

«Я знаю только то, что я вижу»

<https://oralhistory.ru/talks/orh-462-463-464>

🎤 21 апреля 1975

Собеседник

Щекин-Кротова Ангелина Васильевна

Ведущие

Дувакин Виктор Дмитриевич, Радзишевская Марина Васильевна

Дата записи

Беседа записана 21 апреля 1975 и опубликована 8 апреля 2021.

Введение

Вторая беседа с Ангелиной Васильевной Щекин-Кротовой насыщенная и долгая, в ней философия жизни и искусства Фалька: художественное восприятие мастеров прошлого, отношение к современным ему художественным направлениям, сложные отношения с учениками и диалоги с современниками. Например, удивительный, полный взаимного уважения, разговор с Фаворским, в котором перед нами предстают не просто два разных взгляда на искусство — живописца и графика — мы видим, как именно в понимании света, тени, формы, рефлекса, рисунка выражается их художественная философия и глубинное отличие мировоззрений. Один из разделов беседы посвящен театральным работам Фалька — в Камерном театре (с Таировым), в Еврейском театре (с Грановским и Михоэлсом). Ангелина Васильевна вновь говорит о быте и бедности, которая сопровождала их всю жизнь, о стремлении не замечать рутину, отвлекаться от нее, петь, шутить, ходить в гости, и — вновь и вновь — о рыцарстве Фалька, его заботе обо всех, кто был с ним связан.

Комментарии к беседе составлены многолетним исследователем творчества Роберта Фалька искусствоведом Юлией Диденко. Часть комментариев вошли в изданную в прошлом году книгу бесед «Рядом с Фальком».

Письмо Жану Кайму

Ангелина Васильевна Щекин-Кротова: Сегодня я обещала вам рассказать больше о взглядах Фалька на живопись, о его, так сказать, живописной философии. И постараюсь немножечко иллюстрировать это его собственными высказываниями, записанными мною.

Виктор Дмитриевич Дувакин: Пожалуйста.

А. Щ.-К.: Или из писем его.

В. Д.: Неопубликованных?

А. Щ.-К.: Некоторые письма¹ опубликованы сейчас уже в Германии в книге «Роберт Фальк»². Теперь в будущем издании монографии Фалька, которое намечено в будущем году (но вы знаете, всегда ведь откладывается все куда-то), писем не берут, потому что, если они возьмут письма, то это превысит стандартный размер серии. Они выпускают серию о художниках и считают ненужным, чтобы бы Фальк как-то из этой обоймы высказывался.

¹ Переписка Фалька из семьи художника, сегодня хранящаяся в РГАЛИ (Ф. 3018), была опубликована (частично, с сокращениями) на русском языке в изд.: Беседы об искусстве. С. 75–160.

² Речь идет о немецком издании монографии Д. В. Сарабянова о Фальке, текст которой был написан еще в 1960-е гг.: *Sarabjanow Dmitri. Robert Falk: Miteiner Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Kunstler und einer biographischen Ubersient, heraus gegeben von A.W. Stscheckin-Krotowa. Dresden: Verlag der Kunst, 1974.* В книге опубликована мемуарная статья А. В. Щекин-Кротовой «Из жизни рядом с Фальком», ею же составлен научно-справочный аппарат и подобран документально-иллюстративный материал на основе личного архива художника, хранившегося в семье. Среди документов в этом издании (S. 231–242), в частности, есть письма Фалька.

В появлении на свет указанной книги важную роль сыграла А. В., которая, «обладая доскональным знанием его наследия и глубоким пониманием сущности его творчества, проявила редкостную заинтересованность в создании книги о Фальке, оказав автору всестороннюю помощь и своими воспоминаниями, и архивными документами, и многочисленными записями лекций Фалька и бесед с ним. <...> Она же пробудила интерес издательства ГДР «Verlag der Kunst» к творчеству Фалька, в результате чего монография на немецком языке была издана в Дрездене в 1974 г. В Советском Союзе не было возможности издать книгу, посвященную творчеству этого неугодного власти в то время, опального художника. В немецком издании текст монографии был в четыре раза сокращен, а в кратком русском варианте она должна была быть опубликована в книге «Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике» М., 1981» (*Сарабянов Д. В., Диденко Ю. В.* Указ. соч. С. 34). Однако в СССР русское издание монографии так и не состоялось, и даже краткий ее вариант, как вначале планировалось, не был включен в упомянутую выше книгу, вышедшую в издательстве «Советский художник» в 1981 г. Первые полный русский текст монографии увидел свет только в 2006 г.

В. Д.: Глупость какая-то.

А. Щ.-К.: Да. Причем он, конечно, к своему несчастью, высказывает всегда из обоймы, и поэтому его приходится обстригать все время.

В. Д.: А обстриженное нам особенно ценно.

А. Щ.-К. (смеется): Да, да. То, что отстрижено, нам ценно. Вот поэтому я сегодня непременно прочту некоторые письма Фалька. Мне кажется, что было бы интересно прочесть кусочек из его письма, который является, в сущности, как бы краткой автобиографией, хотя он говорит, что это не автобиография, но на самом деле это автобиография. И сейчас мы ее возьмем. Так. Он писал это французскому критику художественному Жану Кайму, который собирался написать монографию о Фальке³. Но получилось так, что Жан Кайм заболел, инфаркт у него был. А когда у Жана Кайма прошел инфаркт, и он приехал опять в Россию, попал, между прочим, сразу на выставку 1958 года⁴, в год смерти Фалька. Когда Фальк уже лежал в больнице, была организована небольшая выставка в Доме художников, это было... в Ермолаевском переулке, теперь на Кузнецком, а тогда в Ермолаевском переулке. Всего лишь было тридцать живописных работ. Она наделала среди знатоков живописи, художников и писателей довольно много шуму, и иностранцы ее посещали... И услышал Жан Кайм, и там мы встретились. Я говорю: «Я думала, что вы умерли». А он говорит: «Нет, я еще жив, представьте себе, хотя у меня был инфаркт. И я хочу встретиться с Фальком». Я говорю: «Он в больнице». Но Фальк так и не вышел из больницы. Единственное только, что я под расписку его один раз взяла и привезла на выставку, чтобы он увидел, как выглядят его работы на выставке, потому что двадцать лет до этого он не выставлялся⁵...

³ Фрагменты письма Фалька из Москвы в Париж к французскому художественному критику Жану Кайму (в другой транскрипции Кейм; см. о нем прим. 163), хранившегося в архиве семьи художника. Опубликовано А. В. в изд.: *Sarabjanow D. Robert Falk. Dresden, 1974. С. 231–235*; Роберт Фальк. Рисунки, акварели, гуаши. Каталог выставки. М., 1979 (без пагинации; под заголовком «Из письма Роберта Фалька французскому художественному критику Жану Кайму. Осень 1956 г.»); Беседы об искусстве. С. 10–16 (с заголовком: «Автобиография»). Датирован публикатором 1956 г.). Упомянутое письмо хранится в РГАЛИ (Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр. 145). В комментариях к нему А. В. уточняет: «Письмо написано в 1956 г. и было послано Ж.Кайму через ВОКС, но он его не получил (по его словам весной 1958 г., когда я встретилась с ним на выставке Фалька)» (Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр.145. Л. 20).

⁴ Имеется в виду персональная выставка Фалька, проходившая в мае 1958 г. в Ермолаевском переулке в Москве и организованная Московским отделением Союза художников СССР (МОСХ). Издан каталог: Выставка произведений Роберта Рафаиловича Фалька. Каталог / Предисл. Д. В. Сарабянова. М., 1958. Она оказалась предсмертной: художник уже лежал в больнице, и лишь на несколько часов А. В. привезла его в зал посмотреть экспозицию. 1 октября того же года он ушел из жизни.

⁵ Это высказывание не совсем точно. В Москве с 1939-го по 1958 гг. не было ни одной персональной выставки Фалька. В июле 1943 г. в Самарканде прошла большая выставка его акварелей и гуашей. Кроме того, с конца 1930-х гг. художник принимал участие в коллективных московских выставках (см.: Беседы об искусстве. С. 215–216).

В. Д.: Это выставка, которая была...

А. Щ.-К.: В МОСХе в 1958 году. Выставка была весной, а осенью он умер.

В. Д.: В МОСХе, значит, в каком помещении?

А. Щ.-К.: В Ермолаевском переулке.

В. Д.: В Ермолаевском.

А. Щ.-К.: Там, знаете, на Патриарших прудах.

В. Д.: Знаю, знаю.

А. Щ.-К.: Но до этого еще Фальк писал письмо Жану Кайму. Так как мы его передали через ВОКС⁶, то ВОКС не собрался его переслать, и у меня осталась только черновик этого письма. Кайм этого письма не получил. Поэтому монография

во Франции...

⁶ Всесоюзное общество культурной связи с заграницей — общественная организация, объединявшая представителей науки, литературы, искусства, образования, спорта. Одной из главных ее задач был обмен с зарубежными странами информацией о достижениях культуры. Основано в 1925 г. Через ВОКС осуществлялся обмен литературой, выставками. Обмен корреспонденцией носил открытый характер и был не только подцензурным, но и управляемым. В 1958 г. ВОКС прекратило свое существование в связи с организацией Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами.

В. Д.: Задержали?

А. Щ.-К.: Я не знаю. Как это бывает, у нас как-то долго это делается — пересылки. Иногда в это время, знаете, лежит-лежит, и растает вещь. Вот. Он пишет: «Дорогой мосье Кайм! Вот что я написал, по вашей просьбе, о себе». Письмо было написано осенью 56-го года.

В. Д.: 56-го или 58-го?

А. Щ.-К.: 56-го. А в 58-м году мы встретились с Каймом на выставке, и в 58-м году умер Фальк.

В. Д.: Почему же он не получил? Просто не получил?

А. Щ.-К.: Он просто его не получил. Потому что мы... Вы знаете, это было время, когда просто так послать по адресу письмо нам казалось невозможным. Хотя в 56-м, наверное, можно было бы, но мы еще были так воспитаны, что решили лучше через ВОКС, тем более что письмо — это настоящая рукопись, много страниц. Ну вот. А ВОКС, наверное, долго его читал, читал — да и зачитал.

В. Д.: Согласовывал.

А. Щ.-К.: Да, и согласовывал. Но письмо абсолютно невинное. Фальк не хотел, не только потому, что боялся или опасался чего-нибудь, а просто он не хотел приbedняться и не хотел писать о том, что, вот, «меня не выставляли», то-се. Он писал очень гордо, очень, правда, сдержанно и писал именно о своих художественных взглядах, а не о своих, так сказать, профессиональных обстоятельствах и затруднениях.

(*Читает письмо*): «Вот что я написал, по вашей просьбе, о себе. Это не автобиография, не творческая исповедь, даже не размышления об искусстве. Это всего-навсего отдельные штрихи, которые должны послужить вам материалом для узнавания меня как художника. Хочется ответить в основном на ваши вопросы. Но я не совсем уверен в том, что это именно то, что вам нужно. Во всяком случае, вы должны помнить, что я всю жизнь пишу кистью, а не пером. Не осудите меня за то, что пером я владею не слишком искусно». Ну, тут Фальк чересчур скромно. Он великолепно писал. «Вот план моих набросков: моя краткая автобиография, выставки персональные и групповые, мои художественные предки и современники, путешествие по Италии, Франции, Ленинград и Париж, Средняя Азия, работа в театре». Я не все буду из этого письма читать, потому что выставки — это известно. Из автобиографии я буду только рассказывать...

В. Д.: Читать.

А. Щ.-К.: Читать, вернее, читать наиболее яркие страницы. Может быть, об этом я уже немножко говорила в прошлый раз.

В. Д.: Это письмо пропало?

А. Щ.-К.: Это письмо пропало, но остался у меня абсолютно точный черновик, с которого...

В. Д.: Вы переписывали.

А. Щ.-К.: ...я переписывала, да.

В. Д.: Простите, сколько в нем страниц?

А. Щ.-К.: В нем (*перелистывает*) раз, два, три, четыре... сейчас прямо скажу, сколько... О! Много! Здесь десять страниц.

В. Д.: Нет, тогда, пожалуй, все-таки... Я думал, что если страницы четыре, то всё. Нет...

А. Щ.-К.: Нет-нет, только-только выборки. (*Продолжает чтение*). «С раннего детства я очень любил рисовать. Помню, как лет семи я с увлечением вел своеобразный рисовальный «дневник», зарисовывая на листах бумаги все впечатления дня». Я рассказывала вам, для чего он это делал: о кухарке, поэтому я не буду это зачитывать. Так. «Примерно к одиннадцати годам увлечение рисованием перебило увлечение музыкой. К шестнадцати годам я изрядно играл на рояле и готовился поступить в консерваторию, но летом 1903 года мне подарили масляные краски, и я снова страстно увлекся живописью...»⁷ Об этом я тоже рассказывала, как он рисует, как он увлекается и как единственное время, когда он счастливым был от своего творчества, ибо он был вполне удовлетворен тем, что у него получалось. Это было, что ж, шестнадцать лет.

⁷ См. публикацию «Автобиографии» из письма Фалька Жану Кайму в книге: Беседы об искусстве. С. 10.

А вот это я прочту. «В это время в школе (он уже поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества) чувствовалось веяние разнообразных направлений, характерных для русского искусства начала XX века. Там я сдружился с художниками новых течений, как Машков, Кончаловский, Куприн, Лентулов, Рождественский. Эта группа послужила ядром общества «Бубновый валеет», которое образовалось в 1910 году и просуществовало до 1917 года. На выставке «Бубнового валеета» неоднократно участвовал ряд таких французских художников как Пикассо, Брак, Дерен, Фриез, Ле Фоконье, Леже, Глез, Матисс, Ван Донген и другие. На первой выставке «Бубнового валеета» участвовали также Ларионов, Гончарова, Сюрваж, который впоследствии обосновался в Париже. В этот период я любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, даже подчеркивал их темной краской. Теперь мне кажется, что я изживал в то время мои детские впечатления от сундучка и одеяла кухарки. Но вместе с тем я, как и всю жизнь, любил тогда серый колорит, серебристую гамму пасмурного дня. В какой-то мере я отдал дань кубизму, многие вещи моего времени отличаются сдвигами формы, но это не был логический прием конструктивизма, а я стремился сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность. Вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции я начал активно работать в Народном комиссариате

просвещения: я был членом Всероссийской коллегии изобразительных искусств, то есть организационного центра перестройки художественной деятельности и образования на новых социалистических основах...»⁸

В. Д.: Немножко медленней читайте.

А. Щ.-К.: Хорошо. Я думаю, что дальше... как пошла жизнь, я лучше буду рассказывать словами.

В. Д.: Да!



Рембрандт Харменс ван Рейн. «Св. Матфей и ангел». 1611 г. Лувр, Париж

А. Щ.-К.: И выставки, значит, пропускаю, потому что это будет известно. А вот тут интересно (*продолжает читать*): «Мои художественные предки и современники. Вы спрашиваете о художниках, которые оказали на мое творчество наибольшее влияние. Из старых мастеров наибольшее воздействие оказал на меня Рембрандт. В юности я его не любил и не понимал. Мне казалось, что все у него написано красно-коричневым соусом. Теперь же он для меня — вершина искусства всех времен и народов. «Блудный сын» (Эрмитаж), «Евангелист» (Голландия), которую я видел на днях на выставке в Москве⁹, ряд портретов и много других вещей меня потрясут. Наш замечательный писатель Чехов сказал в одном из своих писем, что лучшим сочинением о море он считает школьное сочинение какого-то мальчика, состоящее из трех слов: «Море было большое». Вот о Рембрандте я тоже могу сказать только три слова: «Как он велик!»

⁸ Фальк работал в Московской коллегии по делам искусства и художественной промышленности отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения в 1918–1921 годах.

⁹ В 1956 г. «Евангелист» экспонировался на выставке произведений Рембрандта и его школы в ГМИИ в Москве (30 мая — 25 июня 1956 г.), проходившей в связи с 350-летием со дня рождения художника.

Иногда во время работы я вспоминаю Брейгеля Мужичкого. Сезанн. Из современных мастеров — это мой основной мэтр. Для меня это максимальный реалист, художник потрясающей правды, а не иллюзорного правдоподобия. Я хочу вам, французам, бросить упрек в том, что вы его еще недостаточно оценили. Вы поверили на слово его жалобам, что будто бы он не в силах воплотить (realise) того, что он видел. Его видение мира было таким мощным, он прозревал такие тайны света и цвета, что имеющаяся в его руках техника удовлетворить его не могла. Воля гения побеждала, однако, косность мертвого материала. Его холсты — живая цветовая ткань, пластические события возникают из глубины пространства, как бы роящегося светящимися атомами. Его произведения — не подобие жизни, а сама жизнь в прекрасных драгоценных зрительно-пластических формах.

Кубисты считают себя его преемниками. С моей точки зрения, они узурпаторы его наследства. Я не люблю, откровенно говоря, абстрактную живопись. Абстракция, даже у самых талантливых художников, ведет к схеме, к произволу, к случайности. Здесь начинает большую роль играть личный вкус художника, а это всегда обедняет пластическую форму, вызывает повторяемость, однообразие. Элементарно говоря, я реалист. Реализм — очень широкое понятие. Вульгарный реализм не может быть целью искусства. В моем понимании реализма мне особенно близок Сезанн. Из более поздних меня привлекает Руо, Модильяни, Бонар, Сутин, Пикассо, Матисс. Среди художников XIX века мне очень близки Коро (не пейзажи, а фигурные вещи), Домье и Монтичелли. Таких французских художников XIX века, как Курбе, Коро, Домье, Дега, Эдуард Мане, Ренуар я называю новыми великими мастерами.



Мартiros Сарьян. У колодца в жаркий день. 1908. Музей М. Сарьяна, Ереван

Когда в 11-м году я видел изумительную эллинистическую живопись в музее Ватикана, а затем в вилле Мазер под Венецией великолепные фрески Поля Веронезе, я понял, что, хотя между этими двумя явлениями искусства лежат полтора тысячелетия, они оба исходят из единой зрительно-пластической традиции, пластической культуры Средиземноморья, куда можно включить Египет и Микены, Грецию, Рим и Византию, Италию, Испанию и Францию. И тут же я вспомнил Ренуара с его женскими головками, вылепленными наподобие статуэток Танагры¹⁰, я вспомнил отношение к форме Сезанна, Бонара. Через Византию волна этой культуры дошла и до Древней Руси, древнерусская живопись до XVII века. Петр Великий привил к засыхающему в XVII веке дереву иконописи побеги европейской культуры, и оно зацвело пышным и самобытным цветом. Самый нежный, самый тонкий цветок XVIII века – художник Рокотов, портреты которого я очень люблю. В XIX веке я очень люблю маленькие драгоценные вещи Федотова, особенно последнюю картину «Анкор, еще анкор!» Люблю Венецианова, Врубеля. Из моих современников больше всех люблю великолепного армянского художника Сарьяна¹¹, творчество которого совершенно противоположно моим тенденциям».

¹⁰ Статуэтки Танагры упомянуты в лекциях Фалька об искусстве. См.: Беседы об искусстве. С. 49.

¹¹ Сарьян Мартiros Сергеевич в 1926–1928 гг. жил в Париже. В своем выступлении на персональной выставке Фалька в 1966 г., отмечая его лирическое дарование, М. Сарьян сказал: «Он никогда не прибегает ни к развернутому сюжетному повествованию, ни к пышным декоративным эффектам. Его живопись внешне очень скромна, сдержанна, лишена какой бы то ни было броскости. От зрителя она требует внутренней сосредоточенности, известного душевного напряжения, необходимого для того, чтобы войти в проникновенный, задумчиво-созерцательный мир образов художника (Сарьян М. К выставке работ Р. Р. Фалька // Р. Фальк: Выставка произведений; Каталог. М., 1966. С. 6, 8).

Фальк и Фаворский

В. Д.: Интересно.

А. Щ.-К.: Да. Я хочу только сказать: тут он упомянул Сарьяна, но иногда, я знаю, ему больше нравился Кузнецов. Это зависело от того момента, когда он говорил, писал, и какие задачи он в данный момент решал. Вот тогда, когда он это писал, это письмо (большой частью он мне его диктовал), мы были на выставке перед этим Сарьяна, он восхищался его старыми вещами (это было на Кропоткинской)¹², вот этими восточными. А потом, помню, через некоторое время после этого письма, мы видели натюрморты Кузнецова. Он сказал: «Нет, пожалуй, Кузнецов еще тоньше Сарьяна. То есть Сарьян темпераментный очень, но у Кузнецова зато такая поэзия» Так что, знаете, по какому-то одному высказыванию художника нельзя судить о его вкусах.

В. Д.: Палитра Сарьяна очень не сходна с палитрой Фалька.

А. Щ.-К.: Вот он и говорит: «Это противоположно моим...» Однажды он выступал на выставке Фаворского¹³ и говорил о том, что «видение Фаворского совершенно противоположно моему видению... его прочтение пространства совсем другое, чем мое прочтение пространства, но именно поэтому мне интересно говорить о пространстве с Фаворским». Дело в том, что Фаворский был по плечу, по плечу Фальку, разговор с ним был разговор на равных, понимаете? А разговор последователей, учеников... иногда было уже скучно. Не всегда, иногда он очень... читил своих учеников. Интересно, я расскажу, это нигде не напечатано. Не помню, прошлый раз говорила или нет? В Средней Азии разговор Фаворского и Фалька?

¹² В залах Академии художеств в 1956 г. была организована выставка Сарьяна, посвященная 75-летию со дня его рождения (Сарьян Мартiros Сергеевич: Выставка произведений. Каталог / Предисл. А. Чегодаева. М., 1956).

¹³ В эвакуации, в Самарканде, летом 1943 г. в Самаркандском краеведческом музее прошли персональные выставки Фаворского и Фалька. Заведующая отделом дарвинизма музея Е. Л. Каравай пригласила обоих мастеров (и ряд других художников, находившихся в Самарканде в эвакуации) для исполнения фрески-панно. Фрески впоследствии были уничтожены. (Подготовительные рисунки Фалька к панно «Куры» — зарисовки кур и петухов из каталога куроводства, два варианта эскиза фрески, выполненные акварелью и карандашом — хранятся в РГАЛИ: Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр. 83). Личные отношения Фаворского и Фалька были непростыми и неоднозначными. А. В. говорила, что они, «если сходились, спорили часами» Фаворский В. А. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений. М., 1991. С. 171).



Владимир Фаворский. Верблюжий базар. Из серии «Самарканд». Линогравюра. 1944

В. Д.: Не помню.

А. Щ.-К.: Нет, не говорила. Это я, значит, художникам рассказывала недавно. В 43-м году, когда мы были в эвакуации (с 41-го по 43-й год) в Самарканде, Фальк маслом стал писать только в 43-м году летом и осенью. До этого он был очень занят работой, он там преподавал в художественном училище местном и в институте декоративно-прикладном. И красок не было, и холстов. А тут так повезло, что достали краски и холсты, и он стал с огромным увлечением писать среднеазиатские пейзажи, к которым он уже как-то себя подготовил, работая гуашью и акварелью, и рисунками. И вот перед отъездом в маленькой нашей худжре¹⁴, мы жили это лето как раз в Регистане¹⁵, в одной из худжр, то есть келий медресе, духовного училища старинного. В другом дворе (мы жили во дворе Улугбека¹⁶) жили Фаворский и Ульянов, еще целый ряд художников там был. И вот во дворе этого Улугбека, уже после того, как солнце зашло за стены, и поэтому такой был ровный свет, Фальк устроил маленькую выставку. Он поставил к стенам медресе свои картины и позвал Матвеева¹⁷ и Фаворского.

¹⁴ Худжра (араб.) — небольшая жилая комната-келья для учащихся, а иногда и преподавателей, в мусульманском высшем духовном учреждении — медресе. Прямоугольное в плане медресе Улугбека, о котором идет речь, имело квадратный внутренний двор, по периметру которого были расположены глубокие ниши, ведущие в двухъярусные худжры, которых первоначально насчитывалось 50.

¹⁵ Площадь Регистан в историческом центре г. Самарканда — это древний ремесленный базар. Пейзажи Самарканда и, в частности, виды площади Регистан были написаны Фальком еще в 1938–1939 гг., во время первой поездки в Самарканд, состоявшейся по приглашению друга Фалька, летчика А. Б. Юмашева: «Регистан зимой. Самарканд» (1938, частное собрание, СПб.) и «Самарканд. Площадь Регистан» (1938, частное собрание, Москва). В 1941–1943 гг. созданы полотна «Пейзаж с минаретами. Регистан» (1943, ГРМ) и «На площади в Самарканде» (1943, Музей искусств Республики Каракалпакстан, Нукус).

¹⁶ В западной части площади Регистан расположен архитектурный ансамбль старейшего медресе, духовного учебного заведения, основанного в 1417–1420 гг. Улугбеком, внуком полководца Амира Тимура (Тамерлана), правителем государства Тимуридов и великимученым-астрономом. Сам Улугбек читал в медресе курс математики. Главное здание медресе Улугбека, построенного в 1434 г., состоит из колоссальной арки с двумя наклонными минаретами по сторонам (один из них получил название «падающий» минарет). В 2001 г. медресе Улугбека внесено в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

¹⁷ Скульптор Александр Терентьевич Матвеев в 1942–1944 гг. жил и работал в Самарканде в эвакуированном Московском художественном институте. В связи с Матвеевым любопытен рассказ А. В., сохранившийся на фонозаписи из частного архива (Москва): «Добрый был он (Фальк) очень, и помогать он людям очень всегда спешил, даже иногда очень даже глупо. Я помню, Матвеев в Москве не имел мастерской после возвращения из Самарканда, и вдруг Фальк мне говорит: "Ты знаешь, что Матвееву не дают мастерскую после возвращения из Самарканда, но ведь у меня же большая площадь". Я говорю: "Ну, и что ты представляешь себе? — А то, что давай отдадим мастерскую Матвееву, а я могу писать в этой комнате". Я говорю: "Ну, а как же картины? Ведь он же... глина, пыль, все... — Ну и что, ведь он же великий скульптор, ты знаешь. Ну, закроем какими-нибудь тряпками картины". Я понимала, что это очень глупая затея. Во-первых, железная лестница. Воду мы носили с нижнего этажа из коридора, где жили Рождественский, Куприн и другие художники, и даже для умывания воду таскать нам было трудно. А тут, чтоб эту глину размачивать и всё... А потом: какая же тут пыль! Я говорю: "Знаешь, если б мы жили в подвале, я понимаю, что ты хотел бы уступить мастерскую Матвееву. А он не согласится". Нет, пошел, но Матвеев отказался, слава Богу. Ну, это, конечно, была утопия. Но так он считал необходимым ему помочь».

В. Д.: И Матвеев там был?

А. Щ.-К.: И Матвеев тоже там был.

В. Д.: Еще жив был?

А. Щ.-К.: Жив. Он приехал в Москву, он в Москве умер, уже в 40-х годах, после войны. Так вот, Матвеев сидел и только все время восхищенно чертыхался: «Черт возьми! Черт знает, что такое!» И потом ушел, его позвали не то завтракать, не то еще что-то... то есть не завтракать, наверное, ужинать. А Фаворский остался. Фаворский остался, и чувствовалось, что он хочет что-то сказать, но он был ведь очень скромный человек и застенчивый, и своего мнения не навязывал.

Но Фальк его спросил: «Владимир Андреевич, вы, очевидно, хотите со мной спорить?» Владимир Андреевич сказал: «Да, кое-что мне просто не понятно. Вот, например...» И он показал вот на этой картине на вот эту тень в углу. Видите, она такая... лиловая¹⁸.



Роберт Фальк. У хауса. Самарканд, 1943. Музей им. И. В. Савицкого, Нукус.

В. Д.: В нижнем углу, справа??

А. Щ.-К.: Слева, вот это. Видите, тут на стене, на земле такая прозрачная лиловая тень, и там тоже... вот женщина идет, тоже в такой цветной тени. И он спросил: «Что это такое?» Фальк сказал: «Это тень. — Как тень? А почему же она цветная?» Фальк сказал: «Боже мой, а какие же тени бывают? Конечно цветные!» Фаворский сказал: «Но ведь тут же так много солнца!» Фальк сказал: «Конечно, раз много солнца, то она же полна рефлексов, она тем более яркая — тень. В пасмурный день она может быть более, так сказать, приглушенная и темная. А если здесь много рефлексов, она вся пронизана солнцем». Фаворский сказал: «Роберт Рафаилович, я вижу здесь, на юге, при этом слепящем солнце, что тень отрезана, как ножом, от света. Тень черная, а свет белый». Фальк сказал: «Ну да, вы видите, как график». Фаворский сказал: «Нет, я думаю, что здесь дело глубже. Дело в том, что вы путаете добро и зло. Свет и тень были Богом разделены в начале мироздания»¹⁹

¹⁸ Очевидно, А. В. демонстрирует Дувакину одну из самаркандских картин Фалька, в которой присутствуют стафажные фигуры и лиловые тени от них. Это могло быть одно из тогда еще хранившихся в семье полотен: «Встреча» (1943, частное собрание), «Улочка в старом городе. Самарканд» (1943, частное собрание), «Дерево у рынка» (1943, Музей-заповедник «Петергоф»), «У хауса. Самарканд» (1943, Музей искусства народов Востока, Москва).

