

*Музыкальный театр:
вопросы истории*

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

EDN OEVALA



**Китай в советской опере: «Сын Солнца»
С. Н. Василенко и его сценическая судьба**

Юлия Петровна Медведева

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
✉ jul-medvedeva@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>



Аннотация. Отношение публики и музыкальных кругов к творчеству Сергея Никифоровича Василенко (1872–1956) менялось не раз. Сейчас произведения композитора наконец стали рассматриваться объективно, его музыка привлекает внимание исполнителей и исследователей. «Сын Солнца» (1929) — одно из несправедливо забытых сочинений Василенко. Через год после премьеры на сцене Большого театра опера сошла с подмостков и была забыта — как доказывается в статье, прежде всего в силу политических, а вовсе не художественных причин. До сих пор «Сын Солнца» не становился объектом специального музыковедческого анализа. К счастью, сохранилась партитура, архивные материалы и отклики на постановку. Обратившись к ним, можно восстановить атмосферу создания, дать этому сочинению непредвзятую оценку, а также ответить на вопрос о причинах его

несчастливой сценической судьбы. Актуальность «Сына Солнца» сегодня обусловлена еще одним обстоятельством: это единственная советская опера, связанная с Китаем. Либретто Михаила Петровича Гальперина основано на событиях восстания ихэтуаней 1899–1901 гг. Музыка Василенко опирается на традиции романтизма, импрессионизма, модерна, но при этом насыщена интересом к китайскому фольклору: композитор не просто многократно цитирует народные темы, но находит новые способы работы с ними, соответствующие природе самого материала. В музыкальной драматургии оперы выделяются четыре самостоятельных линии: этнографическая, лирическая, революционно-идеологическая и «злободневная». В последней из них композитор вплотную подходит к явлению *Zeitoper*, ставшему популярным в европейском музыкальном театре 1920–1930-х годов. Обращение к забытой опере Василенко в преддверии ее 100-летия показывает, что «Сын Солнца» имеет немало достоинств, а потому нуждается и в изучении, и в исполнении.

Ключевые слова: «Сын Солнца», Сергей Василенко, советская опера, Китай в музыке, шинуазри, Восток в музыке, оперные жанры, драматургия оперы, сценическая судьба оперы, *Zeitoper*, восстание ихэтуаней

Для цитирования: Медведева Ю. П. Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 91–111. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

History of Musical Theatre

Original article

**China in Soviet Opera: *Son of the Sun*
by Sergei Vasilenko and Its Stage Destiny**

Yulia P. Medvedeva

Nizhnij Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhnij Novgorod, Russian Federation,

✉ jul-medvedeva@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract. The attitude of the general public and musical circles to the work of Sergei Nikiforovich Vasilenko (1872–1956) changed more than once. Now that it becomes possible to consider his work more objectively, it is attracting the increasing attention of performers and researchers. One of Vasilenko’s most interesting works yet to receive critical reappraisal is his opera *Son of the Sun* [*Sin Solntsa*] (1929). A year after its premiere at the Bolshoi Theatre, the opera was largely forgotten; however, as the present work sets out to demonstrate, this was primarily as a result of political and not artistic factors. Up until now, *Son of the Sun* has not been the object of detailed musicological analysis. Fortunately, the score, archival materials and critical responses to the production have been preserved. By turning to them, one can reconstruct the atmosphere of its creation to provide this important work with an unbiased assessment and answer the question about the reasons for its unhappy stage fate. The relevance of *Son of the Sun* today is determined by another circumstance: it is the only Soviet opera whose subject matter is connected with China: the libretto by Mikhail Galperin is based on the events of the Boxer Rebellion of 1899–1901. As well as drawing on elements of romanticism, impressionism, and modernism, Vasilenko’s music reveals a keen interest in Chinese folklore: in addition to repeatedly quoting themes from Chinese folk music, the composer finds new ways of working with them that correspond

to the nature of the material itself. In the musical dramaturgy of the opera, four independent lines can be distinguished: ethnographic, lyrical, revolutionary–ideological and “topical”. In the last of them, the composer comes close to the genre of *Zeitoper*, which became popular in European musical theatre during the 1920s and 1930s. The study of Vasilenko’s forgotten opera on the eve of its 100th anniversary shows that *Son of the Sun* has many merits that justify its more thorough study and new attempts to bring it to stage.

