

ПОБОЖІЙ С.І.

**Р. ФАЛЬК І СУМЩИНА.
ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ПЕРІОДУ
“БУБНОВОГО ВАЛЕТА”**

Художнє об'єднання “Бубновий валет” посідає важливе місце в історії мистецтва початку ХХ ст. Поштовхом до його виникнення стала виставка під однойменною назвою. Для нас же надзвичайно важливим є дослідження зв'язків “бубнововалетів” з Україною. У прямому чи опосередкованому вигляді вони виявляються не тільки у формальному відношенні (місце народження, час перебування), але й у контактах, насамперед, творчого характеру.

10 грудня 1910 р. в Москві у будинку Економічного товариства офіцерів на Воздвиженці відкрилася виставка “Бубновий валет”. Її організаторами й учасниками стали художники Михайло Ларіонов, Петро Кончаловський, Аристарх Лентулов, Ілля Машков, Наталя Гончарова. Серед учасників ми зустрічаємо імена як відомих на той час митців (Н. Альтман, В. і Д. Бурлюки, К. Малевич, В. Кандинський, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова), так і менш znаних у мистецькому середовищі (В. Барт, М. Верьовкіна, І. Клон, О. Моргунов, В. Рождественський). У виставках брали участь Олександра Екстер та Роберт Фальк. Заперечуючи естетику художників-передвижників з тяжінням останніх до оповідальності, вони орієнтувались у своїх пошуках на суто російське народне мистецтво. Серед учасників цього мистецького об'єднання зустрічаємо українців (К. Малевич, О. Екстер), уродженців Сумщини (Д. Бурлюк, О. Грищенко), а також художників, які деякий час перебували на сумській землі (В. Барт, Р. Фальк).

Вже на першій виставці “Бубнового валета” експонувалися роботи Роберта Рафаїловича Фалька (1886-1958) - одного з представників так званих “московських сезанністів”. Художній критик А. Ефрос взагалі називав Р. Фалька людиною “сезаннівської національності”. Така категоричність у висловлюваннях критиків мала досить ґрунтовну підставу. Становлення Р. Фалька як живописця відбувалося саме у Москві, місті, в якому він народився, закінчив реальне училище, відвідував класи малювання і живопису К. Юона, І. Дудіна, І. Машкова у 1904-1905 рр. З перервою опановував мистецтво і науку в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества (1905-1912). Головними своїми вчителями вважав Костянтина Коровіна і Валентина Серова. Починаючи з 1906 р., брав участь у виставках, в тому числі у виставці картин молодих художників “Товариства імені Леонардо да Вінчі” (1906). Саме в училищі відбувається знайомство Р. Фалька з художниками нових течій - І. Машковим, П. Кончаловським, О. Купріним, А. Лентуловим, В. Рождественським.

В автобіографії Р. Фальк зазначав, яким чином відбувалося формування його як митця: “У цей період я любив яскраві, контрастні сполучення, узагальнені виразні контури, навіть підкреслював їх темною фарбою. Тепер мені здається, що я зживав у той час мої дитячі враження від скриньки і ковдри куховарки. Але разом з тим і тоді, як усе життя, любив сірий колорит, сріблясту гаму похмурого дня”¹ (тут і далі переклад наш. - С.П.).

Не обійшов увагою Р. Фальк і кубізм, який дав змогу, за словами художника, *“акцентувати емоційну виразність”*. Незважаючи на те, що Р. Фальк відносився до молодшої генерації *“бубнововалетів”*, він, за твердженням російського мистецтвознавця Дмитра Сараб'янова, *“у своєму формуванні /.../ перетворився на типову фігуру об'єднання”*².

Серед інших *“бубнововалетів”* Роберт Фальк не був винятком у плані *“мащдрювання”* по мистецьких взірцях: В. Борисов-Мусатов, І. Грабар, К. Юон та інші. У цей період переважають імпресіоністичні уподобання автора, що проявлялися у ставленні до подолання важких живописних завдань. Поступовий відхід від імпресіонізму призводить до вироблення нової живописної системи, сформованої вже до 1913 р. Але й перший *“бубнововалетівський”* рік у Р. Фалька наочно висвітлив проблеми становлення митця як живописця. Примітивістська манера деяких робіт вписувалася у загальну концепцію *“Бубнового валета”* з примітивістською орієнтацією його адептів: М. Ларіонова і Н. Гончарової.

З часом Р. Фальк наближається до сезаннівського трактування природи, вносячи поступово більше тонкощів кольорових співвідношень та об'ємно-площинного вирішення. Але робота, з якої народжується, за словами Д. Сараб'янова, *“істиний Фальк”*, відноситься до 1910 р. У *“Полі капусти”* ми спостерігаємо і споглядабельність як типовий прийом, і організацію полотна за допомогою кольорових площин. Через два роки з'являються декілька творів Р. Фалька, експресивних і енергійних за манерою живопису. До таких, насамперед, треба віднести *“Пейзаж з вітрилом”* (1912, Саратовський художній музей), написаний художником під Лебедином під час гостювання у Олексія Андрійовича Красовського (1884 - ?), з яким Р. Фальк навчався у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества³.

Маєток О. Красовського знаходився у с. Кулички Лебединського повіту. Там, у надзвичайно живописній місцевості, вони не тільки відпочивали від богемного московського життя, але й писали картини, етюди. На жаль, до нашого часу не дійшли будівлі маєтку О. Красовського. Останні з них було зруйновано після Другої світової війни. Документальне підтвердження цьому знаходимо у листі дружини художника - Ангеліни Василівни Іцекін-Кротової (1910-1992) до автора: *“Р.Р. Фальк гостював у маєтку вітчима Красовського (Кулички) у 1906 і в 1912 році. Фальк і Красовський училися в 1906 році в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества. Зі слів самого Фалька (мого чоловіка) знаю, що він гостював у Красовського в 1906 і в 1912 році. Вони писали разом етюди, каталися по околицях верхи, відвідували знайомих Красовського /.../. Знаю тільки зі слів Фалька, що, починаючи з 1909-1910 року, творчі матері і художні смаки Красовського і Фалька розійшлися”*⁴.

