

УДК 75(091)(47+57)"190/191"
ББК 85.143(2=411.2)53л5
DOI 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169

А.В. САМОХИН

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ОБРАЗНЫЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Александр Вячеславович Самохин,

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
отдел русского искусства,
старший научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21,
Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-1475-6867; SPIN 1712-9665
alsamokhin@mail.ru

Реферат. В статье рассматриваются особенности такого значительного объединения мастеров живописи начала XX в., как Союз русских художников. Основное внимание уделяется аспектам организационного и творческого порядка, которые можно определить понятием «синтез». Это определение является ключевым для истории Союза по целому ряду причин. В первую очередь синтез творческих сил образовывался в повседневной и выставочной деятельности Союза, который объединял живописцев с различными воззрениями на смысл своей профессии, а также с различными

стилевыми и образными предпочтениями. Термином «синтез» можно описать и реальные взаимоотношения мастеров, и их стремление найти свой путь в живописи в условиях резкой перестройки основных понятий изобразительного искусства 1900–1910-х годов. Личные и творческие связи между художниками, входившими в объединение, нашли свое выражение в том, что касается сюжета, композиции, колорита и манеры письма. Мастера совместно создали пейзажными средствами целостный образ Родины, пройти мимо которого русские художники XX в. уже не могли. На их картинах представлены топографически конкретные, но внутренне обобщенные виды русских городов и деревень. Союз также затронул тему русской усадьбы. Отказавшись от распространённого в те годы элегического образа умирающей усадьбы, художники прославили в своих произведениях усадьбу-дачу как место отдыха и общения горожанина с природой. Это повлекло за собой возрождение жанра интерьера, которому русское искусство уже отдало дань в свое время (первая половина XIX в.). Члены Союза добились единства облика своих выставок без однообразия, так как опасность «повторения пройденного» исчезла благодаря все той же идее синтеза старого

и нового, демократического и элитарного, города и деревни. Мастера совмещали свою уникальность со включенностью в контекст художественной жизни 1900–1910-х годов. При этом отдельный аспект настоящего исследования заключается в более точном разграничении черт реализма и импрессионизма в живописи Союза русских художников.

Ключевые слова: Союз русских художников, реализм, младореализм, импрессионизм, русское искусство первой четверти XX века, Мир искусства, национальная школа в искусстве, пейзажная живопись, бытовой жанр, городской пейзаж, теория и история искусства, искусствоведение.

Для цитирования: Самохин А.В. Стилистический и образный синтез в творчестве мастеров Союза русских художников // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 2. С. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169.

Союз русских художников (СРХ, 1903–1923) принадлежит к наиболее значительным творческим объединениям России XX столетия. В его состав входила целая плеяда мастеров московского и петербургского происхождения. История создания СРХ неразрывно связана с историей другой художественной организации — «Мир искусства». В 1903–1910 гг. СРХ, по существу, заменил это петербургское объединение на время между двумя периодами его выставочного существования. Часть мастеров, нашедших себя в Союзе, имела за спиной опыт передвижнического искусства (А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, В.В. Переплетчиков и др.) [1, с. 57; 2, с. 13–14]. Проведя за 20 лет 17 выставок, СРХ оставался одним из активнейших и стилистически многосторонних участников экспозиционной деятельности первой четверти XX века. Симптоматично, что в постсоветской России в 2008 г. снова возникло творческое объединение мастеров изобразительного искусства под названием «Союз русских художников». Этот второй СРХ заимствовал эмблему (художник М.А. Врубель) прежнего Союза и, как подчеркивают его основатели, успешно продолжает старые традиции.

История СРХ не была обойдена специалистами по русскому искусству. Объемной монографией является книга В.П. Лапшина [3], удачное дополнение к ней — каталог выставки «Пути русского импрессионизма», включающий обзорную статью О.Д. Атрощенко [4]. Кроме того, существует небольшой популярный очерк о Союзе авторства В.А. Филиппова [2], написавшего также книгу «Импрессионизм в русской живописи» [5], в которой, в частности, анализируется творчество членов СРХ. Ту же тематику затрагивал

Г.Г. Пospelов [6] и в особенности Г.Ю. Стернин [1; 7]. До сих пор вызывает интерес принадлежащая Р.С. Кауфману глава об СРХ для «Истории русского искусства» [8]. Остальной историографический массив представляют собой монографии об отдельных мастерах объединения: например, о С.А. Виноградове [9; 10], С.Ю. Жуковском [11; 12], К.Ф. Юоне [13; 14], причем специальные работы посвящены пока далеко не всем видным живописцам Союза.

Бесспорно, история СРХ по-прежнему требует серьезного фактологического изучения и открытия новых источников личного происхождения, однако, на наш взгляд, не менее важен несколько иной аспект — не анализ избранного ряда произведений (это остается первоначальной ступенью исследования), а комплексный ответ на вопросы о роли того или иного объединения, мастера или отдельных «программных» работ в художественной культуре своего времени и более поздних лет. В сравнении с «Миром искусства», «Голубой розой» и «Бубновым валетом» как важными вехами на «столбовой дороге» русского искусства начала XX в. СРХ меньше привлекал внимание исследователей. В специальной и популярной литературе о деятельности Союза он до опасной степени теряет свое уникальное лицо, и не вполне выявленной остается его культуртрегерская историческая миссия, которая очерчена совершенно отчетливо в случае с другими перечисленными художественными объединениями в России. Из историков искусства наших дней данный аспект темы разрабатывает Е.В. Ленкова [15; 16].

На чем сфокусирован взгляд мастеров Союза, учитывая то, что они глубоко разнились по идейным интенциям и предпочтительной живописной манере? Что их объединяет, кроме членства в СРХ? В качестве «гипотезы исследования» предложим следующее: понятием, приоткрывающим, по нашему мнению, основное содержание творчества входивших в СРХ мастеров, причем понятием, которое просматривается сквозь образы, стилистику, семантику и все остальные инстанции художественного целого, является *синтез*. Существующая под знаком этого синтеза историческая функция, которую обязано взять на себя искусство в своем социуме (на примере СРХ), станет предметом изучения в последующей части данной статьи.

