

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-43-52

ROBERT FALK AND ITALY

Summary: In the personal fate of the “quiet jack of diamonds”, Robert Falk, his ten-year stay in France played an important role; the innovations of French art influenced his creative passions. Meanwhile, Falk was interested in broad cultural strata. In the proposed article, for the first time, a seemingly marginal topic of his reflection on Italy and understanding of Italian art are highlighted. The journey of 1911, when the young artist, mostly on foot, visited dozens of cities and memorable places in northern Italy, made an unforgettable impression on him, the echoes of which (for example, the Ravenna mosaics) were reflected in his painting. However, we are not talking about direct natural images. The Italian “look” appears only on one canvas by Falk, *Sienna. Memories of Italy*, painted from memory after this eventful visit.

Throughout his life, Falk carefully and analytically observed the masterpieces of the Italian Renaissance classics, sometimes changing his views and assessments, as happened with the great Venetians and Raphael. The first impression of the city was so strong that at the early time of acquaintance with Venice, with architecture, with the

special light of the lagoon, the works of its art were out of Falk’s attention, who later appreciated them. The Ravenna mosaics especially attracted the artist’s attention, primarily the individuality of each mini-fragment of the colourful surface, textured complexity. Thus, in Falk’s dense painting, the influences of the foundations of Cezanne and early Byzantine masterpieces were simultaneously present. In addition, the texture attracted him in Titian’s painting, which he appreciated in the Hermitage and Louvre collections. In the Louvre, the interpretation of white in Raphael’s masterpiece *Donna Velata* attracted the artist’s attention. In the perception of early Falk, “dull” *Sistine Madonna* at the Moscow exhibition in 1956 struck him with “greatness and beauty”. The “Italian experience” was constantly used by the artist in his analytical and pedagogical work. As a “feedback”, the article gives examples of writer Carlo Levi and film director Michelangelo Antonioni’s high attitude towards painting of one of the greatest masters of Russian art of the 20th century.

Keywords: Robert Falk, Italy, Ravenna, Raphael, Botticelli, Titian, «Jack of Diamonds».

Robert Falk’s ten-year stay in France (1928–1938), creative trips around the country, falling in love with its capital firmly connected his name first of all with French artistic discoveries, the Parisian school, despite the fact that the influence of the impressionist system, Cezanne and the Cubists on his painting had been seen even before the trip to Paris. Meanwhile, Falk, a broad-minded artist, responded, both in creativity and in thought, to the most diverse cultural layers.

When he was a student at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, in the rules of which it was forbidden students to present their works at exhibitions outside the walls of the alma mater, Robert Falk, after showing “not at the right

place” (the Jack of Diamonds exhibition) and selling *Red Carpet Landscape* with a signature as an anagram Klaf Trebor, used the little money he had received to travel to Italy¹. Devotion to his vocation and forced austerity prompted the young artist to make most of the route through cities and towns on foot. Thus, in the spring of 1911, the “wonderful country” was revealed to him by seeing “not through the eyes of a tourist looking from a window of a hotel or car” but seeing its life “from the back door, from an intimate, hidden from prying eyes” side [3, p. 15]. He managed to visit Rome, Orvieto, Pisa, Siena, Florence, Ravenna, Ferrara, Padua, Venice, Verona, Vicen-

1. The landscape was sold for 160 rubles to notary Ostroumov (Catalogue. 281).



Siena (Memories of Italy). Summer 1911. 105x86 cm. Rostov Regional Museum of Fine Arts, Rostov-on-Don.

za, Parma, Mantua and Milan. "There wasn't enough money for Southern Italy," the artist recalled, "<...> I walked endlessly through the streets of Venice, that is, along the canals. I didn't even want to go to museums <...> — the city itself was a museum of beauty, a magnificent monument, but still alive, unfading, breathing" [3, p. 15].

Interestingly, with all the abundance of impressions, he admired and analysed only the Ravenna mosaics, Giotto and the Siennese school creations of all the wealth of Italian art. The business-like intensity of perception, the kaleidoscope of impressions explains why the young artist did not stop to capture the surrounding nature and monuments. His landscape *Sie-*

*na. Memories of Italy*², painted no longer under direct impression, is dated 1911. "An exercise in a Cezanne style", as D. Sarabyanov [2, p. 52] denoted it, most of all reveals cubist formal and fauvist colouristic intentions. Medieval Siena, with its clear geometry of buildings crammed into hilly terrain proved to be a fertile model for the artist's selective memory. ("I began to work easily from memory," writes Falk to Raisa Idelson [3, p. 118] in a letter from Paris. One can testify that this ability had already been shown by the artist two decades earlier).