Більше відомостей знаходимо у листі дружини Р. Фалька до директора Лебединського художнього музею Д.Я. Ледньова у 1974 р.: *“У “Куличках”, маєтку Красовського, молодий Фальк писав багато. Ще до поїздки Фалька в Париж, ДТГ (Третьяковська галерея - С.П.) придбала в нього деяку кількість робіт ранніх років, що зараз розкидані по різних музеях...”*. На думку дописувача, О. Красовський був *“художником для себе”*: *“У всякому разі його відволікали світське життя і господарство від мистецтва. Мені пам'ятається, що Р.Р. (Фальк - С.П.) не вважав Красовського серйозним*

професіоналом. Адже Фальк належав до того угруповання художників, що відносилися до своїх живописних занять як до служіння головному змістові життя”⁵.

Панорамність композиції “Пейзаж з вітрилом” обумовлена точкою зору художника, який знаходився, вочевидь, на березі ставу, з якого відкривався ефектний сільський краєвид з вулицею, що підіймалася вгору, та різнокольоровими будиночками. На першому плані - частина ставу, на якому човен з білим вітрилом. Неподалік від ставу, з правого боку, знаходиться комплекс будівель мастку О. Красовського. Р. Фальк дотримується топографії місця зображеного мотиву, підводячи основу кубізму. Нам вдалося ідентифікувати місце, яке зобразив художник. Воно зазнало, звичайно, суттєвих змін. Заріс і обмілів став, виростили нові дерева, змінився напрям вулиці та розташування вже інших за конфігурацією будинків. Але у загальних рисах місце все ж можна впізнати.



Фальк Р. Пейзаж з вітрилом. 1912.
Саратовський художній музей

Д. Сараб'янов відносить “Пейзаж з вітрилом” до кращих творів Р. Фалька цього часу. Ось що він пише з цього приводу: “Ця річ Фалька незвичайно артистична, вигадлива, незвичайна. І разом з тим творча гра художника тут не підсвідома, не позбавлена реальної життєвої основи. Навпаки, коли дивилися на “Пейзаж з вітрилом”, виникає живе відчуття реальної дійсності, майже побутової і незвичайно достовірної. Вірогідність ця досягається не докладним описом або натуральним зображенням предметів, а точністю передачі стану природи і суті предметів, зображених на полотні”⁶.

Певна кубістичність трактування природних форм у пейзажі поєднується з експресією і в кольорі, і в динаміці руху: *“Гнуться під сильним вітром стовбури дерев і кущі, вони вибухають, як відкупорені пляшки (так говорить сам Фальк)”*⁷. Різnobарвність кольоропису підсилюють міпні, немовби примхливі органічні структури, що є одним цілим із землею. Художник досить тонко підмітив різноколірність стінопису селянських хат, які, немовби нагадуючи великодні крашанки, опатно милуються серед смарагдових дерев і кущів. Цю особливість народного мистецтва підмітив і лебединський краєзнавець Борис Ткаченко у своїй праці *“Лебедія”*: *“Стіни рублених хат зовні обмазувались глиною і білилися /.../. Для Лебединщини характерне біління лише чола та вуличного причілка хати. Причілок, що виходив не до вулиці, і тильна стіна хати мазались червоною чи рожевою глиною. Яскравими кольорами глини фарбувались віконниці, вікна, двері, призьба. Вислів лебединців “білити хату” стосується тільки біління кімнат у хаті”*⁸.

Експресія геометричних форм (особливо у верхній частині картини) пом’якшується плавними абрисами форм озера (ставка) у нижній частині твору. Як і в інших композиціях тих часів (наприклад, *“Стара Руза”* (1913); *“Пейзаж з церквою”* (1912)), спостерігаємо деяку спрощеність форм, що тяжіє до примітивістської образної системи. Важко з упевненістю сказати, чи була така примітивізація *“елементом гри”*, як це вважає Д. Сараб’янов. На наш погляд, навряд чи це можна розглядати як свідому підробку під примітив. Швидше - це намагання автора зосередити увагу на формах пейзажу, органічно пов’язаних між собою. Конструктивною основою твору є кубістичне трактування форм: від дерев до човна та селянських хат, обумовлене, напевно, знайомством Р. Фалька з мистецтвом Пабло Пікассо. Знайомство з творчістю іспанського художника могло відбутися у Москві, у колекціях відомих московських колекціонерів С. Щукіна та І. Морозова.

В одному з перших ранніх кубістичних пейзажів *“Будиночок у саду”* (1908, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) Пікассо зводить реальні форми до геометричних першопочатків. Пейзажний мотив не втрачає від цього своєї привабливості, навпаки, у його структурі виявляються приховані від глядача конструктивні елементи, увагу на які звертає художник. Деревя, які обрамляють композицію, набувають монументального вигляду. Дерево на задньому плані взагалі схоже формою на космічний корабель, націлений у небо. Чітка геометрична будова притаманна будинку, грані якого чітко контрастують з оточенням.

Так само, як і Сезанн, Пікассо намагається передати глибину простору завдяки кольору; плановість передається не за рахунок ослаблення кольорових мас, а за рахунок зміни кольору та його кількості, вираженій у конкретній геометричній формі. Дослідники небезпідставно вбачають у цьому пейзажі близькість до такого пізнього пейзажу Сезанна, як *“Будинок Журдена”* (1906, Базель, Художній музей)⁹.

Митець відкидає усе зайве, дрібниці (будиночок без вікон), які можуть порушити загальне сприйняття цієї грандіозної конструкції. Рівновеликість геометричних форм згармонійована художником. Позачасовість пейзажу очевидна. Вона виявляється у відсутності будь-яких прикмет часу. Художник виявляє не тільки геометричну основу предметів, але й підкреслює енергетичні лінії ландшафту. Аналізуючи цей пейзаж, помічаємо, як у деяких

випадках лінії-кордони форм збігаються з лініями інших форм: край стіни будинку - з лінією паркану; лінія кордону коричневого кольору землі у правій частині утворює зі стіною будинку Y-подібну форму, що викликає у нашій уяві асоціацію з келихом.