Чтобы наполнить понятие «синтез» конкретным содержанием, обратимся к расстановке сил на русской художественной сцене, на которой должен был выступить СРХ. Изобразительное искусство конца XIX — начала XX в. не переставало изумлять количеством новшеств в духе набирающей обороты нон-классики, разные тенденции которой описываются понятиями модернизма и авангарда. В условиях многоукладности художественной жизни России и соседних стран в указанное время, а также из-за увеличившегося числа произ-

ведений, требовавших от критиков и ученых хотя бы первичной систематизации результатов творчества, мастерам желательно было выбрать удобную позицию — такую, чтобы не оставаться «во вчерашнем дне», но и не устремляться вслед за новейшими течениями в искусстве. Эту нишу чрезвычайно удачно занял СРХ, в чем и заключалось его собственно внутреннее функционирование. Но, конечно, у него существовали и другие функции, выходящие за рамки творческой лаборатории художника и направленные на общественную жизнь, на зрителя и коллекционера.

Панорама изобразительного искусства конца XIX — первой четверти XX в., при всей неохватности тенденций своего развития, в первом приближении может быть разделена на несколько художественных течений, соответствующих различным творческим кредо мастеров:

- ◆ поздний реализм;
- ◆ импрессионизм;
- ◆ символизм и модерн;
- ◆ неоклассическое направление;
- ◆ искусство авангарда и модернизма.

Как и всякая схема, этот краткий перечень неизбежно упрощает положение дел, однако львиная доля созданного в искусстве в то время достаточно точно атрибутируется одному из перечисленных течений или же сразу двум-трем из них. Особенно легко и с хорошим результатом сочетались реализм и импрессионизм — их альянс был особенно важен для творческой деятельности СРХ.

ЭПИЗОДЫ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СРХ

Историческая канва событий, касавшихся Союза, описана в литературе достаточно подробно [3]; напомним только основные факты. Две выставки объединения «36 художников» стали ответом художников Москвы и провинциальных городов на уже сложившийся петербургский «Мир искусства», участники которого беспокоились не зря: в 1903 г. его выставочная деятельность приостанавливается до 1910 г. (правда, в 1907 г. одна выставка «Мира искусства» состоялась), а примкнувшие к ядру «Мира искусства» стали экспонировать новые работы на выставках СРХ. Москвичи объединились с петербуржцами и снова разошлись, когда восстановился «Мир искусства» и его выставочная деятельность. Дипломатическая борьба между двумя объединениями шла в течение всего периода их существования: силы притяжения и отталкивания оказались примерно равны. После 1910 г. СРХ и «Мир искусства» начали вести каждый свою размеренную жизнь до первых советских лет, но это были по сути уже другие объединения,

с размытыми границами стиля и интеллектуального наполнения.

У других творческих объединений того же времени с самого начала имелась достаточно оформленная изобразительная программа и свое неповторимое «я» («Голубая роза», «Бубновый валет», Петербургское общество художников и др.). Менее ясными были идейные установки Московского товарищества художников (МТХ), более гибкой — выставочная политика Московского общества любителей художеств (МОЛХ). Что касается СРХ, то его члены-учредители были относительно едины в своем творческом кредо. Вообще говоря, вопрос о разнице в художественном мировоззрении отдельно взятых мастеров Союза остается дискуссионным. Без всякого сомнения, требования к их произведениям для экспонирования были не столь жесткими, как у «Мира искусства», что особенно ценили те, кто не хотел или не мог выставляться вместе с передвижниками или в салонно-академическом Петербургском обществе художников.

Важно подчеркнуть следующее: «Мир искусства» сложился сам собою из юношеской компании, лидером которой явился Александр Бенуа. Члены-учредители этого объединения образовали тесную, сплоченную группу давних знакомых, и когда «Мир искусства» стал расширять круг участников выставок, он отчасти потерял свою первоначальную уникальность. Напротив, москвичи из СРХ с самого начала заявили о своей «всеядности» и радушно встретили художников самого разного мировоззрения и несхожей стилистики. В 1900-е гг. в СРХ влились члены «Мира искусства». Данный факт яснее всего доказывает широту взглядов в СРХ, хотя история взаимодействия этих двух объединений была наполнена постоянными конфликтами и конкурентной борьбой, когда за выдающихся художников шла буквально охота ради улучшения качества выставок.

Здесь снова появляется центральное понятие синтеза, «работающего» в данном случае на уровне состава выставок. Процитируем два документа в подтверждение сказанного. С.П. Дягилев пишет письмо В.А. Серову 15 октября 1902 г.:

«На тебе лежат хлопоты о москвичах, т. е. ты, во-первых, дорогой друг, во что бы то ни стало должен съездить к Малявину... Убеди его выставить что-нибудь новое — это обязательно... Затем на тебе лежит переговорить с 1) Виноградовым, 2) Пастернаком, 3) М. Мамонтовым. Необходимо вырвать их из когтей “36”! Затем на твоей ответственности молодежь: Петровичев, Кузнецов, Сапунов — они должны быть “наши”. Затем я чрезвычайно стою на приглашении Жуковского и Чиркова...» [цит. по: 3, с. 32].

Переплетчиков вспоминает тот же 1902 г. и организацию второй выставки «36 художников» с большим волнением:

«Казалось, выставка “36” была убита. Переплетчиков, Виноградов, Архипов, [С.В.] Иванов отказались выставить на “Мир искусства” и смиренно дожидались открытия “36”. Надежды были плохие. К. Коровин ушел. Сомов, Малявин не наши.

Что делать?

Приближалось открытие нашей выставки, сердце замирало. Казалось, что провал неминуем, но мы решили провалиться с честью. Однако провала не случилось, сверх всякого ожидания получился полный успех.

К. Коровин выставлялся у нас...

Дягилев увидел, что мы сила...

Мы отвоевали Москву. Победа была на нашей стороне» [цит. по: 3, с. 34].

Конечно, широкий охват стилистически разнящихся художественных явлений, приемлемых мастерами СРХ, не был безграничным. Передвижников старались не замечать, «Мир искусства» откровенно раздражал «союзников», отвергался опыт новейшего западного искусства, в чем, например, невероятно преуспел А.М. Васнецов как художник и как педагог [17, с. 150–151].

С.А. Виноградов в своих мемуарах живо описал появление одиозной книжечки А. Васнецова «Художество» [18].

«Аполлинарий жил, работал, был ценен, да вдруг и выкинул штуку: взял да и выпустил книгу “О французском искусстве”, в которой замечательнейшее гениальное откровение в искусстве, начиная с Эдуарда Мане, Клода Моне, Дега, Ренуара, Писсарро, Сислея и др., всю блестящую плеяду свалил в кучу и уж ругал, ругал и кончил тем, что назвал это “французской болезнью” в том смысле, как это принято в просторечии.