Ten years after the trip, in Falk's painting, one can also find old Ravenna impressions — in the compositions *Woman in a Red Bodice (R. Idelson)* (1922, State Tretyakov Gallery) and *Woman in a White Armband* (1923, State Tretyakov Gallery). Sarabyanov writes about the first painting: "In *Woman in a Red Bodice*, the figure crystallises from the environment. From the amorphous matter and the inert mass of the paint layer, perfection grows — precise and clear, like a formula expressing the plastic law in its purest form. Falk builds up a layer of paint. He 'torments' the canvas, overstrains it, as if materialising the image — in order to come to a difficult harmony of space and plane, 'reality and abstraction of being and 'extra-being''. Falk seems to stop time." [1, p. 117] To this analysis, it is necessary to add a reminder of two components that the artist consciously and intuitively focused on — Cezanne's work and the Ravenna mosaics. For Falk, not only, so to speak, the individuality of each mini-fragment of the colourful surface was important but also the textural complexity of the work. He includes Titian in a number of those masters in whose work "texture has a living network of nerves, its own blood circulation, similar to how a living body differs from a body in a panopticon" [3, p. 77]. Interestingly, it was at this time, by 1923, that Falk "noticed the old Venetians" [5, p. 49].

One can see how Falk's artistic preferences changed over time. In his early trip to Italy in 1911, the young artist highly appreciated Giotto's painting for the generality and simplicity of forms, conciseness of colour interpretation, and the Ravenna mosaics since in the complex interweaving of colours, each of them (these colours) was limited (we note that these discoveries took place during the era of the "Jack of Diamonds"). However, he later admitted: "In the homeland of the magnificent Venetians, in

2. 105 x 86 cm. Rostov Regional Museum of Fine Arts, Rostov-on-Don, Russia.

Venice, I didn't seem to notice them. But when during the first years of the revolution, I began to look for new ways of my painting, I was struck and carried away by the concrete-sensual painting of these powerful artists. I admired it in the Hermitage collection." [3, p.16].

Initially, Falk, by his own admission, did not highly appreciate Raphael. However, once in the Louvre, he stood for hours in front of the portrait *La Donna Velata*, which he knew as *Fornarina in White*. "Something new opened up for him, and maybe that is why [...] he painted white on white a lot then," says A. Shchekin-Krotova [5, pp. 176–177]. In the portrait of the author of these lines, created more than two decades later than *In a White Shawl* (1946–1947, Russian Museum), Falk seemed to recall the former difficult task of creating a picturesque harmony of white in a dense texture. Meanwhile, another assumption is born: perhaps, it was precisely because of the fascination with whites during that period of his work that Falk drew attention to the Louvre masterpiece. In one of his letters to Raisa Idelson, he outlined this predilection: "After all, white is the most colourful. I myself rarely felt such pleasure from colour when I was painting your white portrait" [3, p. 99]. We are talking about *Woman in a White Armband*. And a few years later, he confessed to her: "Imagine, I fell in love with Raphael very much, more than with that Titian that is here in the Louvre..." [3, p. 138]. (Nevertheless, at different times, he carefully studied Titian's *Portrait of a Young Man with a Glove, Beauty in front of a Mirror (Woman in Front of a Mirror)*.)

A transformation in Falk's opinion also occurred in relation to the *Sistine Madonna*, which he saw on his way to Italy and which then seemed to him "alien and boring" [3, p. 16]. Once again contemplating the canvas in 1956 at the Pushkin Museum at the farewell exhibition of the Dresden Gallery, he was, according to his confession, "struck by the grandeur and beauty of this divine work" [ibid.].

Here is another example of changing Italian tastes. "Botticelli evoked opposition from me with his too obvious perfection of form" [3, p. 120] is Falk's early opinion. "Now I really love Botticelli", commented Falk in 1956.

In his 1956 autobiography, Falk himself noted the change in tastes; however, he also spoke of unchanging addictions. He claimed that, as before, he preferred Donatello, whose monument to Gattamelata he had admired in his youth. And his claims to Michelangelo's works remained unchanged.