¹⁹ Есть пересказ (со слов А. В.) разговора о метафизическом постоянстве добра и зла художником Э. Булатовым, который был учеником и Фалька, и Фаворского: «Не помню, когда и при каких обстоятельствах Владимир Андреевич впервые сказал, что белое это добро, а черное — зло. <...> Событием, которое впервые заставило меня всерьез задуматься над проблемой этического в искусстве, явился один разговор между Владимиром Андреевичем Фаворским и Робертом Рафаиловичем Фальком. Честно говоря, я хотел написать об этом разговоре в воспоминаниях о Фальке, тем более что и знаю-то я о нем со слов Ангелины Васильевны Фальк. <...> Разговор этот состоялся в мастерской Роберта Рафаиловича, где он показывал свои работы Фаворскому. Представляю себе, как действовал на Фаворского этот фальковский красочный мир, где цвета настолько перетекают и пронизывают друг друга, что локальный цвет почти исчезает, а тональности до того сближены, что фактически нет ни черного, ни белого. Картина Фалька — это непрерывность ткани, образ абсолютного единства мира, где все звучит в унисон, и какой бы то ни было контрастности, в сущности, нет места. Вот это сближение контрастностей, видимо, показалось Владимиру Андреевичу опасным, а сближение тональностей он понял как их смешение. Наконец, он сказал: "Все это, конечно, красиво и гармонично, но Вам, наверное, очень трудно жить". "Почему?" — спросил Роберт Рафаилович. "Потому что вы не знаете, какова основа вашей гармонии, черная или белая". "Я этого, действительно, не знаю, — ответил Роберт Рафаилович, — но тяжести не чувствую, ведь я диалектик. "А я метафизик, — сказал Владимир Андреевич". Наверное, я неточно передал этот короткий разговор, но уверен, что сути дела не искажал. Для меня он сыграл очень важную роль. Прежде всего, меня поразило, что у Фалька сам вопрос не вызвал недоумения. Он был готов и ответил на том же языке, на котором была поставлена проблема. Эти противоположные люди поняли друг друга. А я не понимал их». (Булатов Э. Чем я обязан Владимиру Андреевичу Фаворскому).

В. Д.: Интересно!

А. Щ.-К.: «А у вас все смешано, понимаете, все смешано. Вы превращаете опять всё в первозданный хаос». Фальк говорит: «В жизни все смешано. В жизни так все смешано, что, в сущности говоря, очень трудно отличить добро от зла. Вот Ангелина Васильевна вчера убила здесь скорпиона. Это было добро для меня и для нее, но зло для скорпиона и, может быть, для его детей. Так что, вы знаете... И кроме того, я вижу все единым. А я, наоборот, Владимир Андреевич, протестую, когда вы, в ваших великолепных рисунках, вдали, где вы, наверное, не видите, все предметы абсолютно точно вырисовываете». Фаворский сказал: «Но я же знаю, что там, и я должен нарисовать то, что я знаю». Фальк сказал: «А я знаю только то, что я вижу, я познаю глазами». Фаворский сказал: «А разум, Роберт Рафаилович? — Да, когда я перестану работать, разум

включается для того, чтобы проверить, что у меня получилось. Но для меня вся жизнь, как для живописца, соткана из единой материи». «Материи...», — как-то грустно, как эхо, повторил Фаворский. «Да-да, материи, цветовой материи, единой субстанции, которая организует для меня все, образует все. Она живет, дышит, колыхается, она образует все эти предметы, и даль, и небо, и воздух. И мое все сознание, и мое чувство, очевидно, входит тоже в состав этой материи. Для меня мир абсолютно материален, но он материален этой вот единой субстанцией цвета, света».

В. Д.: Очень интересно. И Владимир Андреевич очень выступает...

А. Щ.-К.: И Владимир Андреевич тоже очень... И вот когда была там выставка графики Фаворского, в Музее краеведческом в Самарканде, то Фальк выступал и говорил, как он ценит творчество Фаворского, который исходит совершенно из других, ну, что ли основ, из других позиций, предпосылок, чем его творчество. Но именно с Фаворским ему интересно спорить об искусстве.

Импрессионизм, кубизм, абстракция

В. Д.: Ангелина Васильевна, а уже если взять, чисто живописно, то нельзя ли все-таки сделать из этого вывод, что Фальк был больше импрессионист? Потому что вот это: разум, я рисую не то, что вижу, а то, что я знаю, как у Фаворского, ведь это не только графика, это и Пикассо в какой-то степени.

А. Щ.-К.: Да. Да, безусловно.

В. Д.: То есть это и кубизм. Вообще, основная тенденция постимпрессионизма, так сказать, — от «impression» к логическому решению, до абстракционизма включительно.

А. Щ.-К.: Да. Видите, в чем дело. Фалька отличает от импрессионистов, потому что они свои ощущения и зрительные впечатления фиксировали...

В. Д.: Рисую то, что я вижу.

А. Щ.-К.: Да. Но Фальк то, что видит, он не только просто видит и впечатление... он познает через это, проникает глубже, так, как проник Сезанн. Недаром же кубисты вывели себя из Сезанна.

В. Д.: Да, вот я на это и обратил внимание.

А. Щ.-К.: Так что импрессионизм, конечно, был Фальку присущ, но он пошел дальше импрессионистов в своем мирозерцании.

В. Д.: То есть от Сезанна шли две линии?

А. Щ.-К.: Да, от Сезанна шли две линии, и вот эта линия — другая, это линия Фалька. Потому что я считаю, что Сезанн, хотя он был почти параллельно импрессионистам, но он пошел дальше.

В. Д.: Это конечно!

А. Щ.-К.: И направление Фалька — это не к кубистам, хотя он тоже одно время применял методы кубизма, но опять-таки не рационалистические, не разлагающие, а только, так сказать, как бы дал он этими сдвигами форм, некоторой деформацией... какой-то лирический кубизм²⁰, это кубизм, который...

В. Д.: Ощущение как намек.

А. Щ.-К.: ...как намек и как просто преувеличение некоторое, подчеркивание, акцентирование какого-то впечатления, но не идущий туда, к аналитическому такому корню. И в то же время, вы знаете, все это так, но Сезанн удивительно строго относился к форме, хотя форма его выражалась цветом. Правда, ведь? Все цветом построено. И вот этот-то принцип, он характерен также и для Фалька. Именно всё — пространство и форма — он их не отрицает, наоборот, он их очень тщательно изучает. Об этом говорит бесконечное количество... почти в каждой работе, особенно серьезной работе, работе, которая его очень увлекала, огромное количество подготовительных рисунков, где он, так сказать, с разных точек зрения осваивает предмет в пространстве его построения, конструкции. Поэтому я люблю говорить, что когда Фальк пишет туман, то под этим туманом чувствуется железная конструкция. Все через цвет. Но это всё — не впечатление цветового миража, но цвет исходит как бы из глубины сущности вещи²¹.

²⁰ Пытаясь определить место Фалька в общей эволюции форм искусства от постимпрессионизма (от Сезанна) к кубизму и абстрактным формам, Д. В. Сарабьянов выделил две линии, одна из которых направлена на рациональный анализ формы, а другая (Фальк) — к тому, что названо «лирическим кубизмом». Г. Г. Поспелов, характеризуя живописцев «Бубнового валета», отмечал, что «Даже не все живописцы, вошедшие в дальнейшее в историю как доподлинные бубнововалетцы, позволяли судить в этот ранний период (1910–1913 гг. – Прим. коммент.) о природе бубнововалетского искусства. Ведь тот же Фальк, а во многом даже и Куприн, пожалуй, еще не воплощали в те годы основные тенденции своего объединения» (Поспелов Г. Г. «Бубновый валец»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 116).

²¹ В 1941–1943 гг. Фальк преподавал в Самарканде в Узбекском художественном техникуме и в эвакуированном Московском художественно-промышленном училище. Идеи, связанные с анализом формы, композиции и цвета, о которых говорит А. В., ссылаясь на лекции Фалька для студентов, можно найти также в беседах и уроках, опубликованных в книге «Беседы об искусстве» (С. 18–49).

В. Д.: Понятно. А вообще... там туман, железная конструкция... хочется продолжить: «Туман — это проволока, в том числе и колючая, за которой он был» (усмехается).

А. Щ.-К.: Не-е-ет, это совсем не то.

В. Д.: Ну, я шучу, конечно.

А. Щ.-К.: Он не подчеркивает конструкции тумана, конечно, никак, не то, что там что-то просвечивает, но просто чувствуется, что в этом...

В. Д.: Ясность.

А. Щ.-К.: ...ясность и построение. Его вещи всегда очень точно вложены в размер холста. И если импрессионисты, которые тоже вовсе не такие уж были бездумные, они строили свои случайные как будто бы композиции. И об этом Фальк, когда рассказывал в Самарканде студентам об импрессионистах, сказал: «Это наклейка искусствоведов, что у импрессионистов нет композиции, что она случайна. Эта случайность возведена у них в принцип» (39). А Фальк этого не хотел. Фальк хотел композиции классически устойчивой. И в то же время, как он рассматривал холст? Он говорил: «Ну вот, когда греки думали, что мир, вот это тот мир, в котором они живут, очень объемный и реально осязаемый, с верхним потолком неба, они были так сильны в объеме, они, в основном, выражали себя в скульптуре. И живопись их тоже очень скульптурная.



Роберт Фальк. Прованс. 1932. Таганрогский художественный музей

Возрождение раздвинуло границы мира. Мир стал бесконечно, так сказать, разомкнутым, но все-таки еще не было того понимания бесконечного движения, которое дало наше время, и превращения одной формы энергии в другую, и относительности всех реальных проявлений жизни. И поэтому, если Возрождение строит свои вещи в реальном пространстве, с единой точки зрения, но появляется глубина, перспектива, иллюзорность... в архитектуре, да и в живописи тогда, и в музыке — везде главенствует, то наше время — время познания энергий. И наша жизнь стала гораздо более подвижной, мы уже не можем смотреть на все окружающее с какой-то устойчивой точки зрения на земле. Мы видим, как все невероятно быстро меняется, ускользает, появляется. И вот для меня холст — это как бы поле, заряженное электричеством, рядами положительными и отрицательными. И композиция для меня — это борьба этих магнитных волн, которые где-то разряжаются, где-то сгущаются. Поэтому не может быть для меня такой архитектурной композиции, что где-то — первый план, второй план...

В. Д.: Понятно, понятно.

А. Щ.-К.: Неожиданно может быть какая-нибудь кульминация (то, что в музыке называют кульминация), где-нибудь совершенно в стороне холста, а иногда даже в стороне от холста. Для него было чрезвычайно интересно беседовать с физиками, с химиками. Он говорил, что так же, как химик, который не в быту, а в науке своей рассматривает вещества, предметы и низводит, вернее, сводит все к единым первичным элементам, кирпичикам, из которых строится все вещное в мире, то я тоже все свожу к этим мельчайшим цветовым частицам. Для меня из них, из их движения и дыхания организуется перед моим взором мир. Мне не нужно выдумывать. Я не люблю фантазировать. Я так много хочу увидеть и, мне кажется, вижу в действительности, что она дает мне все время новые, новые импульсы для познания, для более глубокого проникновения в нее. Поэтому, откровенно говоря (он как-то сказал с улыбкой), я натуралист, я люблю природу и без нее не могу.

И действительно, почти все вещи он работал с природы. Но, конечно, никакого отношения к натурализму это не имеет. Просто он прозревал в ней... то, что он сказал о Сезанне: прозревал тайны света и цвета, так и Фальк тоже. Он мог без конца в Загорске, в один из последних своих периодов творчества, это 55-й, 56-й год, зима, в Загорске он много раз рисовал пейзаж, где на первом плане был забор. И вот в этом заборе он столько увидел! Рихтер²² сказал об этом заборе: «Ах, Боже мой! Когда я вижу забор Фалька, мне хочется играть на нем, как на клавишах (оба усмеваются). Вот так. И действительно, несколько...

шесть пейзажей из окна, маленького окошечка такого дома деревенского типа он написал. На первом плане забор, и каждый раз этот забор — просто симфония, действительно, великолепная клавиатура цветовая.

²² Пианист Святослав Теофилович Рихтер дружил с Фальком. «Фальк имел доброту направлять меня в моем желании рисовать» (Музыкант и его жизнь в искусстве. Выставка портретов. Каталог. М., 1978). В 1956 г. в московской квартире пианиста (ул. Большая Бронная, д. 2/6, кв. 59) была организована домашняя выставка картин Фалька.



Роберт Фальк. Загорск. Пейзаж с бельем. 1955–1956. Собрание В. Некрасова, Москва

В. Д. (смеется): Спросить живущих там... Забор превращается в клавиатуру, то ЖК надо отдать под суд? Я смеюсь.

А. Щ.-К.: Нет. Знаете, недавно у меня были художники, позавчера, и, вы знаете, мы говорили целый вечер очень увлеченно о Фальке. Но если бы я захотела сейчас сформулировать, о чем мы говорили, я бы не могла вам рассказать, потому что мы понимали друг друга с полуслова какими-то «ах!», или каким-то полсловом, и все понятно, потому что они очень хорошо знают Фалька и идут, как им кажется, по его пути. А мы с вами все-таки стоим на разных позициях. Не то, что разных позициях, но...

В. Д.: Тут речь идет не о позициях — просто сострил.

А. Щ.-К.: Нет-нет, ну, даже мне приходится... Вы знаете историю искусства так, как полагается каждому культурному человеку, искусствоведа, а я немножко по ту сторону, знаете. Я даже, может быть, не так образована искусствоведчески, но уже Фальк меня ввел в свой мир и в свою терминологию.

В. Д.: И из этого мира вы смотрите.

А. Щ.-К.: И из этого мира я смотрю на всё.

В. Д.: Это очень чувствуется. Это и хорошо. Тем самым ваши записи являются дополнительным документом.

А. Щ.-К.: Да. Вы знаете, я читала записи свои ученикам Фалька 20-х годов²³, старше меня, которые, конечно, как-то ревниво ко мне относятся. Им кажется, они-то носители настоящей правды Фалька, но они должны были сознаться, что я очень верно все записала. Все-таки двадцать лет жизни с Фальком. И, наверное, то, что я сказала Фальку тогда на выставке его первой, которую увидела, что я это видела уже во сне, очевидно, какая-то была предрасположенность к видению в его, так сказать, направлении.

В. Д.: В его духе.

А. Щ.-К.: В его духе.

²³ В 1920–1928 гг. Фальк был профессором, затем деканом живописного факультета ВХУТЕМАСА (ВХУТЕИНА). В это время его учениками были Л. Зевин, Р. Идельсон, Л. Литвиненко, В. Мидлер, Н. М. Ромадин, С. Чуйков, Т. Маврина и др.

Фальк и старые мастера

В. Д. (указывает на письмо Фалька): Что еще там? А то вы отвлеклись от письма.

А. Щ.-К.: Отвлеклась от письма. Но мне кажется, что это было все как бы в продолжение письма. Мне хочется прочесть теперь письмо его начала 20-х годов. Это письмо художнику Куприну Александру Васильевичу, его товарищу с юности. С ним он учился вместе и потом дружил все время. И вот Куприн, Рождественский и Фальк были, ну, что ли правым крылом «Бубнового валета».

В. Д.: А левым кто был?

А. Щ.-К.: А левыми был Кончаловский, Лентулов, может быть Машков. Интересно, что как раз сдали-то всего скорее леваки²⁴. Остались более верны себе эти трое, особенно Фальк. Но Фальку помогло то, что он уехал в 30-е годы, как раз, когда всех перевоспитывали, в Париж. Вот что он пишет в 22-м году из Москвы в Новгород. Куприн был тогда в Новгороде почему-то²⁵. «Я все более и более смотрю назад, к старым мастерам, и мне становится ясно, что искусство последнего времени переживает тяжелую болезнь. У стариков было ощущение реальности, и они реально ощущали. То и другое одинаково важно. О таком маленьком своем ощущении говорил Сезанн. От этого у них, у стариков, и является такое совершенство техники. Мы же довольствуемся рваной и случайной техникой ввиду неясности и случайности нашего ощущения. Поэтому для меня не столь важно найти внешнюю сторону картины, как докопаться до того, для чего и почему я художник. Тогда остальное очень просто находится. Я считаю, что почти всё, что делалось после Сезанна, эстетизм или скверный модерн и академизм. Мы, “бубновые валеты”, грешны в этом, и в очень сильной мере. От неясности и слабости наших ощущений и происходит то, что мы всё обостренно подчеркиваем сдвигами. Мы, так сказать, кнутом себя подхлестываем и заменяем недостаток нашего реального переживания вкусовыми ощущениями. А это мелкое чувство. Это эстетизм. Я боюсь, что вы меня не поймете. Я хочу то сказать, что у нас ослабело восприятие реальности мира и вместе с тем, конечно, и реальность его выражения. В данном случае живописного искусства. Отсюда стремление к отвлеченности, к умственному искусству. Подальше, подальше от переживания — и так докатились до супрематизма, до художников-скопцов в искусстве. Почти всё мы делаем хорошо, очень порядочные вещи, но лучше было бы, если бы у нас почаще выходили бы, в некотором смысле, плохие вещи. Смотрите, до чего ограничена стала область наших художественных эмоций. Мы не пишем, мы не можем писать легкое, прозрачное небо, полевые цветы на лугу, розовую эмаль щек и так далее, без конца. Все превращается в мертвые схемы, выражается заранее готовыми рецептами. То есть в нашем искусстве пропала сама душа искусства, его содержание, не сюжет. Осталось одно мертвое тело, его форма. Поэтому в настоящей картине у настоящего живописца поверхность холста приобретает какую-то жизненную энергию. Кажется, что так называемая фактура имеет живую сеть нервов, свое кровообращение, подобно тому, как живое тело отличается от тела в паноптикуме. Рембрандт, Тициан, Греко, Веласкес, Вермеер Дельфтский, Курбе, барбизонцы и последний из них Сезанн были такие живописцы. (Конечно, тут многие пропущены.) Многое можно было бы по этому сказать, но пока довольно»²⁶.

Вот, мне кажется, это письмо чрезвычайно интересно для переломного периода не только Фалька, но и других художников. Это написано в 22-м году, то есть тогда, когда и в искусстве Фалька очень большой перелом, переход от методов «Бубнового валета» к тому, что он назвал в этом письме: «Я перешел на более реалистические позиции в искусстве». Переход к тому живописному методу, которому Фальк потом остался верен на всю жизнь. Ведь это написано в 22-м году. Вспомним, что это было за время. Фальк жил в Москве. Жил он в Москве вот там, где мы были у Александры Вениаминовны, на седьмом этаже...

²⁴ Оценка Кончаловского, Лентулова и Машкова как «леваков» в объединении «Бубновый валет» отражает их интерес к анализу формы и, как результат, аналитическому кубизму, примитивам. Они были старшими бубнововалетцами и при этом более радикально настроены. Куприн, Рождественский и Фальк названы А. В. «правыми», ибо они тяготели больше к сезанновской системе. За исключением Кончаловского и Лентулова все художники принадлежали к школе МУЖВЗ.

²⁵ Куприн работал в Нижнем Новгороде. В мае 1920 г. он был приглашен туда в качестве руководителя Нижегородско-Сормовских художественных мастерских, где пробыл с июля 1920-го до конца 1922 г. В конце 1922 г. вернулся в Москву, где стал профессором театрально-декоративного факультета ВХУТЕМАСа.

²⁶ Письмо Куприну датировано 1922 г. и опубликовано в «Беседах об искусстве». С. 76–77.



Роберт Фальк. Портрет А. В. Куприна. 1945–1946. Волгоградский музей изобразительных искусств

Фальк и быт

В. Д.: В этой квартире?

А. Щ.-К.: В этой квартире, да. Там у него была и мастерская, и там же он жил со своей женой Раисой Вениаминовной Идельсон.

В. Д.: Там жило вообще большинство художников, вхутемасовцы...

А. Щ.-К.: Там многие художники, да, и до сих пор еще там живет... жил, умер там Королев, скульптор, скульптура которого стоит там во дворе. Древин Андрей²⁷.

В. Д.: Подождите, Королев, скульптор, умер? Когда?

А. Щ.-К.: Умер. Несколько лет тому назад. Затем Древин там жил, Удальцова, его жена, сын сейчас Древина живет там же, в этом же дворе, в другом только доме, но в этом же дворе. Там же был вот ВХУТЕМАС тоже²⁸.

²⁷ Древин Александр (Рудольф) Давидович — живописец, педагог, член общества «Бубновый валет», профессор ВХУТЕМАСа 20-х — 30-х гг. А. В. ошибочно называет его Андреем.

²⁸ ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН в 1920-е гг. был расположен в Москве по адресу Мясницкая, 21, в здании бывшего Московского училища живописи, ваяния и зодчества.



Мясницкая, 21. МУЖВЗ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН. Источник: <http://mosday.ru/>

В. Д.: Знаю-знаю. Я этот двор очень хорошо знаю. Крученых там жил.

А. Щ.-К.: Да. Крученых. Он как раз в этой квартире, где Древины, жил. Страшное явление.

В. Д.: Крученых?

А. Щ.-К.: Да. Конечно. Но я не буду сейчас отвлекаться.

В. Д.: Очень тоже занятное явление.

А. Щ.-К.: Занятное, но очень страшное. Это не явление, а как бы какое-то зеркало, которое втягивает другие явления, отражает их, а само пустое. Так мне кажется. Да, но дело не в Крученых, дело в Фальке. Вот он жил там. Представляете себе... жил очень аскетически, даже сознательно аскетически. Раиса Вениаминовна рассказывает, что когда она, привыкшая у себя дома... родители очень баловали своих дочерей: Александру Вениаминовну и Раису Вениаминовну, отец очень много и тяжело работал, но все отдавал своим дочкам, наряжал их, и они ездили за границу²⁹. И тут Раиса Вениаминовна, такая всегда нарядная, всегда ухоженная, попала в такую обстановку: нары, печка железная-буржуйка, труба по всей мастерской тянется, и привешены к ней консервные банки, чтобы не падала сажа на головы.

²⁹ А. В. и Р. В. Идельсон воспитывались в Витебске, где их отец был известным врачом (см. прим. 115) и «за свою доброту пользовался уважением у горожан: бедных лечил бесплатно, а состоятельные пациенты хорошо оплачивали его труд. Это и позволило дать хорошее гимназическое образование дочерям» (Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк. М., 2005. С. 179). Александра Вениаминовна училась на медицинском факультете университетов Брюсселя и Парижа (1910–1914). Раиса Вениаминовна была ученицей витебского художника Ю. М. Пэна (1854–1937), первого педагога Марка Шагала, а также Осипа Цадкина, Лазаря Лисицкого, Соломона Юдовина и других известных еврейских художников. См. подробнее о семье Идельсон: *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч. С.

В. Д.: Да. А вот дети этого не помнят.

А. Щ.-К.: Замерзшие окна. На стенах, так сказать, узоры инея. И она выписала тайком от Фалька от родителей немножко мебели: два кресла красного дерева, трюмо, которое вы видели у Александры Вениаминовны.

В. Д.: И кресла, по-моему, там есть тоже.

А. Щ.-К.: Нет, кресла это другие. И стол красного дерева. Фальк пришел из Вхутемаса, когда как раз носильщики распаковывали из рогож эти кресла.

”

Он грозно спросил: «Что это такое? — Роби, это мебель, это родители прислали». Фальк взял из кухни топор и разрубил кресло. Но когда он замахнулся на трюмо, она сказала (Раиса Вениаминовна кроткая была): «Роби, но ведь можно же писать автопортрет». Тогда рука Фалька остановилась. Тогда она уже немножко, так сказать, приободрившись, сказала: «А на столе натюрморт». Поэтому стол остался.

Стол потом узурпировал Лабас. А трюмо стоит, такое, правда, дикое трюмо, помните, с какими-то золочеными там рогами, в комнате у Александры Вениаминовны. Дело в том, что Фальк тогда ненавидел, он еще с детства ненавидел все, как ему казалось, буржуазное. А, кроме того, жизнь была такая тогда вся аскетическая.

В. Д.: Она отталкивала все...

А. Щ.-К.: Она отталкивала все это. Понимаете ли? И по-новому люди восприняли реальные ценности: кусочек хлеба, вот, помните, спичка, какая-то...

В. Д.: Тепло.

А. Щ.-К.: ...тепло, соль. Помните, у Маяковского? Конечно, вы это помните: соль, которую сестра несла в своей ладони³⁰. Переоценка ценностей какая-то произошла. И поэтому, наверное, в это время, тогда, в свое время нужные поиски нового языка, новых форм, утверждение нового взгляда на реальность мира «бубновых валетов» уже Фальку казались какой-то игрой, понимаете. Встали вопросы жизни, смерти, какие-то очень глубинные. Он отказывается тогда от той цветности, которая была у него в 10-х и особенно 20-м году – у него красная мебель³¹, помните?

В. Д.: Помню. Да.

А. Щ.-К.: ...«Лиловая девушка»³².

В. Д.: Это та самая мебель, которую он разрубил?

А. Щ.-К.: Нет. Это же я говорю о 22-м — 23-м годе.

В. Д.: А эта мебель?

А. Щ.-К.: Эта мебель была не у него, эта мебель была в санатории душевнобольных. Фальк был душевно болен.

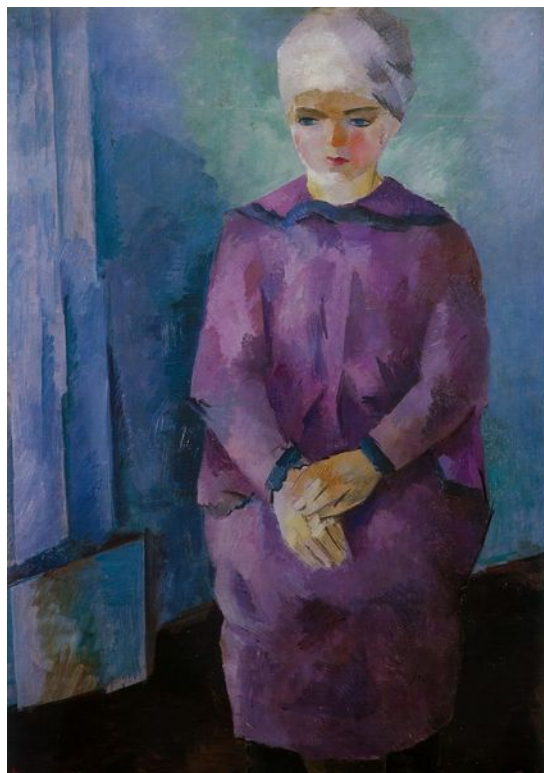
В. Д.: Он ею любовался немножко. Он эту мебель рисовал...

А. Щ.-К.: Все, что он делал, он этим любовался. Я говорю: когда он пишет забор несчастный, гнилой, он тоже любит. Ну, мебель? Как сказать, любовался? Все, что он пишет, получается все равно красиво, понимаете? Даже когда лохмотья он писал на нищем.

³⁰ В поэме Маяковского «Хорошо!» (1927): «Делю, / в ладнях вешаю / щепотку / отсыревшую <...> Пришла, / а соль / не вáлится — / примерзла / к пальцам» (Полн. собр. соч., Т. 8. С. 296).

³¹ Речь идет о самой известной картине Фалька «Красная мебель» (1920, ГТГ).

³² А. В. упоминает картину 1920 г. «Девочка в лиловом» (или «Больная девочка», Днепропетровский художественный музей).



Роберт Фальк. Больная девочка (Девочка в лиловом). 1920. Днепропетровский художественный музей.

Бубновый валет, ОМХ, АХРР

В. Д.: Это в санатории было?

А. Щ.-К.: Это было в санатории. Туда он попал просто потому, что... Тогда он сказал: «Un peu trop de saint»³³... Несмотря на то, что он увлекался и изменял, но он не был Дон Жуаном, которому легко это было. Ему все это было страшно трудно. Он видел, когда делает больно, ему это было страшно, поэтому он сам больше, может быть, страдал от этого, чем те, кого он обижал. Это я знаю по своей жизни очень хорошо. Сколько мук ему принесли... какие-то отступления в нашей жизни.

В. Д.: А отступления продолжались до самой старости?

А. Щ.-К.: Да. Ну, что ж делать, такой был темперамент. И, кроме того, это художник. Очевидно, ему это было нужно, знаете? Какие-то происходили у него обновления, я не знаю. Мне все равно это было невозможно тогда понять. Сейчас, когда это ушло далёко, я умом понимаю, а сердцем все равно не понимаю. Сердце мое женское, простое, обыкновенное.

Так вот, я говорила об этом письме Куприну. Мне кажется, что уже здесь, в 22-м году, таится та предпосылка, которая потом привела Фалька и ряд его товарищей в АХРР³⁴. Это не была уступка...

В. Д.: Разве он был в АХРРе?

А. Щ.-К.: Был. Два года он был в АХРРе. Это было желание приблизиться как-то, понимаете, к жизни.

В. Д.: И все-таки его, собственно говоря, продолжали и посмертно травить, несмотря на АХРР?

А. Щ.-К.: Так в АХРРе он был всего лишь два года, а потом вышел из него³⁵.

³³ «Немного слишком святой» — фр.