И чего рассвирепел на французоз Аполлинарий? Ведь он сам в некоторых вещах близок к ним был. Так, одна из первых его картин, чудесная вещь “Дубки”, приобретенная тогда же Третьяковым для галереи, была невиданно ново-модернистична, что многие рты разинули, руками разводили и дивились, как это Третьяков такую картину для галереи покупает» [19, с. 40].

Конечно, Союз не мог творчески отразить три русских революции, Первую мировую войну, и сейчас это не повод критиковать членов Союза, опиравшихся на совершенно иные темы и представ-

ления в сфере искусства. Мастера СРХ находились посреди смутных (как говорилось в то время, декадентских, упаднических) мыслей и чувствований, которые не подходили для заимствования «союзниками». Понятие синтеза в данном случае снова приложимо: участники и экспоненты СРХ, пришедшие из разных профессиональных групп и объединений, стремились найти для себя идиллический уголок, где нет места конфликтам, где царят мир и согласие. Ведь картины мастеров СРХ «рассказывали зрителю об очаровании природы, о гармоничном мире человека, о безмятежной жизни» [4, с. 14].

Творческая и повседневная жизнь мастеров СРХ, ныне известная по письменным источникам, стала мишенью для бесконечных критических нападков «справа» и «слева». Современники относились к тому, что выходило из мастерских Союза, с большой долей скепсиса. В наши дни нельзя ни понять, ни почувствовать суть претензий к художникам Союза. Особенно резко проявлялась негативная позиция пишущих об искусстве в пору революции 1905–1907 гг. и судьбоносных событий 1917 г. [3, с. 60–61, 140–141, 165, 180]. Как уже говорилось выше, СРХ никак не реагировал на политические эксцессы, не менял сюжетику своих картин. В целом авторы оставались в глазах ранних комментаторов безыдейными художниками-декоративистами, годными только для того, чтобы изгнать из искусства правду и устроить пир во время чумы [3, с. 147–148]. В этих категоричных высказываниях есть крупица истины, но не более того: очевидно, что успокоительные картины ведущих «союзников» созданы не просто для любования, а как самое настоящее средство психологической разрядки. В СРХ протестовали против происходящего не изображением ужасов реальности, подобно передвижникам, а придерживаясь другого, чисто живописного пути к «умягчению злых сердец». И все же к концу своего существования Союз оказался консервативным явлением и в значительной мере повторял прежние находки русских мастеров, хотя, без сомнения, делал это профессионально, обладая большим опытом и хорошим вкусом.

СРХ И РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Снова синтез как эстетическое понятие показал свои результаты, ибо мы знаем и пережитии ранних лет существования СРХ, и поиск собственного пути в поздние годы. Здесь находили прибежище и, конечно, помещение для экспозиции художники различного склада: более реалистические и приближающиеся к новейшим течениям,

отстаивавшие «демократические» и «элитарные» идеалы, малоизвестные мастера и признанные корифеи. Функционал СРХ в русском искусстве был необычным. Когда существование Союза подходило к концу, а ранний отечественный авангард стремился к монополии своих разработок, идеалы и жизненная философия участников СРХ заложили прочный фундамент для творчества художников-традиционалистов, которые переживут трудные времена не с такими потерями, как можно было бы подумать. Ориентация на СРХ понадобится тем, кто сторонился и советского официоза, и нонконформизма. В этом плане Союз вновь оказался востребованным, так как обладал центристской художественной программой, которая доказывала свою жизнеспособность в любые времена и занимает достаточно просторную нишу сегодня.

Степень изученности жизни и творчества многих участников СРХ оставляет желать лучшего. К счастью, благие перемены дали о себе знать, когда вышла книга В.А. Лапшина с большим научным аппаратом [3], а вслед за тем — справочник Д.Я. Северюхина и О.Л. Лейкина [20, с. 282–285]. Меньше повезло самим произведениям в отсутствие чисто искусствоведческой аналитики, которую авторы немногочисленных работ по истории СРХ нередко подменяют описанием свода основных мотивов, с которыми работали члены объединения.

В 1910-е гг. популярность Союза и посещаемость его выставок росли, но их состав утерять былое единство. Как отмечает О.Д. Атрощенко, «на VII выставке в Петербурге в 1909 году состав участников увеличился в полтора раза (с 49 до 72 участников). Были приглашены М.Ф. Ларионов, П.В. Кузнецов, Г.Б. Якулов, К.С. Петров-Водкин и другие. В итоге “союзная” выставка потеряла характерный облик, больше соответствуя фрагментарному собранию различных выставочных объединений тех лет» [4, с. 12].

Эти факты можно оценивать по-разному, но, как мы видели, Союз действительно должен был сохранить свою творческую платформу в непростых исторических условиях Серебряного века, с его мечтами о запредельном и невозможном, с быстрой сменой эстетических предпочтений и жанровых «конструкций». Под внешней болезненностью типичных произведений интересующей нас эпохи таился истинный расцвет всего утонченного и небывалого, давший русскому искусству невероятный по интенсивности импульс, сказавшийся на формообразовании и сюжетике живописи, графики и скульптуры. Схема «кризис = расцвет» явилась вопреки всякой логике из мира художественной многозначности, порывающегося стать абсурдом. Предполагаем и более приземленное толкование смысла этого слияния, обусловленного тем, что искусство XIX–XXI вв. (то, что в англоязычной практике зо-

вется *Modern and Contemporary Art*) обладает умением превратить эстетически безобразное в часть прекрасного.

Идеи синтеза в реальной истории СРХ пригодились как минимум дважды: сначала в первые годы его существования, когда приходилось бороться за лучших художников с «Миром искусства» и мечталось о том, что Союз охватит львиную долю мастеров искусств из Петербурга и Москвы и станет едва ли не монополистом в области изящного. Второй случай того же рода заключался в большем сплочении наиболее активных участников СРХ и в выработке образа современного художника-традиционалиста в условиях артистического соперничества между Россией и зарубежными странами. Идея синтеза в разных аспектах творчества оказала должный эффект и в золотую пору существования СРХ, и на исходе его исторической миссии.