У ранній період своєї творчості Р. Фальк використовує прийом обведення темною фарбою контурів речей, підкреслюючи контрастні узагальнені кольорові сполучення. Подібний прийом використовує і К. Малевич, який восени цього ж року (1904) відвідує училище у Москві, в якому навчається Р. Фальк. Це помітно у таких працях К. Малевича, як *“Купальник”* (1911) та *“Полотери”* (1911-1912). Контур як прийом емоційної виразності використовували й інші художники, зокрема, Н. Гончарова (*“Курець. Стиль підносного живопису”*, 1911). З творами кубістичного напрямку К. Малевич і Р. Фальк могли ознайомитися також на виставках *“Вінок”* та *“Золоте руно”*. На останній, зокрема, було широко представлено французьке мистецтво у творах Брака, Ван Гога, Ван Донгена, Глеза, Гогена, Дерена, Сезанна, Ле Фоконьє, Метценже, Синьяка, Матісса.

Засвоєння Фальком творчих засад кубізму Пікассо та Брака помітно при порівнянні з роботами раннього періоду творчості Пікассо, за зовнішньою простотою яких ховається глибока концепція нового напрямку у мистецтві ХХ ст. Пікассо залишає предметні форми реального світу, але зводячи їх до першооснов: кубів, циліндрів. Якщо полотно Пікассо і декларує ідеї деяких композицій Сезанна (*“Будинок Журдена”*, 1906), то Р. Фальк дослівно не повторює Пікассо. Зсуви форм у *“Пейзажі з вітрилом”* більш динамічні. Пейзаж відзначається панорамністю, в його композиції немовби сфокусовано стільки об'єктів, скільки можна охопити зором, знаходячись на пагорбі, з якого відкривається ідилія селянського життя, незрозумілим дисонансом якого виглядає човен з вітрилом.

Подібність та відмінність пейзажу Фалька і Пікассо, між якими іде й відстань у чотири роки, помітні у співставленні схематичних прорисів, які ми пропонуємо порівняти. Якщо у роботі Пікассо “силові” лінії більш конструктивні, то у *“Пейзажі з вітрилом”* російського художника вони більш примхливі, в них спостерігаються більше декоративні якості. Особливо це помітно у верхній частині полотна з абрисами дерев.

Виявлення конструкції форми відбувається на полотні Р. Фалька так само, як і у Пікассо: площини світлого чергуються з темними. На відміну від Пікассо, Р. Фальк більш активно використовує декоративні можливості кольору, що мало, як ми вже зазначали, реальне підґрунтя у вигляді кольорового розпису селянських хат на Лебединщині. Крім *“Пейзажу з вітрилом”*, в інших творах митця теж помітний вплив кубізму (*“Крим. Пірамідальна тополя”*, 1915; *“Автопортрет на тлі вікна. Крим”*, 1916).

У роботі *“Крим. Пірамідальна тополя”* (Державний Російський музей, Санкт-Петербург) бачимо, як митець виявляє гру об'ємів різноманітних форм дерева, що тягнеться до неба. Форми дерева, схожого за формою на тополло (кипарис?) відтворено Пікассо у його композиції *“Будиночок у саду”*, але вони, на відміну від тополі Р. Фалька, більш геометризовані і не такі різноманітні. Людські постаті та тварини у *“Пейзажі з вітрилом”* зображені у примітивістському стилі, нагадуючи селянські глиняні свистульки та іграшки, які продавали на українських ярмарках та базарах. Загалом, Р. Фальку вдалося

поєднати кубістичну експресію з примітивістською, народною естетикою. Живописні плями підкреслено графічно та розіграно за допомогою поєднання світлих і темних плям. Форма речей будується на тональних розтяжках однорідного кольору: від насиченого до світлого. Але завдяки малюнку живопис виглядає конструктивно міцним та логічно обумовленим. У контексті аналізу *“Пейзажу з вітрилом”* слід згадати те, яким чином митець розумів взаємовідношення між малюнком та кольором. Р. Фальк відмічав їхній синтез у своїй творчості, повторюючи услід за Сезанном, що живопис – це вірний колір на вірному місці. *“А вірне місце - це те, що прийнято вважати малюнком”*, - розмірковує з цього приводу художник. *“Пейзаж з вітрилом”* з точки зору живописної організації є підтвердженням думок митця щодо того, що *“в основі живопису знаходяться кольорові відношення”*. Прискіпливо вдивляючись у картину, помічаємо зв'язок буквально кожного кольорового квадратного сантиметру твору.

Зв'язок з творчістю Поля Сезанна вбачаємо не тільки у колористичних особливостях і технічних прийомах, але й у тому, як Р. Фальк трактує дорогу у *“Пейзажі з вітрилом”*. Услід за французьким митцем Р. Фальк показує поворот дороги. Як відомо, мотив повороту дороги відіграв особливо важливу роль у творчості Сезанна (*“Будинки біля дороги”*, бл. 1881).

Про характер живопису і графіки О. Красовського дають уявлення роботи (в основному в техніці пастелі), що зберігаються у колекції Лебединського міського художнього музею. Деякі з них, наприклад, *“Куличанський етюд”* (початок XX ст., Лебединський міський художній музей), вказують на безпосередню орієнтацію художника щодо нових на той час течій у мистецтві¹⁰. На вертикальному, видовженому форматі створено кулісоподібну композицію. Два дерева з обох боків замикають її на манер куліс та надають деяких рис театральності. На першому плані - невеличка річка, береги якої поросли очеретом, на другому - будиночки, форму яких графічно підкреслено лініями. Крони дерев ніби зливаються на кордонах переходу кольору з небом, що, можливо, було обумовлено специфічною технікою пастелі, в якій виконано цю роботу. На відміну від Р. Фалька, з його намаганням виявити конструктивні елементи пейзажу, О. Красовський використовує систему світлотіньового живопису, але в той же час він використовує й елементи інших пластичних систем, зокрема, підкреслення та акцентування кордонів форми предметів. Останній прийом активно використовував і Роберт Фальк. У композиції *“Хмара”* простежуються риси творчості митця, який має розвинуте відчуття кольору і композиції. Відчувається також бажання митця підкреслити у природних явищах незвичайні ефекти, монументальність. В інших його творах помітне бажання зафіксувати такі природні ефекти, які досить важко передати живописними засобами (*“Етюд проти сонця”*). Такі твори можуть класифікуватися нами як етюди. Вони є своєрідною творчою лабораторією для художника. Можливо, вони і не розраховані на широкого глядача, але за браком інших, фундаментальних робіт митця, мають таке ж значення, як і все, що вийшло з-під пензля художника. Намагання віднайти у пейзажі та підкреслити художніми засобами незвичні явища виявляють у творчості О. Красовського романтичні тенденції. Особливо романтичний настрій відтворено у таких значних за розміром композиціях, як, наприклад, *“Зима”* (початок XX ст.).