³⁴ Ассоциация художников революционной России, с 1928 г. Ассоциация художников революции (АХР) — массовое художественное объединение, опиравшееся на традиции передвижничества. Провозглашало лозунги «художественного документализма» и «героического реализма» и способствовало консолидации художников на позициях официальной идеологии. Существовал в 1922–1932 гг. На 8-й выставке АХРР в мае 1926 г. были показаны работы бывших участников группировки «Московские художники»: Лентулова, Фалька, Рождественского и др. Группировка в это время распалась.

³⁵ Фальк был в АХРРе в 1926 — 1928 гг.

В. Д.: Ну, все-таки, формально...

М. Р.: Так он ведь ушел.

А. Щ.-К.: Вы знаете, не надо так себе представлять. Ведь Фальк... дело не в том, что был он в АХРРе и что он делал, каких он выпустил учеников. Его ученики почти все лауреаты³⁶. Так что дело не в этом. Дело в том, что он — Фальк, и что он реалист. Если бы даже он был более... формальным, ему, может быть, больше бы простили, сказали бы: «Ну да, так он может. А вот так, как мы, реально, он не может. А вот рядом терпеть Фалька, который является реалистом, очень искренним и очень глубоким, и в то же время это совсем не то, что делают...

В. Д.: Два года, я думал, что последние.

А. Щ.-К.: Боже мой, так уже АХРРа же не было в это время.

В. Д.: Ах, да!

А. Щ.-К.: Нет-нет-нет, насчет того, что я вас произвела в искусствоведы — я беру слова обратно (*смеется*).

В. Д.: До смерти... до смерти АХРРа?

А. Щ.-К.: Он был с 26-го по 28-й год в АХРРе. Нет, он вышел раньше.

В. Д.: Был акт выхода?

А. Щ.-К.: Был акт выхода, конечно. Был акт входа, и был акт выхода. И Лобанов³⁷ тогда писал, что, да, это было закономерно, что они вошли, эти художники, и закономерно, что они вышли. Но это, говорит, дало и АХРРу, и этим художникам что-то такое положительное в их творчестве. В АХРР вошли ряд художников потому, что они хотели внести свою живописную культуру, понимаете, в эту стихию...

В. Д.: Аморфную.

А. Щ.-К.: Аморфную, которая образовалась в АХРРе. Я вам уже, кажется, говорила о том, или, не помню, может быть, я говорила это художникам этим молодым, что в 19-м году была выставка в Эрмитаже. Говорила, да? Нет? В 19-м году, по моему, по инициативе Луначарского, в Эрмитаже все было снято со стен и предоставлено художникам³⁸.

³⁶ Говоря об учениках Фалька, ставших «лауреатами», А. В. прежде всего имеет в виду, очевидно, С. А. Чуйкова и Н. М. Ромадина.

³⁷ Лобанов Виктор Михайлович — искусствовед, член-корреспондент АХ СССР, кандидат искусствоведения. Автор книг по истории русского и советского искусства, в частности, «Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы» (М., 1968), где он пишет о «Бубновом вальете», выставках объединения и характеризует творчество Р. Р. Фалька. См. также: *Лобанов В. И.* Выставка Фалька и Штеренберга // Рабочая Москва, 1927, 21 марта; Он же. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930.

³⁸ Имеется в виду «Первая государственная свободная выставка произведений искусств», организованная в Петрограде 13 апреля — 29 июня 1919 г. На ней экспонировалось 1826 работ 299 авторов (согласно каталогу). Выставка не имела жюри, желающие выставиться были избавлены от оплаты за возможность показать свои работы, был фактически ликвидирован профессиональный ценз, доставка осуществлялась за государственный счет. В каталоге имя Р. Р. Фалька отсутствует. В 1918–1919 гг. в Москве в здании Музея изобразительных искусств была открыта V государственная выставка картин, на которой были представлены 351 произведение 53-х художников, в т.ч. и Р. Р. Фалька.

М. Р.: А-а-а, говорили.

А. Щ.-К.: И вот затопила такая стихия... искусства доморощенного, некультурного, бытового и всякого... и буржуазного, и мещанского, примитивного. Надо было как-то...

В. Д. (ухмыляется): Очистить...

А. Щ.-К.: ...организовать это. Вот тогда Луначарский как раз организовал эти комиссии при коллегии Наркомпроса, но во главе их стояли формалисты по-теперешнему: Татлин и Штеренберг.

В. Д.: Татлин, Штеренберг, Якулов...³⁹

А. Щ.-К.: Да, туда входило очень много. Между прочим, Фальк тогда...

В. Д.: Он же был комиссаром...

³⁹ В состав руководящих структур Наркомпроса (его Петроградской и Московской коллегии) вошли многие представители левых направлений искусства, в т.ч. бывших бубнововалетцев. Татлин Владимир Евграфович был председателем Московской коллегии Наркомпроса. Штеренберг Давид Петрович (см. прим. 235) в 1918–1923 гг. возглавлял Московский отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения. Якулов Георгий Богданович (1884–1928) — живописец, художник театра, в первые послереволюционные годы работал в отделе изобразительного искусства Всесоюзного профессионального союза работников искусств (Всерабис).

А. Щ.-К.: Да. Фальк тогда был уже немножечко *démodé*, немодным, потому что тогда он говорил левакам как раз: «Вы знаете, вы так далеко заходите в своих поисках, что вас не поймут, и вас отбросит потом эта народная стихия в другую сторону. И маятник откатнется слева направо так страшно, что он на обратном пути сметет нас всех. Это были пророческие слова. Так это и было.

В. Д.: До «Обнаженной Вальки». Знаете, что это такое — «Обнаженная Валька»?

А. Щ.-К.: Не «Обнаженная», а «Голая».

В. Д. (смеется): Голая?

А. Щ.-К.: Ну да, конечно. Потому что «Обнаженная» Фалька превратилась в «Голую Вальку»⁴⁰, так же точно, как мне рассказывала Надежда Яковлевна Мандельштам, студент на экзамене сказал, что Сервантес написал «Тонкий ход» (*Дувакин смеется*.) «Дон Кихот». Он слышал «Дон Кихот», «тонкий ход» ему подсказали. «Это что же такое, детектив? — Да вроде этого». Так же была и «Голая Валька».

⁴⁰ На выставке к 30-летию Московской организации Союза художников СССР в Манеже в декабре 1962 г., Хрущев обрушился на некоторые произведения с площадной бранью. «Как кашаши в горшке у моего внука», — было сказано о натюрморте «Картошка» Фалька (1955, холст, масло, собрание И. Г. Сановича, Москва). В этот ряд попала и работа Фалька «Обнаженная» (1922, ГТГ). Близкие по звучанию слова «Обнаженная» Фалька в анекдоте превратилась в «Голую Вальку» (Молева Н. М. Манеж. Год 1962. Хроника-размышление. М, 1989).

В. Д.: Да, Никита, между прочим, довел это до какой-то необходимой гротескной точки. То есть это уже как-то скатилось...

А. Щ.-К.: Дело в том, что Никита Сергеевич просто...

В. Д.: Он просто первобытный человек.

А. Щ.-К.: Да. Но я ему во многом благодарна.

В. Д.: Конечно!

А. Щ.-К.: Он много сделал доброго. А тут надо сказать, что он... сначала Эренбург своими «Люди, годы, жизнь»⁴¹, которые читали далеко не все, а потом тем, что он обрушился на Фалька, создал ему такую...

В. Д.: Рекламу.

А. Щ.-К.: ...рекламу, что, наверное, на Западе стоило бы ему хорошенько за это заплатить.

В. Д.: Еще Штеренберга он тогда...

А. Щ.-К.: И Штеренберга тоже, да⁴². Музеи, например, спохватились, что у них нету Штеренберга, после того, как Штеренберга несколько раз открывали и закрывали, не успев открыть. Значит, они поняли, что было, что закрывать. Да? *(Оба усмеваются.)* Вот.

Значит, мы доползли с вами до АХРРА. Я очень отвлекаюсь, но, знаете, в то же время рассказывать вот так вот, шаг за шагом... Это же известно все по книгам, поэтому у меня какие-то...

⁴¹ Эренбург И. Люди годы, жизнь. М., 1961

⁴² На этой выставке подверглись критике и произведения Д. П. Штеренберга «Селедки» (1917–1918) и «Аниська» (1926) (обе работы в ГТГ). Противоречивость ситуации 1960-х гг. состоит в том, что критика Хрущева, с одной стороны, вызвала шквал критических статей официальной прессы, направленный против формализма в целом и против творчества отдельных художников, таких как Фальк и Штеренберг. С другой стороны, именно в эти годы крупнейшие музеи страны впервые начали делать разрешенные закупки произведений художников, работавших в 20-е гг., тех же Фалька и Штеренберга. В 60-е гг. состоялся ряд персональных выставок Фалька и Штеренберга, в том числе и за границей. Их имена прочно заняли место в ретроспективных показах советского искусства.

В. Д.: Да, ваши субъективные... конечно, гораздо ценнее, чем сами факты, которые известны, более или менее. А ваша оценка...

А. Щ.-К.: Тем более все-таки моя оценка — это всегда, конечно, отражение оценки Фалька.

В. Д.: Вот я как раз об этом вчера и слушал.

А. Щ.-К.: Да? Что?

В. Д.: Я вчера был в гостях у Даниловых⁴³, и как раз говорилось, что сразу Фальк обязательно выпирает, о чем бы вы ни говорили.

⁴³ Даниловы — друзья семьи Дубакина.

Щ.-К.: И в то же время, вы знаете, если бы я была только эхом Фалька, наверное, он бы меня не уважал и не слушал бы меня. Дело в том, что у нас были и...

В. Д.: Разногласия.

А. Щ.-К.: ...разногласия. Например, я очень любила икону, а он любил только Рублева, икону он не любил. И его раздражала эта канонизация, бесконечно проходящая, веками. Понимаете ли? А вот Рублев, он говорил: «Он выходит как раз из этих рамок. Рублев — огромный реалист, ты посмотри его лики. Это же лики русских мужиков — у Христа».

В. Д.: Ну, это не совсем так.

А. Щ.-К.: Нет! А вы знаете, какие лица, когда бываешь в деревне, далеко, глубоко от города. В Пскове какие мадонны! Какие русские Богоматери крестьянки! Никогда вам не приходилось видеть?

В. Д.: Нет, я в деревне вообще почти не был.

А. Щ.-К.: А! Ну, вот. Вы знаете, тот, кто не был...

В. Д.: Кроме Подмосковья.

А. Щ.-К.: А Подмосковье, это же все смешано, тут все очень перемешалось с татарами и вообще уже с городом. Это уже испорченное...

В. Д.: В детстве кое-что видел, но все равно Севера я не знаю.

А. Щ.-К.: Псков — это не очень Север, но там, представьте себе, несмотря на то, что, казалось бы, ближе к Финляндии, остались какие-то очень иконные типы, удивительные. Так вот, я говорю, вот мы с иконой расходились. Потом, я очень любила Матисса, и Матисс мне в жизни очень помог.

В. Д.: А он не очень любил Матисса? Любил французов.

А. Щ.-К.: Он не очень любил Матисса. Александра Вениаминовна спорит со мной: «Нет, нет, Фальк любил Матисса», потому что она любит Матисса, потому что полагается, потому что это, понимаете ли, достойно художника любить Матисса. Ну понятно. Он любил Сезанна... Матисс — противоположность. И Пикассо он очень чтит и любил его период... больше всего все-таки период голубой, розовый, любил эти все сцены с Арлекинами и...

В. Д.: «Девочку на шаре».

А. Щ.-К.: «Девушку на шаре». Очень любил, больше всего, «Женщину с Майорки». И он мне сказал, что «ты знаешь, в твоих портретах я иногда где-то, очевидно, иногда подсознательно, вспоминаю «Девушку с Майорки», потому что ту строгость и изыск одновременно я вижу в тебе». Когда я была худенькая, молодая, он это видел. Он любил также и его вещи кубистические, но я, может быть, больше даже любила «Даму с веером», «Принцессу Изабо»⁴⁴, чем он.

⁴⁴ К розовому периоду специалисты относят картины «Девочка на шаре» (1904–1905) и «Испанка с острова Майорка» (1905). Все названия приводятся А. В. по памяти и несколько расходятся с официально принятыми. Работы «Дама с веером» (видимо, 1909) и «Королева Изабо» (1908) характеризуют кубистический период. Все произведения принадлежат Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Очевидно, что творческий поиск Пикассо имел принципиальное значение для собственной художественной концепции Фалька.

В. Д.: Что-нибудь он рассказывал, реагировал как-нибудь на восприятие вот этих всех художников, больших художников, широко говоря, левых. В драке он участвовал в противоположном натуралистическом лагере?

А. Щ.-К.: Я не совсем поняла.

В. Д.: То есть он как-нибудь участвовал в общей защите этого левого фронта, в широком смысле слова, от гогота предшественников Никиты Сергеевича?

А. Щ.-К.: Ну, как вы думаете, что если бы он только занимался тихонько своей живописью, а не являлся бы крупной фигурой определенного направления, была бы у него такая биография? Конечно, нет.

В. Д.: Я имею в виду дореволюционную биографию в данном случае, когда было еще все легко.

А. Щ.-К.: Хотя бы то, что он был в «Бубновом валете». Ведь это было революционное направление.

В. Д.: Я почему задал этот вопрос? Вы точно отметили разногласия в «Бубновом валете», чем он отличался от других. Все это так, и правильно, и верно. Но тут есть еще и другая сторона. «Бубновый валет», так сказать, кулаками отбивался от страшного напора вот той самой живописи, которой они себя противопоставляли. Так вот он в этой драке, в этом едином фронте как-то участвовал или больше...

А. Щ.-К.: Меня прямо удивляет ваш вопрос. Потому что иначе он не был бы одним из главных, одним из основных деятелей «Бубнового валета», если бы он не участвовал в этой драке. Уже вся деятельность «Бубнового валета», где он принимал активнейшее участие...

В. Д.: Вот вы об этой деятельности мало рассказали.

А. Щ.-К.: Да. А дело в том, что об этой деятельности очень много написано, «Бубнового валета», и пишут сейчас тоже. Что же я буду?... А мне было десять лет, когда была первая выставка. Не десять лет, мне было десять лет в 20-м году, а в 10-м году, когда была первая выставка... Я могу только то, что знаю от Фалька и то, что я знаю из книг.

В. Д.: Вот то, что вы знаете от Фалька, скажем: «Я помню, как в свое время... когда мы были в Эрмитаже, то...» Вот в чем мой вопрос, понимаете? Есть какие-то воспоминания в этом плане? Признаю, что я, конечно, все время теряю веху, забываю, что разговариваю не с женой Фалька, а с вдовой, моложе его на двадцать лет, и еще двадцать лет спустя.

А. Щ.-К.: Да. Больше, чем двадцать лет.

В. Д.: А я разговариваю как с современницей Фалька.

А. Щ.-К.: Вы знаете, я уже много раз сказала, что Фальк был очень скромным человеком, поэтому его воспоминания о «Бубновом валете» были очень часто... вот тут-то, может быть, ему был присущ юмор. Он уже видел (я же его знала, ему уже было за пятьдесят лет), видел свою молодость, рассказывал об этом как о своей молодости. Он не говорил мне (*произносит с пафосом*): «Знаешь, мы там боролись против эстетизма...» Хотя он как-то мне сказал... когда, знаете, у китайцев, начали перечислять «первое», «второе», «третье», он говорил: «Мы тоже боролись против трех "э": эстетизм, эклектизм и эпигонство»⁴⁵. Вот так.

⁴⁵ В 1950-е гг. политическое руководство Китая сформулировало свое кредо борьбы против трех явлений, обозначенных тремя иероглифами: против «казнокрадства», «расточительства» и «бюрократизма». По аналогии с этим Фальк формулирует художественное кредо участников «Бубнового валета» как борьбу против трех «э»: эстетизма, эклектики и эпигонства.

В. Д.: Вот, видите, я и вызвал все-таки.

А. Щ.-К.: Да. Но, понимаете, мне казалось... Фальк познакомился со мной, когда я знала историю искусства, и ему было бы просто совестно мне это все рассказывать.

В. Д.: Детские сказки.

А. Щ.-К.: Не детские сказки, а просто то, что всем известно. Он мне рассказывал иногда именно то, что мне было неизвестно. Я знала, что такое «Бубновый валет», какую он роль сыграл, и как это было тогда революционно по сравнению с тем, что делалось. Это сейчас могут путать, то есть для молодежи, я думаю, «Голубая роза» и «Бубновый валет»... они не верят в то, что это были совершенно...

В. Д.: Противоположные.

А. Щ.-К.: ...противоположные, потому что время сгладило эту разницу. Видно только, что они дали новое. Правда? Что они дали новое. Но тогда «Бубновый валет» был...

В. Д.: «Голубая роза» — это «э».

А. Щ.-К.: Да, «Голубая роза» — это именно «э» (*смеются*).

В. Д.: А «Бубновый валет» — это «а-а-а!»

А. Щ.-К.: Да. А «Бубновый валет» это было... Фальк как-то мне сказал: «Ну да, мы же были революционерами! Революционерами в искусстве, не то, что мы там... бомбы делали». А, например, жена Рождественского Наталия Ивановна, которая была немногим моложе его... на ее похоронах этот, вы знаете его, человек, который хоронил всех в Доме писателей.

В. Д.: Арий Давидович.

А. Щ.-К.: Да, Арий Давидович⁴⁶. Он рассказывал, как она в шестнадцать лет, высокая, стройная, с голубыми глазами, с пышной русской косой приехала куда-то за город, и в сумочке своей, в ридикюле дамском, бомбу везла, чтобы ее испробовать. Она была террористкой. Значит, и Василий Васильевич тоже был, Рождественский, тоже был каким-то революционером. Понимаете ли? Все они, и Фальк тоже был, ну, не участвовал в каких-то таких... но бунтовали. Куприн мне как-то в нашем коридоре встретился⁴⁷. Это уже после смерти Фалька. Я говорю: «Александр Васильевич, вы знаете, мне так хочется что-то узнать более интимное, более подробное о «Бубновом валете», потому что я сейчас хочу привести в порядок все то, что относится к Фальку, записать все. Вы бы мне рассказали». Он сказал (*заикается, имитируя Куприна*): «П-п-пишу в-в-оспоминания. Оз-з-зорники мы были. Хулиганили». У него никогда нельзя было понять, говорит он так, как полагается говорить, и сам над этим иронизирует, или он серьезно говорит. Он был тоже человек настроений, очень сложный человек, Куприн. Я говорю: «Ну, как же хулиганили? — А так. Мы своих учителей третировали. Говорили, надо так делать, а не так. Вот нас тогда и выгнать хотели». Я сейчас в ЦГАЛИ буду разыскивать, как Фальк, кончил он, или выгнали его до того, как он кончил. А выгнали за приверженность французам, новым тогда⁴⁸.

⁴⁶ Ротницкий Арий Давидович — педагог, член Литературного фонда (со дня основания), штатный организатор похорон советских писателей. (В январе, феврале и ноябре 1975 г. состоялось восемь бесед В. Д. с Ротницким).

⁴⁷ Художник Александр Васильевич Куприн был, как и Рождественский, соседом Фалька по Дому Перцова. «Фальк был очень дружен с Куприным и его первой женой Анастасией Трофимовной. До революции Фальк и его первая жена Е. С. Потехина часто снимали одну квартиру в Москве» (*Щекин-Кротова А. В. Пристань тихих бубновых валетов*. С. В2-133).

⁴⁸ В свидетельстве № 822 об окончании училища, выданном 19 декабря 1909 г., отмечено, что Фальк «окончил полный курс наук Училища <...> и удостоен звания учителя рисования» (см.: *Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк*. М., 2005. С. 21). В то же время известно, что Фальк вместе с группой студентов был отчислен из МУЖВЗ после конфликта с руководством училища.

В. Д.: Некоторые за приверженность французам очень жестоко поплатились, еще более жестоко в наше время.

А. Щ.-К.: Это в наше время, а это было же в 9-м, 10-м году.

В. Д.: Простите, я вас немножко отвлекаю. Вы знали Шехтеля⁴⁹?

А. Щ.-К.: Шехтель? Веру?

В. Д.: Нет, не ее, а его. Вот его, бедного, выгнали из Союза писателей именно только за приверженность французам.

А. Щ.-К.: Нет, я его не знала. Я знала Веру Шехтель⁵⁰.

В. Д.: Лев, Лев Шехтель — Жегин.

А. Щ.-К.: Ах, Жегин! Жегина я знала, конечно. Жегина я знала. Нет, не только за приверженность французам, а и за то, что у него была очень своя ведь философия искусства. И потом, поскольку он был очень дружен с Чекрыгиным, конечно, у него были такие...

⁴⁹ Жегин (Шехтель) Лев Федорович — график и живописец, теоретик искусства, сын архитектора Ф. О. Шехтеля. Вместе с В. Н. Чекрыгиным исполнил иллюстрации к первой книге стихов В. В. Маяковского «Я» (1913). О факте исключения Л. Ф. Жегина (принял фамилию матери) за приверженность к западному искусству из Союза художников СССР в биографических публикациях не сообщается. Когда А. В. говорит о философии искусства, она имеет в виду работы Жегина по теории искусства и перспективе живописи.

⁵⁰ Вера Федоровна Шехтель (во втором замужестве Тонкова, 1896–1958) — художница, дочь архитектора Ф. О. Шехтеля и сестра Жегина, возлюбленная Маяковского, автор дневника (1913) и воспоминаний (1938) о ее встречах с Маяковским в 1913 г.

В. Д.: Его выгнали после войны уже, когда низкопоклонство перед Западом и прочее.

А. Щ.-К.: Ну, тогда, конечно.

В. Д.: А ведь выгнать из Союза в то время было и материально ужасно. Я его встретил совершенно нищим, и он предложил мне писать портрет. Я говорю: «Дорогой мой, меня, во-первых, незачем писать, а, во-вторых, если бы вы стали писать, я бы не смог его вам оплатить».

А. Щ.-К.: А разве обязательно надо платить?

В. Д.: Ну, ему надо, он был голодный. Я понимал, что он ищет заработка.

А. Щ.-К.: Нет. Вот это вот как раз совершенно неверное представление, когда художник хочет кого-то писать. Вот так Чудновский⁵¹ отказался тогда от того, чтобы Фальк его писал, потому что ему казалось, что надо будет непременно купить портрет. Вовсе нет! Вовсе нет! Его просто заинтересовало писать вас.

⁵¹ Чудновский Абрам Филиппович — ученый, доктор физико-математических наук, заведующий сектором Агрофизического института ВАСХНИЛ, профессор, коллекционер произведений искусства. Жил в Ленинграде. Одним из первых стал приобретать работы Фалька, в его собрании был целый ряд его значительных произведений бубнововалетского периода. Исследование Чудновского «Ученые-коллекционеры произведений изобразительного искусства» (1960-е гг.), в котором упоминается Фальк, хранится в РГАЛИ (Ф. 3018. Оп. 1. Ед. хр. 223).

В. Д. (с недоверием): Заинтересовало? Но он был так худ, так обтрепан.

А. Щ.-К.: Ах, боже мой! Что значит?.. Вы знаете, для художника, вероятно, важнее писать то, что он хочет, чем то, что у него нет, чего есть. Вообще, художники, если они серьезные художники...

В. Д.: Юродивые.

А. Щ.-К.: ...они подвижники. Не то, что юродивые — подвижники. Они работают для того, чтобы заработать для того, чтобы работать. Понимаете ли? Ведь большинство зарабатывают, даже ученые, зарабатывают для того, чтобы... для своей идеи, предположим, но они за это получают какую-то плату, маленькую ли, большую, и на это живут. А художник должен заработать для того, чтобы иметь возможность работать.

В. Д.: Ну, все искусство так.

А. Щ.-К.: Да, может быть, так и поэт, так и писатель.

В. Д.: Все искусство так.

А. Щ.-К.: Да, наверное.

В. Д.: Уж такова судьба.

А. Щ.-К.: Такова судьба. Судьба, в каком-то смысле прекрасная судьба!

В. Д.: Конечно. Противоположное страшней.

А. Щ.-К.: Противоположное страшней. И такого счастья... когда: «Ах, бедный Фальк!..» А он говорил: «Мне только жалко, что я не могу увидеть свои картины рядом с картинами других художников, потому что мне нужен резонанс. А вообще, живем мы, слава богу. Картошка есть». Между прочим, картошку он очень любил. Вот это для него было бы большое лишение, если бы не было картошки. А когда была картошка, все было хорошо.

В. Д.: Может быть, «бубновый» со словом «бульбочка»⁵² как-нибудь связано?

⁵² Бульбочка (белорус.) — картошечка.

А. Щ.-К. (смеется): Вы сегодня остриете, но, надо сказать, не очень удачно. Тот раз было гораздо лучше. Да-а-а... Нет-нет. Ну вот, я сбилась.

В. Д.: Возвращаясь к АХРРу. Он резко оттолкнулся от их сюжетной, тематической установки?

А. Щ.-К.: Совершенно верно. Он сказал: «Я не режиссер. Я не рожден для того, чтобы писать романы на холсте. Вот Суриков, например, у него был дар композитора, так сказать, он компоновал свои вещи именно как тематические вещи. Ему даже вещи такого камерного порядка не интересны. А у меня наоборот. Я художник-станковист, художник, которому совершенно не нужно придумывать какой-то сюжет и его разрабатывать в холсте. У меня другие задачи. Я поэтому вышел из АХРРА, потому что там нужен был художник-рассказчик, художник-романист, художник-сюжетчик. А я не такой». И он вступил (в сущности говоря, это было продолжение «Бубнового валета») в Общество московских художников⁵³. Но это было даже раньше АХРРА, он параллельно вступил в АХРР. Ведь АХРР — не партия, поэтому можно было быть в разных художественных организациях. Будучи в «Бубновом валете», они же выставляли свои вещи в «Мире искусства». Это не значило, что он менял, так сказать, партию. И, между прочим, интересно, что у меня есть расписка: Лентулов, Куприн и Фальк дают друг другу обещание на бланке «Бубнового валета», где пишут: «Мы, нижеподписавшиеся художники, даем друг другу обещание не выступать на выставках поодиночке, а всегда только вместе». То есть когда они входили в «Мир искусства» со своими вещами, они входили группой. Таким образом они оттеняли, что мы бубнововалетцы, мы вот выступаем в «Мире искусства», но мы остаемся на своих позициях. А ОМХ — Общество московских художников, оно, в сущности, продолжало, только в более спокойном, реалистическом плане, но тоже живописные традиции, которые заявлены были и в «Бубновом валете».

⁵³ ОМХ образовано в 1928 г. В его состав вошли А. В. Куприн, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, А. А. Осмеркин, А. В. Шевченко, А. В. Фонвизин, А. Д. Древин, Н. П. Крымов, В. Ф. Рындин, И. Э. Грабарь, С. В. Герасимов и др. Как видно из перечисленных имен, часть художников, в том числе Фальк, составляли ядро «Бубнового валета», а затем распавшегося общества «Московские художники».

В. Д.: А в духе АХРРА он не написал ничего?

А. Щ.-К.: Нет, у него, я говорю, есть, даже у меня сохранилась одна вещь, я ее не показываю, но могу вам показать. Это «Урок». Там позирует домработница, которая работала тогда, служила у Раисы Вениаминовны и Роберта Рафаиловича и отличалась невероятной тупостью, зато крепким здоровьем. Ученица Фалька Назаревская Галина Алексеевна изображает собой учительницу, у ней довольно измученный вид, она стоит, склонив головку перед столом, а за столом сидит эта тумба, перед ней раскрытая тетрадь, и она собирается там что-то писать.

В. Д.: Ликвидировать неграмотность.

А. Щ.-К.: Ликвидировать неграмотность. Да. Между прочим, я в нашей школе, вот этой, в которой вы когда-то тоже учились, в 11-й школе ХОНО, по окончании была в ликбезе, и очень активным членом ликбеза, и преподавала. И я вам скажу, что совершенно другие у меня сидели. Это были тоже подвижники, домработницы из остатков таких советско-буржуазных семей. Все они приходили вечерами, усталые, с ощущением такой *Minderwertigkeitsgefühl*⁵⁴ какой-то, и в то же время так они рвались к знаниям. Так что это могла бы быть очень интересная тема, только надо было ее...

⁵⁴ *Minderwertigkeitsgefühl* (нем.) — чувство неполноценности.

В. Д.: Пережить.

А. Щ.-К.: ...пережить, почувствовать. А там это было просто формальное решение этой темы. Прекрасно цвет дан: юбки, кофты — все, но как-то, очевидно, самая сюжетность его сковывала. Вещь композиционно не такая — на едином дыхании, как всегда у Фалька бывает.

В. Д.: Вы ее уничтожили?

А. Щ.-К.: Нет. Я не могу, у меня рука не подымается. А вот он уничтожил свою вещь, большую очень. Называлось это «Заседание комячейки на селе»⁵⁵, которую он очень долго писал, очень большая вещь, интересно скомпонованная, но так как это была опять-таки, во-первых, длительная и, наверное, не очень его увлекавшая вещь.

⁵⁵ Представление об этом большом полотне 1927 г. «Заседание волисполкома» (другое название «Заседание комячейки на селе», размером около 200 x 300 см), уничтоженном автором в 1940-е гг., дает хранящийся в ГТГ эскиз к нему: «Заседание волисполкома» (1927, холст, масло, 118,4 x 168 см). Четыре упоминаемых А. В. «куска» — фрагменты разрезанной картины — сохранились на оборотных сторонах более поздних фальковских работ и опубликованы в каталоге резоне: Сарабьянов Д. В., Диденко Ю. В. Указ. соч. С. 504–505.

