

Евразийский Союз Ученых.  
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал  
№ 7 (100)/2022 Том 1

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Макаровский Денис Анатольевич**

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович  
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:  
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А  
E-mail: info@euroasia-science.ru ;  
www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель ООО «Логика+»  
Тираж 1000 экз.

# СОДЕРЖАНИЕ

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

*Чжоу Лян*

КИТАЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ЦИН ЧЖУ И ЕГО  
РОМАНС «Я ЖИВУ У ИСТОКОВ РЕКИ ЯНЦЫ».....3

*Лебедева И.В.*

ВЫСТАВОЧНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ НАЧАЛА XX ВЕКА:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ ИЗ ПЕТЕРБУРГА.8

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

КИТАЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ЦИН ЧЖУ И ЕГО РОМАНС  
«Я ЖИВУ У ИСТОКОВ РЕКИ ЯНЦЗЫ»

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2022.6.100.1702

Чжоу Лян

соискатель КГК им. Н. Г. Жиганова

Китайский музыковед, композитор Цин Чжу (1893–1959) занимает важное место в истории китайской музыки первой половины XX века. Он был поистине разносторонней личностью, а круг его профессиональных интересов весьма широк. Он родился в провинции Гуанчжоу, где учился в военной школе. В 1912 году Цин Чжу отправился в Германию с целью продолжить обучение военному делу. Окончив Берлинский университет, он вскоре защитил докторскую диссертацию о китайской теории государства и права. На протяжении всего обучения в Европе Цин Чжу параллельно изучал теорию композиции, брал уроки игры на фортепиано<sup>1</sup>. В 1922 году Цин Чжу вернулся в Китай и сначала занял пост секретаря в штаб-квартире Национальной революционной армии, а затем активно продвигался вверх по карьерной лестнице [6].

В 1929 году Цин Чжу начал педагогическую деятельность в Шанхайском национальном институте музыки. В 20-х годах он также работает над своими музыкально-теоретическими трудами – «Слово о музыке» (1925), «Введение в музыку» (1930), а также статьями «Обращение к меломанам нашей страны», «К вопросу о китайской музыке», «Музыка как искусство служения». В этих работах Цин Чжу содержатся ценные наблюдения о теории

музыки, музыкальной социологии, эстетике, определившие ход искусствоведческой мысли Китая первой половины XX века.

Музыкальные произведения композитора также разнообразны, но главным жанром творчества стали вокальные сочинения на стихи древнекитайских поэтов. В этих вокальных миниатюрах, созданных не без влияния немецкого *lied*, композитор проявил себя как глубокий знаток древней поэзии, сохранившей музыкальность и интонационное многообразие фонетики китайского языка. Песни Цин Чжу отличаются простым музыкальным языком, богатыми гармоническими красками и изысканным фортепианным сопровождением [1].

Одним из шедевров вокальной камерной музыки Цин Чжу является песня «Я живу у истоков реки Янцзы», созданная в 1930 году по мотивам стихотворения поэта Ли Чжи из династии Северная Сун [подробнее: 4]. Эта песня пользуется огромной популярностью в Китае, однако европейские певцы зачастую опасаются исполнять песни и романсы китайских композиторов ввиду языкового барьера. Для преодоления этих сложностей представим текст этой песни на китайском языке, на пиньинь, а также в переводе на русский язык<sup>2</sup>.

Таблица 1.

Текст песни «Я живу у истоков реки Янцзы»

Китайский текст	Пиньинь	Перевод на русский
我住长江头,	wǒ zhù cháng jiāng tóu,	Я живу у истока реки Янцзы,
君住长江尾。	jūn zhù cháng jiāng wěi.	ты живешь в конце Янцзы.
日日思君不见君,	rì rì sī jūn bù jiàn jūn,	Я скучаю по тебе каждый день и не могу тебя увидеть,
共饮长江水。	gòng yǐn cháng jiāng shuǐ.	но мы вместе пьем воду реки Янцзы.
此水几时休,	cǐ shuǐ jǐ shí xiū,	Когда же высохнет бесконечная река,
此恨何时已?	cǐ hèn hé shí yǐ?	когда исчезнет горечь и ненависть разлуки?
只愿君心似我心,	zhǐ yuàn jūn xīn sì wǒ xīn,	Я просто надеюсь, что твое сердце, как и мое,
定不负相思意。	dìng bù fù xiāng sī yì.	не подведет моего увлечения.

Как можем убедиться, стихотворение состоит из восьми строк, которые, в свою очередь, объединяются по смыслу по две строки. «Я живу у истоков реки Янцзы» – довольно продолжительная песня, занимает 68 тактов, в размере 6/8, в умеренном темпе, в ключе си-бемоль (гонг),

благодаря чему она имеет яркий национальный колорит, выраженный, в том числе, в мелодии естественной простоты. В целом мелодия лаконична, практически лишена распевов и орнаментированных нот.

<sup>1</sup> Подробнее о жизни Цин Чжу в Германии – [5].