В состав Союза на разных этапах существования объединения входили крупнейшие мастера русского искусства, но были и звезды меньшей величины. В соответствии с традициями устройства таких творческих групп выделялись члены-учредители, основная масса «союзников» и немалое число экспонентов. Среди имеющих влияние в сфере истории и теории искусства корифеев из СРХ следует назвать И.Э. Грабаря — сильную и неутомимую фигуру: в его созидательных усилиях сначала на поприще реставрации, а потом в научно-исследовательских учреждениях был виден не просто кабинетный ученый, а настоящий энциклопедист Новейшего времени. В состав СРХ входили В.А. Серов и К.А. Коровин, тогда уже признанные мастера. Интересно, что одним из членов-учредителей Союза оказался М.А. Врубель. Отдельные громкие имена принесли с собой в СРХ профессионализм и рациональность мышления, кто-то требовал от выставок побольше символистских грез и таинств, кто-то стремился отразить жизнь народа в ее праздничном, оптимистическом ключе. Как правило, такие запросы не оставались без внимания мастеров Союза. Решать административные вопросы они, видимо, тоже умели неплохо, хотя по опубликованным фрагментам источников видно, что повседневная жизнь «союзников» состояла лишь, как бы мы сейчас сказали, из информационной войны [13, с. 33–34]. Да и как могло быть иначе в художественном объединении, отважившемся на попытку синтеза почти передвижнических реалистических тенденций и творчества утонченных эстетов, знатоков всего изящного — «мирискусников»? Был и другой общеизвестный камень преткновения: в рядах СРХ 1900-х гг. «москвичи настаивали на примате живописи, а петербуржцы ратовали за картину, гравюру, театр, книгу» [13, с. 21].

Одной из целей, которую преследовал Союз, являлся отрыв немалого числа художников-тради-

ционалистов от Товарищества передвижных художественных выставок. К 1920-м гг. созидательная направленность обеих организаций стала фактически одинаковой, даже более того, она академизировалась, но в 1900-е гг. острота взаимоотношений между мастерами с уже сложившимся творческим почерком достигла апогея. Соединение столь ярких индивидуальностей, как в самом начале века, грозило постоянными «бумажными» стычками, и они действительно происходили, но обратить обычные потасовки в плодотворный синтез творческих кредо — это была самая подкупающая черта деятельности Союза.

Сейчас трудно уловить былую радикальность ряда мастеров, отвернувшихся от передвижников ради открытого новаторства. Теперь нелегко понять, чем существенно различалась типичная живопись реализма 1860–1890-х гг. и произведения таких участников и членов-организаторов СРХ, как В.В. Переплетчикова, наиболее активного в административной деятельности Союза, а также А.И. Чиркова, Н.В. Досекина, К.К. Первухина и других мастеров. Были и такие, кто занимал центристское положение внутри СРХ и становился типичным, наглядным примером для других членов Союза: А.С. Виноградов, С.Ю. Жуковский, А.В. Средин, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев. Именно они стали мастерами, чьи творческие биографии закономерно рассматриваются на фоне СРХ.

СРХ НА ФОНЕ СОБЫТИЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Подытожим сказанное. Очевидно, что идея синтеза применительно к СРХ принадлежит к ключевым творческим и чисто человеческим проблемам, связанным с состоянием художественной жизни в России первой четверти XX века. Трудно назвать художника-«союзника» или какую-либо его масштабную инвенцию, на которой не сказалось бы стремление к аккумуляции в одном произведении сразу нескольких профессиональных задач.

Если использовать предложенную выше схему стилей и направлений в русском искусстве 1890–1910-х гг., то открывающаяся панорама будет выглядеть как несколько плотных «ядер», омываемых аморфной массой периферических областей. Эти «ядра» представляют собой пять перечисленных выше основных художественных течений: если часть произведений, принадлежащих мастерам Серебряного века, с полным правом можно отнести к одному из «ядер», то более значительное число работ по стилистическим признакам нужно будет поместить в периферическую зону между плотными «ядрами». Перед глазами зрителя, тогдашнего

или нынешнего, проходят различные произведения (на выставке или «виртуально» в альбоме), сочетающие в себе реализм и импрессионизм, импрессионизм и символизм, неоклассику с реализмом и т. д.

Объединяющую функцию в этой головокружительной комбинаторике как раз и выполняли такие творческие группы, как «36 художников» и наследовавший ей СРХ. В Союзе стилевое и сюжетное новаторство приветствовалось. Некоторые из малоизвестных экспонентов стали ощущать свою, хоть и небольшую, причастность к высокому искусству. Не относясь ни к одному из «ядер», ряд мастеров вдруг почувствовал свободу от морализаторства, от ретроспективизма, от жестких требований в области тематики и технической «законченности» произведения. Начиная с того периода, когда СРХ и «Мир искусства» во второй раз стали вести раздельное существование и к обеим группировкам присоединились несхожие между собой мастера, жанровая и стилевая принадлежность экспонатов на выставках объединений утерала былую определенность и замкнутость. В этом была их сила и их слабость. На фоне авангардных бурь СРХ выглядел вполне респектабельным и не столь консервативным, чтобы полностью отсечь живописцев-новаторов. Устойчивость объединения в 1910-е гг. обеспечивалась именно такой позицией. В начале 1920-х гг. Союз уже не мог по-прежнему играть привычную роль по двум очевидным причинам: выдвижение авангарда в ранг революционного искусства и ассоциативная связь СРХ с салонными направлениями, о чем могло свидетельствовать предпочтение пейзажа и интерьера, отсутствие сюжета, бесконфликтность содержания работ.

Образный синтез в процессе создания произведения и в его окончательном облике, что мы и пытались показать, обуславливался цепочкой предпосылок, восходящих к организационной стороне дела. Однако был и другой, собственно живописный аспект работы «союзников». Баланс реалистических и импрессионистических черт вызывал творческие вопросы о пленэризме, о натуральности и декоративности колорита, о замкнутой и открытой композиции. Синтетический подход повсюду преобладает над аналитическим. Даже пуантилизм Грабаря, по определению предусматривающий растворение формы в структуре мазка, провоцирует, скорее, зрительно собирать цветочные точки в поверхности и объемы, нежели, наоборот, рассыпать большие массы в живописную мозаику мазков. Таким оказался на русской почве французский неомимпрессионизм, который первоначально обладал строгой рациональностью и не предусматривал ни лиризма, ни восхищения природой.

Импрессионистам *par excellence* в СРХ был создан режим наибольшего благоприятствования. Это художественное направление в России, как

и в других странах, за исключением Франции, видоизменялось любыми способами и путями. Само существование образцового, «беспримесного» импрессионизма за пределами Франции ставится под вопрос. С целью избежать большой дискуссии о терминах условно назовем аутентичный французский импрессионизм «малым», а все то схожее, что развивалось в искусстве снаружи французской границы — «большим» импрессионизмом. Именно большой импрессионизм делил российское доавангардное культурное пространство с символизмом. При этом как символизм заимствовал черты академизма, так импрессионизм не мог избежать слияния с приметами реализма. Идея бессмертия этого «стиля», как и других знаменательных направлений в искусстве, имеющих дату появления, но не имеющих даты исчезновения, буквально витала над экспозициями СРХ. Синтез двух течений — реализма и импрессионизма — закономерно отражался на технике исполнения картин, не говоря уже о воплощаемых темах и мотивах.