Потом нужно были писать не с натуры... отдельные портреты он писал с натуры, очевидно, наброски, потом компоновал вместе. Она композиционно как-то чуть-чуть для Фалька распалась. Все равно она была очень хорошей вещью, и среди тематических вещей АХРРА она, наверное, была великолепной вещью, но он при мне ее разрезал на куски и набил эти куски

на холсты, чтоб писать на них. И я сказала тогда: «Роби, ну как же ты уничтожаешь вещь, единственную твою тематическую вещь? Как же это?» Он сказал: «Именно поэтому я ее и уничтожаю. Потому что в музее после моей смерти вытащат именно эту вещь и будут думать, что Фальк — это вот такой художник. А это для меня неудача, это не получилось у меня, и я не хочу, чтобы по этой вещи ценили меня. Если бы она так прошла как какая-то ступень для того, кто будет изучать мое творчество, если когда-нибудь этим будут заниматься, если, вообще, это все не пропадет, то тогда, может быть, имело бы значение ее сохранить. А так я боюсь ее сохранять. Вот выставляют ее в Третьяковке и будут думать, что это Фальк. А это совсем не Фальк. Какой-нибудь один горшок, который я написал, гораздо ценнее этой вещи».

Между прочим, о том, что с вещами его... что он может, конечно, не дожить до того, как эти вещи будут нужны, а может быть, и вещи не доживут до этого времени. Когда я иногда, обиженная им, порывалась уйти от него, то он говорил: «Хорошо. А ты думаешь о моих вещах, о том, что будет? Я же все-таки умру раньше тебя. Я старше». Я говорю: «Я умру раньше, ты меня доведешь!» Он говорит: «Нет-нет, ты должна думать о моих картинах» (*смеется*).

В. Д.: Он прав.

А. Щ.-К.: Потому что все-таки, очевидно, он верил в то, что я, и больная, и хрупкая, но все-таки надежнее, картины чтоб были у меня.

В. Д.: Правильно!

Ученики Фалька и его метод

А. Щ.-К.: Вот. Да, так опять-таки... Вы спросили меня еще об АХРРе, я хотела рассказать об учениках и о преподавании Фалька. Фальк пошел преподавать сразу же после революции, в 18-м году. Это было в Свободных мастерских, которые потом превращены были во ВХУТЕМАС, и он был одним из самых популярных тогда профессоров живописи⁵⁶. У меня сейчас имеется, в моем архиве, несколько воспоминаний, это написали художники, его ученики, по моей просьбе, где они рассказывают, как было трудно попасть в мастерскую Фалька, что Фальк устраивал что-то вроде конкурса такого, отбирал к себе... не то, что наиболее способных, а наиболее живописно направленных и одаренных. Например, мне говорила Женя Пастернак, первая жена Бориса Леонидовича, что Фальк ей рекомендовал идти к Штеренбергу, а не к нему (но потом она все-таки у него училась, а потом, по-моему, к Кончаловскому перешла), потому что он говорил: «У вас декоративное направление». Но, между прочим, он ошибся, она, конечно, живописец, а не декоративное направление, но она живописец, чересчур любующийся своей живописью. Это ей мешало «портить» картины, как говорил Фальк: «Она ужасно боится испортить картину, а настоящий живописец должен, добиваясь какого-то глубинного воплощения своей идеи, совершенно не думать о том, что в результате получается. А результат должен все время получаться как премия за тот процесс, которому он себя посвятил, в который он вошел».

⁵⁶ В 1918–1920 гг. Фальк был профессором живописи 1-х государственных свободных художественных мастерских в Москве, преобразованных впоследствии во ВХУТЕМАС.

Да, так вот, он отбирал. Очень много было у него учеников: в середине 20-х годов сорок — сорок пять человек сидело. Страшно трудно. А он был добросовестный человек. Он приходил и... один день он обходил одну часть мастерской, двадцать человек, предположим, другой день — другую часть мастерской. И вот он мне рассказывал, что «ты знаешь, мне стало очень трудно работать. Я работал честно. Я любил эту работу, но в то же время меня тяготило то, что я сам не занимаюсь живописью, когда я так пристально работаю с учениками. Ты подумай: двадцать холстов несовершенных, даже если в них есть великолепные какие-то находки и всё, но двадцать холстов, которые ты должен понять, пережить и как-то заставить их исправиться».

В. Д.: Указать.

А. Щ.-К.: Да. «После что остается для тебя как для художника?»

В. Д.: Это проклятье всякой педагогической работы.

А. Щ.-К.: Да, безусловно.

В. Д.: И счастье, и проклятье.

А. Щ.-К.: Да. Я думаю, что педагогами... Может, даже так: наилучшие педагоги — это те... как Чистяков⁵⁷, например. Чистяков в Академии преподавал рисунок. Ведь изумительный педагог был, но сам-то он ничего не сделал. И наоборот. Вот Рихтера пробовали оседлать, чтобы он в консерватории преподавал. Что из этого получилось? Ничего!

⁵⁷ Чистяков Павел Петрович — русский художник, прославившийся как педагог. В Петербургской Академии художеств с 1872 г., учитель многих выдающихся художников начала XX в., в том числе Врубеля.

В. Д.: Не вышло, да?

А. Щ.-К.: Не вышло. Он не может, не может преподавать. А Нейгауз был огромным музыкантом, но не мог быть таким замечательным пианистом, оттого что у него была очень маленькая рука, он компенсировал это тем, что создал таких учеников. Ведь из его класса вышли очень интересные ученики, ну и Рихтер, конечно. Хотя он и говорит, что нечего было ему с Рихтером делать, Рихтер сам все сделал, но это не так, конечно. Школа Нейгауза имела и для Рихтера огромное значение. Но Фальк был, конечно, очень хорошим педагогом, и у него был свой метод, свой обдуманый, очень обоснованный метод. У меня сохранились... не у меня, а случайно я нашла среди каких-то старых писем тезисы докладов о цвете, который он делал, наверное, в 22-м, 23-м году. Эти тезисы, я не буду рассказывать о них, они воспроизведены в публикации Анисимова Григория в «Творчестве» за 1974 год, № 8⁵⁸.

⁵⁸ Фальк Р. Размышления о живописи / Публ. Г. А. Анисимова // Творчество. 1974. № 8. С. 16–18.



Роберт Фальк среди студентов, образовавших Общество художников-общественников (ОХО), 1927–1928. Слева направо: 1 ряд – Л. Денисов, И. Голубец; 2 ряд – Р.Р. Фальк, И. Лейзеров, Е. Левина-Розенгольц, М. Николадзе, Г. Назаревская, Е. Рожкова, С. Вепринцева, Л. Литвиненко, Р. Рабинович, Р. Идельсон, В. Лопатина. Источник фото: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1313>

В. Д.: В журнале?

А. Щ.-К.: Да, в журнале. Там тезисы о цвете, там его живописное кредо и то кредо, которое он, так сказать, преподавал своим ученикам. Обстановка тогда была очень аскетическая. Голодно ведь было. Одна из учениц, Литвиненко⁵⁹ такая, пишет, что когда приобретали какую-нибудь снедь для натюрморта, то, с общего согласия, староста опрыскивал керосином пирожные, или кусочек хлеба, или какую-нибудь золотистую воблу, чтобы ни у кого не было бы соблазна это стащить и слопать (*оба смеются*). Время-то было голодное. А потом они тащили, как бурлаки, с Белорусского вокзала бревно, потом их раскалывали, распиливали во дворе мастерской, топили. А одно время Фальк поручил своим ученикам в виде пропуска приносить или ножки стула, или кусок забора, или еще какое-нибудь бревно, чтобы топить печку, чтобы можно было обнаженную натуру рисовать. И тогда вот эта самая «Голая Валька», или «Обнаженная» Фалька (появилась). Это Осипович⁶⁰, героиня. Она, между прочим, получила орден, вы знаете? Орден «Знак почета» за то, что она безотказно позировала. Она позировала еще в молодости Серову Валентину, потом ученикам Серова, вот Фальку, потом ученикам Фалька, потом ученикам учеников Фалька, и позировала безотказно, замечательно позировала. И позировала тогда, когда ученики писали, напялив на себя ватники и перчатки с обрезанными пальцами, она сидела обнаженная, и возле нее только топилась маленькая печурка.

⁵⁹ Литвиненко Лидия Андреевна — художница, ученица Фалька во ВХУТЕМАСе Ее воспоминания об учителе см.: Беседы об искусстве. С. 165–167.

⁶⁰ Для картины Фалька «Обнаженная» (1924) позировала известная натурщица Станислава Лаврентьевна Осипович (1892 – ?), позировавшая в 20-е гг. студентам ВХУТЕМАСа и известным живописцам и скульпторам С. Т. Коненкову, П. П. Кончаловскому, А. А. Осмеркину и другим, которые считали ее музой 20-х годов.



Роберт Фальк. Обнаженная в кресле. 1922–1923. ГТГ, Москва

В. Д.: Вот это надо было Никите Сергеевичу сказать (*смеются*).

А. Щ.-К.: Да. Так же, как Неизвестный все-таки отбилась от него, сказал: «Я тоже был шахтером, вот пощупай мои мускулы».

В. Д.: Недаром он заранее уже себе у неизвестного Неизвестного⁶¹ заказал памятник.

А. Щ.-К.: А это после того, как он с ним, так сказать, сразился. Ну вот. Кто же вышел из мастерской Фалька в люди? Я назову Чуйкова⁶²...

В. Д.: Не знаю.

⁶¹ Неизвестный Эрнст Иосифович (1925–2016) — скульптор, участник юбилейной выставки к30-летию Московского отделения Союза художников СССР в 1962 г. На ее открытии подвергся персональной критике Н. С. Хрущева за формализм в искусстве. Его критиковали на совещании в ЦК КПСС с представителями творческой интеллигенции в 1963 г. Об этих событиях скульптор рассказал в статье: *Неизвестный Э. Диалог с Хрущевым // «Время и мы»*. 1979. № 41 (перепеч.: Эрнст Неизвестный. Говорит Неизвестный. Поликанов. Записки атомного физика. Пермь, 1991. С. 6–31). Работы Э. Неизвестного Хрущев назвал «тошнотворной стряпней», а его самого как «Неизвестный никому не известный». Однако спустя годы Н. С. Хрущев в своих мемуарах написал: «Я теперь сожалею о многом, что было сказано мной на том совещании. Критикуя Неизвестного, я даже допустил грубость, сказав, что он взял себе такую фамилию неспроста. Его фамилия вызывала у меня какое-то раздражение. Во всяком случае, с моей стороны проявилась грубость, и если бы я встретил его сейчас, то попросил бы прощения». И все же прибавил: «Расскаиваясь сейчас насчет формы своей критики Неизвестного, я по существу, остаюсь противником абстракционистов» (*Хрущев Н. С. Воспоминания. Избранные фрагменты*. М., 1997. С. 507–508). Э. И. Неизвестный — автор надгробного памятника Н. С. Хрущеву на Новодевичьем кладбище

⁶² Чуйков Семен Афанасьевич (1902–1980) — народный художник СССР, академик, лауреат Государственных премий 1949 и 1951 гг. См. *Чуйков С. А. О Фальке-педагоге // Беседы об искусстве*. С. 162–164. Впервые напечатано в каталоге: Р. Р. Фальк. Выставка произведений. М., 1966). «Помню, остановился он перед картиной Чуйкова “С песней на возах” и говорит: “А ты знаешь, а тут есть песня. И у него, вообще, своя песня, говорит, у него жесткая, резкая, как восточная песня, такая горловая, но он — художник”. А вот индийские его (работы), кроме одной очень худой <...> женщины с ребенком, а про остальное он говорил: “Тут подслаживает, тут подслаживает”. А Малеина, которая не стремилась в маститые, а писала так, между картошкой, пленками и все так, как Бог на душу положит, вот ему всегда нравилась. Ну, пусть, говорит, однообразно. Будет однообразно, если из кухни не вылезает, но, говорит, молодец». (Из фонозаписи беседы с А. В. 1981. Частный архив, Москва).

А. Щ.-К.: Чуйков, не знаете? Это хороший художник и, кроме того лауреат, народный художник Союза ССР. Так. Малеина⁶³, его жена. Они в мастерской у Фалька и поженились. Ромадин⁶⁴, Правда, Фальк его бранил после того, как приехал из-за границы, и Ромадин показывал свои работы, пригласил... И Фальк все мрачнел, мрачнел, мрачнел (я с ним была). И Фальк сделал ужасную бестактность, что он довольно часто делал. Так как ему было трудно ругать ученика своего, который так гостеприимно его к себе привел в мастерскую, хвалить было бы гораздо легче, хотя он никогда не хвалил неискренне, он сказал мне сначала: «Геля, говори!» И я стала говорить, а Фальк кивал головой: да, правильно, правильно, правильно. Это была довольно жестокая критика, но я считала, что я же ничего... Ромадин может думать, что я ничего не понимаю, но Фальк-то кивал, правда? Потом как-то в свое время Ромадин пришел, Фалька не было дома... или, может, это уже было после смерти Фалька, да, после смерти Фалька. Ромадин пришел, выпивши, и стал кричать на меня, что я разрушила дружбу Фалька с ним, если бы я этого не сделала, то Ромадин бы ему помог, и у Фалька было совсем другое...

⁶³ Малеина Евгения Алексеевна (1903–1984) — советский живописец, заслуженный художник РСФСР, жена С. А. Чуйкова. Ученица Фалька пВХУТЕМАСу-ВХУТЕИНу.

⁶⁴ Ромадин Николай Михайлович (1903–1987) — народный художник СССР, действительный член АХ СССР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР. Учился во ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе) в 23-м — 29-м гг. В своих воспоминаниях написал о Фальке: «Со второго курса я учился у Фалька. Относился он ко мне очень хорошо. Мы с ним гуляли по Москве, ходили в музеи. Я просил его не подходить ко мне во время занятий, он согласился и не трогал меня. Дело было в том, что, подходя к студенту, Фальк любил брать кисть и делать на работе черный контур. Это очень сбивало меня, и я его попросил предоставить меня самому себе: “Если будет получаться хуже, вы мне скажите об этом, Роберт Рафаилович”, просил я его. Он согласился, и о работе мы беседовали с ним, гуляя вечерами по Москве.» (Ромадин Н. М. Записки художника // Наука и жизнь. 2005. № 6. С. 104–113).

В. Д.: Судьба?

А. Щ.-К.: Да. «Вы знаете, я был любимым ученик Фалька, я шел с ним, провожал его, когда у него был ревматизм, провожал его, и мы говорили, я был его самым любимым учеником». Я говорю: «Ну вот, вы были, значит, как апостол Петр: не успел прокричать петух, как вы уже отреклись от него. — Как так?» Я говорю: «А в “Бригаде художников” и в “Творчестве” тоже...»

В. Д.: В журнале?

А. Щ.-К.: В журнале, в журнале, да, и в «Искусстве». Вы же там отрекались от Фалька. Тут пришел Куприн и утащил его к себе, потому что я уже стала швыряться подушками в него, в Ромадина. А все-таки Ромадин имеет живописную школу, другое дело, что он стал, так сказать... у него свои такие какие-то мещанские вкусы, сентиментальность. Он очень нравится, он ведь тоже лауреат, и обыватели в восторге от него. Но все-таки живописную культуру он имеет. Он имеет ее от Фалька. Маврина⁶⁵ тоже ученица Фалька.

⁶⁵ Маврина (Лебедева) Татьяна Алексеевна (1902–1996) – художник книги, живописец, график, лауреат Государственной премии СССР. Училась во ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе) в 1922–1929 гг. у П. В. Синезубова, Г. В. Федорова, Р. Р. Фалька.



Татьяна Маврина. Трубная площадь. 1946. Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/aleksyri/post276321087/>

В. Д. (удивленно): Маврина — ученица Фалька?

А. Щ.-К.: Да-да-да.

В. Д.: Она страшно сейчас популярна.

А. Щ.-К.: Популярна, но она, правда, сейчас очень далеко ушла от того... Теперь уже такие раскудрявленные кудрейки у нее, правда?

В. Д.: Да. Мне она не нравится.

А. Щ.-К.: Такой стиль рюс, развесистая клюква.

В. Д.: Она напоминает этих... как их, Маяковский-то ругал до революции... сестры⁶⁶...

А. Щ.-К.: Нет, помните? «Кудреватые кудрейки...»

В. Д.: «Мудреватые кудрейки, кудреватые митрейки...»

А. Щ.-К.: «...митрейки — кто их к черту разберет!»⁶⁷ Вот у нее в таком роде сейчас. А вы знаете, у нее были прелестные живописные работы.

⁶⁶ Речь идет о Елизавете Меркурьевне Бём (урожд. Эндауровой; 1843–1914) — акварелистке, иллюстраторе книги, работавшей в псевдорусском стиле. См.: Чапкина-Руга С. Русский стиль Елизаветы Бём. М., 2007.

⁶⁷ Строки Маяковского из поэмы «Во весь голос. Первое вступление в поэму» (1929/1930): «Кто стихами льет из лейки, / кто кропит, / набравши в рот — кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки — / кто их к черту разберет!» (Полн. собр. соч. Т. 10. С. 280).

В. Д.: Детские ее вещи мне не нравятся. У вас я видел книжку.

А. Щ.-К.: Да-да.

В. Д.: В «Детгизе» она мне попадалась.

А. Щ.-К.: Нет-нет, она очень хорошо живописно работала. У нее были и тогда уже такие, ну, русские темы: Загорск, города провинциальные. Было очень, очень мило, но это давно было.

В. Д.: Загорск я знаю, эти вещи.

А. Щ.-К.: Нет, теперь уже они кудреватые, а она раньше писала. Еще помню одного ученика, Зевин Лева⁶⁸. Лева Зевин погиб в Отечественную войну. Имея бронь, он пошел добровольцем на фронт и в ополчении вскоре погиб. А он же и по возрасту был не призванник... Но какой-то был удивительно молодежавый. Роберт Рафаилович написал его, и у меня этот портрет есть, называется «Молодой живописец». Он выставлялся на многих выставках, и удивительно он там передал какую-то сущность характера Зевина Левы. Он и внешне там очень похож. Но вот он там в таком повороте сидит на табуретке, что вот-вот вскочит для того, чтобы что-то защитить, куда-то броситься на помощь... Знаете, такой комсомолец 20-х годов, искренний, пламенный и скромный. И по этому портрету⁶⁹, зная судьбу уже Зевина, узнаешь, какой портретист замечательный Фальк. Эренбург про него сказал: «Лицо, пиджак, руки — и видишь обратную сторону луны»⁷⁰.

⁶⁸ Зевин Лев Яковлевич (Самсонович) (1903–1942) — живописец, уроженец Витебска. Начиная занятия искусством у Ю. М. Пэна, затем у М. З. Шагала и К. С. Малевича в Витебских свободных художественных мастерских, откуда перевелся в Москву в мастерскую Р. Р. Фалька во Вхутемасе (1921–1925), был ассистентом его живописной мастерской. Фальк считал его самым талантливым своим учеником и написал его портрет (см. след. прим.). Зевин входил в группировки «Рост», «Тринадцать». Погиб на фронте. См.: Давыдова О. Свободные художники тридцатых годов: Сидоренко, Зевин и другие. О выставке «Другие песни тридцатых годов» в галерее «На Чистых прудах» // Собрание. 2010. № 1. Март. С. 108–115.

⁶⁹ Фальк Р. Р. «Молодой живописец (Лев Зевин)» (1923, холст, масло, Ярославский областной художественный музей).

⁷⁰ Эренбург И. И. Люди, годы, жизнь. М., 1961. См. прим. 106. О Зевине: «Лицо, пиджак, руки – и видишь обратную сторону луны».



Роберт Фальк. Портрет Л. Я. Зевина. 1923. Ярославский художественный музей

В. Д.: Понятно.

А. Щ.-К.: Раскрывается сущность человека. Вот Лева Зевин был очень хорошим художником, но его наследие пропало почти что все, потому что когда он был убит, его комнату ЖЭК запечатал (он был одинок, с женой он разошелся), запечатал, потом вселился новый жилец и выбросил на помойку его работы. И моя одна приятельница, такая Лидия Максимовна Бродская, переводчица, она вышла тоже выбрасывать на помойку свой мусор и видит, что болтаются на помойке прилипшие, примерзшие к помоям какие-то очаровательные вещи. И несколько акварелей ей удалось спасти. Они сейчас у нее висят. Это акварели как раз Левы Зевина. А так вообще осталось очень немного из того, что он сделал. А хороший художник был.

В. Д. (вздыхает): Ой, господи!

А. Щ.-К.: Потом художник Хазанов. Он сейчас работает, бывает у меня. Интересно, между прочим, Хазанов, когда он учился

у Фалька, он бунтовал против него. Он был приверженцем Решетникова, художника, который выступал против Фалька, художника, который проповедовал такой очень жестокий пристальный реализм, почти что натурализм. И вот Хазанов как-то воспротивился тому, что Фальк поправлял его работы, черной краской указывал, где у него неверно, потом Фальк ему тихонько сказал: «Хазанов, я думаю, вам лучше уйти из моей мастерской». А потом Хазанов, пережив очень много, встретился в эвакуации с Фальком, увидел его акварели и буквально заболел Фальком. И до сих пор это такое безумное поклонение Фальку как художнику. Ему даже, между прочим, неинтересно... я хотела ему прочесть письма Фалька... Он сказал: «Не надо. Я все из живописи вижу». Но когда я подарила ему книгу «Роберт Фальк», издание дрезденское, то он рыдал, как ребенок.

Так что разные бывают ученики. И те, которые отрекались и предали, и те, которые бунтовали, а потом стали приверженцами. Но, во всяком случае, Фальк оставил как педагог очень большой след в русском искусстве. Недаром он понял, что служение новому, с 18-го года, он должен участвовать как-то в строительстве нового мира, по-честному, и что его призвание — педагогика. И однако от педагогики очень он устал. И он болел тоже, и сказались эти годы, знаете, голодные, холодные, когда Москва дрожала от холода.

Парижский период

Я забыла еще сказать, что в то время, в 20-е годы, Фальк не только как педагог, но и как художник получил большое тогда уже признание. О нем писали, его покупали в музеи, он делал доклады, он участвовал во всевозможных жюри в разных организациях, и эта деятельность, общественная, которую он вел, как всегда⁷¹, как все, что он делал, чрезвычайно добросовестно, тоже, безусловно, утомила его. Но главная причина была отъезда его: он понял, что как-то в искусстве ему или нужно совсем изолировать себя здесь (но как же тогда прожить), или же поехать туда, где его никто не ждет, никто не знает, и как бы сосредоточиться в своем искусстве, а не растрчивать все свои силы, все знания и весь свой талант на ежедневную такую общественную деятельность.

⁷¹ Будучи профессором и деканом (1926–1928) живописного факультета ВХУТЕМАСа, Фальк активно экспонировал свои работы на выставках разного уровня, в т.ч. и международных. Только с 20-го по 28 гг. он стал участником трех десятков выставок, среди которых такие представительные проекты, как Первая русская художественная выставка в Берлине (1922), XIV Биеннале в Венеции (1924), Международная выставка художественно-декоративных искусств в Париже (1925), Передвижная выставка советского искусства в Японии (1926–27) и др.

Я уже сказала, что выставка его получила какое-то признание, довольно даже большое. В его каталоге Вальдемар Жорж (а это имя!) написал очень хорошее предисловие, где подчеркнул большое своеобразие работ Фалька. И даже в работах, сделанных во Франции, Вальдемар Жорж как раз увидел большое своеобразие русского художника, он даже как-то сумел связать Фалька с традициями русской старинной, и не только классической, но и древней живописи. Вот.

Но, надо сказать, что в 30-е годы, с 31-го года, и 32-й, 33-й и далее, разразился страшный художественный кризис. Об этом Фальк в своих лекциях рассказывал. В Самарканде он читал студентам об искусстве Франции и обычаях художников во Франции⁷², поэтому я это пропущу. Надеюсь, что это будет напечатано в книге о Фальке на русском языке, которая запланирована выпуском в этом году. Но в то же время Фальк сумел там существовать безбедно. Иногда бывало трудно, но, во всяком случае, он имел очень много времени для своей живописи, и в это никто не мешался: как он пишет и что он пишет. Выставлялся он, кроме этой выставки персональной, которую имел в 29-м году и потом перед отъездом, в 37-м году, он каждый год выставлялся или в Осеннем салоне, или в Тюильри, или же в салоне Независимых. Один раз даже в салоне Сверхнезависимых⁷³, участвовал также в выставке обмена⁷⁴. Это, так сказать, порождение кризиса, очень забавно, знаете: денег у людей не было, но хотелось покупать картины. И вот, предположим, какой-нибудь представитель фирмы парфюмерной говорит: «Я хотел бы купить вашу акварель, но вместо этого (художнице-даме предлагает) я могу вас снабдить на целый год духами».

⁷² Впечатления о художественной жизни Парижа, состоянии искусства в условиях кризиса 1930-х гг., которыми он делился со студентами в период эвакуации в Самарканде (1941–1943), изложены в текстах его лекций, записанных А. В., «Сумерки искусства Парижа (Искусство XX века)» и «Быт художников довоенного Парижа» (опубликованы в Беседах об искусстве. С. 50–74). См. также: Роберт Фальк в Париже (Лекция Р. Р. Фалька 1943 года «Влияние современного искусства Парижа на художественную промышленность Франции») / Публикация М. В. Золотовой // Встречи с прошлым. Вып. 9. М., 2000. С. 340–357.

⁷³ См. «Список выставок, на которых экспонировались произведения Р. Р. Фалька» в Беседах об искусстве. С. 212–218. А также «Список выставок», дополненный Ю. В. Диденко в: Сарбабянов Д. В., Диденко Ю. В. Указ. соч. С. 805–807). В примечании к составленному ею «Списку» А. В. сообщает, что сам художник не хранил документов ни о своем творчестве, ни о выставках, поэтому «сведения о выставках парижского периода весьма неполные» (Беседы об искусстве. С. 215).

⁷⁴ О выставках обмена Фальк рассказывал в лекции «Быт художников довоенного Парижа» (Беседы об искусстве. С. 70–74). Фальк участвовал в 4-й выставке обмена» (1935).

Фальку один представитель фирмы ортопедических всяких снарядов предлагал ногу искусственную. Фальк говорит: «Зачем мне нога, у меня две ноги». «Ну, а вдруг, говорит, вы в нашем движении диком таком потеряете ногу, очень вам пригодится».

Но Фальк все-таки отверг этот обмен и вместо него получил как-то возможность вместе с сыном Валериком провести два месяца на курорте у хозяина этого курорта. Он купил у него один пейзаж, и Фальк там прожил... да, кажется, целое лето прожил. Так что в Париже Фальк писал очень много, но продавал он...

В. Д.: С Валериком? А с женой?

А. Щ.-К.: Видите ли, сначала поехала с ним Раиса Вениаминовна, его последняя жена. Но Раиса Вениаминовна довольно быстро, уже в 29-м году (она год там пробыла) уехала в Россию. Уехала она потому, что беспокоилась о своих родителях. Мне она говорила, и, я думаю, искренне совершенно говорила, она была человек очень честный, что она уехала потому, что Фальк очень тосковал о своем сыне от первой жены, который здесь остался с матерью и болел. Он был душевно немного

болен, сын, и ему нужны были хорошие врачи, конечно. Тогда у нас трудно было с медициной, и Раиса Вениаминовна надеялась Валерика отправить к Фальку. Елизавета Сергеевна, первая жена, ни за что бы не согласилась отпустить Валерика вместе с Раисой Вениаминовной, так что Раиса Вениаминовна пожертвовала собой. Но злые языки говорят, что там еще замешался какой-то роман, который у Фалька начинался. Возможно, это был роман с той художницей⁷⁵, о которой пишет Каверин в своем романе «У зеркала»⁷⁶, где под именем Корн выступает Фальк.

⁷⁵ Речь идет о Лидии Андреевне Никаноровой (в замуж. Артемовой, 1895–1938), художнице, жене (с 1927) скульптора-анималиста Жоржа (Георгия Калистратовича) Артемова (1892–1965). Эта семейная пара выведена в романе Каверина «Перед зеркалом» под именами Лизы Тураевой и Георгия Гордеева. Подробнее о Никаноровой см.: *Попова Б. Б.* «Подняться над этим счастьем». Страница истории русского зарубежья // *Русское искусство*. 2009. № 4. С. 152–159; *Она же. Художник Лидия Никанорова (1895–1938)* // Ю. Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков. *Диалог художника и богослова*. М., 2011. С. 289–311.

⁷⁶ Роман «Перед зеркалом» впервые был напечатан в журнале «Звезда» (1971. № 1. С. 93–156; № 2. С. 9–109). Он построен на письмах героини, Лизы Тураевой, к ее другу, сначала студенту, а потом ученому-математику Карновскому.