<sup>2</sup> Перевод стихотворения с китайского языка на русский выполнен автором статьи.

Поскольку китайская поэзия по своей сути музыкальна, Цин Чжу использует эту взаимосвязь музыкального и поэтического текста для создания мелодии [см. подробнее: 2]. Так, окончания каждой фразы отмечены восходящим или нисходящим распевом мелодии, повторяющим направление интонации при произношении древних китайских слов. Эти аспекты необходимо учитывать певцу в процессе интерпретации песни.

Велика и роль концертмейстера, который должен учитывать связь средств музыкальной

выразительности с эстетикой поэтического текста [3]. Например, во вступлении (Н. П. 1, тт. 1–4), мелодия правой руки представляет собой фигурацию шестнадцатых нот, напоминающих текущую реку, а аккомпанемент в левой руке выстроен на органном пункте главного тона. Вступление погружает слушателя в меланхоличную атмосферу, предает настроение печали разлученной пары, связанной друг с другом лишь водами реки Янцзы. Вступление приводит к проведению вокальной темы (Н. П. 1):

The image shows a musical score for the introduction and first phrase of the song. It consists of two systems. The first system is the piano introduction, marked 'Allegro ma non troppo' and 'legato'. The piano part features a continuous sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows the vocal melody with the lyrics '我住长江头' (I live at the head of the Yangtze River) and the piano accompaniment.

Пример 1. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Вступление и первая фраза

Первая поэтическая строка (Н. П. 1, т. 5–7) «Я живу у истока реки Янцзы» имеет характер начальной фразы. Песня начинается с ноты Фа, с поступенного движения, но вскоре интервальное строение мелодии расширяется сначала до терции,

а потом до кварты, образуя, своего рода, повествовательную декламацию. Вторая фраза «Ты живешь в конце Янцзы» опирается на первую и продолжает ее, отличаясь лишь интервальным составом распева в конце фразы (Н. П. 2):

The image shows a musical score for the second phrase of the song. It consists of two systems. The first system is the vocal melody with the lyrics '君住长江尾' (You live at the tail of the Yangtze River). The second system shows the piano accompaniment for this phrase.

Пример 2. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Второе предложение

Важное значение в этой песне приобретает слово «вода», которое используется на протяжении всего произведения для выражения мыслей и чувств женщины к своему возлюбленному. Слова «исток» (tóu) во фразе «Я живу у истока реки Янцзы» и слово «в конце» (wěi) во фразе «ты живешь в конце Янцзы» распеваются на нотах «до–соль» и «ре–до» соответственно. Эти два слова несут смысловую опору, поэтому выделены распевом в конце фразы. Их нисходящая направленность словно передает эмоции разлученной пары, чьи сердца, казалось бы, близки

друг к другу благодаря реке Янцзы, но отделены друг от друга ее водами. Фортепианное сопровождение переключается с вокальной партией, оттеняя основную мелодию. В небольшом проигрыше между фразами звучит имитация вокальной мелодии (нисходящая кварта). Аккомпанемент правой руки ярко изображает непрерывное течение речной воды, создавая выразительный фон, который зачастую можно встретить и у европейских композиторов-романтиков, например, в «Прекрасной мельничихе» Ф. Шуберта.

Музыкальное воплощение второй строфы поэтического текста вносит некоторый контраст предыдущим за счет смены ладового наклонения и тонального центра (С). Она также состоит из двух предложений: такты 13–16 и с 17–20. Первое предложение «Я скучаю по тебе каждый день и не могу тебя увидеть» начинается с ноты ми и развивается в диапазоне квинты. Начиная с 17-го

такта, со второго предложения «но мы вместе пьем воду реки Янцзы» мелодия неуклонно продвигается вверх от фа<sup>1</sup> к фа<sup>2</sup> в конце фразы. Эта последняя нота является второй, неустойчивой ступенью лада, поэтому интенсивность выразительного начала начинает возрастать (Н. П. 3):

Пример 3. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Вторая строфа. Т. 13–19

Слово «вода» во фразе «мы вместе пьем воду реки Янцзы» приходится на ноты «до» и «фа», а мелодия делает скачок на кварту. Интонация восходящей кварты усиливает тоску молодой девушки по любви, выражает ее страстное желание увидеть своего возлюбленного.

Третья строфа вновь состоит из двух предложений 4+4. В то же время происходит

отклонение в другую тональность с центром Ми-бемоль. Это ощущение тонального «блуждания», вероятно, передает настроение женщины, подавленной и потерянной от долгой разлуки: «Когда же высохнет бесконечная река, когда исчезнет горечь и ненависть разлуки?» (Н. П. 4):

Пример 4. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Третья строфа.

В четвертой строфе (такты 29–36) мелодия расширяется до октавного диапазона, словно

выражая верность девушки своей любви и глубину ее чувств (Н. П. 5):

Пример 5. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Четвертая строфа.