Неудивительно, что «верховный» русский импрессионист Константин Коровин являлся одним из самых ярких членов объединения, но Союз несколько не влиял на его творческое развитие — художник не нуждался в оглядке на своих коллег по СРХ. Другие представители большого импрессионизма находили себя уже как участники выставок Союза. Обычно тот или иной живописец, находившийся между реализмом и импрессионизмом, отводил для себя желаемое место на этой шкале и, соответственно, выбирал для себя ключевые образы и их психологическое наполнение. Еще важнее была задача найти свой мазок. Вдохновенная беглость исполнения большинству художников и критиков представлялась главной особенностью новейшей живописи, ее вызовом своему времени. Русское искусство привыкало к импрессионизму относительно долго, если сравнивать с аналогичным процессом в западных странах, и, кроме того, отнюдь не всегда реформа живописного мастерства приводила русского художника к тем же результатам, что и французских импрессионистов. Под проявлениями импрессионизма обычно понималась этюдная свежесть письма, активный колорит, возрождение декоративного «антистанковизма», пленэрные эксперименты, на деле уводившие русских мастеров от пленэрности в сторону условного, несколько неестественного, но художественно убедительного цветового решения.

Указанные творческие проблемы требовали от художника много сил и готовности открыться на встречу метаморфозам, которые претерпевало образительное искусство. Как мастера СРХ реагировали на этот вызов и насколько их ответ был нов и оригинален? Мы остановимся лишь на тех немногих живописцах, которые составляли ядро Со-

юза и были обязаны ему удачными поисками своей манеры.

Для начала — выдержка из воспоминаний А.А. Рылова об одной из выставок СРХ (вероятнее всего, о VII по счету):

«Наконец, выставка готова. Щиты затянуты материей, картины висят на местах по авторам. Вот широко раскинулись гирляндами ярких цветов картины Константина Коровина. Краски сверкают, радостно играют на солнце живыми цветами, щедро разбросанными смелой кистью мастера. Сам Коровин в распахнутой шубе сидит точно боярин, что-то говорит Виноградову о развеске.

Дальше — Жуковский бодрит и манит весной, обыкновенной русской весной, с почерневшим снегом, с фиалками, подснежниками, холодной речкой.

Юон показывает настоящую подмосковную деревню с веселой гармошкой, с хороводами, играющими ребятишками, лошадками. Он любит изображать толпы людей на базаре, московскую азиатчину, волжский быт с пристанями и пароходами...

У Туржанского каждый раз его любимые молодые лошади на солнце, обдуваемые осенним ветерком, или весной, среди белеющих остатков снега. Живопись его сильная, в густых сочных мазках.

Петровичев всегда пишет в одних скромных весенних или осенних красках, с густой и матовой живописью» [21, с. 163–164].

О НЕСКОЛЬКИХ МАСТЕРАХ СРХ

Позволим себе продолжить серию метких характеристик, данных мемуаристом. Переплетчиков, один из самых деятельных членов-учредителей Союза, вышел из передвижнического реализма. Мастер никогда сознательно не ставил цели изжить в себе его черты, но изменения в творчестве Переплетчикова все же заметны. Идея синтеза воплотилась в его картинах словно сама собой: характерно изображение бескрайних пространств, тонально объединенный зеленый и пепельный колорит, приблизительность границ в передаче основных форм и фигур. По лаконичным словам исследователя русского импрессионизма В.А. Филиппова, Переплетчиков «писал пейзажи Подмосковья и Севера в широкой живописной манере, а с начала XX века перешел к пуантилизму. Не без влияния живописи Грабаря художник использовал кадрированные композиции. Простые и непритязательные мотивы северных деревень

с домишками, церквушками, дорогами оживлены вибрирующей фактурой параллельных мазков чистого цвета» [5, с. 192].

Аналогичное сочетание угасающего реализма с импрессионизмом и отдельными натуралистическими деталями находим в работах еще одного учредителя СРХ — Н.В. Досекина, порвавшего с Товариществом передвижных художественных выставок вместе с А. Васнецовым, Виноградовым и Переpletчиковым. Живопись Досекина необычна и для передвижников, и для «союзников». Путешествовавший художник нашел свои главные темы — прибрежный пейзаж и виды западноевропейских городов. Иногда Досекин выглядит чистым импрессионистом, что особенно интересно, если вспомнить начало его карьеры, принадлежавшее передвижничеству, которое, несмотря ни на что, продолжало улавливаться в работах мастера. Синтез, образующий суть творчества Досекина, заключается в соединении неоимпрессионистического, зернистого мазка с монументализацией основных объемов композиции и тонкостью в мелочах, которые можно расценивать как следствие реалистической выучки. Однако важнее всего то, что Досекин в поисках синтетической сущности образов постоянно упражняется в живописной передаче воды, плавучих судов, рассеянного освещения, а также перерабатывает увиденное в городском пространстве под знаком пейзажно-бытовой картины.

«Европеец» Досекин едва ли не один относится к числу тех представителей Союза, которые увлеклись зарубежной жизнью. Множество других участников СРХ посвятило себя русскому пейзажу и русским городам, по возможности избегая психологической уникальности изображенных персонажей. Они интересны художнику как порождение окружающего их мира, но не как заезженные «типы», напоминавшие о передвижниках и академистах.

К.Ф. Юон принадлежал к тем художникам, кто охотно вводил человеческие фигуры в картины с преобладающим пейзажем, но делал это так, чтобы они не превращались в полноценных персонажей. Однако у Юона они содержат в себе нечто большее, чем традиционный стаффаж, — они создают общее настроение праздника, в котором христианские памятные даты соприкасаются с обычными календарными, связанными с временами года. Симптоматично, что художник слегка примитивизирует изображение архитектурного сооружения и человека, желая передать нераздельную связь между природным и историческим бытием народа. Юон опирается на собственную синтетическую идею природы, общества, человека и времени, и заслуга мастера состоит в том, что он избегает ученых концепций, а только предлагает приятное зрелище, на котором можно отдохнуть от «типов» и остатков былого народничества. Действие у Юона «не гла-

венствует, оно живет в природе, являясь ее частью», у него нигде нет «отражения какого-то частного случая» [13, с. 39].