Роберт Фальк. Портрет сына Валерия. 1925. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

О том, что этот роман был, я уверена потому, что как-то, разрывая папку акварелей Фалька, не разрывая, а просто приводя в порядок, я обратила внимание на одну акварель...⁷⁷ Я говорю: «Роби, скажи, пожалуйста, это ведь не твоя акварель?» Он говорит: «А откуда ты знаешь?» Я говорю: «Ну, потому что очень красиво по цвету и даже похоже на тебя, но ритм совсем другой, более поверхностный, более случайный». Он говорит: «Но красивая работа?» Я говорю: «Очень красивая. — Да, эта работа подарена мне одной художницей». Потом он как-то помрачнел и сказал: «Эта художница... я много сделал для нее, я, в сущности, говоря, ее учил. Она, правда, с этим не согласилась, что я ее учил, она воображала, что всего сама достигла. Для ее выставки я позвал (то, что не делал для своих выставок) Матисса и Пикассо, пригласил и прессу замечательную. В общем, она стала продавать свои вещи после этой выставки, вышла в люди, но оказалась неблагоприятной». Больше он ничего не говорил, не назвал эту художницу. И только после того, как я прочла роман Каверина...

⁷⁷ Работа, о которой идет речь, «Пейзаж» 1934 г. (бумага, акварель, гуашь. 38,2 x 47,5; в паспарту 57,0 x 64,5) хранится в Государственном литературном музее в Москве, в фонде В. А. Каверина (ГЛМ. Инв. КП-48690; поступило от А. В. Щекин-Кротовой в 1975).

А Каверин был у меня предварительно, когда начал, задумал этот роман, когда ему принесли эти письма⁷⁸, и расспрашивал меня об этой художнице. Я ничего не могла сказать. Я забыла этот наш разговор. И только прочтя роман Каверина и прочтя там строки из ее письма о том, что «добрый милый Корн создал чуть ли не весь Париж на мою выставку и так мне много помог...» и то-се, я поняла, что это и есть та женщина, которая так нравилась Фальку. Почему Фальк о ней не рассказывал? Фальк мне много рассказывал о своих любвях, о своих увлечениях. Но Фальк так привык, что его любят, что, наверное, ему ужасно не хотелось вспоминать о том, что где-то он не встретил взаимности. А тут, очевидно, так и было. Во всяком случае, если встретил, то ненадолго.

⁷⁸ Об истории романа и о прототипах его главных героев сам автор рассказал в интервью: «Это было лет пять тому назад. Мне позвонил по телефону один знакомый, который спросил, не хочу ли я познакомиться с многолетней перепиской между ним и одной женщиной, художницей. Он сказал, что эти письма он получал приблизительно двадцать пять лет. Я ответил, что, конечно, буду очень рад. И он принес мне три переплетенных тома писем. Они начинаются с 1910 года, когда героине шестнадцать лет, а ее корреспонденту примерно лет двадцать. <...> И мой роман, и эти письма не только о любви. В значительной степени это как раз письма "не о любви", а о живописи, о задаче художника, о времени, о судьбах народа. В известной мере это философские письма. Что мне было делать с этими пятьюстами письмами? Я решил, что буду одновременно и историком этой жизни, и ее художником» (*Каверин В. А.* *Идея призвания / Беседа вел Л. Антопольский // Вопросы литературы*. 1969. № 6. С. 128).

Так вот, злые языки говорят, что Раиса Вениаминовна уехала потому, что у Фалька начался роман, и она решила отойти

в сторону. Я думаю, что все три причины были: и Валерика она хотела привезти, и тут, конечно... Женщине всегда помогает оторваться от любимого человека тогда, когда он глядит в сторону. И то, что о родителях она беспокоилась. Она, вообще, была человек необычайно беспокойного сердца. Вы знаете, она очень талантлива была, очень умна, но вся ее энергия уходила на беспокойство о любимых людях. Так что она почти что ничего не сделала из своей необыкновенной одаренности, потому что посвятила всю себя не столько служению своим близким, сколько (и служению, конечно, тоже), сколько бесконечному трепетному беспокойству о них. Я не помню ее в спокойных состояниях. Она постоянно горела, горела в волнении. Единственно только, когда иногда она сосредоточивалась на картинах, смотрела, она становилась удивительно спокойной. Она вся... она так умела смотреть живопись, как редко кто может: она просто уходила в картину целиком, и тогда на ее лице можно было прочесть абсолютное блаженство, как у святых. Да, значит, Раиса Вениаминовна от него уехала...

В. Д.: Так что у Фалька жены очень понимали его как художника.

А. Щ.-К.: Вы знаете, я думаю, что больше всех понимала Раиса Вениаминовна, а теперь я. Я говорю «а теперь», потому что, хотя мне близко было очень то, что делает Фальк, но понимания я достигла все-таки в течение многих лет и работы над Фальком уже после смерти его. А Раиса Вениаминовна была его ученицей, она познакомилась с ним как с учителем сначала.

В. Д.: А до нее он такого понимания не встречал?

А. Щ.-К.: Вы знаете, до нее... Дело в том, я думаю, что такого понимания, как у Раисы Вениаминовны, не было, потому что первая его жена училась с ним вместе. Она была даже старше его. Понимаете, у нее не было такого... Ведь Раиса Вениаминовна начала с обожания учителя. Это очень важно. Отношение к учителю — это особое отношение. Я знаю, я сама преклонялась перед своими учителями, которых я любила... ну, не влюблена была, но любила, но даже была иногда какая-то доля влюбленности в учителя. И это особое чувство. Оно помогает, конечно, горячо также и полюбить человека. А Елизавета Сергеевна... он был товарищем ее по классу, понимаете ли? Он был в какой-то мере даже соперником ее, поэтому она его критиковала и не очень, по-моему, вообще, любила [его] живопись. А Кира Константиновна, дочка Станиславского, уже тем, что она дочь Станиславского, такого бога на земле, она немножечко... и сейчас в ней есть... она очень благородная и хорошая женщина, но есть какое-то такое чувство, что вот она...

В. Д.: Аристократизма.

А. Щ.-К.: Аристократизма такого, понимаете ли. И потом у нее есть преклонение перед кровью. Например, для нее какой-нибудь родственник, по-моему, довольно ничтожное существо, гораздо важнее, чем человек не ее крови, но для нее это чужой человек. Интересно, что когда были выставки Фалька, я приезжала к Кире Константиновне, специально сговорившись с ней, на такси, чтобы отвести ее посмотреть. Мне казалось: как это так — пропустить выставку Фалька! Тем более она же была ему близким человеком. Приехала. «Кира Константиновна, я приехала. Такси стоит. — Да? А я варю кашу. — Какую кашу? — Кашу для Кости. — Ну, разве это такое... — Нет, будут комки, если я ее не буду мешать. — А кто-нибудь другой? — Другой так не умеет». Важнее было сварить для обожаемого внука, своей крови, кашу, чем посмотреть...



Кира Константиновна Алексеева. Москва, 1963. МАММ/МДФ. Источник: <https://russiainphoto.ru/photos/132936/>

В. Д.: Кости?

А. Щ.-К.: Да, Кости, да... чем посмотреть выставку Фалька. Понимаете? А Раиса Вениаминовна все забыла, когда я приехала за ней. Я тоже за ней приехала, привезла ее, водила ее. Толчея была страшная там, так трудно было смотреть, жарко было.

В. Д.: Какую выставку? На Беговой?

А. Щ.-К.: Выставка на Беговой⁷⁹. А Раиса Вениаминовна, останавливаясь перед картиной, выключала вокруг себя все, и она там была, в этой картине. Я прямо любовалась на то, как она умела смотреть, и какое для нее... И я была счастлива, что могу ей это счастье доставить. И она, между прочим, может быть, даже после смерти Фалька как-то оценила, что ли, выбор Фалька. Потому что до смерти Фалька казалось, что я какой-то такой... случай в жизни Фалька.

В. Д.: И вы сблизились именно на том, что вы были преданы Фальку.

А. Щ.-К.: Да. Что я была предана Фальку, и она меня, так сказать, в свое сердце включила. Вот. Значит, Фальк остался один. Конечно, один абсолютно он не бывал. Всегда у него было какое-то увлечение, какой-то роман. Но он пишет своей матери: «Ну, конечно, я здесь очень одинок. Встречи с другими людьми, чужими — это совсем не то, что иметь друга близкого возле себя».

⁷⁹ Большая посмертная выставка, проходившая в 1966 г. в выставочном зале МОСХа РСФСР (ул. Беговая, 7/9). На ней экспонировалось 200 живописных и графических работ художника, и был издан каталог: Р. Фальк. Выставка произведений / Составлен А. В. Щекин-Кротовой при участии Е. В. Членовой. Вступ. статьи: М. Сарьяна (К выставке работ Р. Р. Фалька), С. Чуйкова («О Фальке-педагоге») и Д. Сарабьянова («Творческий путь Р. Р. Фалька»). М., 1966. По свидетельствам очевидцев, на выставке в зимние морозные дни «было настоящее столпотворение. Очереди перед зданием выставочных залов МОСХа на Беговой, 7/9 выстраивались чуть ли не с ночи» (А. В.), и «дело не обошлось без костров на улицах, у которых грелись люди, стоявшие в этой очереди» (Д. В. Сарабьянов).



Роберт Фальк. Задумалась. (Портрет Щекин-Кротовой в Софино). 1945. Челябинский музей изобразительных искусств

Еврейский театр: работа с Грановским и с Михоэлсом

И вот в 33-м году приехал Валерик, его сын, больной, мальчик странный, очень одаренный, удивительно тонкий, благородный, но все-таки очень трудный, очень меланхоличный. Но для Фалька было очень важно, что кто-то возле него рядом, кто нуждается в его заботе, в его попечении, ласке. Фальк в этом отношении был удивительный мужчина. Ведь мужчин раздражает, когда близкие болеют, это их как-то отвращает от дому. Но я вот, прожив с Фальком двадцать лет, тогда, когда я болела, Фальк мне был ближе всего. То есть он как раз тогда, когда я была для него, казалось бы, обузой, он меня, по моему, тогда больше всего и любил, когда я нуждалась в заботе и в уходе. Как мать родная. Таким он был и с Валериком тоже. С Валериком он сюда и приехал. Он зарабатывал достаточно... не зарабатывал, а продавая время от времени картину с выставки, он достаточно имел для того, чтобы содержать себя и Валерика и писать. И писать много. Он давал также уроки живописи. Делал он там два фильма, один фильм с Грановским⁸⁰. Это было в «Габиме» — «Уриэль Акоста»⁸¹. Один фильм... простите, это был не фильм, это была пьеса в театре «Габима». А потом фильм он делал «Тарас Бульба» с Грановским.

⁸⁰ В Париже Фальк работал над декорациями и эскизами костюмов к франко-английскому фильму по сюжету повести «Тарас Бульба» Гоголя (1935–1936, постановщик А. М. Грановский, фильм вышел в марте 1936). В этой работе ему помогал Валерий.

⁸¹ «Габима» (сцена, иврит) — театр-студия, открывшаяся в Москве в 1917 г. и ставившая пьесы на идиш. В 1926 г. театр выехал из СССР в большое гастрольное турне по Европе и Америке и не возвратился в СССР. В настоящее время «Габима» является государственным театром Израиля в Тель-Авиве. До выезда театра за границу Фальк оформлял для него спектакль по пьесе Р. Бен-Хофмана «Сон Иакова» на библейском материале в переводе на иврит С.Бен-Циона (1925, режиссер Б. Сушкевич).

В. Д.: Это еще в Москве было?

А. Щ.-К.: Нет. Ну, как же, ведь я же рассказываю о...

В. Д.: Это я понимаю. Я обратил внимание, что театр «Габима» работал в Москве. Он уехал...

А. Щ.-К.: Ну так когда он работал? Он же в 20-х годах уехал, а я уже рассказываю о 30-х годах.

В. Д.: Театр «Габима» сохранялся как театр и за границей?

А. Щ.-К.: Да. А потом он уехал в Израиль. В Израиле рассыпался он потом, по-моему, перед войной. Но, во всяком случае, «Габима» тогда был в Берлине. Это было до фашизма, значит, наверное, это был 30-й или 31-й год.

В. Д.: А в каком году «Габима» уехал?

А. Щ.-К.: В каком году уехал «Габима» я не знаю.

В. Д.: В 27-м, 28-м году он был в Москве.

А. Щ.-К.: Да? Ну вот. А я говорю о 31-м, 30-м годе.

В. Д.: Значит, в этом промежутке он уехал, но Грановский уехал раньше.

А. Щ.-К.: Грановский уехал раньше вместе с театром. Но он там остался.

В. Д.: Не с «Габимой» уехал, еще с ГОСЕТом.

А. Щ.-К.: А Грановский же не работал в «Габиме». Грановский только эту постановку с Фальком делал в «Габиме», как приглашенный режиссер. А Грановский был основателем Камерного еврейского театра. И с ним уехал, но часть театра вернулась, а Грановский там остался.

В. Д.: Это я знаю. Это Александра Вениаминовна...

А. Щ.-К.: И Александра Вениаминовна там была с ним.

В. Д.: И она уехала раньше.

А. Щ.-К.: Она уехала⁸² раньше Фалька⁸³. Он остался. То есть, вернее, он оставил ее, знаете? Он — негодяй.

⁸² Александра Вениаминовна Азарх-Грановская жила в Берлине и Париже в 1928–1933 гг., вернулась в СССР в конце февраля 1933 г.

⁸³ Оговорка: надо «Грановского».

В. Д.: Грановский?

А. Щ.-К.: Конечно. Он женился на богатой американке, надеясь, что она ему устроит театр. И Александру Вениаминовну он оставил беспомощную в Париже. Теперь она рассказывает, что она приехала для того, чтобы нянчить Юлика. Она приехала потому, что она осталась без помощи без всякой.

В. Д.: И здесь, когда приехала, потеряла ногу и началось ее...

А. Щ.-К.: Да-да. И, между прочим, она мне как-то сказала, Александра Вениаминовна, что «вы знаете, Гелечка, то, что я потеряла ногу, заставило меня многое в жизни пересмотреть». Потому что она была красавица, она была победительница, она была светская женщина, это и до сих пор в ней осталось. Но как-то более, может быть, серьезно поняла она жизнь тогда, когда на стала...

В. Д.: Инвалидом.

А. Щ.-К.: ...инвалидом, да. Она же тогда замечательно работала в Школе при Еврейском театре⁸⁴.

⁸⁴ Азарх-Грановская преподавала с 1933 г. в театральной школе-студии при ГОСЕТе, основанной С. М. Михоэлсом, как актриса не выступала. В 1935 г. после дорожной аварии (ее затянуло под трамвай) она потеряла ногу, но продолжила преподавательскую деятельность.

В. Д.: Да-да, это она рассказывала. Вообще, она удивительна по, так сказать, силе духа.

А. Щ.-К.: Безусловно.

В. Д.: Она стала, в сущности, режиссером большим после того, как ногу потеряла.

А. Щ.-К.: Да. Безусловно! Так при Грановском она не могла бы стать ни артисткой, ни режиссером, потому что Грановский бы ее подавлял. Он, вообще, не терпел возле себя... он был «всех давиш». Он великолепный был режиссер. Он вдохнул в Еврейский театр особую какую-то силу. Но он ведь был человеком, который трудно терпел возле себя личности, тем более в виде жены. Нет.

В. Д.: Тут мы немножко отвлекаемся, но это как раз очень важно. Я обращал внимание в записях Александры Вениаминовны, что у нее тон был такой ревности творческой за Грановского. Грановский и Михоэлс...

А. Щ.-К.: Да. Да-да-да.

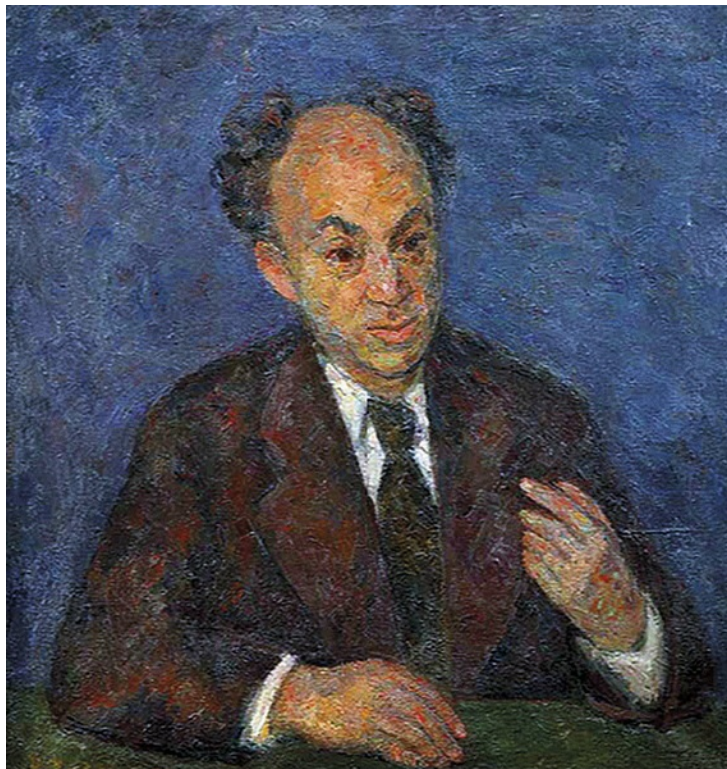
В. Д.: Я привык, не зная ничего подробно, что основатель Еврейского театра Михоэлс. А она очень подчеркивала, что основатель Грановский, и что Михоэлс лишь пришел, и что театр сделал Грановский.

А. Щ.-К.: Правильно она думала.

В. Д.: Значит, Михоэлс только принял наследие. Вот какова ваша точка зрения на Еврейский театр?

А. Щ.-К.: Я считаю, что она совершенно права. Конечно, театр создал Грановский, и Грановский был прирожденным режиссером и великолепным организатором. Михоэлс был гениальным актером, но режиссером он был плохим, по-моему⁸⁵.

⁸⁵ Об отношениях Грановского и Михоэлса см.: *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч. С. 132–133. «Никогда бы Михоэлсу не быть тем актером, какой из него вышел, если бы он не попал к Грановскому. Грановский его сделал от начала до конца» (Там же. С. 132). Соображения А. В. о режиссерских способностях Михоэлса сходятся с суждениями Азарх-Грановской: «а режиссер он был никакой», «он просто режиссер слабый» (Там же. С. 136).



Роберт Фальк. Портрет Соломона Михоэлса. 1947–1948. Собрание В. Шустера, Санкт-Петербург. Источник: <https://lechaim.ru/events/tatyana-levina-pochemu-falyk/>

В. Д.: Вот это я слышал от...

А. Щ.-К.: Александры Вениаминовны?

В. Д.: ...Александры Вениаминовны, и сомневался, думал, пристрастна.

А. Щ.-К.: Нет, это так, так и Фальк считал. А я присутствовала на репетициях тех пьес, которые оформлял Фальк, и я вам скажу, что Михоэлс как режиссер — неинтересный режиссер. А актер он гениальный. И когда он начинал показывать актерам, как нужно играть, он просто играл сам. А Грановский умел не сам показать, а умел в актере возбудить...

В. Д.: Режиссер-педагог.

А. Щ.-К.: Да, как режиссер-педагог. Даже, скорее, он был просто режиссером и увлекал своей режиссерской выдумкой. Работать с ним Фальку было очень легко, с Грановским, так говорил Фальк. Потому что Грановский давал Фальку *carte blanche*: пожалуйста, делайте. Вот то-то и то-то я хочу, и вы делайте. Он не вмешивался в то, как Фальк работает. Первая постановка Фалька в Еврейском театре... мы уже пошли немножко назад, но это ничего. Первая постановка в 24-м году «Ночь на старом рынке»⁸⁶.

⁸⁶ Эскизы костюмов и театральных декораций для постановки пьесы И. Л. Переца «Ночь на Старом рынке» осуществлялись Фальком в 1922–1925 гг. См.: *Азарх-Грановская А. В.* Указ. соч. С. 126–130.

В. Д.: Александра Вениаминовна подробно о ней рассказывала.

А. Щ.-К.: Рассказывала, да. Но я расскажу просто, что говорил Фальк. Он сказал, что очень мучительно готовился к этому. Дело в том, что надо ведь было... там, вы знаете, что происходит, там мертвецы играют на сцене. Так вот для этого он делал зарисовки в моргах, в больницах, утопленников, чтобы самому вдохнуть, как он говорил, «прах и тлен». И вся декорация была построена так, как будто это какие-то дома, и дома, и в то же время старые рассыпавшиеся или сгнившие гробы, из которых, как черви, вылезают эти самые фигуры мертвецов. Это была очень страшная постановка. К сожалению, я ее не видела, мне было тогда четырнадцать лет... Хотя Москва говорила об этой постановке, и анекдоты какие-то ходили по этому поводу, и наши знакомые ходили, говорили: «Неприменно надо посмотреть!» Но я была впечатлительной девочкой, и мама считала, что нельзя мне пойти на такую постановку, это произведет на меня страшное впечатление, я могу заболеть,

так что я этой постановки не видела.

Не видела я также постановки следующей, которая была абсолютно противоположной. Та была такая страшная, мистическая, удивительно суровая... Ее разругал, между прочим, очень остроумно, Абрам Эфрос в своей книге «Художники театра», но он был не прав. Он сказал, что Фальк не театральный художник. Только не та театральность нужна была тогда Эфросу. Это была не легкая, не яркая, наоборот, очень глубокая театральность. Тут помогла ему, между прочим, очень связь с Раисой Вениаминовной, потому что Фальк воспитан был не на еврейских традициях. В семье не говорили по-еврейски, в семье говорили по-немецки, абсолютно чистым немецким, настоящим немецким языком, Фальк кончил Петер-Паульшуле. Он знал русскую культуру и немецкую культуру, а еврейская ему была чужда. И вот в Витебске знакомство с Раисой Вениаминовной... Раиса Вениаминовна, Александра Вениаминовна тоже не были представителями такого, знаете, еврейского быта, наоборот, это были европейски образованные женщины...⁸⁷

⁸⁷ В июне 1921 г. Фальк был командирован отделом изобразительных искусств Наркомпроса на преподавательскую работу в Витебские государственные художественные мастерские. В то время там преобладали крайне левые художники-супрематисты во главе с К. С. Малевичем. В Витебске Фальк проработал с июня по сентябрь, после чего, очевидно, ему удалось вернуться в Москву. Сохранились созданные в Витебске два полотна: пейзаж «Витебск» (1921. ГМИИ МЛК. Из коллекции С. Т. Рихтера) и «Портрет А. С. Шерешевского (Молодой пианист)» (1923, частное собрание, Москва), а также графические рисунки: «Задворки», «Пейзаж с церковью» (оба 1921, частное собрание, Москва), «Дуб. Витебск» (1923, Ярославский художественный музей).

В. Д.: Он знаком и с Шагалом, кажется, был?

А. Щ.-К.: Был, но знакомство с Шагалом никакого на Фалька влияния не оказало⁸⁸. А вот Раиса Вениаминовна своей поэтизацией еврейских каких-то традиций, она ему, конечно, помогла. И вспомнились какие-то детские впечатления от посещения бабушки, дедушки, которые жили в Литве, в городишке Гольдинген⁸⁹. Это ему помогло войти в какой-то национальный ритм, ну, и, конечно, кровь. Ничего не поделаешь, гены и кровь, они же огромное влияние имеют.

В 27-м году была поставлена пьеса «Путешествие Вениамина III»⁹⁰, очень как раз легкая, очень театральная. Там изумительно играл Михоэлс этого Дон-Кихота из Туняевки, и Зускин тоже. Мне повезло: я перед войной видела гастроли Еврейского театра в Киеве, куда мы с Фальком поехали. Фальк в то время работал с Михоэлсом над постановкой... кажется, «Испанцы», нет, не помню уже над какой постановкой, и чтобы общаться с Михоэлсом, мы поехали в Киев⁹¹. В это время там Еврейский театр показывал свой репертуар. И в Киеве он показал то, что давно уже было снято — «Путешествие Вениамина III». Я видела великолепную игру Михоэlsa и великолепную игру Зускина, этот изумительный дуэт еврейского Дон-Кихота и еврейского Санчо Панса, Сендерл-Баба.

⁸⁸ Знакомство и контакты Шагала и Фалька относятся, очевидно, к этому времени, когда Фальк работал в отделе ИЗО Наркомпроса, а Шагал по делам учебного заведения регулярно бывал в Москве. В момент приезда Фалька в Витебск Шагал уже оставил город. Еще один период контактов двух художников связан с деятельностью ГОСЕТа.

⁸⁹ Гольдинген в настоящее время г. Кулдига Латвийской Республики.

⁹⁰ Спектакль по Менделе Мойхер-Сфориму в ГОСЕТе. Постановка А. Грановского, монтаж текстов И. Добрушина.

⁹¹ В предвоенные годы Фальк делал декорации для режиссерской постановки Михоэlsa в ГОСЕТе «Соломон Маймон», пьесы М. Даниэля (1939-1940). «Испанцы» М. Ю. Лермонтова (1940-1941, совместно с В. Р. Фальком (сыном) были поставлены в том же театре И. Кролем в переводе А. Кушнирова. Об обеих постановках и работе над ними см.: *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэlse. М. 1981. С. 201-203, 209-210.



«Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму. ГОСЕТ. Постановка А. Грановского. Художник Р. Фальк. 1927. Финальная сцена. Источник: alazuskinperelman.com

В. Д.: А Дон-Кихотом был кто?

А. Щ.-К.: Михоэлс.

В. Д.: Михоэлс, а не Зускин? Ах, да, Зускин...

А. Щ.-К.: Зускин был... то есть это я называю их так: Дон-Кихот и Санчо Панса, а на самом деле это Сендерл-Баба... Я забыла, как герой... этот мечтатель еврейский, который идет отыскивать... Вы знаете содержание?

М. Р.: Знаем-знаем. Она рассказывала.

А. Щ.-К.: Ну вот, хорошо. Да, так вот с Грановским было очень легко работать, потому что он давал возможность Фальку сначала все придумать, а потом уже он все ставил. Но, очевидно, он умел Фальку так внушить свою идею, что Фальк шел в том направлении, в каком нужно было Грановскому. Михоэлс, конечно, очень тоже чтит Фалька, хорошо к нему относился, но работа режиссера была гораздо слабее, чем работа Грановского.

«Уриэль Акоста», поставленный в «Габиме» Грановским, рассчитан был уже на театр гастролирующий, поэтому нужно было делать все в сукнах, и только отдельные какие-то предметы бутафории и писанные задники были созданы Фальком, костюмы. Фальк говорит, что это была, может быть, одна из самых удачных его постановок. У меня сохранились эскизы к постановке фильма Грановского. Он, кажется, не состоялся, вернее, не вышел на экран, хотя уже были съемки сделаны. Очень много костюмов было придумано Фальком.

В. Д.: Какой фильм?

А. Щ.-К.: «Тарас Бульба» по Гоголю. И экстерьеров, и один интерьер тоже, два даже интерьера: один в замке польской панночки, а другой в избе Тараса Бульбы перед тем, как он отправляет на фронт сыновей и сам едет. Так.

⁹² Сукна — система подвесных драпировок для оформления сцены. Как принцип оформления спектакля они возникли в театре начала XX века.



Сцена из спектакля «Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму (В. Зускин и С. Михоэлс), ГОСЕТ. Постановка А. Грановского. Художник Р. Фальк.

Возвращение из Парижа

Немного там было заработка театрального, но в основном была продажа с выставок. Фальк продавал очень скупно. Когда ему Воллар⁹³ (вы знаете, что Воллар — это очень большое имя) предложил выставку с распродажей, Фальк отказался, сказал: «Нет. Я предпочитаю отвезти мои вещи на родину». Значит, несмотря на то, что он продлевал и продлевал свою командировку, а все-таки он хотел вернуться на родину все время и оставался подданным советским. Затем ему предложил (я уже не помню имени, он мне говорил) какой-то импресарио из Америки турне по нескольким городам американским с выставкой и распродажей. Фальк тоже отказался. Он привез свои вещи сюда. Основной багаж, который был с ним, были картины.

⁹³ Воллар Амбруаз (1865–1939) — французский коллекционер, владелец галереи, писатель, пользовался авторитетом непревзойденного знатока живописи. В лекции «Французские художники XIX века», записанной А. В. и отредактированной автором, Фальк вспоминает о знакомстве с Волларом на его персональной выставке: «Собрание Воллара. Это первый собиратель "великих новых мастеров". Воздействие его на французское искусство прогрессивно. Он первый оказал поддержку многим художникам, которых оценили другие лишь спустя много лет, а иногда лишь после смерти. По-настоящему любит искусство и понимает его тонко и чутко. В наружности его сильно чувствуется примесь негритянской крови: толстые губы, широкое лицо, плоский нос, смуглый, маленький человечек. Я познакомился с ним на собственной выставке и получил приглашение посмотреть его собрание на дому (между прочим, это такая честь, что мне многие не верили там)» (Беседы об искусстве. С. 43).

В. Д.: Это незадолго уже до войны?

А. Щ.-К.: Незадолго до войны. Но я хочу еще сказать немножко...

В. Д.: Чуть застрял, и все было бы по-другому.