Пятая строфа (такты 37–44) является текстовым повторением третьей строфы. Соответственно, композитор повторяет и мелодический материал, однако вносит в него

некоторые отличия в интервалике. Надломленная восходящая интонация *Fis – C* и следующий за ней нисходящий ход на кварту еще более усиливают отчаяние героини песни (Н. П. 6):

Пример 6. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Пятая строфа.

Шестая строфа (такты 45–52) повторяет четвертую поэтическую фразу, но развивает ее музыкальный материал. В конце фразы мелодия поднимается до ноты *B*, которая растягивается на

полтора такте, будто выражая долги и протяжный вздох печали и разочарования из-за невозможности встречи влюбленных (Н. П. 7):

只愿君心似我

心, 定不负相思

意, 此水

Пример 7. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Шестая строфа.

Как можем убедиться на примере, начиная с такта 45 и далее, во фразе «Я просто надеюсь, что твое сердце», плавные фигурации шестнадцатых нот в партии фортепиано переносятся в левую руку, а правая рука усиливает вокальную партию за счет добавления плотных аккордов. Таким образом, фортепиано делает вокальную партию более полной и мощной, решительной и непреклонной, но в то же время глубоко скорбной и искренней, выражающей верность и привязанность девушки к своему возлюбленному.

Завершающий раздел повторяет поэтический текст шестой строфы, а музыкальный материал

основан на мелодии пятой и шестой строф. Композитор слегка варьирует мелодический материал. Мелодические повторы, цитирование и развитие музыкального материала усиливают единство произведения и делают его взаимосвязанным.

В последних тактах мелодия поднимается на до кульминационного  $F^2$ . Повышение диапазона,  $ff$  и *ritenuto*, а также полная гармоническая каденция в конце песни выражают решимость девушки быть со своим возлюбленным всю жизнь (Н. П. 8):

只愿君心似我心,

定不负相思意.

Пример 8. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы». Финал.

В создании яркой кульминации велика роль концертмейстера. Верхние ноты аккордов дублируют вокальную мелодию, страстно выражая надежды героини и силу ее любви. В этот момент эмоции музыки достигают кульминации, и настроение музыки становится открытым, с интенсивностью *ff* и свободным расширением, заканчиваясь мощным доминантовым аккордом в ми-бемоль мажоре, с разложенным доминантным аккордом в аккомпанементе левой руки и мощным доминантным аккордом в правой руке. Финальный аккорд, поднятый на октаву, подчеркивает сильное чувства тоски и верности любви.

Таким образом, песня «Я живу у истоков реки Янцзы» – ярчайший пример взаимодействия музыкального (вокального и фортепианного) и поэтического текста. Композитор, будучи знатоком как европейской романтической, так и китайской традиционной музыки, смог найти баланс и выстроить теснейшую связь всех компонентов и выразительных средств. Несомненно, это единство необходимо учитывать при интерпретации этого вокального сочинений Цин Чжу.

УДК 7  
ГРНТИ 18

### Список литературы

Ван Цзюнь. Эстетические характеристики основных художественных песен Цин // Музыкальное творчество, 2014, № (10). С. 125–127.

Ву Ляньфан. Общее выражение поэтического смысла и смысла песни Ухань: Уханьская музыкальная консерватория, 2010.

Чжу Чанли. Особенности фортепианного аккомпанемента для художественных песен древних поэм Чжу Цин // Симфония: журнал Сианьской консерватории музыки, 2014, № 33(4). С. 120–125.

Чэнь Сифэн. Анализ музыкальных характеристик художественной песни «Я живу у истоков реки Янцзы» Чжу Цин // Северная музыка. 2020, №09 (17). С. 85–86.

Deutsch-chinesische Beziehungen 1911—1927: Vom Kolonialismus zur «Gleichberechtigung». Akademie Verlag, 2006. 526 S. (нем.)

Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. Chinese University Press, 2010. P. 179—182

---

## ВЫСТАВОЧНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ НАЧАЛА XX ВЕКА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

---

*Лебедева Ирина Владимировна*

*Действительный член Российской академии художеств  
119034, Российская Федерация, Москва, ул. Пречистенка, 21*

## THE EXHIBITION LIFE OF MOSCOW AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY: ART EXHIBITIONS FROM ST. PETERSBURG

*Irina V. Lebedeva*

*Full member of the Russian Academy of Arts  
119034, 21 Prechistenka st., Moscow, Russian Federation*

*DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2022.6.100.1703*

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена выставкам петербургских художественных объединений и групп художников, которые экспонировались в Москве в начале XX века. Определен перечень таких экспозиций. Прослежена периодичность их организации, на основе архивных материалов дополнены существующие в литературе сведения о месте и времени проведения выставок. Представлены примеры официальных заключений на разрешение их устройства с замечаниями и цензурными ограничениями. Уточнены некоторые ошибочные сведения, опубликованные в специальной литературе. Приведены примеры реакции профессиональной критики на эти, пользующиеся популярностью у зрителя и коммерчески-успешные, проекты.