Если требуется назвать членов СРХ, которые стали максимально полными олицетворениями духа этого пестрого по составу объединения, то на ум приходят прежде всего С.А. Виноградов и С.Ю. Жуковский. Они искали и нашли себя в весьма запутанном клубке художественных течений своего времени. Оба не увлекались ни бытописательством передвижников (хотя Виноградов начинал с реалистической бытовой живописи), ни отдельным мазком импрессионистов, ни фантастикой символизма. Два упомянутых художника-«союзника» всю жизнь осуществляли свой образный синтез посредством легкости мазка и динамичного претворения пейзажного вида. Виноградов и Жуковский не находятся на воображаемой шкале «реализм — импрессионизм»: ведь из слияния некоторых черт обоих направлений у живописцев получается не эклектическая смесь первого и второго компонента, а нечто третье, чего ни в одном исходном компоненте не содержалось. Мастера СРХ если и не натолкнулись сами на эту мысль, то успешно воплотили ее в своем творчестве.

Виноградов и Жуковский стали вестниками того, что человеку пришла пора радоваться жизни, спокойно отринув все пессимистические прогнозы. Их работы трудны для профессионального анализа в силу своей простоты, внутренней свободы, непередаваемых ощущений даже не единства, а братства всего, что ни есть на свете, — природы, искусства и человека как такового. Жуковский продолжил линию лирического пейзажа, но придал ему больше красок и чувства пространства. За каждой картиной мастера стоит и строгость понимания натуры, и артистический темперамент, и образ художника-творца, работающего до изнурения ради таких понятных, общедоступных образов и их сцеплений [11, с. 55].

Виноградов и Жуковский неоднократно обращались к теме усадьбы, с тем чтобы попытаться передать связь природного и человеческого, соединить архитектурные и флоральные усадебные мотивы в едином визуальном и художественно-культурном пространстве [11, с. 128]. Задача была выполнена безукоризненно. «Союзники» в целом отвергли исполненные тоской по прошлому «дворянские гнезда». Даже если изображаются сумерки, пасмурное небо, обветшавшие стены, невыметенные дорожки, они не несут никаких «упадочных» ассоциаций. Барский дом готовится к освежающему сну, а не к смерти, что уж говорить о пейзажах, в которых особняк, оживающий в лучах солнца, явно обитаем. Возможно, в связи с этим следует говорить не об усадьбе: перед нами уютная дача, символ отдыха и немудреных человеческих радостей. По поводу Жуковского Александр Бенуа восхищенно пишет об ощущениях «первого дня на

даче», словесно рисуя «пахнущий сыростью дом», вливающиеся через открытое окно «потoki душистых, пьянящих запахов». Жуковским, продолжает критик, «передано особое настроение оттаивающего, оживающего после зимней стужи, после долгого затвора дома» [цит. по: 8, с. 54].

В чем заключается и как достигается сплав реализма и импрессионизма в творчестве Виноградова и близких к нему художников, можно обсуждать долго. Ограничимся цитатой из монографии о Виноградове в силу типичности данного текста:

«Сосредоточив внимание на воспроизведении трепетного, быстро меняющегося состояния природы, Виноградов снова, как и в других полотнах тех лет, старается подчеркнуть “мгновенность” увиденного мотива. Оттого картина “Весна” так фрагментарна и асимметрична по композиции: необычно повернута стена старого дома и наверху показаны ветви деревьев, не попавших в поле зрения художника. Но в этом, будто случайно замеченном кусочке природы, несмотря на кажущуюся незатейливость изображенного, виден накопленный годами опыт наблюдения натуры — в холсте все продумано до мельчайших подробностей и каждая деталь выверена» [9, с. 74–75].

Некоторые мастера из тех, кто составлял ядро «союзников», ныне относятся к категории «малоизвестный художник». Входящий в число «союзников» М.Х. Аладжалов не так темпераментен, как Виноградов или Жуковский, но его почти ученическая осторожность в обращении с современным искусством препятствовала резким изменениям в его творческой биографии. Аладжалов всю жизнь опирался на наследие Левитана [21, с. 163], правда, отринув его драматизацию природы и прибавив открытые цветы.

Виноградов вспоминал о художнике и его послужном списке:

«Аладжалов... ушедший весь в свое искусство и природу, он был так неординарен и так трогателен в бескорыстной любви к ценностям не внешним.

...До “Союза” иногда вещи Аладжалова бывали на Передвижной выставке. Ценители истинного искусства охотно приобретали его картины. Одна вещь есть и в Третьяковской галерее. Снимки с его картин помещал такой взыскательный ценитель, как С.П. Дягилев, в своем журнале “Мир искусства”» [19, с. 48–49].

К числу недооцененных участников СРХ принадлежит работавший в жанре интерьера А.В. Средин. Художественный критик и журна-

лист нашего времени Е.В. Кончин создал в одной из своих книг апологию Средина-живописца. Эту словесную зарисовку хотелось бы процитировать достаточно полно, чтобы уделить хоть немного внимания талантливому мастеру, который на практике нашел собственную четырехчастную формулу для достижения синтетичности в излюбленном жанре: «материалы — ансамбль — интерьер — синтез». Кончин пишет о художнике, что «главная его тема — интерьеры дворцов, старинных усадеб и церквей. Александр Средин находил истинное наслаждение в изображении ампирных залов с их блеском мраморных колонн, глянец натертых паркетов, стильной мебелью красного дерева, матовыми отсветами бронзовых подсвечников с дрожащими огоньками свечей, серебром фамильной посуды, фарфором, хрусталем, тяжелым бархатом портьер. И, конечно, в изображении старинных портретов, как бы возникающих “из тьмы былого”, полумрака анфилад комнат» [22, с. 214].

Все же Средин никогда не впускает в свое творчество драматические ноты и, в частности, избегает запечатления человека. Вообще говоря, все участники СРХ (кроме мастера-трагика в области бытовой и исторической живописи С.В. Иванова) отвергали острые сюжеты, конфликтные сцены, чересчур монументальные пейзажные образы. Отсюда давнишнее и не совсем справедливое представление о том, что СРХ всегда находился в своего рода вакууме, куда не проникали внешние влияния общественного-политического характера.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА СРХ

Художники Союза хорошо дополняли друг друга в своих предпочтениях в области жизненного материала, в наборе отдельных тем, мотивов, образов. Это обуславливало их творческие взаимоотношения, обогащало опыт и, в конце концов, выводило каждого мастера на собственный путь в искусстве. Без Средина остался бы на периферии интерьерный жанр, сонные старорусские городки с соборами и монастырями, живописную тему брал на себя Петровичев, а Туржанский исследовал границы импрессионизма в том, что касается беглости мазка и композиционного динамизма. Так формировалась общая система зависящих друг от друга «союзников» — система устойчивая, которая брала на себя создание синтетического образа художника на фоне его родины, в природном и человеческом аспекте.