На тлі якоїсь монументальної, але незрозумілої за функціональним призначенням споруди, зображено декілька людських постатей. З одного боку, перед нами зображення конкретної пори року, а з іншого - композиція знаходиться на грані алегорії та певної правдивої або придуманої картини з життя. Така змістовна двоїстість композиції несе на собі відбиток еклектичної манери, що ґрунтується на світоглядній філософії.

У цьому ж році Р. Фальк написав ще одну роботу, безпосередньо пов'язану з Сумщиною - *“Конотопські дівчата. Поденниці на відпочинку”* (1912, Саратовський художній музей)¹¹. Картина була, швидше за все, написана художником у Конотопі під час перебування у дядька Йосипа - земського лікаря, родича з боку матері. Р. Фальк гостював у нього в 1904-1906 рр. у підмосковному місті Покрови, а у 1912 р. - в Конотопі. Можливо, це якимось чином пов'язано з приїздом Р. Фалька на Лебединщину до О. Красовського. Відносно недалеко відстань від Конотопа до Лебедина дозволяє нам зробити припущення щодо одночасної поїздки Р. Фалька на Сумщину. Проте ми не можемо визначити, в якому напрямку відбулася ця подорож: з Лебединщини до Конотопа чи навпаки.



Фальк Р. Конотопські дівчата. Поденниці на відпочинку. 1912.
Саратовський художній музей

Втім, образи Конотопа знайшли своє втілення не тільки у живопису, але і в епістолярній спадщині митця. У листі до матері Марії Борисівни Р. Фальк писав з італійського міста Аяччіо 30 липня 1929 р.: *“Чесно кажучи, я з невеликим бажанням повертаюся в Париж. Чим старше я стаю, тим більше я переконуюся, що мене все більше і більше приваблює жити в маленькому містечку. Меншість людей прагне жити у великих містах. А я зволів би, як дядько Йосип, прожити все життя в Покровах або в Конотопах”*¹².

На відміну від *“Пейзажу з вітрилом”* з його майже панорамною композицією, у цьому полотні Р. Фальк вибирає зовсім інший композиційний прийом. Він немовби фрагментує сцену з провінційного життя маленького міста, яким був Конотоп у перше десятиліття ХХ ст. Дві жіночі постаті на тлі невеличкого будинку займають на картині майже весь простір полотна, від чого композиція твору стає монументальною. Вся “не-дія” твору зосереджується у центрі. Якщо зліва дерево обрамляє край полотна, то з правого боку його замикає жіноча постать. Щодо стилістики твору, то і *“Пейзаж з вітрилом”* і *“Конотопські дівчата”* викопані в одній манері, що поєднала елементи кубістичного та примітивістського живопису. Значною мірою на це вказують навмисно огрублені форми жіночих постатей, основа яких підсвідомо виявляється геометричними формами: трикутником, колом, напівсферою. Саме за допомогою геометричних площин відбувається поєднання живих форм з неживими (людське тіло з огорожено). Такий, здавалося б, суто формальний прийом підкреслив, на наш погляд, відчуженість героїв полотна, які, втомлені тяжкою фізичною працею, знаходяться у майже заціпинілому стані. В їхніх поглядах читаємо відчуження від цього світу, в якому молоді жінки повинні заробляти собі на хліб тяжкою фізичною працею. Вони настільки заглиблені у свої думки, настільки далекі від реальності сьогодення, що ці образи набувають якогось загадкового, метафізичного змісту.

Важливе значення має кольорова гама полотна. Малиновий колір неба створює відчуття вечірнього літнього дня, коли стомлені робітниця відпочивають після важкої праці. А зеленкуваті, сині відтінки разом з коричневим і жовтим кольором обличчя жінок говорять про бажання автора наблизитися до живописності, виявлення першоснов кольору, притаманного тій чи іншій речі.

Кінематографічність ракурсу максимально наблизила до нас постаті, показуючи на другому плані частину будинку і паркану. *“Конотопські дівчата”* - картина зовсім не схожа на куличанський *“Пейзаж з вітрилом”*, хоча обидві написані у 1912 р. Чим уважніше роздивляєшся цю картину, тим більше виникає асоціацій та культурних діалогів. Автоматичність рухів персонажів нагадує манекеноподібні постаті творця метафізичного живопису італійського художника Джорджо да Кіріко. У цьому аспекті проблемним видається твердження Д. Сараб'янова відносно пісенного стану, притаманного творові. У картині є пастрій, але це загадковий і незрозумілий нам сюжетний хід, який до кінця не прояснюють ані композиційна побудова, ані кольорова гама. Вона, за словами Д. Сараб'янова, *“немовби має свій настрій”*, але це “немовби” вносить у судження знаного російського вченого елемент невпевненості, герменевтичну багатовимірність. Відчуття неспокою і

загадковості актуалізують і досить рвані ритми контурів, то підкреслюючи округлі форми голів, то, навпаки, створюючи незрозумілий ритмічний малюнок (наприклад, паркан). Але ми погоджуємося з судженням цього дослідника щодо фальківської "заглибленості": *"Тут вона поки ще підкріплена самим мотивом і станом героїв. Пізніше вона стане насамперед вираженням ставлення художника до світу. "Дівчата" найбільш близькі серед останніх робіт "до стримано-об'єктивної" думки фальківської творчості. І тому вони, мабуть, зіграли більшу роль у становленні щирого Фалька, ніж, наприклад, відверто бубнововалетівська "вивісочна" "Жінка за столом" (1912), хоча остання мала більш високі художні якості і більше цінувалася художником"*¹³.

Якщо у *"Пейзажі з вітрилом"* можна ідентифікувати топографію місця, з якого Р. Фальк писав цей мотив, то зробити це у *"Конотопських дівчатах"* набагато складніше, майже нереально.

