленного, разворачивающегося в пространстве жеста.

Именно такой разворот рук приводит к тому, что в силуэте скульптуры при фронтальном взгляде проступает форма, напоминающая пятиконечную звезду. Эта ассоциация не выглядит случайной, она дополнительно подчеркивает и усиливает общий замысел композиции, делая его более выразительным на уровне цельного контура. При этом одна фигура больше другой, однако это почти не ощущается зрителем, потому что разница в «весовых» и объемных соотношениях уравновешивается драпировками. Ткань перераспределяет визуальные акценты и сглаживает различия в масштабе.

В целом композиция воспринимается как динамичная. В ней задано несколько крупных, «больших» ходов — основных движений, которые организуют восприятие. Если проследить эти движения внутри ансамбля, становится видно, что вместе они складываются в определенную пространственную схему, снова отсылающую к образу пятиконечной звезды. Фигуры, драпировки и атрибуты при этом взаимно поддерживают друг друга: все выверено, уравновешено и сохраняет гармонию, несмотря на активное, напряженное движение.

Комиссия под руководством Вячеслава Молотова выбрала пластическое воплощение Веры Мухиной. Ее герои были эмоционально активны, физически красивы и открыто, уверенно смотрели в будущее.

11 ноября 1936 года вариант с внесенными изменениями утвердили (илл. 9).

Список литературы:

1. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. — Москва, 2012.

2. *Воронов Н.В.* Рабочий и колхозница. — Москва: Московский рабочий, 1990. — 332 с.

3. *Воронова О.П.* Вера Игнатьевна Мухина. — Москва: Искусство, 1976. —189 с.

4. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. — Москва: Галарт, 1994. —296 с.

5. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 168 с.

6. *Кадина И.Г.* Оформление городских ансамблей и зон отдыха. Монументальная скульптура Учеб. Пособие. — Москва: МВХПУ, 1983.

7. *Конышева Е.* «Комплекс превосходства»:павильон СССР на Всемирной выставке в Париже и советская культурная дипломатия // Quaestio. — 2018. — Т. 6. — № 1. — С. 161–182. — URL: https:// doi.org/10.15826/qr.2018.1.289 (дата обращения 12.10.2025).

8. *Костина О.* Скульптура и время. Рабочий и колхозница. Скульптура В.И. Мухиной для павильона СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. — Москва: Советский художник, 1987.

9. *Мухина В.И.* Как создавалась скульптура павильона // Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже: Архитектура и скульптура. — Москва: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1938. — С. 34–41.

10. Павильон СССР на международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура. Авторы сборника: Д. Аркин, Б. М. Иофан, В. Мухина, П. Н. Львов, В. Николаев, П. Тарасенко. — Москва: Издание Акад. Архитектуры, 1938. — 56 с.

11. *Тоом Л., Бек А.*«Рабочий и колхозница»: Отрывок из устных воспоминаний В. И. Мухиной, записанных в 1939–1940 гг. // Искусство. — 1957. — № 8. — URL: http:// ratnikjournal.narod.ru/200706/25.htm (дата обращения: 05.07.2017).