Интересно отметить, что к творчеству СРХ по-разному искали теоретический подход два выдающихся историка русского искусства — Г.Ю. Стернин и Г.Г. Пospelов. Г.Ю. Стернин в заключение

своей статьи об СРХ провозглашает единство всех сторон художественной жизни эпохи, которую изучает тот или иной исследователь. Увидеть нечто общее и целостное среди случайного и отрывочно-го — это задача настоящего ученого. Г.Ю. Стернин утверждает, что «усматривать в истории искусства на каждом шагу “борьбу противоположностей” — занятие малопродуктивное, способное разрушить, расчленив на части целостное здание духовной культуры эпохи. Но сопоставлять различные художественные направления, сосуществующие внутри той или иной культуры, — прямая обязанность исследователя» [7, с. 14]. Таким образом, и здесь, по мысли автора цитаты, применяется понятие синтеза как научного метода.

В свою очередь, Г.Г. Поспелов видит в поиске синтеза достойную цель как для художника, так и для критика или историка. В связи с творчеством Жуковского и Юона он отмечает, что у них «как в калейдоскопе, чередовались то виды, то фрагменты видов страны, изображенные под разными углами или в разных природных состояниях», но рано или поздно для них «возникла потребность в обобщенном лике России», который будет просматриваться «не только в пейзажах, но и в жанрах» [6, с. 27].

Нет сомнения, что понятие синтеза в живописи членов СРХ и экспонентов его выставок составляет самую суть большинства их работ, причем синтез как творческий метод можно обнаружить на разных уровнях бытования СРХ и в облике весьма многих произведений его участников. Вот, на наш взгляд, опорные точки «синтезирующей» деятельности Союза:

- ◆ административно-организационная гибкость руководящего «ядра» СРХ;
- ◆ смесь стилистических особенностей эпохи в творчестве единой художественной группировки;
- ◆ ответ на запросы времени, когда передвижнический реализм утратил оригинальность, а новые художественные объединения морально не устраивали тех мастеров, кто оставался верен концепции реализма;
- ◆ тщательная работа над цветом и формой, продолжающая реалистическую традицию, но допускающая эксперимент, направленный на выработку собственной манеры, т. е. предусматривающий знакомство с импрессионизмом, модерном, неоклассическими тенденциями;
- ◆ отказ от изображения исторических событий, от реакций на политическую жизнь России, снижение роли портрета с его психологизмом и требованием раскрыть социальный статус и ментальность модели;
- ◆ отсутствие драматизации тем и мотивов, оптимизм при встрече с окружающим миром, изображение предметов, говорящих о беззаботной загородной жизни, в результате чего образы картин

теряют прежнюю напряженность, связанную с затканием усадебной культуры.

Место, занятое СРХ в художественной жизни России, соответствовало возможностям, открывавшимся перед его мастерами в связи с выработкой и упрочением перечисленных «опорных точек». Они позволили мастерам СРХ сохранять центристскую ориентацию в условиях все более жесткого размежевания течений и направлений искусства. Это был не просто компромисс, который попросту лишил бы творчество членов СРХ художественной ценности, — это была сознательно или бессознательно сложившаяся программа сохранения живописной культуры при постоянных ударах с флангов как со стороны крайне «правого», так и авангардного, «левого» крыла. Именно синтез, понимаемый здесь в нескольких смыслах (административном, организационном, собственно живописном, стилистическом, жанровом, эмоционально-образном), предоставил СРХ историческую возможность найти себя в сложнейшей ситуации на художественной сцене в первой четверти XX века. Понятие синтеза применительно к СРХ, рассматриваемое нами так, как сказано выше, означало наличие большого творческого потенциала этого объединения. Синтез на всех перечисленных «этажах» деятельности СРХ обеспечил ему не только респектабельный центризм, но и необходимую степень уникальности каждого художника. Синтез удерживал СРХ как целое, обосновывал его «нужность» своему времени и в контексте исторической судьбы СРХ стал тем, что дало возможность его членам создать художественную «вселенную» добра и света, без стремления к которой нельзя представить русское искусство XX, а теперь и XXI века.

Список источников

1. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. Москва : Искусство, 1976. 222 с.
2. Филиппов В.А. Союз русских художников. История творческого объединения. Москва : БуксМАрт, 2016. 96 с.
3. Лапшин В.П. Союз русских художников. Ленинград : Художник РСФСР, 1974. 424 с.
4. Атрощенко О.Д. История создания и деятельности Союза русских художников // Пути русского импрессионизма : к 100-летию Союза русских художников : альбом / [авт.-сост.: Н.А. Александрова и др.] Москва : Сканрус, 2003. С. 8—16.
5. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. Москва : Белый город, 2003. 320 с.
6. Поспелов Г.Г. Россия в картинах «Союза русских художников» // Русское искусство. 2011. № 4. С. 18—29.
7. Стернин Г.Ю. По поводу одного юбилея. К столетию «Союза русских художников» // Русское искусство. 2004. № 1. С. 8—15.
8. Кауфман Р.С. Союз русских художников // Исто-

- рия русского искусства / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, В.С. Кеменова. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 2. С. 27–86.
9. *Станкевич Н.И.* Сергей Арсеньевич Виноградов. Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1971. 151 с.
10. Сергей Виноградов : [альбом] / авт. текста Н. Лапидус. Москва : Белый город, 2005. 48 с.
11. *Горелов М.И.* Станислав Юлианович Жуковский : жизнь и творчество, 1875–1944. Москва : Искусство, 1982. 271 с.
12. Станислав Жуковский : [альбом] / авт. текста Л. Бобровская. Москва : Белый город, 2003. 48 с.
13. *Осмоловский Ю.Э.* Константин Федорович Юон : [альбом]. Москва : Советский художник, 1982. 248 с.
14. Константин Юон / авт. текста Н. Мамонтова. Москва : Белый город, 2001. 64 с.
15. *Ленкова Е.В.* Место Союза русских художников среди художественных объединений Серебряного века // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85), ч. 1. С. 171–177.
16. *Ленкова Е.В.* Пейзаж как отражение эстетического принципа Союза русских художников // Русское искусство. 2009. Приложение к № 1 (21). «Академическая тетрадь». С. 40–45.
17. *Дмитриева Н.А.* Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Москва : Искусство, 1951. 167 с.
18. *Васнецов А.М.* Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Москва : 1908. 133 с.
19. *Виноградов С.А.* Прежняя Москва : воспоминания / авт.-сост. Н. Лапидус. Рига : MultiCentrs, 2001. 215 с.
20. *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) : справочник. Санкт-Петербург : Чернышев, 1992. 400 с.
21. *Рылов А.А.* Воспоминания. Ленинград : Художник РСФСР, 1977. 287 с.
22. *Кончин Е.В.* Собрание М.П.К. : этюды о художниках. Москва : Лернер, 2007. 258 с.од

Статья поступила в редакцию 13.06.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 11.03.2025.