Серед можливих діалогів Р. Фалька відмітимо манеру трактування жіночих постатей у *"Конотопських дівчатах"*. Підкреслена геометризованість правої постаті нагадує також стилістику африканських статуєток, скульптур. Її зразки цікавили художників-авангардистів на початку ХХ ст. Доволі швидко вона стає об'єктом для колекціонування. З 1906 р. мистецтво примітивних народів зацікавило і Пікассо, а результати цієї зацікавленості незабаром втілено в його славнозвісному полотні *"Авіньйонські дівчата"* (Нью-Йорк, Музей сучасного мистецтва). Аналізуючи африканське мистецтво у своїй праці *"Мистецтво негрів"* (1914), російський художник і теоретик В. Матвей так пояснював африканську скульптуру: *"Подивіться на яку-небудь деталь, наприклад, на око; це не око, іноді це щілина, раковина або що-небудь, що її заміняє, а між тим ця фіктивна форма тут красива, пластична - це ми і назвемо пластичним символом ока"*¹⁴. Цей принцип, про який згадує дослідник, незабаром було втілено в естетиці кубізму. Р. Фальк у полотні *"Конотопські дівчата"* теж ніби втілює принципи африканського мистецтва: очі трактує як щілини. Проте ми не виключаємо, що художник міг узяти цей прийом з *"других рук"* - від Пікассо.

На відміну від інших митців (Вламінк, Дерен, Матісс), у Пікассо ставлення до африканського мистецтва було не тільки естетичним, але до нього домішувалися риси і магічної природи цієї незнайомої для європейців пластики. Саме завдяки цій скульптурі Пікассо зрозумів і сутність живопису взагалі. Вона, на думку іспанського митця, слугувала неграм у якості фетишів, за допомогою яких люди звільнялися з-під влади духів. Люди творили ці речі для того, щоб завдяки візуалізації перебороти свій страх. Таким чином і художник, надаючи колір і форму зображенню, переступає межу між страхом, невідомим світом і загадковими силами. Живопис і мистецтво стають свого роду магією. Певною мірою і від полотна *"Конотопські дівчата"* Р. Фалька відчувуються магичні токи, імпульси, що випромінюють герої полотна. Вони відпочивають, але в їхньому виразі маскоподібного обличчя - відголоски давніх ритуалів та обрядів.

Спробуємо подивитися на цю композицію з точки зору одного культурного діалогу, який вів Р. Фальк з французьким художником П. Гогеном. Своєю задумливістю таїянські образи Поля Гогена чимось нагадують

конотопських дівчат на полотні російського митця. Йдеться про програмну, фундаментальну роботу Гогена “Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?” (1897, Бостон, Музей витончених мистецтв). У багатофігурній композиції з правого боку спостерігаємо три жіночі постаті, біля яких спить малюк. Але ж мрійливий вираз обличчя цих молодих жінок на роботі Гогена має зовсім іншу природу, ніж у Р. Фалька: у французького художника - підкреслює ідею митця щодо знаходження героїв у земному раю, вдалині від осередків цивілізації, а у Р. Фалька, навпаки, відсутності цього стану на землі.

Про те, що “*Конотопські дівчата*” були не єдиною роботою, написаною Р. Фальком у Конотопі, свідчать каталоги виставок “*Бубнового валета*”. В одному з них, за 1913 р., серед 14 творів Р. Фалька під №148 значиться “*Пейзаж у Конотопі*”. Викликає певний інтерес і робота під №145 - “*Село у Малоросії*”. Ці твори експонувалися у Москві в будинку Левіссон на Великій Дмитрівці. Конотопський пейзаж (не виключено, що й пейзажі) висів поряд з роботами Д. Бурлюка, К. Малевича і О. Екстер, а поряд з ними знаходилася гуашова композиція Пабло Пікассо та “*Муза, що надає натхнення поетові*” французького примітивіста Анрі Руссо.

Більш розгорнута експозиція “*Бубнового валета*” була влаштована у Санкт-Петербурзі того ж року. Р. Фальк показав на ній утричі більше робіт, ніж у Москві. Серед викопаних художником у 1912 р. під №368 знаходимо “*Пейзаж в Малоросії*”, а під №369 - “*Пейзаж Конотоп*”. Певна українська забарвленість у назві відчувається й у “*Сільській вулиці зі свинями*” (№374), “*Лавці у містечку*” (№376)¹⁵. Безсумнівно, що українська тематика виявилася доволі симпатичною російському художнику, адже митець вважав за необхідне показати конотопські твори на виставках такого високого мистецького рівня.

Нашу гіпотезу щодо наявності й інших композицій, написаних під Лебедином у Красовського та в Конотопі, підтверджує інформація з художнього щоденника Р. Фалька, який митець вів тривалий час і який було нещодавно видано обмеженим накладом (*Роберт Фальк. Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. - Москва: Изд-во HGS, 2002. - Наклад 100 екземплярів*).

Щоденник Р. Фальк почав вести ще тоді, коли навчався в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества і робив перші кроки до майстерності. Якщо спочатку він занотовував докладні відомості щодо творів (робив замальовки композиції, вказував місцезнаходження творів, ціну проданої роботи, її розміри тощо), то згодом записи стають лаконічнішими. Так, на сторінках 79 та 80 Р. Фальк дає перелік 12 робіт, зроблених у дядька Йосипа в Конотопі. Серед них відзначимо: “*Натюрморт з паперовими трояндами*” (? , полотно, олія, 73x73), експонувався на виставках “*Бубновий валет*” у Москві та Петербурзі у 1913 р.; “*Фрукти*” (?) - картина експонувалась також на зазначених вище виставках; “*Конотопські дівчата (Щоденниці на відпочинку)*”; “*Підмосков'я*” (полотно, олія, 88,5x102, Тамбовська обласна картинна галерея) - експонувалась на виставці “*Бубновий валет*” у Петербурзі у 1913 р.; робота без назви, яку було показано на виставках “*Бубновий валет*” у Москві та Петербурзі (1913) та виставці “*Художники - товаришам-воїнам*” у Москві (1915). Інші твори дуже важко ідентифікувати через відсутність назв та неконкретність зображення композиції¹⁶.