Keywords: *Son of the Sun*, Sergei Vasilenko, Soviet opera, China in music, *chinoiserie*, East in music, opera genres, opera dramaturgy, stage fate of opera, *Zeitoper*, Boxer Rebellion

For citation: Medvedeva Yu. P. (2024). China in Soviet Opera: Sergei Vasilenko’s *Son of the Sun* and Its Stage Fate. *Contemporary Musicology*, 8(4), 91–111. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

Введение

Имя Сергея Никифоровича Василенко (1872–1956) — талантливого и высоко оцененного при жизни композитора, дирижера, музыканта-просветителя и педагога — после смерти было незаслуженно забыто. В настоящее время оценки его творчества вновь пересматриваются: неслучайно музыка Василенко все чаще исполняется и изучается, проводятся конференции¹, создан посвященный ему сайт².

Василенко заявил о себе как о композиторе и дирижере в первые годы XX века. Наследник традиций русской композиторской школы, ученик Сергея Ивановича Танеева, Василия Ильича Сафонова, Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, он получил золотую медаль Московской консерватории за свою дипломную работу — кантату³ «Сказание о великом граде Китеже и тихом озере Светояре» (1902) [1, с. 249]⁴. Уже в этом сочинении определились черты, характерные для его дальнейшего творчества: яркая красочность и стремление к экзотике.

С 1906 года Василенко начал преподавать композицию и инструментовку в Московской консерватории и оставался на этом посту в течение следующих 50 лет. В дореволюционные годы он входил в круг русской художественной элиты, был членом Литературно-художественного кружка [3, с. 154], общался с Саввой Ивановичем Мамонтовым, Валерием Яковлевичем Брюсовым, Михаилом Александровичем Врубелем, Виктором Эльпидифоровичем Борисовым-Мусатовым и другими. Черты новейших течений рубежа XIX–XX веков (импрессионизма, символизма, модерна) проявились в лучших дореволюционных произведениях композитора: симфонической поэме «Сад смерти» (1908) по Оскару Уайльду, вокальной сюите «Заклиная» (1909) и т. д.

В 1917 году направление творческих устремлений Василенко резко меняется: по его собственным словам, он «оказался первым среди московских композиторов, кто явился... с предложением своих услуг государству»⁵. В результате

¹ В марте 2022 г. на родине композитора, в Липецке, состоялась Научно-практическая конференция «С. Н. Василенко и его время», посвященная 150-летию со дня его рождения.

² Василенко С. Н.: композитор. Оживляя легенду: [вебсайт]. URL: <https://vasilenko-legend.ru/> (дата обращения: 03.11.2024).

³ Позднее кантата была переделана в оперу [1, с. 249].

⁴ Здесь и далее даты создания произведений приводятся по «Хронологическому указателю сочинений С. Н. Василенко» из книги Георгия Александровича Поляновского [1, с. 248–264]. В недавней статье Павла Евгеньевича Карпова дается несколько иная формулировка названия и следующие даты: 1901 — исполнение кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» по клавиру на выпускном экзамене Василенко, 1902 — премьера оркестровой редакции кантаты в Симфоническом собрании Музыкального общества, 1903 — первое исполнение созданной на основе кантаты одноименной оперы Василенко [2, с. 129–133].

⁵ Василенко С. Н.: композитор. Оживляя легенду: [вебсайт]. URL: <https://vasilenko-legend.ru/tvorchestvo/obwestvennaya-deyatelnost/> (дата обращения: 03.11.2024).

Василенко возглавил Концертно-организационное бюро Москвы, выступил одним из инициаторов создания музыкальной редакции Всесоюзного радио, написал первые узбекские оперу (совместно с Мухтаром Ашрафовичем Ашрафи) и балет, «Арктическую симфонию» (1934), «Колхозную сюиту» (1955), был отмечен за свою работу двумя орденами Ленина и Сталинской премией I степени. Стилиевой поворот от позднего романтизма и модернистских течений к установкам соцреализма произошел в творчестве Василенко настолько быстро, что в конце XX — начале XXI века его имя было принято ассоциировать с конформизмом и творческой конъюнктурой. Но сегодня открыты новые факты биографии композитора, демонстрирующие всю сложность и трагизм его отношений с советскими властями [4, с. 82].