### ABSTRACT

The article is devoted to the exhibitions of St. Petersburg art associations and groups of artists that were exhibited in Moscow at the beginning of the twentieth century. A list of such expositions has been determined. The periodicity of their organization is traced, on the basis of archival materials, information about the place and time of exhibitions existing in the literature is supplemented. Examples of official conclusions on the resolution of their device with comments and censorship restrictions are presented. Some erroneous information published in the specialized literature has been clarified. Examples of the reaction of professional criticism to these projects, which are popular with the viewer and commercially successful, are given.

**Ключевые слова:** Россия, искусство XX века, выставки, принципы организации выставок.

**Keywords:** Russia, art of the 20th century, exhibitions, principles of organization of exhibitions.

Характер выставочной жизни Москвы первых десятилетий XX века

определялся не только экспозициями московских художественных обществ или групп художников, но и активным участием



петербургских объединений. В контексте исследования художественной жизни того времени эти выставки не рассматривались в современной искусствоведческой литературе как определенное явление выставочной жизни и ограничивались вниманием к деятельности отдельных обществ или художников.

Наиболее известным петербургским художественным объединением, возникшим еще во второй половине XIX века, было «Товарищество передвижных художественных выставок» (ТПХВ, 1870-1922). Его деятельность хорошо изучена и описана в специальной литературе. Достаточно отметить, что в начале XX века выставки Товарищества потеряв свою социальную направленность, по-прежнему, пользовались большой популярностью у публики, принося стабильный доход художникам и обществу в целом. В 1900-е годы выставки ТПХВ ежегодно проводились сначала в С.-Петербурге, затем весной в Москве в залах в Училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ, Мясницкая, 21). С 1906 по 1912 год они сначала стали показываться в Москве, затем перевозились в Петербург. В этот период экспозиции Товарищества открывались 26 декабря. В этот день на Рождество в Москве традиционно устраивались вернисажи нескольких выставок, что создавало общую атмосферу конкурентности и соревновательности. Проводились выставки ТПХВ в Императорском Российском историческом музее имени Императора Александра III (Красная площадь, 1), с которым у общества был заключен долгосрочный договор. Начиная с 1913 года, топография выставочной деятельности ТПХВ в Москве изменилась, и места проведения выставок стали случайными и не столь репрезентативными.

Наряду с экспозициями этого художественного объединения проводились выставки и других, известных в Петербурге обществ, которые привозились в Москву после их показа в столице: «С.-Петербургское общество художников / Петроградское общество художников (с 1914 года)» (ПОХ, 1890-1918), «Общество русских акварелистов / Императорское общество русских акварелистов (с 1907 года)» (ОРА, 1880-1918), «Товарищество художников» (ТХ, 1904-1924), «Мир искусства» (МИ, 1910-1924). Кроме них в Москве с разной степенью регулярности показывались и периодические «Весенние выставки Императорской Академии художеств», а также «Осенние выставки», организованные Р. Ауэром.

Наиболее стабильную ежегодную выставочную деятельность в Москве вело «С.-Петербургское общество художников». С конца 1890-х годов вплоть до 1913 года выставки традиционно устраивались в Историческом музее, обычно в марте-апреле. В 1913-1914 годах – в МУЖВЗ, а последние три выставки в «Художественном салоне» К.И. Михайловой (Б. Дмитровка, 11). Последняя из них состоялась уже в марте-апреле 1917 года.

Общество было основано художниками

академического направления и ставило целью: «а) Содействие развитию и распространению искусства в России; б) Упрочнение нравственного и материального положения общества и его отдельных членов; в) Стремление дать возможность членам общества знакомить публику со своими произведениями в России и за границей; г) Ограждение интересов отдельных членов общества в художественном и материальном отношении» [2, с. 258-259].

Однако основным направлением деятельности объединения к началу XX века стало устройство регулярных выставок в Петербурге и Москве, а основной задачей – коммерческая успешность. «Члены общества ориентировались на европейские образцы позднего салонного искусства, обращались к античному, библейским, историческим, аллегорическим и современным мелодраматическим сюжетам, нередко – к салонной эротике. Заметное место в их творчестве традиционно занимали пейзаж и портрет. <...> На протяжении ряда лет наиболее значительным художником, входившим в общество, был Г.И. Семирадский, чьи картины неизменно становились гвоздем выставки и оказывались в центре внимания критики» [14, с. 353].

Выставки ПОХ охотно посещались публикой, периодически удостоивались визита членов царской семьи. Приобретения, сделанные августейшими особами до открытия, указывались в выставочных каталогах. Посещаемость же была сравнима с экспозициями ТПХВ и «Весенними выставками».

Несмотря на это, оценка в прессе была более чем сдержанной. «В то время как почти все художественные выставки с каждым годом меняют свою физиономию, выставка этого общества всегда остается неизменной. Художники, выставяющие на этих выставках, работают не над какими-либо художественными задачами, а вполне откровенно стараются удовлетворить не особенно высоким вкусам нашей публики. Видно, есть спрос на те безвкусные, носящие вполне определенный характер “ню”, головки и весь тот товар, который в бесчисленных воспроизведениях давно уже заполняет нашу провинцию» [13].