А. Щ.-К.: Вот поэтому он и приехал тогда. Приехал в такой страшный год: 37-й год, понимаете ли, 37-й! Он приехал (уже был в Москве) в начале 38-го года, в самых первых числах января. А вообще хлопотать стал в 37-м году. Причем ему говорили: «Что вы делаете? Вы с ума сошли!» Но он считал, что хорошо, ну, с ним мало ли что может случиться, а вот картины-то его нужны, картины-то его нужны для родины. У него было такое чувство, что он не имеет права, когда надвигается какая-то катастрофа, мировая война, он не имеет права лишить родину своих картин. Несмотря на свою скромность, он никогда не хвастал тем, что он художник, что вот, мол, «я художник, я создал что-то, я творю!» Никогда таких вещей у него не было, но его поступки все говорили о том, что он понимал значение своего творчества. Он хотел, чтобы они здесь остались. У него было даже такое предствление: «Может, меня там и арестуют, может, что-нибудь со мной будет, но картины-то мои нужны музеям». И был очень поражен тем, что оказалось все наоборот: его-то, в общем, не трогали, только изолировали, то есть он не имел заработка...

В. Д.: От художественной жизни.

А. Щ.-К.: От художественной жизни, а картины лежали так вот повернутые, стояли повернутые лицом к стене или лежали блинами друг на друге.

Но я еще хочу рассказать о том, как он жил в Париже, как он мне рассказывал. Он очень любил рассказывать о своей парижской жизни, о Париже, о его необыкновенном свете. Он говорил: «Когда я приехал в Париж и вышел с вокзала, я вдруг понял, до чего же импрессионисты реалисты. Оказывается, это не они придумали Париж, а Париж придумал их». У Оскара Уайльда, помните, сказано, что туманы лондонские придумали импрессионисты⁹⁴. А Фальк говорит: «Нет. Это были настоящие реалисты. Этот волшебный, льющийся, ласковый, необыкновенный свет, который все так преображает, все делает цветным, это он создал импрессионистов. Это он. И этот свет...»⁹⁵ Он пишет даже в письмах к матери, Раисе Вениаминовне тоже писал, она мне рассказывала, и рассказывала мне о том, что этот свет помог ему как-то более свободно писать цветом.

⁹⁴ «Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений. Туманы, вероятно, случались в Лондоне веками. Риску предположить, что это наверняка так. Но никто на них не обращал внимания, и мы о них ничего не знаем. Их не существовало, пока они не были изобретены Искусством. В наши дни, надо признать, туманы уж слишком в моде» (Уайльд О. Упадок лжи. Диалог // Уайльд О. Избр. произв. в 2 тт. М., 1993. Т. 2. С. 238).

⁹⁵ В своих письмах из Парижа, обращенных к Мидлеру, матери, жене, брату, Р. Р. многократно рассуждает о свете и цвете, цветовосприятии в творчестве французских живописцев, его влиянии на собственную живописную манеру. См.: Беседы об искусстве. С. 78–148. и письма Ф. (о цвете и свете)



Роберт Фальк. В Парижском кафе. Середина 1930-х годов. Частное собрание, Москва © Арт Волхонка

В 20-е годы он уже укрепился на своих позициях такого живописного реализма, такой густой, плотной живописи. Она была очень сильной, но она была, по сравнению с тем, что ему дал Париж, более аморфная. Париж дал ему движение цвета, вот эти переливы, какую-то свободу. Он очень много дал Фальку. Вернее, он говорит в одной из своих лекций студентам,

что «Париж помог мне укрепиться на тех позициях, которые я считал верными для себя»⁹⁶. И помог ему вернуться к самому себе. Потому что середина 20-х годов несколько сдвинула с его творческой линии, которая неуклонно шла. И Париж помог ему вернуться к самому себе.

⁹⁶ В лекции «Быт художников довоенного Парижа» Фальк отмечает: «Я много ждал от Парижа и много получил от него: укрепился в своем пути художника, уточнил глаз, познакомился с величайшей пластической культурой» (Беседы об искусстве. С. 74).

В. Д.: Значит, он в Париже прожил с 31-го до 38-го?

А. Щ.-К.: Нет, вы забыли. Он с 28-го по конец 37-го. С 28-го.

В. Д.: Ну, да, по 38-й.

А. Щ.-К.: Да, по 38-й. Вернее, по конец 37-го.

В. Д.: Не семь, а почти десять лет.

А. Щ.-К.: Об этом я все время и говорю. Почти десять лет. Девять с половиной лет. Потому что в 29-м году уехала уже от него Раиса Вениаминовна. Они уехали в 28-м году туда, а она уже в 29-м году покинула его. А в 33-м году приехал туда Валерик к нему.

В. Д.: Как он уцелел? Это удивительно.

А. Щ.-К.: Да. Вот, бывает же. Я думаю, что страна наша велика и обильна, а порядка в ней нет. Вот причина. Потому что так же люди абсолютно невинные, повинные только тем, что они были за границей, или мечтали о загранице, или переписывались с кем-то из-за границы, уезжали в отдаленные края. А он десять лет прожил в Париже, имел мастерскую, мог писать то, что хочет. Не мог выставляться, не мог зарабатывать своей живописью, но писал то, что он хочет. Я думаю, что в этом было счастье Фалька как художника — то, что он не имел все эти годы признания. Он не имел заказов, но он не должен был потрафлять. А заказ — это такая вещь, что волей-неволей, а вы все-таки, даже когда сопротивляетесь заказчику, вы все равно уже не принадлежите самому себе, уже где-то что-то вас толкает на какой-то компромисс, на какое-то угодение тем глазам, которые будут оценивать вашу работу, будут принимать или не принимать. И хотя жизнь Фалька без заказов, без признания официального была трудна в бытовом отношении, но, с другой стороны, она оставила ему свободу творчества. Говорят: «Ах, Фальк чуть ли не единственный, кто уцелел, оставшись верным себе!» Так вот, я думаю, что здесь не только заслуга Фалька, но и обстоятельства.



Роберт Фальк. Тихая улочка Парижа. 1935–1936. Собрание Л. И. Семеновской, Москва

В. Д.: Скажите, он педагогическую работу возобновлял или нет?

А. Щ.-К.: Да, в эвакуации он опять начал работать как педагог. Мы сначала эвакуировались в Башкирию с Еврейским театром, вернее, с детьми и женами артистов Еврейского театра⁹⁷. А потом (и знакомые у него были в Самарканде) его вызвали преподавать в техникуме художественном самаркандском, или в училище, или в техникуме, я не знаю: он и так, и так назывался. И потом туда же были эвакуированы разные художественные высшие школы из Ленинграда и Москвы. Его пригласил Барышников, тогда директор Декоративно-прикладного института, он там тоже работал со студентами. И там же он как раз читал лекции, которые я (какой ангел мне помог, не знаю) тайком от Фалька записала. Четыре его лекции о парижском искусстве, которые сейчас являются частью будущей книги, и часть их воспроизведена в немецкой книге о Роберте Фальке⁹⁸. Я их в Москве уже Фальку прочла, и он их отредактировал. Он сказал: «Как это ты записала?» А я очень просто, пряталась от него за спиной и записывала потихоньку. Я стенографией не владею, но записывала очень коротко, а потом дома расшифровывала. Он уходил на службу...

⁹⁷ В июле 1941 г. Фальк был эвакуирован в Стерлибашево, районный центр Башкирской АССР (теперь Республики Башкортостан), откуда осенью того же года переехал в Самарканд.

В. Д.: Он признал ваш текст?

А. Щ.-К.: Я говорю, он отредактировал его. Он пришел в восторг от того, как я точно записала. Мне помогает то, что я могу после того, как я записала, могу представить себе мелодию голоса, чтобы дополнить слова, знаете. Думаю, что эта какая-то музыкальность, мне присущая, помогла восстановить очень точно его слова.

В. Д.: А он работал только в том институте, где Барышников директором был?

А. Щ.-К.: Да, да-да.

В. Д.: Где он карточки получал?

А. Щ.-К.: Карточки? Там, в Барышниковском.

В. Д.: Так что он, так сказать, не голодал?

А. Щ.-К.: Ну, мы все голодали тогда.

В. Д.: Самое страшное было не иметь карточек.

А. Щ.-К.: Да. Но когда мы вернулись в Москву, он получил карточки от Союза художников, у него был хороший довольно паек, так что хватало на всех жен. То есть Кира Константиновна не нуждалась в этом: Станиславские были обеспечены, а Елизавете Сергеевне он помогал и Раисе Вениаминовне он помогал. Только, конечно, помогал не столько, сколько было бы им нужно, поэтому как-то это не замечалось, а я-то очень хорошо замечала в нашем хозяйстве, потому что лучшие доли уходили туда, а мы оставляли себе перловую крупу и такие... карамели. Но это был очень хороший паек, по сравнению с другими, от Союза художников был очень хороший паек. А кроме того я поступила тогда в институт, тот же Декоративно-прикладной, где Фальк преподавал, для того чтобы получить карточки, и я мечтала работать по фарфору. Но потом я заболела и не могла этого продолжать. Я была старше всех моих соучеников, и преподаватели, кроме Фалька и Фаворского, там были такие, знаете, зубры старомодные. Им очень не нравилось все, что я делала, но я горжусь тем, что мои тарелочки, расписанные уже по фарфору, понравились Владимиру Андреевичу. Они преподавателями моими считались чуть ли не самыми последними, заслуживающими двойки, а Владимир Андреевич, посмотрев всю выставку, такую курсовую, сказал: «А вот это прелестно!» Это были мои тарелочки. А там были четко, знаете, здорово так, эффектно написанные. Это ему не нравилось, потому что в основном это все было подражание чему-то. А я пыталась делать по-своему, но очень, конечно, коряво.

Еще о Фаворском

В. Д.: А Владимир Андреевич всю эвакуацию там с вами был?

А. Щ.-К.: Да. Мы ехали вместе с Владимиром Андреевичем. Ехали мы долго. Был целый поезд отряжен нам, или, вернее, несколько вагонов, для того, чтобы ехали студенты, преподаватели. Вот тут сказались удивительные принципы Владимира Андреевича. Он увидел, что одна беременная студентка (Дефине, по-моему, ее фамилия) едет в теплушке, и там ей нет места. Он уступил ей свое место в купе, а сам присаживался к месту, на котором спала его больная жена, и дремал, сидя. А ему уже было много лет. Нет, он удивительный человек, конечно, Владимир Андреевич.

В. Д.: У нас о нем очень интересно тоже...

А. Щ.-К.: А вы записывали его?

В. Д.: Нет.

А. Щ.-К.: А Машенька, дочка его, может рассказать, наверное. Маша Фаворская.

В. Д.: Расскажите, что помните о Владимире Андреевиче.

А. Щ.-К.: О Владимире Андреевиче? Так. Туда он приехал в том же вагоне, где ехала Раиса Вениаминовна и Александра Вениаминовна. Они о нем тоже замечательно рассказывали, как, во-первых, он прекрасно всех, так сказать... рассказывал что-то, поддерживал дух, развлекал. Потом мне говорили о нем... Ведь Никита ушел на фронт и погиб очень быстро, сын его, очень талантливый, и как Владимир Андреевич отнесся к этому, как верующий глубоко человек. Он считал, что так надо, что он погиб за правое дело, защищая родину. В общем, не роптал, понимаете ли.

В. Д.: У него, кроме Никиты, был еще кто-то?

А. Щ.-К.: У него дочка Маша, она художница.

В. Д.: Маша, которая жива.

А. Щ.-К.: Да, которая жива, да. Удивительно... жил он там все время в Регистане. Мы сначала жили на квартире в новом городе, и только последнее лето, последнюю весну, лето и осень жили в Регистане, в Улугбеке. А он в Ширдоре⁹⁹ жил, Фаворский, в такой тоже довольно большой келье. Но, знаете как, топилась там печурочка, сыро, холодно, жена больная. И все-таки он весь был в творчестве. Он там резал гравюры на линолеуме. Вот эта прелестная серия самаркандских его гравюр. И потом он перед отъездом, например... Большинство художников, профессоров этого института, московского живописного, бегала, что-то меняла, на базар, какие-то мешки с сушеными фруктами все закупали. А Фаворский черепки на развалинах собирал, любовался этими узорами. Он с собой не продукты, а черепки привез. Нам с Фальком тоже особенно нечего было собирать: я болела, Фальк болел, так что мы тоже ехали налегке более-менее. Теперь, там получали пайки профессора, овощи, главным образом свеклу сахарную, которая очень поддерживала. Там было все: и изюм можно было

купить, и сахар, и все, но денег же, денег же не было, а узбеки все время повышали и повышали цены.

⁹⁹ Ширдор — медресе на площади Регистан в Самарканде, памятник архитектуры XVII века.

В. Д.: Взвинчивали.

А. Щ.-К.: Взвинчивали, да. Они считали, что война где-то далёко шла, что мы — вот это война: налетели, как саранча, всё покупают, жить стало плохо — это от них, от этих эвакуированных. Темное население так считало. А Фаворский раздавал почти всё, что получал. Удивительно! И как то, в общем, выжили.

В. Д.: И никто из молодежи, когда он уступил место свое, никто?..

А. Щ.-К.: Нет-нет. Вы знаете, все-таки, я вам скажу. Там было плохо с водой, в старом городе, и выстаивалась очередь перед колонкой, местных жителей, там же стояли студенты. Приходили профессора, предположим Покаржевский, еще кто-нибудь, и они проходили вперед. И так как они были старики, а в Узбекистане старость почитают, они брали без очереди воду. Фальк и Фаворский никогда не проходили вперед, они становились в хвост вместе со студентами. И когда студенты говорили: «Владимир Андреевич, Роберт Рафаилович, вы бы прошли вперед. — Нет, что вы, нет». Понимаете? Вот два человека, которые не пользовались привилегиями, которые те профессора сами себе приписали. Но вы знаете, что получилось? В результате каждый раз, когда я просыпалась, я видела, что у меня стоит ведро воды, перед моей худжрой. Потому что за водой ходил Фальк, он мне, вообще, тяжелого не позволял носить после болезни сердца (я три года лежала у него больная). И Фаворскому тоже студенты носили воду. Понимаете? Никому из других профессоров не носили. И мы даже не знали, кто принесет. Просто так украдкой принесут и все, а потом кто-то придет за ведром: «Вы знаете, тут кто-то ведро оставил мое. — Вот, пожалуйста». Вот так. Нет, студенты понимали, что такое Фаворский. И понимали, что такое Фальк. Тогда же молодежь еще была не избалованная, так что, вы знаете, другое было отношение.

В. Д.: Я обратил внимание на эпизод, когда он уступил беременной... Неужели никто?..

А. Щ.-К.: Из молодежи? Ну, там нечего было уступать. Там было очень тесно, они все просто в теплушках ехали, так что, знаете, уступить могли только те, кто были в вагонах, а вагоны для профессоров, военнослужащих. Так вот первый, кто заметил, и первый, кто уступил свое место, это Фаворский. Фальк был эгоистичнее в этом смысле.



Роберт Фальк. Дворик в Самарканде. 1943

О жизни в эвакуации

Кроме того, я была больна в это время. У меня воспаление легких в вагоне началось. И, вы знаете, я была счастлива, что я больна, потому что там что-то бегали, меняли, там какую-то соль на мыло, мыло на сушеные фрукты или наоборот. И я бы тоже считала нужным маленькие какие-то наши запасы приумножить для Фалька. А тут совесть моя была чиста. Я лежала, у меня был жар, я не должна была действовать. Потому что мне приходилось там много действовать, Фальк там очень болел, лежал в больнице с бруцеллезом.

В. Д.: Сначала вы болели, потом он?

А. Щ.-К.: Да, сначала я болела. Я больной приехала туда. А Фальк в 42-м году заболел бруцеллезом, заболел по моей вине, потому что я купила на базаре брынзу и ее не ела. Я говорила Фальку: «Я уже поела, ты ешь сам». Поэтому я осталась здорова, а он заболел. Страшная болезнь была. Лежал он там в больнице.

В. Д.: Бруцеллез?

А. Щ.-К.: Бру-цел-лез — мальтийская лихорадка иначе. Заражаются ею через молочные продукты, потому что болеет ею скот. И плохо бы нам жилось, если бы не живопись, которая как-то заставляла видеть все красивым, интересным, а быт... Мы привезли с собой один чемодан необходимых вещей. Но этот чемодан я постепенно распродала. Ходила на базар и продавала. Это было так мучительно для меня, этой торговлей заниматься, что, я говорю, была счастлива, когда я заболела и не должна была ничего думать.

В. Д.: Вы ехали уже больная?

М. Р.: Это обратно.

В. Д.: Обратно? Продавали-то на базаре зачем? Чтобы в Москву привезти?

А. Щ.-К.: Чтобы жить. Чтобы купить хлеб, чтобы выкупить паек. Денег-то не было. Денег Фальк получал очень мало как профессор, потому что у него не было утвержденного профессорского звания. То, что он был профессором в Москве до отъезда за границу, это было не в счет. Он получал как простой преподаватель, потому что не получил каких-то там званий, которые получили все, я сейчас даже не помню их имен, понимаете, художники. Вот. И для того, чтобы просто существовать, надо было продавать. Продашь простыню — купишь крупы. А когда Фальк лежал в больнице, я продавала хлеб, полученный по карточкам, на его и на мою карточку, на мою иждивенческую и его рабочую. А хлеб тогда очень в цене был: на одну буханку можно было купить винограду и лепешку белую. Это я носила Фальку. А сама я ходила в столовую, и мне там подавальщицы... под конец дня приходила, после того, как посещала Фалька в больнице, я там почти все время у него проводила, это было лето как раз, каникулы. Они меня жалели, я была очень худая. И они мне нагребали гущи из этой затирухи, знаете, тарелку. Я съедала эту затируху, потому что хлеб я продавала, чтобы иметь возможность купить передачу для Фалька. Ну, и еще продавала какие-то вещи.

В. Д.: А он долго пролежал?

А. Щ.-К.: Несколько месяцев, с весны до поздней осени. А потом вышел из больницы и стал писать. Да как писать! Причем, трудно было ему стоять, иногда он просто садился на стульчик и писал посреди улицы. Я ему сшила из канцелярской соломки такую плантаторскую шляпу, знаете, обшила какими-то тесемочками. Сделала ему из каких-то веревок сандалии такие на босу ногу. И вот он так в этой широкой шляпе из канцелярской соломки, не стесняясь, что она была довольно неуклюжая, сидел часами и писал пейзажи. Солнце уже было не летнее, это был сентябрь, октябрь, так что оно было не такое жгучее...

В. Д.: В 42-м или в 43-м?

А. Щ.-К.: 43-й год.

В. Д.: Эвакуировались в 42-м?

А. Щ.-К.: Мы сразу эвакуировались, в 41-м году. Потому что я была больна, и Фальк... Сначала Фальк хотел отправиться переводчиком на фронт, но Эренбург и Михоэлс ему отсоветовали: и возраст не тот, и болезни, и жена же больная, надо же и ее вывезти. И мы уехали сначала в Башкирию... Причем, Фальк буквально меня на руках из Москвы вынес в вагон.

В. Д.: Вы уехали еще летом или уже осенью?

А. Щ.-К.: Летом, летом, сразу, как началась война, недели через три мы уехали. Мы даже ни одной бомбежки здесь не пережили. Только тревоги.

В. Д.: Ни одной? Первая бомбежка была 22 июля.

А. Щ.-К.: Да. А мы уже уехали. Война началась 22-го...

В. Д.: Июня. А 22 июля была первая...

А. Щ.-К.: Да. А мы, наверное, уехали через три недели.

В. Д.: Значит, где-то 15 июля. И прожили там 41-й, 42-й...

А. Щ.-К.: 41-й, 42-й... часть 41-го мы прожили в Башкирии, потом поздней осенью из Башкирии переехали в Самарканд. И затем, значит, в конце 43-го года мы отправились в Москву. Но приехали уже к началу 44-го года, потому что ехали долго. Мы ехали таким составом, который отцепляли, потом прицепляли опять куда-то такое, долго стояли...

В. Д.: Зимой ехали.

А. Щ.-К.: Ехали зимой, да. Я довольно плохо помню, как мы ехали, потому что иногда у меня было, наверное, и забытье, и бред.

В. Д.: Понятно, он поправился, а вы опять заболели.

М. Р.: Воспалением легких.

В. Д.: Воспаление легких и тогда было?

М. Р.: Нет. Тогда сердце.

А. Щ.-К.: Мне кажется... неужели я так путаю?

В. Д.: Вы рассказывали, что приехали в Самарканд больной.

А. Щ.-К.: Так это ж было не воспаление легких. Это было сердце у меня.

В. Д.: Так, сердце, а здесь воспаление легких. Значит, так или иначе, и туда ехали больной, и обратно.

А. Щ.-К.: И обратно ехала больной, да. Да-да-да-да.

В. Д.: Вот я на это как раз и обращаю внимание.

А. Щ.-К.: Да. Ну, вот. Это было счастье, что я была больна. Я не заметила дороги, я не должна была думать об обмене, о торговле. Это такое было счастье! И чем выше у меня была температура, тем я больше радовалась, думала: «Вот хорошо, значит, я надолго, не надо будет ходить на базар» (*смеется*).

Возвращение в Москву. Отношения с прежними семьями

В. Д.: А сюда приехали зимой? Зима была мягкая.

А. Щ.-К.: Зима была мягкая. Я сначала жила у мамы. Роберт Рафаилович жил у своей первой жены, потому что наша мастерская была в очень плохом состоянии. Возле нашего дома, там, где теперь сквер, помните?

В. Д.: Помню.

А. Щ.-К.: Такой сквер. Так вот там стоял большой серый дом, который разбомбило. Мне моя няня, которая жила на Метростроевской... ну, она не няня моя, а просто была домработницей у мамы, когда я жила на Метростроевской, до замужества еще, рассказывала (она работала в больнице), что «боже мой, всю ночь, всю ночь возили из-под развалин людей к нам в больницу». Сколько там погибло. Уже, знаете, люди перестали ходить в бомбоубежище, оставались дома. Это было в конце, наверное, в 43-м году разбомбило этот дом. И крыша нашего дома очень пострадала.

В. Д.: Значит, вы вернулись в Москву до прекращения бомбежек?

А. Щ.-К.: До прекращения... нет, мы вернулись после прекращения бомбежек. Я же говорю, мы приехали к 44-му году, а в 43-м году, наверное, разбомбило вот этот дом рядом. Мастерская наша пострадала, но нас там не было, без нас она пострадала. Но когда мы приехали, она была в ужасном состоянии.

В. Д.: И дом разбомбленный рядом. Так?

А. Щ.-К.: Да. И дом разбомбленный рядом. Но все-таки мы решили, как ни плохо в мастерской, а все-таки надо жить в мастерской. Окна были забраны какими-то досками. Но мы поставили печурку такую, вывели трубу... Трубу, потому что там было у нас все-таки какое-то... старая печка, еще до революции построенная. И над нашей постелью так потолок отстал, что видны были звезды и падал снег. Поэтому мы ложились в постель, надев зимние шапки, рукавицы и, вообще, потеплее одевшись, и смотрели на звезды. Я говорила: «Знаешь, Роби, а когда-нибудь мы будем вспоминать, как это было интересно: мы спим, а над нами звезды. Там, в Самарканде, мы во дворе... летом выносили матрасик наш войлочный и ложились во дворе на плиты каменные нашего Улугбека. А тут мы лежим тоже под звездами. Мы со звездами сродни, то есть, в родстве». Вот так.

Ну, и что-то такое Фальк стал делать с Михоэлсом в театре. Я потом посмотрю, могу потом сказать, какие театральные постановки, так я сейчас не помню, одна за другой в какие годы. Тут он еще преподавал в институте. Получил паек в Союзе художников, и мы, в общем, жили... топили свою печурку... Мне казалось, что мы очень счастливо живем. Единственно, всегда постоянная была у меня тревога и у Фалька: он же не умел, понимаете, забывать своего прошлого, он ходил каждую неделю, посещал два раза в неделю Елизавету Сергеевну, первую жену. Она упрекала его, что сын погиб, что это наказание ему за то, что он оставил ее. Он приходил оттуда расстроенный. Уходил к Раисе Вениаминовне (уже Лабас ее оставил), было плохо ей, Юлик болел, жизнь трудная, ему тоже попадало за что-то...

¹⁰⁰ С 1944 г. Фальк оформлял в ГОСЕТе спектакли.

¹⁰¹ В 1944 г. Фальк преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства МИПИДИ несколько лет, был изгнан.

В. Д.: А Кира Константиновна?

А. Щ.-К.: А Кира Константиновна его никогда не упрекала. Но у них, между прочим, были самые прохладные отношения, у него с ней. Он недолго с ней прожил. Она в дочери своей совершенно не воспитала какого-то отчуждения к отцу, дочь очень хорошо всегда относилась к отцу и гордилась им. Я считаю, это большая заслуга Киры Константиновны. Она никогда его не осуждала, очевидно, вслух. Но никогда и не было такой, знаете, у него близости и такой заботы (он считал, что они обеспечены и всё), как, например, о Елизавете Сергеевне и о Раисе Вениаминовне. Елизавета Сергеевна меня просто ненавидела как последнюю жену.

В. Д.: Простите, а Елизавета Сергеевна из какой семьи была?

А. Щ.-К.: Она? Из дворянской, старой дворянской среды.

М. Р.: Как ее фамилия?

А. Щ.-К.: Потехина. А Раиса Вениаминовна... забота о ней перешла ко мне по наследству от Фалька. Понимаете, Юлик — это сын Лабаса, но по-настоящему, по-отечески, нему относился Фальк, а не Лабас. Лабас сейчас, когда Юлик стал кандидатом, известным ученым, Лабас вдруг опомнился, что у него сын, теперь он говорит: «Сын, сын...»

В. Д.: Он журналист вообще?

А. Щ.-К.: Он не журналист, он художник, и хороший художник, и одаренный художник.

В. Д.: Он писал что-то, как литератор?

А. Щ.-К.: Сейчас он пишет свою монографию¹⁰². Воображаю, какое там будет хвастовство, потому что он умеет говорить только о себе.

¹⁰² См.: Лабас Ю. А. Когда я был большой... М., 2008.

В. Д.: Я, по-моему, видел его один раз.

А. Щ.-К.: У Александры Вениаминовны? Да. И он, наверное, говорил о том, что он пишет. Это он воспоминания писал.

В. Д.: Помню, что такой самонадеянный и уверенно держащийся молодой человек. Это было давно.

А. Щ.-К.: Молодой человек? Но он не молодой.

В. Д.: Это давно уже было. Я у Александры Вениаминовны в первый раз был в 52-м году.

А. Щ.-К.: В 52-м году мне было 42 года, а Лабас старше меня.

В. Д.: А, тогда, может быть, не он.

А. Щ.-К.: Может быть, вы видели сына Раисы Вениаминовны?

В. Д.: Может быть.

А. Щ.-К.: Он очень разговорчивый, очень такой...

В. Д.: Он меня очень стеснял.

А. Щ.-К.: А как он себя там чувствовал? Как дома?

В. Д.: Я пришел к Александре Вениаминовне и очень стеснялся: какой-то человек, который занимает все пространство.

А. Щ.-К.: А! Это был Юлик. Это как раз сын Раисы Вениаминовны и Лабаса, художника, и племянник Александры Вениаминовны, которая сейчас его обожает, живет его интересами, бесконечно ему предана, восхваляет. Вот, например, так. Александре Вениаминовне очень хотелось, чтобы я пришла к ней и попела. Я попросила мою сестру сопровождать. Моя сестра не очень любит эту семью, ревнует, потому что помощь идет туда, а могла бы идти сестре, правда? Сестре тоже нелегко живется. Но мы пришли. В это время пришел Юлик, поздоровался с нами, улегся на диван и стал говорить по телефону. Александра Вениаминовна ему: «Юлька, Гелечка хотела нам попеть. — Да?» И опять по телефону болтает. Какая-то болтовня. Мы просидели полтора часа. Он, не переставая, говорил по телефону или рассуждал. Сестра поднялась и сказала мне тихонько: «Никогда моя нога здесь больше не будет». Александра Вениаминовна, извиняясь: «Может, вы останетесь еще, попьем чайку, потом...» Ну, нельзя же так. Может, он весь вечер будет болтать? И вообще, что это за отношение такое?

В. Д.: Да, это, значит, Юлик был.

А. Щ.-К.: Это Юлик, это Юлик. Он, кажется, гениальный, я не знаю, я не ученая, мне трудно проверить.

В. Д.: Я видел его... в 51-м году ему могло быть лет шестнадцать?

А. Щ.-К.: Может, даже больше. Да-да-да. Он уже студент.

В. Д.: Такой молодой человек... А потом видел через десять лет.

А. Щ.-К.: Да, да, он уже был ученым.

В. Д.: Я даже не сообразил, что это то же лицо.

А. Щ.-К.: Да-да-да, это он. То есть иногда он очень самоуверенный, иногда наоборот, в полной какой-то депрессии. Он, конечно, не совсем душевно здоровый человек. Очевидно, очень одаренный. Он и как художник очень одаренный.

В. Д.: У меня не осталось, что это художник.

А. Щ.-К.: Но говорит он как журналист, говорит о чем угодно, как угодно, много.

В. Д.: Авторитетно.