Stylistic and Figurative Synthesis in the Work of Masters of the Union of Russian Artists

Aleksandr V. Samokhin

Research Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
21 Prechistenka Str., Moscow 119034, Russia
ORCID 0000-0002-1475-6867; SPIN 1712-9665;
alsamokhin@mail.ru

Abstract. *The article deals with the peculiarities of the Union of Russian Artists, a significant association of early 20th century painters. The main attention is paid to the aspects of organizational and creative order, which can be defined by the concept of “synthesis”. This definition is key to the history of the Union for a number of reasons. First of all, the synthesis of creative forces was formed in the daily and exhibition activities of the Union, which united painters with different views on the meaning of their profession, as well as with different style and image preferences. The term “synthesis” can describe both the real relationships between the masters and their desire to find their way in painting in the conditions of a sharp restructuring of the basic concepts of fine art in the 1900–1910s. Personal and creative ties between the artists who were members of the association found their expression in terms of subject, composition, colour and man-*

ner of painting. The masters jointly created by landscape means a holistic image of the Motherland, which Russian artists of the 20th century could not pass by. Their paintings show topographically concrete but internally generalized views of Russian towns and villages. The Union also touched upon the theme of the Russian manor. Abandoning the elegiac image of the dying manor, which was common in those years, the artists glorified it in their works as a place of recreation and communication between the city dweller and nature. This entailed the revival of the interior genre, to which Russian art had already paid tribute in its time (the first half of the 19th century). The members of the Union achieved unity in the appearance of their exhibitions without monotony, as the danger of “repeating the past” disappeared thanks to the same idea of synthesizing the old and the new, the democratic and the elitist, the city and the countryside. The masters combined their uniqueness with their inclusion in the context of artistic life of the 1900–1910s. At the same time, a separate aspect of this study is to distinguish more precisely the features of realism and impressionism in the painting of the Union of Russian Artists.

Key words: Union of Russian Artists, Realism, Young Realism, Impressionism, Russian art of the first quarter of the 20th century, World of Art, national school in art, landscape painting, genre art, urban landscape, theory and history of art, art history.

Citation: Samokhin A.V. Stylistic and Figurative Synthesis in the Work of Masters of the Union of Russian

Artists, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 2, pp. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-2-158-169.

References

1. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii nachala XX veka* [Art Life in Russia at the Beginning of the 20th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 222 p.
2. Filippov V.A. *Soyuz russkikh khudozhnikov. Istoriya tvorcheskogo ob"edineniya* [Union of Russian Artists. History of the Creative Association]. Moscow, BukSMart Publ., 2016, 96 p.
3. Lapshin V.P. *Soyuz russkikh khudozhnikov* [Union of Russian Artists]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974, 424 p.
4. Atroshchenko O.D. History of Foundation and Activity of the Union of Russian Artists, *Puti russkogo impressionizma: k 100-letiyu Soyuza russkikh khudozhnikov: al'bom* [The Paths of Russian Impressionism: To the 100th Anniversary of the Union of Russian Artists: album] Moscow, Skanrus Publ., 2003, pp. 8–16 (in Russ.).
5. Filippov V.A. *Impressionizm v russkoi zhivopisi* [Impressionism in Russian Painting]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 320 p.
6. Pospelov G.G. Russia in the Paintings of the “Union of Russian Artists”, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2011, no. 4, pp. 18–29 (in Russ.).
7. Sternin G.Yu. On the Occasion of an Anniversary. To the Centenary of the “Union of Russian Artists”, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2004, no. 1, pp. 8–15 (in Russ.).
8. Kaufman R.S. Union of Russian Artists, *Istoriya russkogo iskusstva* [The History of Russian Art]. Moscow, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1954, vol. 2, pp. 27–86 (in Russ.).
9. Stankevich N.I. *Sergei Arsenyevich Vinogradov*. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1971, 151 p. (in Russ.).
10. *Sergei Vinogradov: album*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2005, 48 p. (in Russ.).
11. Gorelov M.I. *Stanislav Yulianovich Zhukovskii: zhizn' i tvorchestvo, 1875–1944* [Stanislav Yulianovich Zhukovsky: Life and Work, 1875–1944]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, 271 p.
12. *Stanislav Zhukovsky: album*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 48 p. (in Russ.).
13. Osmolovsky Yu.E. *Konstantin Fedorovich Yuon: album*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1982, 248 p. (in Russ.).
14. *Konstantin Yuon*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2001, 64 p. (in Russ.).
15. Lenkova E.V. Place of the Union of Russian Artists Among the Artistic Associations of the Silver Age, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture], 2010, no. 6 (85), part 1, pp. 171–177 (in Russ.).
16. Lenkova E.V. Landscape as a Reflection of the Aesthetic Principle of the Union of Russian Artists, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2009, app. to no. 1 (21). “Academic Notebook”, pp. 40–45 (in Russ.).
17. Dmitrieva N.A. *Moskovskoe uchilishche zhivopisi, vayaniya i zodchestva* [Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951, 167 p.
18. Vasnetsov A.M. *Khudozhestvo. Opyt analiza ponyatii, opredelyayushchikh iskusstvo zhivopisi* [Art. Experience of Analyzing the Concepts Defining the Art of Painting]. Moscow, 1908, 133 p.
19. Vinogradov S.A. *Prezhnyaya Moscow, vospominaniya* [The Old Moscow: Memoirs]. Riga, MultiCentrs Publ., 2001, 215 p.
20. Severyukhin D.Ya., Leikind O.L. *Zolotoi vek khudozhestvennykh ob"edinenii v Rossii i SSSR (1820–1932): spravochnik* [The Golden Age of Art Associations in Russia and the USSR (1820–1932): guidebook]. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1992, 400 p.
21. Rylov A.A. *Vospominaniya* [Memoirs]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1977, 287 p.
22. Konchin E.V. *Sobranie M.P.K.: ehtyudy o khudozhnikakh* [M.P.K. Collection. Etudes on Artists]. Moscow, Lerner Publ., 2007, 258 p.

The article was submitted 13.06.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 11.03.2025.