Формальные принципы организации выставочных проектов в Москве были стандартны [6]. Все выставки подлежали обязательному осмотру Старшим инспектором книгопечатания и книжной торговли в Москве. Результатом такой инспекции был рапорт или телеграмма с традиционным текстом: выставка «осмотрена, картин и изображений предосудительного и тенденциозного характера не найдено и к разрешению ее препятствий не встречается» [16, л. 7] или «все художественные произведения признаны мною вполне доступными для обозрения публикой» [21, л. 46].

Иногда для разрешения на устройство выставки требовалось дополнительное согласие музея. Так произошло с XI выставкой ПОХ, организованной в апреле 1903 года. После

обращения Правления общества о разрешении устроить выставку, в Исторический музей поступил официальный запрос: «Канцелярия Московского Генерал-Губернатора имеет честь покорнейше просить Ваше Превосходительство уведомить, для доклада Его Императорскому Высочеству, изъявило ли Управление названного Музея согласие на предоставление помещения означенной выставке и не встречается ли каких-либо препятствий к устройству таковой» [16, л. 2]. В ответ за подписью Товарища Председателя Императорского Исторического музея, Тайного Советника И.Е. Забелина поступил ответ с согласием на устройство выставки: «со стороны Музея препятствий не встречается» [16, л. 3].

В прошении об организации выставки 1904 года специально акцентировалась просьба «в разрешении повесить над входом на выставку вывеску прилагаемого образца и флаги» [16, л. 9]. На одной из старых открыток с изображением Исторического музея можно увидеть такую, сделанную на светлом фоне, шрифтовую вывеску, которая висит над входом в музей.

В целом московская цензура положительно относилась к экспонируемым произведениям, исключением может расцениваться эпизод на выставке 1907 года. Старшим инспектором первоначально была запрещена к показу картина Д.М. Гаврильцева «Из жизни» [19, л. 27], однако, затем письмом из Канцелярии Градоначальника это распоряжение было отменено, т.к. «означенная картина была уже в минувшем году выставлена в Императорской Академии Художеств» [19, л. 30].

Общество регулярно публиковало отчеты о своей деятельности, в которых указывало количество посетителей, продажи произведений, каталогов, как в С.-Петербурге, так и в Москве. Сравнительный анализ позволяет сделать вывод, что выставки в столице в целом были более посещаемы, и приносили больший доход, что не умаляло их успешности в Москве [1]. На выставках участвовало от 50 до 100 художников, в их состав выставок включались произведения живописи, графики, скульптуры. В каталогах, как правило, указывалась цена произведений, что упрощало взаимоотношения с потенциальными покупателями.

Последняя выставка ПОХ в Москве состоялась в марте-апреле 1917 года в «Художественном салоне» К.И. Михайловой. В журнале «Аполлон» об этой экспозиции появился критический отзыв: «Ярко выражено это угодничество на XXV выставке Петроградского общества художников. Какое шамкающее повторение розовых бонбоньерок старого времени! Какая безнадежность и вместе с тем какое самодовольство! Все картинки можно разделить на "сорта" по названию: 1) головки, 2) голые девицы, 3) любимые уголки, 4) военные сцены с осквернением женщин. Кажется, все очень невинно, но, ведь, ничто не внушает большего отвращения, чем эти мелко и похотливо выписанные "вещицы"» [15, с. 85].

Однако, длительная и финансово благополучная история этого художественного объединения была омрачена в конце 1903 года, когда в результате внутреннего конфликта в обществе произошел раскол, и его покинула большая группа художников во главе с председателем Р.А. Берггольцем. Бывшие члены ПОХ в начале 1904 года организовали новое общество – «Товарищество художников» (ТХ, 1904-1924). Это было коммерческое выставочное объединение, близкое по формату деятельности и эстетическим принципам ПОХ. Оно ставило целью «содействие развитию и распространению искусства в России; упрочнение художественного и материального положения Товарищества и ограждение таких же интересов товарищей; совместное устройство выставок в России и за границей» [2, с. 307].

В Москве выставки Товарищества экспонировались не каждый год. Первая из них состоялась в 1904 году в здании гостиницы «Метрополь» на Театральной площади, в 1905 году в Строгановском Центральном училище технического рисования (Рождественка, 11), в 1908-1910 совместно с ОРА в Историческом музее. Последняя московская выставка открылась там же в марте 1912 года.

«Здесь царство трафарета, иногда страшно набившего оскомину. Здесь нет никаких попыток "создавать", а только принаровившись более или менее ловко к некоторым современным живописным требованиям, без конца повторять сказанное давно, сказанное уже другими, благо именно это повторение удовлетворяет и радует бесконечно тоскливый, серый вкус любящего сидеть в болоте буржуа» [12].