А. Щ.-К.: Авторитетно очень. И даже когда он выдумывает, явно врет, все равно это так убедительно и так, знаете, агрессивно, авторитетно говорит — просто замечательно. Например, предпоследний раз, когда я с ним виделась, он говорит: «Я не понимаю, Ангелина Васильевна (когда я собиралась переселиться), почему вы вообще затрудняетесь в том, что переехать. На вашем месте, я бы продал какую-нибудь картину, купил бы загородный дом, устроил бы там музей, повесил объявление, что по вторникам, средам и пятницам... Ну, если вам трудно три раза в неделю, можно показывать два раза в неделю. И прекрасно можно брать за вход и жить великолепно. А если вы не хотите брать за вход, продайте еще одну картину». Я говорю: «Юлик, для того чтобы я могла твоей тете немного помогать, я должна продавать по крайней мере две картины в год. А это очень трудно. — А, да?» Он даже пропустил, что я помогаю тете, понимаете ли, мимо ушей.

В. Д.: Вы помогаете?

А. Щ.-К.: Я ежемесячно даю ей на домработницу пятьдесят рублей. А так как теперь приехал Юлик, то она сказала, что ей еще нужно. Понимаете? От Юлика нельзя брать, ему можно только давать. Я нехорошо, может, говорю о Юлике, но я его терпеть

не могу. Такой гений, который, понимаете... Фальк тоже был, если хотите, огромный талант, но он никого... как это... erpressen...

В. Д.: (*ухмыляясь*) Не придавливал?

А. Щ.-К.: Нет. Выжимать из них что-то. А Юлик — гений, поэтому все должны рассыпаться перед ним. Терпеть не могу таких гениев!

В. Д.: Понятно.

А. Щ.-К.: Вот была замечательным поэтом Ксения Некрасова¹⁰³. Она действительно могла повеситься на шею камнем, но она была невинна, она была некультурна, она просто от бога была юродивой в каком-то смысле. И она была прелестна, она была наивна, она могла прийти и сказать: «Ой, я голодная. Дай мне поесть». Ну, и накормишь ее. «А я хочу новенькое платье. Дай мне твое это платье. — Так, Ксан, нельзя, это платье у меня единственное выходное. — Ну, ладно». Вот так. Это другое совсем дело. Понимаете? А когда гений... ученый...

¹⁰³ Некрасова Ксения Александровна (1912–1958) – поэтесса, автор поэтических сб. «Ночь на баштане» (1955), «А земля наша прекрасна» (1958), «Судьба» (1981), ее книги стихов издавались также в 1973 и 1976 гг. Модель известного фальковского портрета и множества портретных зарисовок. См. о ней: Щекин Кротова А. В. Люди и образы: Биографии и легенды (Из цикла «Модели Фалька») // Панорама искусств. Вып. 8. М., 1985. С.216–227.

В. Д.: Так мне же нужно!

А. Щ.-К.: Мне же нужно, да. Понимаете, когда говорит такой примитивный человек: «мне нужно, дай мне»... А когда человек интеллигентный, который говорит о благородстве, который говорит о морали, который говорит все, а, в сущности говоря, своих близких выжимает... Когда была больна Раиса Вениаминовна, я говорю: «Юлик, надо же что-то присылать». «Ведь у нас много друзей, — он сказал. — Я же не могу!» Ему нужно. Так что, вот... Говорят, он меня обожает, но я его не обожаю. В детстве я была как-то привязана, любила, заботилась о нем, и постепенно... И главное, знаете, когда мне говорят: «Надо простить, потому что он талантлив». А зачем? У меня пример под боком — Фальк. Талантлив, и наоборот, он всем помогал и ни на кого не ложился грузом. Ох! Я, знаете, просто удивляюсь силе Фалька, силе его духа, выносливости и его человечности. Скольким людям он помогал, о скольких он заботился, как много он тратил времени на то, чтобы именно посетить людей несчастных, которые нуждались в какой-то поддержке. Хотя ему часто было скучно и тяжело. И мне по наследству перешло очень много подшефных его друзей.

В. Д.: Теперь вам приходится...

А. Щ.-К.: Да. Но я злая, я злюсь. Делаю, но злюсь. А он и не злился. Помогал и не злился. Я не добрая. У меня просто какое-то чувство, что я должна, и тут еще ради Фалька я должна, как-то так...

В. Д.: Но у вас меньше возможностей, конечно, все-таки теперь.

А. Щ.-К.: У меня больше возможностей, потому что я сейчас материально лучше устроена, чем мы были устроены с Фальком, потому что у меня хорошая пенсия, но я старше стала. У меня хорошая пенсия, у меня сейчас музеи покупают картины Фалька. Иначе я бы не могла пенсию свою отдавать Александре Вениаминовне. Правда? На что-то мне тоже надо жить. Я же, вот видите, ем, и апельсины у меня лежат (*усмеваются оба*)... А с Фальком мы апельсины не ели, потому что они нужны были для натюрмортов. Только когда они уже сгнивали, тогда мы их ели.

В. Д.: Так. Значит, вы приехали к 44-му году в Москву. И все-таки после некоторого колебания поселились в мастерской.

А. Щ.-К.: Нет, колебаться мы не колебались.

В. Д.: Ну, после некоторого переходного периода.

А. Щ.-К.: Просто мы должны были там устроить: забить какие-то щели, поставить печурку.

В. Д.: Звезды-то все-таки у вас, конечно, недолго были над головой?

А. Щ.-К.: Нет, мы не могли просто потолок заделать. Понимаете? Окна можно заделать разбитые, а потолок не заделаешь.

В. Д.: Это последний этаж?

А. Щ.-К.: Да, последний этаж. Ну вот, значит, Фальк работал в институте. Потом такие там условия создались, так, понимаете, его прижимали, так было неприятно, что он ушел. Стал работать с Михоэлсом над постановкой Еврейского театра.

В. Д.: Тучи уже сгущались...

А. Щ.-К.: Да. И затем давал уроки художникам. Знаете, молодым художникам, которые собирались у кого-нибудь в комнате два раза в неделю, и Фальк приходил туда. Какую-то мизерную плату каждый вносил, и так у него было две-три группы. Или художники, которые устали от халтуры, хотели заниматься опять серьезной живописью — с ними он занимался. Я поступила в такую группу для того, чтобы записать его методы, и я записала три урока. Фальк заболел и сказал, чтобы я позвонила ученикам и пригласила их, чтобы они принесли работы. Просто в постели он посмотрит работы и скажет, как дальше работать. А я, чтобы его развлечь и в то же время немножко проверить себя, говорю: «Знаешь, я записала уроки. — А! Ты не помнишь, что я там им давал?» Я говорю: «Хочешь, я тебе все-все подробно расскажу, что ты им рассказывал?» И прочла мои записи. Он говорит: «Замечательно! Это очень хорошо. Как интересно! Ты таким образом запишешь весь мой курс» Я говорю: «Да, но только беда в том, что теперь ты знаешь, что я записываю. Тебе будет труднее говорить».

Пришли его ученики. Он говорит: «Я хочу, чтобы вы вспомнили, что вы делали, что я вам говорил. Вот Геля сейчас вам прочтет то, что она записала». Я прочла и вижу, что они мрачнее тучи, почти что все. И потом, когда я пришла на урок, они мне сказали: «Мы просим вас уйти. Вы тут шпионите, все записываете...» А, действительно, они получались довольно-то дураками в этих записках, потому что они задавали вопросы недоуменные, и я это все записывала. Видно было, что они не все понимают. Воспитаны они ведь были на другом, и поэтому то, что говорил Фальк, хотя он говорил очень ясно

и понятно, казалось бы, но это было им трудно доступно. И они задавали вопросы, по которым было видно, что ничего они не поняли. А я эти вопросы тоже записывала, потом дальнейшее объяснение Фалька. Вот. И когда я пришла в группу, они мне сказали, что «не хотим, чтобы вы за нами шпионили», и выставили меня из этой группы. К сожалению, мне курса целого записать не удалось. Но даже то немногое, что я записала, молодые художники с увлечением читают, потому что мне удалось в точности записать фразы Фалька, не фразы, вернее, мысли Фалька, и действительно фразы, потому что я записывала даже его синтаксис. Если он немножечко такой корявый бывал, когда человек говорит, я старалась это сохранить, как свидетельство.

Ну вот. Летом мы обычно снимали какую-нибудь комнатку или в деревне, или в дачном поселке. Главным образом это всегда была дорога северная. Фальк любил эту северную дорогу, туда к Загорску. Он еще в 21-м году писал в Загорске. И это, знаете, такая зелень северного Подмосковья¹⁰⁴, которая долго остается зеленой. А он хотел писать подолгу пейзажи. Ему важно было, чтобы не было этого пожелтения так быстро. Вот обычно мы летом выезжали на этюды.

¹⁰⁴ Фальк писал пейзажи Подмосковья в Загорске в 1921 г. и в 1940-е — 1950-е годы. В их числе полотна: «Загорск. Лавра» (1921, собр. семьи); «Колокольня. Загорск» (1940-е гг., собр. Г. С. Блоха); «Забор. Хотьково» (1946, частное собрание, Москва); «Зимка. Софрино» (1947); «Красная башня. Загорск» (1948); «Верхушки деревьев. Болшево» (1950); «Пейзаж с бузиной» (1954); «Хотьково. Монастырь» (1954, Музей-усадьба «Абрамцево» Московской области); «Загорск. Осень» (1955–1956), «Солнечный день. Загорск» (1955–1956, частное собрание, Москва).

Я работать поступила в 48-м году. Поступила я лаборантом в технический вуз, потому что там, где я работала до войны, моя начальница, очень хорошо ко мне относившаяся, откровенно сказала: «Не могу принять. Мне и так трудно». Это Лабунская Галина Викторовна, она заведовала сектором изобразительного искусства в Центральном доме художественного воспитания детей, где я с Фальком и познакомилась. Она сказала: «Вы понимаете, мне и так очень трудно отстаивать против таких заскорузлых академиков мои живые методы работы с детьми. А тут еще скажут: «Вы еще жену формалиста к себе взяли».

В. Д.: Космополита.

А. Щ.-К.: Космополита, да. Попробовала я обратиться в «Юный художник», журнал, где я писала статьи, работая в Центральном доме художественного воспитания детей. Но когда я дала Сысоеву, он был тогда редактором¹⁰⁵, мой адрес, он сказал: «Позвольте, но ведь это же адрес Фалька! Почему вы там?» Я говорю: «А я жена Фалька. — А-а-а! Знаете, мы вам сообщим, когда понадобится ваша работа». Уже почти заказ я получила. Я, конечно, больше заказов не получала. И тогда я решила использовать другую свою специальность, то есть язык. Но у меня не было педагогического образования и педагогического стажа, и я поступила лаборантом. Это Mädchen für alles¹⁰⁶. Там как раз был ремонт, пришлось мыть и стекла, и полы, и научиться печатать на машинке. Но постепенно я попала на кафедру, очень дружную, с очень хорошей заведующей. Анна Владимировна Литвинова. Не Максима Максимовича Литвинова жена, а другая. И постепенно я из лаборантов, как теперь полагается, росла над собой. Да? Работала над собой, выросла в старшего преподавателя. И если бы не выставки Фалька, которые я стала организовывать, после Армении, потом в 66-м году в Москве, потом в 67-м в Таллине, в Новосибирске¹⁰⁷, и не стала бы работать с Сарабьяновым над монографией Фалька, я бы, наверное, до сих пор еще работала в этом институте, потому что меня не хотели отпускать. Я была неплохим преподавателем и организатором. И со студентами у меня хорошие были отношения, с коллективом преподавателей, и даже в министерстве мне давали тоже какие-то поручения.

В. Д.: Как назывался институт?

А. Щ.-К.: Московский автомеханический институт.

В. Д.: Автомеханический?

А. Щ.-К.: Автомеханический институт. Я даже написала часть учебника. Это была хрестоматия по технологии машиностроения на немецком языке (*смеется*).

¹⁰⁵ В журнале «Юный художник» (начал издаваться с 1936) были напечатаны четыре статьи А. В. о детском рисунке: Как рисуют дети Севера // Юный художник. 1937. № 2. С. 21–22; Юные художники Туркменистана // Юный художник. 1938. № 4. С. 22–24; 5-я Московская областная выставка детского изобразительного творчества // Юный художник. 1940. № 2. С. 13–15; Юные художники — баталысты // Юный художник. 1941. № 2. С. 15–18.

¹⁰⁶ Mädchen für alles... (нем.) — прислуга, девочка на побегушках.

¹⁰⁷ В журнале «Юный художник» (начал издаваться с 1936) были напечатаны четыре статьи А. В. о детском рисунке: Как рисуют дети Севера // Юный художник. 1937. № 2. С. 21–22; Юные художники Туркменистана // Юный художник. 1938. № 4. С. 22–24; 5-я Московская областная выставка детского изобразительного творчества // Юный художник. 1940. № 2. С. 13–15; Юные художники — баталысты // Юный художник. 1941. № 2. С. 15–18.

Конец Еврейского театра

В. Д.: (*усмехается*) Вы так быстро растете, Ангелина Васильевна, и немножко я... мне хотелось бы, чтобы вы рассказали, как вы из этого положения, из ситуации в эвакуации, дальше выросли. В частности, как Фальк пережил Еврейский театр.

А. Щ.-К.: Когда разразилась эта история с Еврейским театром... Да, последняя постановка, которую он там делал, это была «Леса шумят» по книге Линькова «В тылу врага». Линьков — это Батя, партизан белорусский. Очень интересный человек, сильный, конечно. Я не помню сейчас фамилии (мне надо восстановить) человека, который переделал его книгу в пьесу, бездарно довольно переделал¹⁰⁸. Но Михоэлсу очень хотелось поставить что-то для укрепления театра, что-то очень такое...

¹⁰⁸ Пьеса «Леса шумят» написана А. Братом и Г. Линьковым по книге партизанских мемуаров Г. Линькова «Война в тылу врага» и поставлена Михоэлсом с декорациями Фалька в 1947 г. Линьков Григорий Матвеевич (1899–1961) в годы Великой Отечественной войны возглавлял отряд особого назначения, действовавший на территории Белоруссии, Польши и Чехословакии. Герой Советского Союза. Среди боевых соратников псевдоним «Батя». Первое издание книги «Война в тылу врага» вышло в 1946 г. Брат А. (наст. имя Абель Нахимович Пантелеев, 1913–1977) — писатель.

В. Д.: Созвучное.

А. Щ.-К.: ...созвучное, да. Надо сказать, что там очень много сделал Зускин, который хорошо играл главного героя, еврея, спасшегося из мертвых. И изумительные декорации сделал Фальк — леса эти. Он сумел декорациями передать пафос пьесы,

за что народ боролся: вот за эту прекрасную родину. Вот это он умел передать. И помню, как на одном из спектаклей, а я часто туда ходила, потому что любовалась декорациями Фалька, в основном. Изумительно выглядели эти леса. И надо сказать, что я ему помогала: я делала зарисовки в лесах, которые он как-то использовал в своих декорациях. Очень много нужно было разных лесов: там то один лес, то другой, то третий.

В. Д.: Как вы зарисовки делали? С натуры?

А. Щ.-К.: Да, с натуры, в лесу делала. А Фальк потом компоновал.

В. Д.: Вы могли тогда в Белоруссию ездить или здесь делали?

А. Щ.-К.: Я делала под Москвой. Разве обязательно... неважно, чтобы это именно документально был белорусский лес. Важно было дать в этом лесе величелие, мощь русской природы. Понимаете? Сначала, когда партизаны собираются, это такой таинственный лес, они там прячутся. А потом, когда в последнем действии они уходят, тут разворачиваются поляны, леса вокруг, такая ширь. Или когда уже идет дело к победе... там были еще занавеси перед сценой: березовый лес, березки молодые тянулись...

В. Д.: Я читал книжку Линькова, я помню.

А. Щ.-К.: Книжка хорошая, между прочим.

В. Д.: Документально интересная.

А. Щ.-К.: Интересная, да.

В. Д.: Тогда все это подряд читалось: и Линькова, «Подпольный обком действует» Федорова, Вершигора... Вершигора-то, помните?

А. Щ.-К.: Нет, я не читала.

М. Р.: «Люди с чистой совестью»?

В. Д.: Их очень много было.

А. Щ.-К.: Да-да. Вообще, это еще было живо и воспринималось не как художественное произведение, а просто как страницы нашей жизни собственной. Правда?

В. Д.: «Это было под Ровно»...

А. Щ.-К.: Да. С Линьковым я помню... перед отъездом Михоэлса в Минск мы поехали, Михоэлс, Фальк и я, к Линькову в гости¹⁰⁹. Он нам читал письма бывших этих партизан, мы у него ужинали. Линьков, я запомнила, он сказал: «Вот интересно очень у меня... и Михоэлс, и Фальк, уж какие: один все время говорит, да так хорошо, вдохновенно, а другой все время молчит, и тоже очень вдохновенно» (*усмехается*).

¹⁰⁹ См.: Вовси-Михоэлс Н. Мой отец — Соломон Михоэлс. Воспоминания о жизни и гибели // Новый мир. 1990. № 3. С. 226-248; Медведев Ж. Убийство Соломона Михоэлса // «Скепис» (http://scepsis.ru/library/id_1475.html); Гейзер М. Михоэлс. Жизнь и смерть. М., 1998).

В. Д.: А Линьков — это дяденька совсем простой был, да?

А. Щ.-К.: Вы знаете, он такой самородок. Простой и простоватый.

В. Д.: Какого возраста?

А. Щ.-К.: Ему уже было так, наверное, под шестьдесят, но, видно, умный мужик, знает, такой кряжистый, здоровый и пожитейски умный. И вот интересно, что когда он читал письма своих бывших партизан, чувствовалось, что они для него стали как родные дети. Ему было интересно всё: кто женился, какие у кого дети, кто кем работает. Там даже кто-то свихнулся, понимаете, с правильного пути, запил, он его наставлял. Вот такое было у него отношение к своим соратникам, его бойцам, как действительно у бати к своим детям. Это было как-то очень трогательно.

Когда мы возвращались обратно на такси, Михоэлс говорит: «Вот если жив буду, мечтаю поставить одну пьесу...» Тогда Тышлер¹¹⁰ к ней уже делал... «Короля Лира», то есть, не «Короля Лира», а «Ричарда III». Я говорю: «И вы будете играть этого злодея?» Он говорит: «Злодей, а почему он злодей? Ведь сделали его таким злодеем. И еще, говорит, хочу «Отелло». Но даже не столько, говорит, «Отелло», а «Венецианский купец». Я говорю: «Ну, вы знаете, он у меня...»

В. Д.: Что, Шейлока хотел играть?¹¹¹

¹¹⁰ Тышлер делал декорации к спектаклям «Король Лир» (1935, реж. Радлов), «Семья Овадис» (1937, реж. Михоэлс), «Фрейлекс» (1945, реж. Михоэлс, Сталинская премия 1946 года). Наиболее известно оформление шекспировского «Короля Лира».

¹¹¹ Шейлок — герой пьесы Шекспира «Венецианский купец». Об этой и других ролях см.: Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 79-80, 296-306.

А. Щ.-К.: Да. Я говорю: «Но у меня он симпатии не вызывает. — А вот поймите...» Я говорю: «Он хотел кусок мяса вырезать. — Но ведь его же довели до этого. Я, говорит, буду его реабилитировать».

В. Д.: Вот так позиция! Интересная, но скользкая позиция.

А. Щ.-К.: Да. Не знаю, удалось бы ему это, но тогда это была его мечта.

В. Д.: И он уехал...

А. Щ.-К.: И он уехал в Минск — и все. Причем, он все время говорил так: «Ляй ля хей ля ля»¹¹², то есть «Если я буду жив». Вот какой-то такой... Может быть, я бы не обратила внимания на это, но поскольку он был убит¹¹³, то потом мне это

вспомнилось. Как будто он предчувствовал смерть.

¹¹² А. В. пытается воспроизвести фразу на идиш. Возможно, первая часть фразы «элэхэй» — «боже мой».

¹¹³ Фальк был в числе художников (наряду с А. Г. Тышлером и И. М. Рабиновичем), которые в ночь с 15-го на 16-е января 1948 г. делали зарисовки Михоэлса на смертном одре, оставив последние изображения великого актера (Le complot contre les juifs: L'assassinat de Mikhoëls vécu par sa fille Natalia // Arche. 1987. № 366. Octobre. P. 148).

В. Д.: Что вы слышали тогда непосредственно?

А. Щ.-К.: Ах! Что я слышала? Не хочу даже говорить, что я слышала. Эта смерть, конечно, была не случайная. Вот что я скажу.

В. Д.: Имелись на это какие-нибудь указания реальные? Потому что потом никакого... Обещали расследовать...

А. Щ.-К.: Так вот если бы были какие-то реальные расследования и все, то было бы меньше слухов. Правда? А так, ну, что же. А слухи есть слухи. И вы их знаете.

В. Д.: Кто говорил, убили, кто говорил, что налетела машина, то ли подбросили труп под машину.

А. Щ.-К.: А это неважно. Важно, почему это было нужно и кому это было нужно. Вот это и важно. Да, вот Михоэлс был убит, Зускин стал его заместителем¹¹⁴ и даже, знаете, как-то был ошарашен этим, даже был немножко горд, но это очень быстро кончилось. И я каждую ночь ждала, что к нам придут и за Фальком тоже. Ведь он же был очень связан с Михоэлсом и с театром. И Раиса Вениаминовна тоже была, и Александра Вениаминовна тоже в таком состоянии. Но миновала чаша сия. Никто, в общем, даже не вызывал Фалька. Жалко мне только, что я написала воспоминания, со слов Фалька, о Михоэлсе и их уничтожила. А Фальк был против, он сказал, что «если бы пришли, то есть воспоминания, нет ли, все равно бы меня взяли. Неважно было. Зачем ты уничтожила?» А я уничтожила. Да. Я уничтожила, порвала, раз я сама писала. «Не ты писала, а я писал. Ты писала с моих слов. Ты не имела права». А я так боялась, потому что я все посмотрела... Знаете, это тоже понятно. Ведь я не о себе думала, а о нем.

¹¹⁴ После смерти Михоэлса В. Л. Зускин (1899–1952) вплоть до ликвидации ГОСЕТа был его художественным руководителем (1948–1949). Театр был закрыт в конце ноября 1948 г.

В. Д.: А сейчас не можете восстановить эти воспоминания?

А. Щ.-К.: Думаю, когда я займусь театром Фалька, а я непременно этим займусь, то тогда это восстановлю, восстановлю. Потом есть рисунки, остались какие-то остатки эскизов декораций, костюмов.

В. Д.: Какой это год?

А. Щ.-К.: 48-й.

В. Д.: С 48-го на 49-й.

А. Щ.-К.: Под Новый год, по-моему, убили, или Новый год уже прошел, вот это я не помню. Вы знаете, то, что в Москве... То, что было в других местах или то, что на даче, это запоминается. А Москва сливается в одно тревожное такое, серое, полное заботы и немногих радостей...

В. Д.: После смерти Михоэлса прошло несколько месяцев до закрытия театра?

А. Щ.-К.: Да, да, но все же это было в том же году.

В. Д.: А театр возглавил Зускин?

А. Щ.-К.: Да. Зускин очень недолго побыл, они так ничего без Михоэлса не поставили, только играли...

Работа с Таировым и закрытие Камерного театра

В. Д.: А вслед за этим было закрытие Камерного театра.

А. Щ.-К.: Да. Но Таирова под другим, так сказать, соусом. Ему предложили поехать в другой какой-то город, и Таиров отказался. И тогда, так сказать, начальство, что «вот, он не хочет бросить свою квартиру, свою обстановку...» И мне тоже тогда казалось: ну почему не поехать в другой город? Я не понимала тогда... Тут тоже очень странно, вот переселяться из одной квартиры в другую, в моем уже возрасте, было уже очень трудно. Наталья Ивановна Рождественская не перенесла, умерла. А переселяться в другой город, насыщенное место бросать, свой театр, друзей, понимаете, все это, квартиру, которая как-то была вся наполнена, набита воспоминаниями, как у старых москвичей. Столько же там скопилось... Конечно, очень трудно. И потом ехать в город... кажется, в Ростов-на-Дону ему предлагали.

В. Д.: Туда послали театр Завадского, они поехали, потом вернулись, театр Моссовета, так что, видимо, не так плохо... (нрзб)

А. Щ.-К.: Для Таирова это, может быть, не было бы так страшно. Это для Еврейского театра было невозможно. Ведь театр Завадского уже был гораздо более социалистический. Таирову было бы труднее перестраивать свой репертуар. И потом артисты тоже все были уже, знаете, укоренившиеся. В театре Завадского моложе были артисты, а тут все были уже старые, все с квартирами, с корнями, с накопленными какими-то воспоминаниями, материализованными в книгах, в каких-то архивах, любимых вещах. Но Таиров погиб оттого, что он очутился без работы, мне кажется, все болезни вылезли сразу. Это так бывает. Очень многие пенсионеры так, выходят на пенсию, казалось бы, жить и жить спокойно, поживать и...

В. Д.: Простите, напомните, я забыл сейчас. Все-таки он умер... У него сначала отняли театр, а потом он умер?

А. Щ.-К.: Да. Да-да-да-да.

В. Д.: Очень близко.

А. Щ.-К.: Сразу открылись всякие болезни. А Коонен прожила довольно долго.

В. Д.: Она умерла в прошлом году.

А. Щ.-К.: Да. Женщины, вообще, более выносливы, чем мужчины. И потом Коонен... знаете, режиссеру труднее оставаться без театра. Она могла читать. Хотя Таиров мог бы писать воспоминания.

В. Д.: Вообще, у меня такое ощущение, что она была выше его.

А. Щ.-К.: Она была... во-первых, она распорядилась им. Фальк делал с ним эренбургскую пьесу «Лев на площади»¹¹⁵. У него осталось очень неприятное воспоминание.

¹¹⁵ Пьесе И. Г. Эренбурга «Лев на площади» в постановке А. Таирова Фальк оформлял в 1948 г. См.: Коонен А. Г. Страницы жизни. М., 1975. С. 424–425; Пименов В. Две судьбы // Театр. 1990. № 6. С. 125.

В. Д.: От кого?

А. Щ.-К.: От Таирова. Потому что он так, Таиров: все обещает, а потом берет и нарушает все обещания, не предупреждая даже. Фальк к этому не привык. С ним и Грановский, и Михоэлс считались. Если они что-то меняли, то они с ним согласовывали. Я присутствовала при одной их сцене, когда Фальк ужасно бунтовал против Михоэлса. Это было в постановке как раз «Леса шумят». Задумано было так: землянка, а над землянкой лес. И должен был быть виден лес и землянка, а Фальк так увлекся лесом, в каждом действии был почти что один лес, кроме одного интерьера украинского, что землянка...

В. Д.: Пропадала.

А. Щ.-К.: ...пропадала. А Михоэлс решил, чтобы сцена в землянке была более видна, погасить лес, и осталась на сцене только землянка. Михоэлс сказал мне: «Приходите на эту репетицию, непременно приходите». Посадил меня рядом с Фальком, и сам сел с другой стороны Фалька. И когда Фальк стал кричать: «Нет, я этого не позволю, я разорву контракт, почему погасили лес, почему не видно? Кто это...» Михоэлс его... Понимаете, я с одной стороны Фалька глажу, а он с другой. Фальк вырывается: «Я сейчас пойду, я сейчас порву!..» Что-то такое. А Михоэлс мне подмигивает и его поглаживает, поглаживает, и, в конце концов, конечно... Фальк был очень добрый человек, он мог рассвирепеть до драки, как добрые люди, но злиться он не умел, и очень быстро отошел. Видите как?

А Таиров просто взял и изменил, его не спрашивал. И в последнем действии в этой пьесе, «Лев на площади», когда врывается в ратушу народ, то у Фалька эта ратуша сбивалась сверху, стены ратуши, и город, который был виден за окнами, он вдруг весь раскрывался. И для Фалька и Эренбурга это было как бы Франция, народ и Франция, понимаете, такой французский старинный городок, и народ вошел в эту ратушу, муниципалитет этот буржуазный теснит... И что же получилось? Оказывается, что когда народ вошел, он строит какую-то баррикаду, и на эту баррикаду взгромоздилась Коонен, обернув себя трехцветным знаменем. Во-первых, она не такая молоденькая была, чтобы вспорхнуть на эту... так что она влезла на нее. Кроме того, ее фигурка, хотя еще сохранившаяся, но все-таки тоже не богиня Афина Паллада, обернутая по животу этим трехцветным знаменем, вовсе не украшала, так сказать, сцену. Но она как будто бы выражала, по мнению Коонен конечно... ее нужно было показать (а она там не играла) на этой пирамиде.

Фальк считал, что это страшно нелепо, но что делать? Можно было разорвать контракт и сказать, что я, мол, забираю все, но денег не было, и Фальку пришлось смириться. Но у него осталась оскомина от этого, очень. Он говорил так: «Знаешь, Таиров как будто бы такой приятный спереди, а посмотри на его затылок и на спину. Предатель!» Фальк вообще считал, что спина выражает гораздо больше, чем что бы то либо. Лицо человека привыкло врать, он привык притворяться, сдерживаться. Уже больше выдают его руки. Они дрожат тогда, когда лицо становится неподвижным и сохраняет, так сказать, улыбку и все. А вот спину-то человек свою никогда не видит, и вот по спине можно все прочесть. Я говорю, только надо уметь читать? А он: я вижу по спине, мне достаточно посмотреть спину, чтобы я сказал, хороший ты человек или плохой. Художник — он чувствовал все вместе. (*нрзб.*)

В. Д.: Вы постепенно двигаетесь к этому времени. Сейчас перед нами время с 48-го по 53-й год.