In a white shawl (A.V. Shekin-Krotova). 1946-1947. Oil on canvas. 80x65 cm. The State Russian Museum

Among the five Western artists of his generation, Falk named Amedeo Modigliani as the most interesting to him.

We note Falk's ability to, if it can be defined that way, system analysis, which is revealed, among other things, based on his following conclusion, also born on the basis of Italian observations: "When in 1911 I saw amazing Hellenistic

painting in the Vatican Museum, and then in a villa in Maser³, I remembered that although there are 1.5 millennia between these two phenomena of art, they both come from a single visual-plastic tradition, the plastic culture of the Mediterranean..." [3, p. 15].

3. Villa Barbaro built by A. Palladio is also known for the frescoes created by P. Veronese in 1560–1561.

It is also important that the artist noted the local specifics of the general atmosphere of the place, commenting on his sensitivity to the perception of the special sensitive organisation of the eye inherent in artists in relation to colour and light: "The artist's eye reacts to colour in the same way as it is manifested by the surrounding light atmosphere. No wonder Titian, Paolo Veronese worked in Venice — their eyes were fed by this magnificent golden light, spilled in the Venetian region..." [3, p. 132]⁴.

It seems that it is precisely this analytical ability to systematise the visual impressions received that makes organic his pedagogical activity, membership in the All-Russian Art College of Fine Arts of the People's Commissariat of Education, the commission for organising the Museum of Painting Culture, work as an "explanatory lecturer" of the Museum of Painting Culture excursion bureau, the ability to explain the results of solving his creative tasks, revealed in paintings, including in polemics with fellow artists.

In connection with the theme "Falk and Italy", it is worth remembering amazing examples of feedback. Carlo Levi, whose novel *Christ Stopped at Eboli*, published in Russian in 1955, made a strong impression on Falk, was himself captivated by the artist's painting. At the exhibition "Russian and Soviet Art from Ancient Times to the Present", held in 1974 in Rome and Florence, *Red Furniture* impressed Michelangelo Antonioni. Arriving in 1975 as a guest of honour at the IX Moscow International Film Festival, the director insisted on meeting with the artist's widow, wanting to purchase his works. The sale was denied. However, Antonioni was sincerely grateful for the donation of two sketches. In a letter from Italy on August 16 of this year, he wrote to Shchekin-Krotova: "I also want to thank you once again for the wonderful reception that you gave us. This meeting was one of the most beautiful for us that we had in Russia <...> It was also wonderful to get to know one of the most wonderful artists of the era" [5, p. 299].

REFERENCES:

1. Sarabyanov, D.V. 1971. *Russkaya zhivopis' konca 1900-h — nachala 1910-h: Ocherki* [Russian painting of the late 1900s — early 1910s. Essays]. Iskusstvo, Moscow, USSR.
2. Sarabyanov, D.V., Didenko, Yu.V. 2006. *Zhivopis' Roberta Fal'ka: Polnyj katalog proizvedenij* [Painting by Robert Falk. Complete catalogue of works]. Elysium Gallery, Moscow, Russia.
3. Falk, R.R. 1981. *Besedy ob iskusstve: Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike* [Conversations about art. Letters. Memories of an artist]. Sovetskiy hudozhnik, Moscow, USSR.
4. Shekin-Krotova, A.V. 1985. "Ljudi i obrazy. Biografii i legendy" ["People and images. Biographies and legends"], *Panorama iskusstv* [Panorama of Arts], issue 8. Sovetskiy hudozhnik, Moscow, USSR.
5. Shekin-Krotova, A.V. 2020. *Ryadom s Fal'kom* [Close to Falk]. AVC Chriti Foundation, Art-Volkhonka, Moscow, Russia.

4. That is how the artist explained why he stayed in France when answering the question why he was not in Moscow with his family.

Лия Анатольевна Чечик
Директор-организатор Школы искусств
и культурного наследия Европейского университета
в Санкт-Петербурге,
кандидат искусствоведения
e-mail: likachechik@gmail.com
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0002-2572-5860

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-43-52

РОБЕРТ ФАЛЬК И ИТАЛИЯ

Аннотация: В личной судьбе «тихого бубново-валетовца» Роберта Рафаиловича Фалька большую роль сыграло его десятилетнее пребывание во Франции, для творческих пристрастий — новации французского искусства. Между тем Фалька интересовали широкие культурные слои. В предлагаемой статье впервые освещается, казалось бы, маргинальная тема его рефлексии по отношению к Италии и осмысления итальянского искусства. Путешествие 1911 года, когда молодой художник, по большей части пешком, обошёл десятки городов и памятных мест северной Италии, произвело на него незабываемое впечатление, отзвуки которого (например, от равнинских мозаик) отразились в его живописи. Однако речь идёт не о непосредственных натуральных изображениях. Итальянский «вид» появляется лишь на одном полотне Фалька «Сиенна (Воспоминание о Италии)», написанном по памяти уже после этого насыщенного визита.