Еще одним старейшим художественным объединением Петербурга, ведущим активную и успешную выставочную деятельность, было «Общество русских акварелистов». Ежегодно устраивая в С.-Петербурге выставки, которые неизменно пользовались успехом у публики и неоднократно посещались членами царской семьи, художники стали показывать свои произведения и в Москве. Выставки проводились весной или осенью, в основном, в Историческом музее, последняя из них 1911 года состоялась в набиравшей популярность «Галерее Лемерсье» (Петровка, Салтыковский пер., 8).

«Обществу акварелистов» посвящено современное издание, представляющее его в разные периоды деятельности [8]. Досадной неточностью публикации являются недостаточно полно освещенные даты и места проведения выставок, отсутствие упоминания выставки 1908 года в Москве, и соединении ОРА с «Московским товариществом художников» (МТХ) на выставках 1908-1910 годов, проводившихся в Историческом музее. На самом деле, в экспозициях объединились ОРА и ТХ, по-видимому, для упрощенной организации выставок в Москве, тогда же был использован и новый формат объединенного каталога. Выставки МТХ 1909-1910 годов

проводились в других помещениях: в Доходном доме купца Г.А. Кеппена (Мясницкая, 5) и в залах Литературно-художественного кружка (Б. Дмитровка, 15).

Изначально, согласно Уставу 1887 года, ОРА ставило целью «содействовать успеху и развитию акварельной живописи, в России» [2, с. 187], однако к началу 1900-х годов, сохраняя популярность, общество, не имея выраженной гражданской позиции, ни четко сформулированного эстетического кредо, стало в большей степени ориентироваться на коммерческую успешность.

«Из всех экспериментов предыдущих лет выкристаллизовывается максимально прагматичная схема, просуществовавшая без изменений более десяти лет. Количество представленных номеров в среднем от 300 до 400. Экспонируются только современные работы, но никаких экспериментальных произведений. Выставки проводятся в Санкт-Петербурге, затем спустя несколько месяцев в сокращенном виде переезжают в Москву. Московский вариант экспозиции в среднем меньше на 20-40%, что, возможно, обусловлено количеством приобретенных за предыдущие месяцы акварелей. <...> Единой становится не только форма выставок, но и содержание. На каждой выставке наибольшее количество работ представляют пейзажи. Особенно часто встречаются виды известных курортов и достопримечательностей. Второе по численности место занимают изображения женских головок и вообще красавиц. Практически наравне с ними идут натюрморты [8, 23].

Выставки, за редким исключением, не вызвали вопросов у цензуры. Тем более интересно рассмотреть нестандартную ситуацию при получении разрешения для организации выставки 1903 года. В рапорте на имя Московского Генерал-Губернатора от Старшего инспектора книгопечатания было указано: «Прилагаемый к сему моему рапорту печатный каталог названной выставки содержит в себе обозначение не всех экспонируемых картин, а именно не введены в оный две картины: художника Фельдмана – “Этюд” и художника Хренова – “Зубры в Беловеже”. Эти не вошедшие в каталог картины внимание на себе, в отношении сюжетов, не останавливают, как благополучен, в цензурном отношении, и прочий состав картинных экспонатов выставки. Долгом считаю выделить из сего моего заключения лишь одну картину, принадлежащую кисти художника Галкина. О содержании ее свидетельствует уже самое наименование ее, находимое в прилагаемом каталоге под № 53, – “Вакханка”. Талантливое исполнение особенно подчеркивает ту чувственность, которую предполагает уже и самая тема картины. То обстоятельство, что на выставке имеется всего одна картина подобного характера, едва-ли говорит за возможность оставления этой картины в скромном составе прочих, в виду того, что это-же самое обстоятельство как-то особенно фиксирует на ней глаз посетителя, вырывая ее каким-то кричащим

пятном на фоне выставки» [18, л. 6]. В результате выставка была разрешена к открытию, «при условии устранения с выставки картины И. Галкина “Вакханка” и исключения из печатного каталога» [18, л. 8].

Характерный отзыв на одну из выставок ОРА в Москве был напечатан в журнале «Искусство»: «В декабре закрылась в Москве 9-я выставка картин “Общества русских акварелистов”. Отправляясь на выставку “Общества русских акварелистов”, как то заранее всегда знаешь, что угрюмые, неуютные залы Исторического Музея будут увешаны бесчисленным множеством одинаково безжизненных цветов, грибков, ягодок, веточек малины ... <...> Чувство досады, испытываемое при выходе с выставки, еще усиливается сознанием, что она отвечает ясно выраженным вкусам и запросам известной части публики, и что редкая московская выставка может похвалиться подобным обилием ярлычков с надписью “продано» [9, с. 35]. Последняя выставка Общества была организована в «Галерее Лемерсье» в марте 1911 года. К Почетному пригласительному билету, который рассылался особо значимым персонам, прилагалась листовка с текстом, дополняющим сведения о выставке, в том числе перечень художников-участников, время работы выставки, цена билетов [11, л. 33].