Більш плідним виявився для Р. Фалька період перебування у Красовського в Куличках. У щоденнику зафіксовано 35 творів. Подасмо їх перелік: *“Доріжка, зелена галявина. Куці з червоними квітами”*, 40x71 (продано знайомому К. Розенбергу за 8 руб.); *“Доріжка між квітами”*, 44,5x53,5 (продано С. Лаврову за 10 руб.); без назви, 71x62 (подаровано дядьку Йосипу); без назви, 71x44,5 (подаровано Єлизаветі, зник), експонувався на учнівській виставці (1906); без назви, 62x71 (подаровано Г. Салтикову, зник), експонувався на учнівській виставці (1906); без назви, 71x53,5 (подаровано Б. Каменській, зник); без назви, 71x62 (подаровано В. Бергу); без назви, 71x62 (продано К. Розенбергу за 10 руб.), експонувався на учнівській виставці (1906); без назви, 44,5x53,5 (продано К. Розенбергу за 10 руб.); без назви, 53,5x62; без назви, 98x71 (знищено); без назви, 89x98 (продано К. Розенбергу за 40 руб.); без назви, 35,5x49; *“Верби на фоні води”*, 44,5x53,5 (зник); постель, 35,5x27 (подаровано Флорі Гарбель); без назви, 22x44,5; *“Бел. Фабрика. Капуста”*, 26,5x35,5 (продано Калугіну за 25 руб.); *“Ситя вода. Гуси”*, 35,5x26,5 (подаровано Красовському, зник); *“Хмари”*, 26,5x35,5 (зник); *“Натюрморт з червоними і синіми квітами”*, експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві (1912) та Петербурзі (1913); *“Жоржини”*, експонувався на виставці *“Бубновий валет”* у Москві (1912); без назви (знищено); *“Пляшки і глечик”*, полотно, олія, 71x67 (Музей-садиба *“Абрамцево”*, Московська обл.), експонувався на виставці *“Бубновий валет”* у Петербурзі (1913); без назви; без назви, експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві та Петербурзі (1913); *“Зимовий пейзаж”* (?), експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві та Петербурзі (1913); *“Селянська вулиця із свинями”* (Смоленський музей (?), експонувався на виставці *“Бубновий валет”* у Петербурзі (1913); *“Пейзаж з вітрилом”*, полотно, олія, 90x116 (Саратовський художній музей), експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві та Петербурзі (1913); без назви; *“Родина винокура Блінкена”*, експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві та Петербурзі (1913); *“Дружина акцизного”*, експонувався на виставках *“Бубновий валет”* у Москві та Петербурзі (1913); *“Жіночий портрет”*, експонувався на виставці *“Бубновий валет”* у Петербурзі (1913); дві роботи без назви (знищені), одна з них портрет (?)¹⁷.

Навіть з такого стислого переліку творів можна зробити деякі висновки.

По-перше, художник намагався розширити коло сюжетів: від пейзажу, натюрморту - до побутової композиції. Проте переважають все-таки пейзажні композиції.

По-друге, Р. Фальк дуже критично підходив до оцінки своїх творів, що підтверджується фактом знищення значної кількості робіт, написаних у Куличках у Красовського.

По-третє, митець, цінував деякі композиції, про що свідчить експонування цих робіт на виставках у Москві та Петербурзі.

По-четверте, не виключено, що Р. Фальк приїздив до Куличок і взимку (*“Зимовий пейзаж”* (?)).

Принагідно відмітимо, що Р. Фальк створив на сумській землі твори, які увійшли до скарбниці не тільки творчого доробку самого художника, але й російської та української культури. Ці та інші роботи художника показали

наявність великого творчого потенціалу Р. Фалька та його відмінність від інших представників “Бубнового валета”.

Те, що Р. Фальк відрізнявся від інших митців, підмічали навіть сучасники. Пізніше, через п’ятнадцять років, у 1927 р., мистецтвознавець О. Федоров-Давидов дав таку оцінку творчого періоду Р. Фалька: *“Безсумнівно, що з усіх “бубнововалетівців” Фальк самий “якісний”. Він досяг у своїх останніх роботах того ступеня монументальності і живописної побудови об’єму, яка тільки можлива в рамках сезаннізму”*¹⁸.

Передова художня російська критика в особі її найкращих представників згодом осмислює місце і значення “Бубнового валета” і Р. Фалька, зокрема, в історії художньої культури тих часів. Коріння “Бубнового валета”, на думку Я. Тугендхольда, знаходилося у Москві: *“Тільки Москва з її соковитою строкатістю, і разом з тим з її Щукіним і Морозовим, могла породити “Бубновий валет” з його охотнорядським культом їжі, з його перебільшеними розмірами людей і речей, з його портретами, в яких стільки ж від лубка і вівіски, скільки від сезаннівських моделей, - і з його пейзажами, у смарагдово-синій і жовто-оранжевій насиченості, в яких стільки ж Москви, скільки і ... Екса в Провансі”*¹⁹. У самого Р. Фалька він відзначив те, що вирізняло його серед інших - його *“внутрішню самозаглибленість”*.

Значну роль “Бубновому валету” у тогочасному художньому житті відводив і відомий російський художній критик А. Ефрос, виділяючи з когорти цього мистецького об’єднання Р. Фалька як одного з найобдарованіших живописців “бубнововалетівської” формації, і відводячи йому особливе місце. Він, на думку художнього критика, *“виявився “раком-самітником” - він майже випав з бубнововалетівського руху”*²⁰.

Серед тих, на кого орієнтувався Р. Фальк, особливо на початку свого творчого шляху, дослідники відзначали давніх іконописців, а також російських художників XVIII-XX ст.: Ф. Рокотова, П. Федотова, М. Врубеля, П. Кузнецова, М. Сар’яна. Але у цьому списку окремо повинна стояти постать Поля Сезанна. Під час перебування у Франції в 1928-1937 рр. Р. Фальк навіть мешкав у Ексі, де *“все було наповнено Сезанном”*. В автобіографії, написаній у 1956 р., Р. Фальк присвятив йому навіть окремий розділ: *“Із сучасних майстрів мій основний метр - Сезанн. Для мене це максимальний реаліст, художник приголомшливої правди, а не ілюзорної правдоподібності /.../. Його бачення світу було таким могутнім, він прозрівав такі тасмніці світла і кольору, що наявна в його руках техніка його задовольнити не могла. Воля генія перемагала, однак, відсталість мертвого матеріалу: його полотна - жива колірна тканина, пластичні події виникають із глибин простору, що як би роїться колірними атомами. Його твори - не подоби життя, а саме життя в прекрасних дорогоцінних зорово-пластичних формах”*²¹.