На протяжении всего своего жизненного пути Фальк внимательно и аналитически присматривался к шедеврам классиков Итальянского Возрождения, порой меняя свои взгляды и оценки, как это случилось с великими венецианцами и Рафаэлем. Первое впечатление от самого города было настолько сильным, что в раннюю пору знакомства с Вене-

Десятилетнее пребывание Роберта Фалька во Франции (1928–1938), творческие поездки по стране, влюблённость в её столицу, при том, что влияние импрессионистической системы, Сезанна, кубистов на его живопись было проявлено ещё до поездки в Париж, прочно связало его имя прежде всего с французскими художественными открытиями, парижской школой. Между тем, Фальк, художник широкого круго-

цией, с архитектурой, особенным светом лагуны, произведения её искусства оказались вне поля внимания Фалька, оценившего их позже. Мозаики Равенны особо привлекли внимание художника прежде всего отдельностью каждого мини-фрагмента красочной поверхности, фактурной сложности. Таким образом, в плотной живописи Фалька одновременно присутствовали влияния основ сезанновских и ранневизантийских шедевров. Фактурность привлекает его и в тициановской живописи, которую он оценил в собраниях Эрмитажа и Лувра. В Лувре же обратила на себя пристальное внимание художника трактовка белого цвета в шедевре Рафаэля «Донна Велата». «Скучная», в восприятии раннего Фалька, «Сикстинская Мадонна» на московской выставке 1956 года поразила его «величием и красотой». «Итальянский опыт» постоянно привлекался художником в аналитической и педагогической его работе. В качестве «обратной связи» в статье приводятся примеры высокого отношения к живописи одного из крупнейших мастеров отечественного искусства XX века писателя Карло Леви и кинорежиссёра Микеланджело Антониони.

Ключевые слова: Р. Р. Фальк, Италия, Равенна, Рафаэль, Боттичелли, Тициан, «Бубновый валет», Антониони, А. Н. Щекин-Кротова.

зора, отзывался, и в творчестве, и в размышлениях, на самые разные культурные пласты.

Так, в бытность студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в правилах которого был пункт, запрещающий учащимся отдавать свои работы на экспозиции вне стен *alma mater*, Роберт Фальк, подписав показанный «не там» (выставка «Бубнового валета») и проданный «Пейзаж с красной дорожкой» анаграммой

Клаф Требор, использовал полученные небольшие деньги для поездки в Италию¹. Преданность своему призванию и вынужденная строгая экономия подвигла молодого художника большую часть маршрута по большим и малым городам совершить пешком. Таким образом весной 1911 года «чудесная страна» открывалась для него увиденной «не глазами туриста из окна отеля или авто», а жизнь её, «с чёрного хода, с интимной, скрытой от посторонних глаз» стороны [3, с. 15]. Ему удалось посетить Рим, Орвьето, Пизу, Сиену, Флоренцию, Равенну, Феррару, Падую, Венецию, Верону, Виченцу, Парму, Мантую и Милан. «На Южную Италию денег не хватило, — вспоминал художник, — <...> Я без конца ходил по улицам Венеции, то есть вдоль каналов. Мне даже не хотелось заходить в музеи <...> — город сам был музеем прекрасного, великолепного памятником, но ещё живым, неувядающим, дышащим» [3, с. 15].