Коммерческий характер в еще большей степени проявлялся на показе ежегодных «Осенних» выставок, которые художник и торговец произведениями искусства Роберт (Прохор Дмитриевич) Ауэр, в течение десяти лет устраивал в С.-Петербурге (1906-1916). В существующей литературе упоминается, как правило, лишь одна из московских выставок (1913, Помещение МОЛХ в торгово-доходном доме коммерсанта Р.Б. Левиссона, Б. Дмитровка, 32). Однако, архивные материалы позволяют расширить представление о деятельности Ауэра в Москве. «Осенние» выставки были организованы им также в 1907-1910 годах, одна из которых показывалась в залах Исторического музея.

При этом «в глазах общественности моральный облик Ауэра был отнюдь не безупречен – просто в силу того традиционного отчуждения, которое художественная среда испытывала по отношению к коммерсантам от искусства» [14, с. 244].

Все выставки, о которых идет речь, ориентировались, прежде всего, на вкусы массового зрителя, с его повышенным интересом к «интерьерному» искусству и неприятием новых художественных течений. Речь не шла о формировании художественного вкуса, налицо было стремление следовать уже сформировавшимся предпочтениям той части общества, которая представляла, преимущественно, буржуазные и аристократические круги.

Эти экспозиции, как правило, освещались в изданиях ориентированных на массового зрителя,

таких как журналы «Огонек», «Нива», «Всемирная иллюстрация», газеты «Новое время», «Петербургский листок» и часто подвергались критике в профессиональной среде.

Еще одним вариантом петербургских выставок в Москве стала серия «Весенних выставок», устройством которой занимались уполномоченные ее Комитета в С.-Петербурге. Учрежденные по инициативе художника А.И. Куинджи, они заменили ежегодные академические выставки в Императорской Академии художеств. На протяжении двадцати лет (1897-1918) объединяя художников на внепартийной основе, эти выставки давали возможность проявить себя и молодым художникам. «Если представить себе, что “Союз” помещается на крайней левой стороне нашего художественного “плана”, а спб. [Санкт-Петербургское] общество – его крайне правая сторона, то “весенняя выставка”, несомненно, образует центр» [3]. Успех этих выставок, сопоставимый с экспозициями ТПХВ и ПОХ, подвигнул организаторов на организацию их показа в Москве. Проводились они не каждый год (1902-1904, 1908-1911, 1913-1914), чаще всего, весной в залах Строгановского училища, МУЖВЗ, «Галереи Лемерсье».

Как правило, эти выставки получали положительное заключение Старшего инспектора книгопечатания, лишь в отзыве о выставке 1903 года отмечено: «обращает на себя внимание картина В. Котарбинского “Иуда”, трактующая сюжет духовного содержания – раскаивающегося Иуду и являющее ему видение распятого Христа. Считаю сюжет этой картины выходящим из моей компетенции и подлежащим суждению Цензуры духовной, имею честь почтительнейше донести об этом присовокупляя, что картина эта на выставке в Петербурге была разрешена и во всем остальном к разрешению открытия выставки препятствий не встречается» [17, л. 5].

Особое место в ряду организованных в Москве петербургских выставок занимают экспозиции Общества художников «Мир искусства» (1910-1924). В уставе, разработанном ранее, но утвержденном в 1914 году так указывались задачи объединения: «Общество имеет целью содействовать развитию русского искусства и облегчать своим членам продажу их художественных произведений» [2, с. 117].

В феврале-марте 1911 в помещении Литературно-художественного кружка (Б. Дмитровка, 15) состоялась первая выставка нового общества в Москве. Разрешение на ее устройство получал академик Н.К. Рерих, каталог выставки выдержал 3 издания [20, лл. 117, 120].

Следующая московская экспозиция состоялась 3-18 декабря этого же года в новом выставочном помещении МУЖВЗ. В связи с готовящейся к показу выставкой в прессе появилось сообщение: «В виду того, что новоустроенное при училище живописи помещение для выставки еще не просохло, многие художники боятся давать свои вещи; пример этому положил Сомов, отказавшийся

прислать свои акварели. Поэтому открытие “Мира искусства” откладывается на некоторое время, чтобы дать помещению просохнуть и проветриться» [7].

Экспонентами на выставку были приглашены художники «Бубнового валета», в уставе которого, в отличие от других художественных объединений, делался акцент на творческой стороне деятельности и не было тезиса о продаже произведений: «Общество художников “Бубновый валет” имеет целью распространение современных понятий по вопросам изобразительных искусств» [2, с. 31].

Несмотря на численное меньшинство «бубновалетов» по сравнению с «мирискусниками», критики отметили, что «Бубновые валеты» «фактически оказались господами выставочного зала, доминируют в нем, определили его общую физиономию. Вышло так, что не бубновые валеты при “Мире искусства”, а наоборот, “Мир искусства” при “Бубновом Валете” [4].