Р. Фальк бачив роботи Сезанна не тільки у Москві, але й у Франції - на батьківщині “затвірника з Екса”. Безумовно, найповніше творчість Сезанна представлена у Парижі; дві його виставки відвідав Р. Фальк. На його думку, там він побачив завершені речі. Коріння живописної техніки Сезанна він вбачає у рембрандтівському живопису. Особливо Р. Фалька вразило відчуття кольору у Сезанна: *“У Сезанна дивне око. Як у музиці буває абсолютний слух, так у живописі - абсолютний колірний зір. Таким володів Сезанн. Я*

навмисно їздив у Екс і був уражений, до чого вірно, з жорстокою правдивістю кольору і світла писав Сезанн /.../. Сам я в Ексі не справився, не міг перебороти труднощів світла, а фантазувати собі не давав. Точність, жорстока правда Сезанна мені не давала спокою”²².

Р. Фалька вразили полотна Сезанна у зібранні торговця картинами Амбруаза Воллара, яких у французького колекціонера нараховувалося близько 300. Як і Сезанн, Р. Фальк вважав, що живопис - це “вірний колір на вірному місці”. Усі, хто був знайомий з Р. Фальком, його учні, друзі, близькі люди свідчать про його задушевну любов до Сезанна. Як і у кожного художника, мистецькі орієнтири змінювалися і у Р. Фалька. Після “Бубнового валета”, приблизно з 1918 р., його улюбленими художниками стають голландці Рембрандт та Вермеер Дельфтський, італієць Тіціан, іспанці Веласкес, Ель Греко та Сурбаран, французи Ватто і Шарден²³.

Про постійний пошук Р. Фалька, у тому числі й у розумінні, осмисленні творчого надбання Сезанна, свідчать відверті слова Р. Фалька наприкінці життя: “Тільки тепер, мені здається, я дозрів до справжнього розуміння Сезанна... Як сумно і прикро! Прожив ціле життя, а тільки тепер зрозумів, як треба по-справжньому працювати”²⁴. Читаючи рядки цієї сповіді, мимоволі згадуються аналогічні визнання француза Коро та японця Хокусая, в яких ці вже літні люди з гіркою визнавали, що тільки у такому віці вони зрозуміли сутність мистецтва.

Переглянуті нами каталоги виставок Р. Фалька після 1917 р. свідчать, що художник майже уникав показу творів, написаних у Куличках та Конотопі. Так, наприклад, на виставці 1924 р. експонувалися роботи митця 1911-1924 рр. Серед них незначна частка відноситься до 1912 р.: №21 “Село”, №20 “Будиночок”²⁵. В інших каталогах виставок Р. Фалька 20-х рр. роботи цього періоду взагалі не згадуються²⁶.

На наш погляд, ні у кого з “бубнововалетів” бажання досягнути глибини джерел таємниць сезаннівської творчості не виявилось так яскраво, як у Роберта Фалька. Осягнення творчих засад Сезанна тривало у Р. Фалька все життя. У контексті цього невмирущого інтересу слід розглядати і твори Р. Фалька, виконані на Сумщині. На його полотнах синтезувалися ідеї та прийоми, почерпнуті зі скарбниці світового мистецтва, забарвлені українським місцевим колоритом. Так сталося, що твори художника цього періоду опинилися у російських музеях. У фондах Сумського художнього музею зберігається невеличка колекція робіт Р. Фалька - краєвиди і портрети, виконані набагато пізніше, між 1930 та 1950-ми рр.²⁷

²²Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. и прим. А.В. Щекин-Кротовой. - М., 1981. - С.11.

²³Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов: Очерки. - М., 1971. - С.117.

²⁴Фальк Р.Р. Вітрильник. 1912. Полотно, олія. 90x116. - Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радішева. Інші назви: “Пейзаж з вітрильником”, “Село у Малоросії”, “Пейзаж у Малоросії”, “Село”. Ліворуч внизу підпис: Фальк. Праворуч внизу підпис: 1912. Твір надійшов у 1980 р. від дружини художника А.В. Щекин-Кротової (Москва). Інв.№Ж-2438. Виставки: “Бубновий валет”. 1913. М., СПб.; Р.Р. Фальк. 1924. М.; Р.Р. Фальк. 1965. Єреван; 1966. М.; 1967. Таллін; “Париж-Москва”. 1979. Париж; “Москва-Париж. 1900-1930”. 1981.

М.; "Російський живопис кінця XIX - початку XX ст." 1991. М.; "О.П. Боголюбов та його Радищевський музей. Живопис із зібрання СДХМ імені О.М. Радищева". 1999. М. Літ.: Каталог виставки картин Р.Р. Фалька. Март-апрель 1924. - М., 1924. - №21 ("Деревня"); Виставка произведений Р.Р. Фалька. Каталог. - Ереван, 1965. - №4; Kulturna toorba. - 1945. - 24 сєгьпа; Р. Фальк. Каталог виставки. - М., 1966; Vitvarne umeni. - Praha, 1966. - №1. - С.9; Виставка произведений Роберта Фалька. Каталог. - Таллин, 1967. - №3. - С.7; Русская живопись конца 1900 - начала 1910-х годов. - М., 1971. - С.129-133; Robert Falk. - Dresden, 1974. - Abb.22. - S.12; Москва-Париж. 1900-1930. - М., 1981. - Т.І. - С.308; Т.ІІ (цв. воспр.); Москва, 1982. - №10 (цв. воспр. между 176-177); Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. А.В. Щекін-Кротова. - М., 1981. - С.26, 224 (цв. воспр. №11); *Водонос Е.И.* Одушевленность // Заря молодежи. - 1986. - 1 нояб. - №44; *Кормакулина Г.М.* // Музей'9. - С.225; Русская живопись конца XIX - начала XX в. Каталог. - 1991. - №46 (воспр.); *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX в. - М., 1991. - С.32 (воспр.); *Водонос Е.И.* Живопись Р.Р. Фалька. Буклет. - Саратов, 1991 (воспр.); *Водонос Е.И.* / СГХМ. Сборник статей. - 1993. - С.39; *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. - М., 1998. - С.249-250; *Водонос Е.И.* // СГХМ. Сборник статей. - 1999. - Вып.8. - С.34, 35; *Кормакулина Г.М.* А.П. Боголюбов и его Радищевский музей (цв. воспр.); *Пащикова Л.В., Водонос Е.И.* Первый губернский музей в России // Крестьянка. - 2001. - №4 (цв. вклейка между с.48 и 49; цв. воспр.).