Интересно, что при всём обилии впечатлений, из всего богатства итальянского искусства он восхищается и анализирует лишь равнинские мозаики, Джотто, творения сиенской школы. Деловитая интенсивность восприятия, калейдоскоп впечатлений объясняет, почему молодой художник не останавливался, чтобы зафиксировать окружающие его природу и памятники. 1911 годом датируется его пейзаж «Сиена (Воспоминание об Италии)»², сделанный уже не под непосредственным впечатлением. Упражнение в сезаннистской манере, как определил его Д. В. Сарабьянов [2, с. 52], более всего обнаруживает здесь всё же кубистические формальные и фовистские колористические интенции. Средневековая Сиена, с её чёткой геометрией построек, теснящихся на холмистой местности, оказалась благодатной моделью для избирательной памяти художника. («Я стал легко работать по памяти», — признаётся Фальк Раисе Идельсон [3, с. 118] в письме из Парижа. Можно засвидетельствовать, что такая способность уже была проявлена художником на два десятка лет ранее).

А спустя десять лет после путешествия в живописи Фалька можно обнаружить и давние равнинские впечатления — в композициях «Женщина в красном лифе (Р. И. Идельсон)»

(1922, ГТГ) и «Женщина в белой повязке» (1923, ГТГ). Д. В. Сарабьянов пишет по поводу первого холста: «В “Женщине в красном лифе” фигура кристаллизуется из среды. Из аморфной материи, инертной массы красочного слоя вырастает само совершенство — чёткое и ясное, как формула, выражающее в чистом виде пластический закон. Фальк наращивает красочный слой. Он “мучает” холст, перенапрягает его, как бы материализует изображение — с тем, чтобы прийти к трудной гармонии пространства и плоскости, “реальности и абстрагированности бытия и “внебытия”. Фальк как бы останавливает время» [1, с. 117]. К этому анализу необходимо присовокупить напоминание о двух составляющих, на которые сознательно и интуитивно ориентировался художник — творчество Сезанна и равнинские мозаики. Для Фалька важным была не только, если можно так сказать, отдельность каждого мини-фрагмента красочной поверхности, но и фактурная сложность произведения. Тициана он включает в ряд тех мастеров, в чьём творчестве «фактура имеет живую сеть нервов, своё кровообращение, подобное тому, как живое тело отличается от тела в паноптикуме» [3, с. 77]. Интересно, что именно в это время, к 1923 году, Фальк «замечает старых венецианцев» [5, с. 49].

Можно проследить, как с течением времени меняются художественные пристрастия Фалька. Если в своём раннем путешествии в 1911 году по Италии молодой художник высоко оценил живопись Джотто за обобщённость и простоту форм, лаконичность цветовой трактовки, а равнинские мозаики ещё и потому, что в сложном переплетении цветов, каждый из них (этих цветов) был органичен (отметим, что происходили эти открытия в период наступления эры «Бубнового валета»), то позже он признаётся: «На родине великолепных венецианцев, в Венеции, я их как бы и не заметил. Но когда в первые годы революции я стал искать новых путей своей живописи, меня поразила и увлекла конкретно-чувственная живопись этих могучих художников. Я любовался ею по собранию Эрмитажа» [3, с. 16].

Изначально Фальк, по собственному признанию, не высоко ценил Рафаэля, но, оказавшись в Лувре, часами простаивал перед портретом «Донна Велата», который знал как «Форнарина в белом». «Для него открылось что-то новое,

1. Пейзаж был продан за 160 рублей нотариусу Остроумову (Каталог. 281)

2. 105 x 86 см. Х., м. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону.



Женщина в белой повязке (РВ. Идельсон). 1922. Холст, масло. 116х66,3 см. ГТГ

а может потому [...] он много писал тогда белое на белом», — свидетельствует А. В. Щекин-Кротова [5, с. 176–177]. В портрете автора этих строк, рождённом более чем два десятилетия спустя «В белой шали» (1946–1947, ГРМ), Фальк словно вспоминает былую сложную задачу создания живописной гармонии белого в плотной фактуре. Между тем рождается и другое предположение: возможно, именно из-за увлечения белым в тот период своего творчества Фальк и обратил внимание на луврский шедевр. В одном из писем к Раисе Вениаминовне Идельсон он обозначил это своё пристрастие: «В конце концов ведь белое самое цветное. Я сам редко ощущал такое удовольствие от цвета, когда писал именно твой белый портрет» [3, с. 99]. Речь идёт о «Женщине в белой повязке». И ещё через несколько лет признаётся ей: «Представь себе, очень я полюбил Рафаэля, больше, чем того Тициана, что здесь есть в Лувре...» [3, с. 138]. (Тем не менее он в разное время тщательно изучил тициановские «Портрет молодого человека с перчаткой», «Красавицу перед зеркалом» («Женщина перед зеркалом»).