При получении разрешения на открытие этой выставки отзыв Старшего инспектора гласил: «Имею честь уведомить Вас, Милостивый Государь, что по снятии четырех картин с выставки “Мир искусства”, помещающейся на Мясницкой в д. Художественного О-ва, а именно: Чурляпова – “Анданте”, Шагалова – 1) Внутренность дома, 2) “Покойник на улице” и Ларионова “Солдатская девушка” – все остальные признаны мною доступными для обозрения публики» [20, л. 357]. Внизу чернилами резолюция: «Настоящее отношение объявить и картины снять».

Выставки «Мира искусства» в Москве проходили ежегодно, последние четыре в «Художественном салоне» К.И. Михайловой, ставшем в эти годы очень популярным экспозиционным пространством.

«Выставки общества благожелательно встречались публикой и приносили участникам ощутимый коммерческий успех. По посещаемости (обычно 10-12 тысяч человек) и коммерческим результатам они были на уровне выставок СРХ, немного уступая выставкам ТПХВ и Весенним» [14, с. 373]. Однако за счет приглашения художников других, в том числе авангардных, направлений, выставки «Мира искусства» постепенно становились более эклектичны по составу участников и произведений.

Подводя в 1917 году итог истории общества, художник и критик Н. Радлов писал: «Именно художественно-педагогический тон, который с самого начала принял “Мир искусства”, проходит красной нитью через все слишком пятнадцать лет его деятельности. Пятнадцать лет художники воспитывали общество, отучая его от скверных привычек, пятнадцать лет они яростно боролись, и боролись не за что-нибудь, ибо это “что-нибудь” так и осталось невыясненным, а против чего-нибудь, против академической рутины, против эпигонства отживших течений, против косности критики... Недаром они так точно умели

классифицировать врагов и так шатки были – в определении друзей» [10, С. 4-5].

Подводя итог, можно прийти к выводу, что в Москве экспонировались петербургские выставки, по большей части, не ставившие задачу утверждения новых общественных идеалов, как это было когда-то у ТПХВ, новых эстетических форм, как у МИ. В массе своей это были коммерчески ориентированные предприятия, не формирующие вкус публики, а отвечающие на запрос массового зрителя с уже сложившимися потребностями и эстетическими представлениями.

#### **Список литературы:**

1. Годичные отчеты С.-Петербургского общества художников за 1904-1911 год. – СПб.: Тип. СПб. Училища Глухонемых.
2. Золотой век художественных объединений России и СССР (1820-1932): Справочник / Сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб.: Изд-во Чернышева, 1992. – 400 с.
3. К-в Л. [Камышников Л.М.] Весенняя выставка в академии // Слово. – 1909. – 23 февраля [цит. по: 14, с. 364].
4. Коль-Коль. Московская пестрядь. На вернисаже // Одесские новости. – 1911. – 8 декабря [цит. по: 5, с. 329].
5. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор): в 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.

6. Лебедева И.В. Принципы организации художественных выставок Москвы начала XX века // Международный рецензируемый журнал «Eurasian science journal» (Евразийский научный журнал). – 2020. – № 5(74). – С. 4-9.

7. «Мир искусства» // Живое слово. – 1911. – 21 ноября.

8. Общество русских акварелистов. 1880-1918. Автор-сост. О.С. Глебова. – М.: Арт Волхонка, 2018. – 550 с. : ил.

9. Паветти. IX выставка «Общества русских акварелистов» // Искусство. – 1905. – № 1.

10. Радлов Н. О футуризме и «Мире искусства» // Аполлон. – 1917. – № 1.

11. РГАЛИ. Ф. 822. Оп.1. Ед. Хр. 1126.

12. Ростиславов А. Буржуазная живопись II // Слово. – 1905. – 13 марта [цит. по: 14, с. 383].

13. Русские ведомости. – 1910. – 11 марта [цит. по: 14, с. 357].

14. Северюхин Д.Я. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII до 1932 года. – СПб.: Издат. дом «Мирь», 2008. – 535 с.

15. Тепин Я. Письмо из Москвы // Аполлон. – 1917. – № 2-3.

16. ЦГА г. Москвы. Ф. 16. Оп. 137. Ед. Хр. 101.

17. ЦГА г. Москвы. Ф. 16. Оп. 137. Ед. Хр. 120.

18. ЦГА г. Москвы. Ф. 16. Оп. 137. Ед. Хр. 289.

19. ЦГА г. Москвы. Ф. 212. Оп. 2. Ед. Хр. 182.

20. ЦГА г. Москвы. Ф. 212. Оп. 2. Ед. Хр. 250.

21. ЦГА г. Москвы. Ф. 212. Оп. 2. Ед. Хр. 286.

Евразийский Союз Ученых.  
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал  
№ 7 (100)/2022 Том 1

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Макаровский Денис Анатольевич**

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович  
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:  
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А  
E-mail: [info@euroasia-science.ru](mailto:info@euroasia-science.ru) ;  
[www.euroasia-science.ru](http://www.euroasia-science.ru)

Учредитель и издатель ООО «Логика+»  
Тираж 1000 экз.