⁴Лист А.В. Щекін-Кротова до автора від 8 січня 1988 р.

⁵Лист А.В. Щекін-Кротова до Д.Я. Ледньова від 1 січня 1974 р. Твори Р. Фалька "куличанського" періоду, за відомостями А. Щекін-Кротова, зберігаються у музеях Алмати, Абрамцево, Серпухова.

⁶*Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов... - С.131.

⁷Там само.

⁸*Ткаченко Б.І.* Лебедія. - Суми, 2000. - С.327.

⁹Пабло Пикассо. 1881-1973. К столетию со дня рождения: Каталог выставки. - Л., 1982. - С.85.

¹⁰У Лебединському міському художньому музеї зберігаються 22 твори О. Красовського, з них: 1 - живопис, 21 - пастель: "Вечір" (71x52), "Вечір у лісі" (49x68), "Вечір" (63x87), "Вночі" (триптих: 65x49, 65x49, 65x49), "Вночі" (49x64), "День" (88x64), "Зима" (64x102), "Етюд" (47x63), "Етюд проти сонця" (50x65), "Захід" (63x49), "Конвалії" (49x65), "Лісовий струмок" (66x50), "Осінь у Куличках" (52x74), "Море" (101x64), "Ніч" (63x87), "Куличанський етюд" (63x101), "Пейзаж з сонцем, о заходить" (54x69), "Ранок" (64x78), "Рибалки" (47x62), "Світляк і колокольці" (54x36), "Хмара" (63x49).

¹¹*Фальк Р.Р.* Конотопські дівчата (Поденниці на відпочинку). 1912. Полотно, олія. 100x114,5. - СДХМ. Інші назви: "Девушки-поденщицы на отдыхе", "Конотопские поденщицы", "Девушки-поденщицы". Твір надійшов у 1971 р. (дарунок П.А. Шульги (Саратов). Раніше знаходився у зібранні дружини художника А.В. Щекін-Кротова (Москва). Інв.№Ж-1667. Виставки: Р.Р. Фальк. 1967. Новосибірськ; 1986. Саратов. Літ.: *Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900 - начала 1910 гг. - М., 1971. - С.29-133 (и воспр.); Robert Falk. - Dresden, 1974. - Abb.№1. - S.13-14; Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. А.В. Щекін-Кротова. - М., 1981. - С.30, 225 (воспр. №15); Альбом. - 1984 (цв. воспр.); Альбом. - 1985. - С.172 (цв. воспр. №91); *Водонос Е.И.* Одушевленность // Заря молодежи. - 1986. - 1 нояб. - №44; *Кормакулина Г.М.* // Музей'9. - С.226; *Водонос Е.И.* Живопись Р.Р. Фалька. Буклет. - Саратов, 1991 (и воспр.); *Он же* // СГХМ. Сборник статей. - 1993. - С.35; *Там же.* - 1999. - С.34, 35;

¹²*Фальк Р.Р.* Беседы об искусстве... - С.94.

¹³*Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов... - С.133-134.

¹⁴Цит. за вид.: Диалоги в пространстве культуры... - С.64.

¹⁵*Постелов Г.Г.* "Бубновый валет": примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. - М., 1990. - С.256, 261. Місцезнаходження вказаних у каталогах творів Р. Фалька нам невідоме.

¹⁶*Фальк Роберт.* Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. - М., 2002. - С.79-81.

¹⁷Там же. - С.23-25, 41, 75-78.

¹⁸*Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство: Статьи и очерки. - М., 1975. - С.76-77.

¹⁹*Тугендхольд Я.А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. - М., 1987. - С.190.

²⁰*Эфрос А.* Мастера разных эпох. - М., 1979. - С.197.

²¹*Фальк Р.Р.* Беседы об искусстве... - С.13-14.

²²Там же. - С.41. В Ексі Р. Фальк написав "Пейзаж в Ексі". Див.: *Фальк Роберт.* Живопись

и графика из музеев и частных собраний / Государственный русский музей. Авт.-сост. *Е.В.Баснер* - СПб., 1992. - 1 арк., склад. у 8 с. Лл.: *Фальк Р.* "Пейзаж у Ексі". - С.6.

²³Монолог о Фальке (Воспоминания А.В. Щекін-Кротова) / матер. подгот. *М. Смирнова* // Советская культура. - 1989. - 8 апр. - №42 (6610). - С.9.

²⁴*Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания в трех томах. - Т.2. - Кн.4, 5. - М., 1990. - С.67.

²⁵Каталог выставки картин. Р.Р. Фальк. Март-апрель. - М., 1924.

²⁶Выставка акварелей и рисунков: Шевченко А.В., Фальк Р.Р., Нюрнберг А.М. - Москва, 1924; IV выставка картин и рисунков Р.Р. Фалька. - М., 1927; выставка картин: Грабарь И., Древин А., Машков И., Осмеркин А., Удальцова Н., Фальк Р., Федоров Г. - Москва, 1923. На виставці Р. Фалька 1966 р., яка відбулася у Московському відділенні СХ РРФСР, експонувалися твори 1907-1950 рр., у тому числі й "Пейзаж з вітрилом": *Фальк Р.* Виставка произведений: Каталог / Сост. *А.В. Щекін-Кротова* при участии *Е.В. Членовой*. Вст. ст. *Д.В. Сарабьянов*. - М., 1966. На виставці творів Р. Фалька у Казахській художній галереї (1969) експонувалися роботи 1910-1940-х рр., більшість з яких надала на А.В. Щекін-Кротова. Див.: *Роберт Рафаилович Фальк (1886-1958)* / Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г. Шевченко. - Алма-Ата, 1969. - Буклет. 1 арк., склад. у 6 с.

²⁷У колекції СХМ знаходяться роботи *Р. Фалька*: "Портрет старої" (1932), "Золоті кулі" (1935), "На ринку. Узбек" (1938), "Дівчина у чорному капорі" (1930-і рр.), етюд до "Портрету Л.М. Еренбург-Козинцевої" (1930-і рр.), ескіз до "Портрету старої" (1932), "Геля у шалі" (Щекін-Кротова) (1946), "Пейзаж з вишкою у Локшні" (1940), "Регістан" (1940-і рр.), "Гай Молдавія" (1952), "Дівчина у білій хустці".