Трансформация во мнении у Фалька произошла и по отношению к «Сикстинской Мадонне», которую он видел проездом в Италию и которая тогда показалась ему «чужой и скучной» [3, с. 16]. Ещё раз созерцая полотно в 1956 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина на прощальной выставке Дрезденской галереи, он был, по его признанию, «поражён величию и красотой этого божественного произведения» [там же].

Ещё один пример смены итальянских пристрастий. «Боттичелли вызывал у меня оппозицию своим чересчур явным совершенством формы» [3, с. 120], — это Фальк ранний. «Сейчас же я очень люблю Боттичелли», — Фальк 1956 года.

В своей автобиографии 1956 года Фальк и сам отмечает изменение вкусов, но говорит и о неизменных пристрастиях. Так он утверждал, что, как и раньше, предпочитает Донателло, чьим памятником Гаттамелате он восхищался в молодости. И неизменным оставались его претензии к творениям Микеланджело.

Среди пяти западных художников своего поколения, наиболее интересных ему, Фальк называл Амедео Модильяни.

Отметим способность Фалька к, если так можно определить, системному анализу, обнаруживаемую, в том числе, из следующего его

вывода, также родившегося на основании итальянских наблюдений: «Когда в 1911 году я видел изумительную эллинистическую живопись в музее Ватикана, а затем в вилле в Мазере³, я вспомнил, что хотя между двумя этими явлениями искусства лежат 1,5 тысячелетия, они оба исходят из единой зрительно-пластической традиции, пластической культуры Средиземноморья...» [3, с. 15].

Важно и то, что художник отмечает локальную специфику общей атмосферы места, комментируя свою чуткость восприятия присущей художникам особой чувствительной организации глаза по отношению к цвету и свету: «Глаз художника так реагирует на цвет, как его проявляет окружающая его световая атмосфера. Недаром Тициан, Паоло Веронезе работали в Венеции — их глаз питался этим великолепным золотым светом, разлитым в Венецианской области...» [3, с. 132]⁴.

Думается, именно такая аналитическая способность к систематизации получаемых визуальных впечатлений делает органичным его педагогическую деятельность, членство во Всероссийской художественной коллегии ИЗО Наркомпроса, комиссии по организации Музея живописной культуры, работы «объяснительным лектором» экскурсионного бюро МЖК, умение объяснять результаты решений своих творческих задач, явленных в картинах, в том числе в полемике с коллегами-художниками.

Стоит вспомнить в связи с темой «Фальк и Италия» удивительные примеры обратной связи. Карло Леви, писатель, чей роман «Христос остановился в Эболи», изданный на русском языке в 1955 году, произвёл сильнейшее впечатление на Фалька, сам был покорён живописью художника. На выставке «Русское и советское искусство от древнейших времён до настоящего времени», прошедшей в 1974 году в Риме и Флоренции, «Красная мебель» впечатлила Микеланджело Антониони. Приехав в 1975 в качестве почётного гостя на IX Московский международный кинофестиваль, режиссёр настоял на встрече со вдовой художника, желая приобрести его работы. В продаже было отказано. Однако Анто-

3. Вилла Барбаро-Вольпи, выстроенная А. Палладио, известна также фресками П. Веронезе, созданными в 1560–1561 годах.

4. Так художник аргументировал своё пребывание во Франции, отвечая на вопрос, почему он не в Москве с семьей.

ниони был искренне благодарен за полученные в дар два наброска. В письме из Италии 16 августа этого года он пишет А. Н. Щекин-Кротовой: «Хочу также ещё раз поблагодарить Вас за чудесный приём, который Вы оказали нам. Эта

встреча была для нас одна из самых прекрасных, которые мы имели в России <...> А также было замечательно поближе познакомиться с одним из самых замечательных художников эпохи» [5, с. 299].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х: Очерки. — М.: Искусство, 1971.
2. Сарабьянов Д. В., Диденко Ю. В. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений. — М.: Галерея Элизиум, 2006.
3. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве: Письма. Воспоминания о художнике. — М.: Советский художник, 1981.
4. Щекин-Кротова А. В. Люди и образы. Биографии и легенды // «Панорама искусств». — Вып. 8. — М.: Советский художник, 1985.
5. Щекин-Кротова А. В. Рядом с Фальком. — М.: Фонд AVC Chriti; Арт Волхонка, 2020.