А. Щ.-К.: Да. Трудное время.

В. Д.: Трудное время. (*нрзб.*) ...космополиты, 49-й — 50-й уже врачи-убийцы.

А. Щ.-К.: Мрачное было время.

В. Д.: Мрачное было время. Как в это время жил театр? Еврейский театр закрыт, Камерный закрыт, Художественный в это время отоцал совершенно, по-моему, стал такой...

А. Щ.-К.: Да, но вы знаете, Художественный театр был, так сказать, под крылышком у Сталина. Это театр, который он почитал. Однажды Кира Константиновна мне сказала... после этого я с ней серьезно не могу разговаривать. Очень почтительно с ней разговариваю, но ни на какие серьезные темы не могу говорить. Она сказала: «Когда был Сталин, тогда был порядок, и он почитал Художественный театр». Я говорю: «Кира Константиновна, но вспомните другое. — А этого я не знаю, но к нашим родственникам он относился хорошо». Для меня уже все прочитано в ней.

Послевоенное время

В. Д.: А как вы, так сказать, жили в это время? Ведь зарабатывать было очень трудно. Он преподавал?

А. Щ.-К.: Нет. В это время я работала. Я работала лаборантом в институте, куда я поступила.

В. Д.: В этом автомобильном?

А. Щ.-К.: В автомобильном, да. И кроме того, я начала преподавать на вечернем отделении за дополнительную плату. Днем я была лаборантом, а на вечернем отделении...

В. Д.: Как допустили лаборантку?

А. Щ.-К.: А там же никто не знал, кто я. Я — Щекин-Кротова. О Фальке там никто и не слышал.

В. Д.: И вы просто были лаборантка плюс по совместительству преподавательница языка?

А. Щ.-К.: Да. А потом меня перевели, когда освободилась ставка, перевели преподавателем. Но, надо сказать, что и будучи лаборантом, я уже, например, когда эти... труды Сталина по языкознанию, заставили всех преподавателей читать вступительную лекцию. И наши преподаватели растерялись, не хотели, протестовали. И тогда заведующая сказала: «Ангелина Васильевна, напишите за немецкую секцию. А я за английскую». Там нужно было с примерами... И я, будучи лаборантом, написала эту лекцию, даже читала ее на потоках.

В. Д.: Да, «язык как надстройка».

А. Щ.-К.: Да-да-да. Значит, тут я взяла и Жирмунского, еще что-то такое, какие-то примеры, и пошло дело. После этого меня легко было...

В. Д.: Передвинуть.

А. Щ.-К.: ...передвинуть. Заведующая секцией немецкой считала, что надо меня сделать преподавателем, а заведующая кафедрой этой очень хорошо ко мне относилась, но считала, что не надо хорошего лаборанта убирать. Гораздо удобнее. Ей можно поручить и тезисы доклады написать для партийного заседания, и отчеты, в общем, всё. Ну, это обо мне не так...

В. Д.: Значит, собственно, вы стали опорой материальной?

А. Щ.-К.: Материальной, да. И Фальк получал пенсию, по тогдашним временам это было триста рублей. Академическую так называемую. Теперь это тридцать. И эти триста рублей, ну, все-таки это было больше, чем сейчас тридцать, мы оплачивали нашу квартиру. А на хлеб, масло и паек получала я. Но в это время Фальк начал продавать свои картины...

В. Д.: И деньги стали дороже.

А. Щ.-К.: И деньги стали дороже, да.

В. Д.: Простите, хлеб, масло и паек. Паек уже кончился 15 декабря 1947 года.

А. Щ.-К.: Да. Значит, просто покупать продукты. Да, не паек, а продукты. Я привыкла называть это пайком, то есть наш обычный...

В. Д.: И еще хлеб можно было покупать. 49-й, 50-й, тут уже стало немножко легче. И деньги, которые вы выручали за картины, стали стоить больше.

А. Щ.-К.: Видите ли, выручать деньги за картины — это очень громко сказано. В эти годы боялись даже приходиться к Фальку смотреть картины. Только благодаря тому, что один очень инициативный собиратель, Блох Григорий Самойлович из Ленинграда, открыл для себя Фалька и понял, что сейчас можно у него купить. Причем, он думал не только о себе, но думал и о Фальке — поддержать художника. Он, так сказать, его как бы разрекламировал, купив что-то у него в Ленинграде. И тогда купил профессор Чудновский, профессор Палеев, Рамм¹¹⁶. И на эти деньги, которые Фальк получал за картины, очень тогда все равно мало, мы могли лето прожить. Знаете? Тогда, когда нужно было снимать комнату, дачу, когда нужно было как-то Раисе Вениаминовне дать тоже на лето, чтобы Юлик мог и она отдохнуть. Ведь нужно было думать не только о себе, а о том, чтобы помочь тоже. Даже так иногда бывало, что Фальк продавал картину для того, чтобы помочь, а не для того, чтобы нам прожить. Мы уж по одежке протягивали ножки. А потом у Фалька была молодая любовница. Ей тоже надо было помогать. Очень все было трудно. И главное, что других художников балуют женщины, все для них делают, а Фальк был размуцинный мужчина — он должен был женщинам помогать. Я даже этим горжусь, что его никто не содержал. Наоборот.

¹¹⁶ Блох Григорий Самойлович (1889–1973) — ленинградский коллекционер, юрист. Палеев Илья Исаакович (1901–1970) — ленинградский коллекционер, ученый-теплофизик. Рамм Александр Наумович (1903–1987) — ученый-инженер, специалист по металлургии, профессор ленинградского Политехнического института, коллекционер произведений искусства, близко знакомый с Фальком и др. художниками. Об А. Ф. Чудновском см. прим. 270. А. В. писала: «Надо сказать, что в Москве не было тогда (в 1960-е гг. — Прим. коммент.) собирателей, у которых мог быть Фальк. Дальше "Союза русских художников" и "Мира искусства" москвичи не заглядывали. Это Григорий Самойлович Блох первым из собирателей понял значение Фалька, стал покупать у него картины и пропагандировать его искусство в Ленинграде. (Недаром молчаливый, но остроумный Натан Альтман назвал Г. С. Блоха "фирма Фалька"). Рекомендация Г. С. Блоха стала для меня законом: он подсказывал мне — кому следует давать картины, а кого надо остерегаться» (Сведения для Государственного русского музея об известных мне работах Р. Р. Фалька в собраниях коллекционеров в г. Ленинграде. Машинопись. Частный архив, Москва).

В. Д.: Вы героическая женщина!

А. Щ.-К.: Да нет, не героическая, далеко не героическая.

В. Д.: Значит, это общая картина 48-го, 49-го, 50-го и до 52-го?

А. Щ.-К.: Да. Я вам скажу, как мы жили тогда. Мы старались... конечно, когда Фальк попадал в салон Александры Вениаминовны, там шли разговоры, все эти несчастья описывались, и что с кем случилось. А дома я старалась совершенно не говорить на такие темы. На отвлеченные, стихи ему читала, петь ходила с ним вместе. Он мне сопровождал, я пела — это нам очень помогало. Потом концерты Рихтера очень помогали, потому что они уводили совсем от всего этого. А для того, чтобы писать, живописью писать, нельзя... Это писатель может, должен жить во всем этом, чтобы писать. Это, наоборот, его накручивает на настоящее.

В. Д.: Отрешиться надо было.

А. Щ.-К.: Да, а для Фалька, для живописи надо было от этого отрешиться. Все равно в его картинах эпоха проступает. Вот вы видите портрет этот, этот (*показывает висаящие на стенах картины*), разве они не говорят о том, когда они написаны? Конечно! Хотя бы вот этот его портрет. Ведь это же он удивительно выразительный.

В. Д.: А букет сам по себе хорош.

А. Щ.-К.: Букет, да, букет сам по себе... Да, вот я собирала эти букеты, понимаете? И вообще, вы видите, в воспоминаниях я как-то совершенно подсознательно обхожу трудные и для Фалька, и для себя, правда, места. Наоборот, о себе, так хвастаюсь, какая я успешная, как у меня все шло, а на самом деле как было трудно мне (*усмехается*). Но как-то хочется «что печально, то пройдет. Что пройдет, то будет мило»¹¹⁷. Очень не хочется вспоминать тяжелое, и без этого наша эпоха оставит очень много памятников тяжелых. Я не умею даже рассказывать о тяжелом.

В. Д.: Да. Но после февраля 53-го года изменилась как-то ситуация для вас или нет? Когда оттепель началась¹¹⁸.

¹¹⁷ У Пушкина:
«Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило»

¹¹⁸ Эренбург завершил работу над повестью «Оттепель» в конце 1953 г, напечатана в 1954 году. «В Сабурова (художника, героя повести -Прим. коммент.) я вложил страстную любовь к живописи, подвижническую жизнь, даже некоторые мысли Р. Р. Фалька. Я прочитал эту главу Роберту Рафаиловичу до того, как отдал рукопись в журнал, и он ее одобрил» (Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 тт. М., 1990. Т. 3. С. 249).

А. Щ.-К.: Когда оттепель началась? Может быть, в общем настроении. А так... Ну, что у Фалька было? Вот он поставил в Камерном театре эту пьесу Эренбурга, но и то Эренбург нажал на Таирова. В 56-м году в Театре сатиры...

М. Р.: Какой же Таиров в 56-м?

А. Щ.-К.: Нет, в 56-м году это с Плучеком¹¹⁹.

В. Д.: Тут две вещи у вас слились. Ведь Таиров «Лев на площади» — это до...

А. Щ.-К.: Ах, до? Вот, видите, мне казалось, что это после. Ах, это вероятно, еще тогда, когда над ним тучи не сгустились, он имел силу. Да-да-да! Это ведь после сгустились над Эренбургом тучи. И это была последняя какая-то громкая, не пьеса... а такое заявление общественное Эренбурга, правда? А после этого перестали его печатать...

¹¹⁹ Фальк оформлял для театра в 1955-1956 гг. спектакль «Только правда» Ж.-П. Сартра в постановке Плучека.

В. Д.: Да нет, не скажу, что совсем. Он все-таки до конца оставался фигурой.

А. Щ.-К.: Да. Но было время, я помню...

В. Д.: Разве что на похоронах приезжали (*усмехается*).

А. Щ.-К.: Нет, и до этого тоже. Я помню, мы встречали, по-моему, это был 49-й год, у Эренбурга с Фальком. Новый год. Были только Эренбург с женой, дочь Эренбурга Ирина, Савичи, Лидины и мы. И было очень странно пусто у Эренбурга, никто не звонил. И вдруг телефон зазвучал, телефонный звонок. Эренбург стал как-то сосредоточенно чистить трубку, и все примолкли. Любовь Михайловна пошла, оказалось, кто-то из фронтовиков звонил, поздравлял. Она сказала: «А нас нынче не поздравляют». Именно об этом годе писал Эренбург, что над домом сгустились тучи, и я каждую ночь ждал звонка.

В. Д.: Ну да, но после этого...

А. Щ.-К.: А после этого опять воспрял, да.

В. Д.: Это Новый год какой-то, не то 49-й, не то...

А. Щ.-К.: 49-й год. То есть мы встречали 50-й год. Это было в 49-м году, 31 декабря 49-го года. Говорили о Париже, о разных пустаках. Ничего не говорили о нынешней ситуации: наверное, не хотели себе портить Нового года. Потом Эренбург принес из темной комнаты расцветшие гиацинты, поставил их на стол, улыбнулся и сказал: «Вот, видите, угадал, сегодня расцвели». И мы встретили Новый год. Зажгли свечи, к удовольствию женщин, потому что при свечах все казалось красивее. А мужчинам нравился больше электрический свет. Потом, когда мы покрасовались (*усмеваются*)... Да. Помню, я сшила себе из старых брюк Фалька новую юбку для этого Нового года.

А потом какой-то был юбилей Эренбурга, мы пришли с Фальком, и была совершенно другая картина. Была масса народа, так что даже не хватало стульев...

В. Д.: Это уже оттепель.

А. Щ.-К.: Это была уже оттепель, да-да-да. Это была оттепель. Не хватало стульев для мужчин, сидели только женщины или же мужчины постарше. Некуда было класть шапки и шубы. Какая-то такая была толкотня невероятная, как будто бы в часы пик в метро. С трудом можно было пробраться к каким-то закускам и винам. Я помню, Тышлер утащил себе три бутылки и блаженствовал, сидел в уголке (*смеется*). Вдруг раздался какой-то шорох, и вошла в кабинет (я была в кабинете, и Фальк тоже) Анна Ахматова. В черном платье, со своими серебряными волосами. И вдруг в комнате стало просторно, в этой тесной комнате. Все встали и тихо ее приветствовали, и она как царица такая, знаете, поклонилась и вышла в другую комнату. И Фальк мне сказал: «И упало каменное слово...»¹²⁰

В. Д.: Хорошо передали. Это единственно, когда вы видели Анну Андреевну или же вы?..

А. Щ.-К.: Анну Андреевну я видела единственный раз. А Фальк-то встречал ее, и у Осмеркина встречал, и еще у Эренбурга. Потому что, видите ли, я тогда же очень много, эти последние годы, работала, потому что это все-таки был верный заработок. Картина... когда-а продастся, когда-а не продастся. Потом, когда Фальк получал деньги из театра, то надо было распахать

всем тем, кто нуждался в помощи. Значит, чтобы питаться, нужно было работать. А работать трудно приходилось. Я почти целые дни пропадала, с утра уходишь, приходишь поздно вечером. По хозяйству надо что-то сделать. Я уже была рада, что Фальк идет куда-то в гости, что я могу убрать и, вообще, приготовить без помех. Но он меня заставлял все равно петь, при всей моей усталости. Он очень любил музыку и любил именно не только слушать. Он все любил активно. Раз он любил музыку, он должен был сам играть и аккомпанировать, я должна была петь. Живопись — значит, надо писать. Он меньше любил литературу и поэзию, но заставлял меня писать стихи: «Пиши!» И сам даже пытался (*смеется*). Понимаете?

В. Д.: Ах, вот как!

А. Щ.-К.: Да. Но у него не получалось.

В. Д.: А вы писали стихи?

А. Щ.-К.: Писала. Для Фалька.

В. Д. (*усмехаясь*): Это уже статья. Женщина, которая...

А. Щ.-К.: Стала петь для Фалька. Стала петь, потому что ему нравилось аккомпанировать, и (*смеется*) писать стихи, потому что ему хотелось, чтобы я соперничала с Ксаной Некрасовой. Это весьма неудачно получалось, но все равно. Но у меня была какая-то, знаете, потребность: раз ему это нравится, почему мне не написать.

¹²⁰ Ахматова, «Приговор», 1939 г. (Ахматова А. А. Соч. в 2 тт. М., 1987. Т. 1. С. 181). Текст вошел в поэму «Реквием».

О поэте Ксении Некрасовой

В. Д.: А Ксану Некрасову вы хорошо помните?

А. Щ.-К.: Конечно! Как же, очень хорошо помню.

В. Д.: Вы рассказывали, но очень мало. А у вас контакты-то были большие? Вообще, почему он написал портрет?¹²¹

¹²¹ Известный портрет К. А. Некрасовой Фальк написал в 1950 г. (холст, масло, ГРМ), также им выполнен ряд ее графических портретов.

А. Щ.-К.: А она у нас очень часто бывала. Она даже иногда поселялась у нас, пока ее, так сказать (*усмеяется*), не выставишь.

В. Д.: А выставить ее, наверное, было трудно.

А. Щ.-К.: Да, но, с другой стороны, просто...

В. Д.: Некуда?

А. Щ.-К.: Нет, у ней было. Вот в Болшеве она жила тогда, но, дело в том, что жить с ней тоже было очень трудно. Она всё вытесняла, понимаете? Она была, с одной стороны, абсолютно безобидная, а, с другой стороны, как ребенок. Когда ребенка пяти лет вы возьмете к себе, что, даст он вам работать? Нет! Он будет все время спрашивать что-то, говорить, что-то требовать: то ему пить, то ему есть. Так и ей тоже. Ей скучно было, когда я сижу и работаю, ей нужно было со мной разговаривать, диктовать мне стихи свои или читать стихи. А когда она позировала Фальку, так она сидела хорошо, потому что я ей читала все время ее стихи вслух. А она любила, как я читаю, потому что я обезьянничала ее чтение. У меня это довольно удачно получалось. Фальк как-то попал, в 48-м, по-моему, году под машину и лежал в больнице с переломанной ключицей. Пришла Ксана ко мне и говорит: «Раз Фалька нет, я буду у тебя жить. Вот тут диван, на котором он спит, я буду жить». И жила. А в то же время как-то рука не подымалась: действительно, есть свободное место, ну, пусть живет. Только трудно было с ней. Но она понимала, что мы любим ее за стихи, поэтому как только чувствует, что уже терпение иссякает, она давай читать стихи. Ну, и тут оттаешь, конечно.

В. Д.: Какой ее год рождения, не знаете?

А. Щ.-К.: У меня есть ее биография вот тут.

В. Д.: Ее возраст я не очень себе представляю.

А. Щ.-К. (*показывает сборник Некрасовой*): Вы знаете эту книжку?

В. Д.: Нет.

А. Щ.-К.: Я вам могу дать посмотреть, если хотите, домой.

В. Д.: Очень хочу. Тут известные и неизвестные... Я очень мало знаю.

А. Щ.-К.: Стихи ее прелестны.

В. Д.: Только легенды, так сказать, бытовые. А легенды бытовые давно знаю, слышал.

А. Щ.-К.: Лев Ефимович Рубинштейн написал ее биографию. Еще в его книжечке воспоминаний (где-то тоже у меня есть, он мне подарил) большая довольно статья, посвященная ей¹²².

¹²² Рубинштейн Лев Ефимович (1907–1983) — писатель, поэт, составитель и автор предисловий поэтических сборников Некрасовой (1973, 1976, 1981), посвятил ей биографический очерк в книге воспоминаний «На рассвете и на закате» (М., 1975). См. также: «И шелест буйных трав мой возвышал язык». К 70-летию со дня рождения К. Некрасовой // Литературная газета. 1982. 12 мая. С. 5.



Роберт Фальк. Портрет Ксении Некрасовой. 1950. ГРМ, Санкт-Петербург

В. Д.: Какой год?

А. Щ.-К.: Издание...

В. Д.: Нет-нет, ее...

А. Щ.-К.: А! Год ее рождения? Сейчас я посмотрю. У меня плохо с датами... Родилась в 12-м году.

В. Д.: В 12-м году! Я думал, она гораздо моложе.

А. Щ.-К.: В 12-м году. Она казалась, между прочим, моложе. А умерла она в 58-м, значит, ей было сколько?

М. Р.: Сорок шесть.

А. Щ.-К.: Сорок шесть лет. Конечно, рано умерла. А казалась она еще моложе, потому что в ней какая-то была нетронутость, детскость.

В. Д.: Я думал, она другого поколения, более позднего, а она, значит, почти моего.

А. Щ.-К.: Да, да.

В. Д.: Я 9-го.

А. Щ.-К.: Я 10-го, а она 12-го. Но мне она казалась молоденькой. Я с ней обращалась, как с девочкой. Она была какая-то такая очень...

В. Д.: Вероятно, она еще пройдет в литературу, потому что это интересно, конечно.

А. Щ.-К.: Очень, и очень своеобразная. Интересно, между прочим, что когда я пыталась ей читать стихи... Она же в Литературном институте училась и, кажется, кончила даже его¹²³, но очень плохо знала поэзию классическую. Я ей Тютчева читала. Прочтешь два-три стихотворения, она так почтительно слушает, потом быстро уставала и говорила: *(А. В. говорит, подражая Некрасовой)*: «Перестань, не засыпай этими опавшими листьями моего ручейка. У меня свое». И действительно у нее свое.

В. Д.: Она все-таки производила впечатление психически больной?

А. Щ.-К.: Она, безусловно, была душевно больная или психически больная, но, может быть, это именно и сделало ее поэтом. Это сдвинуло ее с практики жизни совершенно, понимаете, и дало ей как-то так приспособиться в своем больном... она даже как-то пользовалась тем, что больна, что беспомощна, по-детски, бесхитростно пользовалась, и все-таки с такой детской хитринкой тоже. Ей ничего не нужно было, только немножечко одеться, немножко поесть. Она могла просто прийти и сказать: «Ой, как я есть хочу, покорми меня». Ну, конечно, я сейчас же начинала ее кормить. «Я спать хочу. — Ну, ложись».

В. Д.: А когда ребенок у нее был, к вам она не являлась? Мы записали с Арием Давидовичем¹²⁴, как она к Коненкову явилась

с ребенком. К Коненковым! С ребенком!

¹²³ В предисловии к сборнику Некрасовой (1973) Рубинштейн пишет: «В 1935 году Свердловский обком комсомола направил ее в Москву учиться. Закончить Литинститут Некрасовой не пришлось — началась война, и она оказалась в эвакуации»

¹²⁴ С Арием Давидовичем Ротницким (1985—1982) — сотрудником Литфонда и Центрального дома литераторов В. Д. Дувакин записал 8 бесед в 1975 году.

А. Щ.-К.: А у нее не было тормозов, и в то же время она очень... Она мне, например, говорит: «Знаешь, а приду я к Сельвинским, меня на кухне кормят, а вы за стол меня сажают».

В. Д.: К Сельвинским, конечно, там буржуи.

А. Щ.-К.: Да. А, с другой стороны, было трудно с ней за столом.

В. Д.: Почему?

А. Щ.-К.: Неаккуратно она ела, но так как Фальк был тоже неаккуратный, то, в общем, можно было терпеть.

В. Д.: Вот, видите, я немножко вас разворошил. Хорошо! А то вы сразу рады были встать...

А. Щ.-К.: Да, «расти над собой» (*смеется*).

В. Д.: Это все примерно одно время. Ну, а последние годы Фалька...

А. Щ.-К.: Последние годы прошли довольно-таки, я бы сказала, изолированно, и очень уж много у него было человеческих близких связей. Даже близких женщин было много. Возьмите дни недели, разделите, если по одному разу всех посетить, вот уже сколько вечеров выпадает. Затем, у той мужа арестовали, он там погиб, как выяснилось, потом реабилитировали, ее арестовали, она вернулась. Тоже надо ее посетить. Ученица его бывшая, очень интересная художница, Ева Розенгольц¹²⁵, потом еще кто-то болеет из его учениц — надо пойти. В общем, он очень как-то себя тратил на...

В. Д.: Общение.

А. Щ.-К.: ...на общение, причем общение... Иногда мы позволяли себе общение такое, которое обогащало, интересное, или пойти, как он говорил: «Пойдем к богатым», то есть просто пожить более легкой жизнью. Вот, у Сельвинских, мы говорили: «Пойдем к богатым». И Сельвинский читал нам, он очень зажигался при посещении Фалька, и рассказывал очень интересно, и читает он тоже великолепно. И угощение было тоже хорошее. Потом они, дочери и жена¹²⁶ такие веселые, они хохотали, когда я что-нибудь рассказывала. Или случалось... Фальк делал какое-то *faut pas*¹²⁷... Он очень любил прятать грязные носовые платки от меня (так же как Эренбург), на всякий случай: когда сапоги вытереть, когда еще что-нибудь... Чистый брал платок, а грязный...

¹²⁵ Розенгольц (в замуж. Левина) Ева Павловна (1898–1975) — художница, ученица Фалька во ВХУТЕМАСе. В 1949–1956 была репрессирована. В последние годы жизни учителя (1956–1958) поддерживала с ним тесные дружеские связи; ее работы этого периода высоко оценены Фальком.

¹²⁶ Сельвинская Берта Яковлевна (девичья фам. Зеликович, 1898–1980) — жена Сельвинского. Дочери: Тата и Циля. См.Щекин-Кротова А. В. Мой Фальк. М., 2005. С. 223.

¹²⁷ Промах, ошибка — разговорное сокращение от франц. «Il ne faut pas».



Роберт Фальк. Портрет Татьяны Сельвинской. 1944. Источник: <https://www.ig-m.ru/articles/4-2020-69/robert-falk-vot-vam-moi-lyudi>

В. Д.: Прятал.

А. Щ.-К.: Вы тоже, вероятно, так делаете? На всякий случай (*смеется*). Все интеллигентные мужчины так делают.

М. Р.: Первый раз слышу.

А. Щ.-К.: Первый раз слышите?

В. Д.: Так спокойнее. А вдруг что-то не вовремя... есть на всякий случай.

А. Щ.-К.: Да, да. И кроме того, кисти вытирать тоже вдруг... Хотя я ему давала тряпочки, газеты, чтобы он вытирал. А потом я где-то обрела какие-то старые носки, которые уже невозможно было...

В. Д.: Чинить.

А. Щ.-К.: ...чинить, и говорю: «Вот тебе кисти вытирать». А он, оказывается, запихал их в карман на всякий случай (*Дувакин смеется*). И вот у Сельвинских: такая роскошная скатерть, белое вино, какая-то особая заливная рыба... Фальк что-то рассказывает, потом вытаскивает грязный-грязный носовой платок. Я в ужасе на него смотрю, он на меня тоже посмотрел...

В. Д.: Носок?

А. Щ.-К.: Нет, сначала платок. Спрятал. Я думаю, слава богу, сейчас чистый достанет. Носок грязный! (*смеются*) И главное, рассматривает под этим... Потом вытаскивает — боже мой! — простите, мой старый лифчик (*все смеются*), который тоже для кистей был дан. Ну тут уже все Сельвинские грохнули. Я смущенная, а... как же жену Сельвинского звали... Берта Яковлевна! говорит: «Ничего, мой тоже так. Всегда им нужно что-то припрятать».

В. Д.: Да-да. Извините за выражение, занычить.

А. Щ.-К.: Да. И Любовь Михайловна тоже жаловалась на Эренбурга, что не извлечешь из него грязных носовых платков. Берет чистый, а грязный... трубку им чистит или еще что-нибудь, или вытирает, когда брюки запацкает чем-нибудь. Ну, а Фальк так вот выгрел из карманов. Да.

Последние годы Фальк писал, когда он писал, мир для меня становился на место. А как проходило, это во время моих каникул, я видела, как он пишет, и старалась так организовать жизнь, чтобы он мог беспрепятственно писать. А жизнь зимой проходила так, что у нас был проходной двор. Уже после оттепели никто не боялся приходить, приходили все, кому не лень. Картины посмотреть, или художник (не получается у него что-то): «Ах, черт возьми, сегодня не идет!», пошел к Фальку. А у некоторых художников было написано, как у Куприна, на дверях: «В такие-то часы я работаю. Прошу меня не беспокоить». А Фальк не мог написать такой вещи. Я его как-то спросила: «Роби, ну почему ты не хочешь, чтобы тебе не мешали работать?» Он сказал: «Мне все время кажется, что я могу пропустить так свое счастье. — Какое счастье? — Не знаю какое, но я жду, а вдруг что-нибудь замечательное случится. Вдруг придет счастье, которого у меня никогда не было». Я, конечно, ревниво спросила: «Может быть, придет какая-нибудь женщина?» Он говорит: «Может быть. Не та, которую я знаю, а какая-то еще новая, необыкновенная, самая последняя и самая нужная».

В. Д.: И до семидесяти лет все ждал ее пришествия?

А. Щ.-К.: Ждал. И не закрывал дверей.

В. Д. (*усмехаясь*): Интересно. Ну что ж, заканчивается пленка. Это хороший конец.

А. Щ.-К. (*смеется*): Хороший конец.

В. Д.: Думаю, сейчас можем закончить.

А. Щ.-К.: Я хочу прочесть любимое стихотворение Фалька из Ксении Некрасовой.

В. Д.: Прочтите.

А. Щ.-К.: «Сирень». Оно тут напечатано, но отредактированное, а я прочту в первоначальном переводе.

Встретила я куст сирени в саду,

Как угодно он рос из земли,

Простодушно раскинув листья.

И как голых детей поднимал он цветы,

Обнажений своих не стыдись.

В чем же, думала я, сила этих цветков,

По ребячьим рисункам рожденных землею,

И наивных соцветий, и смешных лепестков.

Почему пастушат, королей и поэтов

Так волнуют на палочках крестики эти.

Много люди постигли на свете

И умеют многое делать они,

Но нет силы у нас передать лик цветка,

И мы молча стоим, и глядим, и ворочаем думы свои¹²⁸.

¹²⁸ В сборнике «Судьба. Книга стихов» (М., 1981. С. 90) «Сирень» опубликовано в следующей редакции:

Встретила я куст сирени в саду.
Как угодно он рос из земли,
простоудшно раскинув листы.
И, как голых детей,
поднимал он цветы,
обнажений своих не стыдясь.
В чем же, думала я,
сила этих *кружков*
по ребячьим рисункам
рожденных *землей*,
и наивных соцветий,
и смешных лепестков?
Почему *мудрецов*,
пастушат и *поэтов*
так волнуют
на палочках крестики эти?
Многое люди
постигли на свете,
и умеют многое делать они.
Но нет силы у нас
передать лик цветка.
И мы молча стоим
и глядим
и ворочаем думы свои.

(Курсивом выделены отличия редакционной правки в сравнении с приведенным А. В. вариантом стихотворения.)