*Сюжет оперы «Сын Солнца»:
политический и культурный контекст*

Вторая из шести написанных Василенко опер — «Сын Солнца» на либретто Михаила Петровича Гальперина (1929) — единственное связанное с Китаем советское сочинение в этом жанре. Обращение к Китаю было не случайным: Восток привлекал Василенко на протяжении всей его творческой жизни. По словам Цзо Чжэньгуаня, он рано ощутил, что «эпоха вестернизации закончилась» и для внеевропейских музыкальных культур настал черед «вливать свежую кровь» в музыку Запада [5, с. 15]. Предшественниками оперы в творчестве композитора были «Маорийские песни» (1913), «Экзотическая сюита» (1916), «Две восточные мелодии» (1918), «Армянская серенада» (1921), музыка к спектаклю «Легенда об Иосифе Прекрасном», «Восточный танец» для кларнета и фортепиано (1922), балет «Ноя» (1923), «Восемь японских мелодий», «Цветы опиума» (китайская мелодия) (1924), «Три сингалезские мелодии», «Мелодии казанских и уральских татар», «Напевы Востока», музыка к спектаклю «Чу Юн-вай» (1926), «Индусская» (1927) и «Китайская» (1928) сюиты. Василенко не только обрабатывал мелодии различных народов и писал в некоем «общевосточном» стиле, ориентируясь на сложившиеся в XIX веке традиции, но и серьезно изучал музыку Востока. В 1919–1923 годах он читал лекции по истории музыки в первом Московском университете [1, с. 74], где, в частности, знакомил слушателей с музыкальной культурой египтян, финикийцев, ассирийцев, рассказывал о ее развитии в Китае, Японии, Индии, Океании. И в дальнейшем «период Востока», по словам композитора, продолжался в его творчестве еще много лет [там же].

В качестве основы для «Сына Солнца» были взяты памятные всем события «Боксерского восстания» 1899–1901 годов против

засилья в Китае европейцев⁶. В опере они становятся фоном для любовной линии: чувство возникает между представителями двух враждующих лагерей — американкой Авророй и китайским мудрецом Лао-Сином.

В 1920-е годы китайские мотивы в советском искусстве были актуальны по двум причинам. С одной стороны, активизацию интереса к Китаю обусловила политическая повестка 1920-х годов. В 1922 году IV конгресс Коминтерна принял решение создать единый антиимпериалистический фронт, ближайшим союзником СССР в котором стал Китай, избравший сходный с Россией путь. После отречения от престола императора Пу И (1912) начались революционные преобразования, а в 1924 году партия Гоминьдан взяла курс на взаимодействие с СССР. Как отмечает политолог Александр Владимирович Лукин, «до конца 1920-х гг. советские власти видели в китайцах дружественных представителей “пролетариата” соседней страны» [8, с. 196].

С другой стороны, еще не были изжиты традиции романтического экзотизма XIX века и связанной с ним новой волны шинуазри, или «китайского стиля», захлестнувшей европейское искусство на рубеже XIX–XX веков. В русской литературе ярчайшие проявления романтизированного шинуазри возникли в поэзии Николая Степановича Гумилева, в музыке — в опере «Соловей» Игоря Федоровича Стравинского. Новые устремления были в 1926–1927 годах переосмыслены в русле модернистского «метаэкзотизма» (термин Чу Цзинь-и 初金一) в живописи Петра Петровича Кончаловского и Натальи Сергеевны Гончаровой (см. подробнее [9, р. 52–84]), подхвачены поэзией Владимира Владимировича Маяковского и Михаила Аркадьевича Светлова, а затем продолжены в балете Рейнгольда Морицевича Глиэра «Красный мак». По мысли Эдварда Тайермана, балет был призван «превратить эротическое повествование в политическое, заменив типичный образ желанного заморского принца спасительным нарративом о преобразующем влиянии Советской России на полуколониальный Китай» [10, с. 119]. Характерно, что при первой, московской, постановке в 1927 году оформление балета еще было во многом выдержано в дореволюционных традициях шинуазри, но уже в 1929-м ленинградские постановщики специально акцентировали «тревожную, чреватую опасностью взрыва атмосферу нарастающей борьбы» [11, с. 136].

В отзывах о премьере «Сына Солнца» современники тоже отмечали созвучность показанных событий происходящему в Советской России:

⁶ «Боксерское восстание» («Восстание ихэтуаней», 义和团运动, *Yìhétuán yùndòng*) — антиевропейское, антиимпериалистическое и антихристианское движение на севере Китая в 1899–1901 гг. Восстанием руководило религиозно-мистическое тайное общество «Ихэтуань» («Отряды справедливости и мира»), которое призывало к уничтожению и изгнанию иностранцев (см. об этом [6]). Руководители ихэтуаней обучали своих сторонников рукопашному бою, поэтому европейцы называли ихэтуаней «боксерами». Восставшие совершали массовые убийства христиан, громили их храмы, духовные миссии и европейские посольства, заняли Пекин и Тяньцзинь. После вступления в войну с Китаем Альянса восьми европейских держав и предательства императрицы Цыси восстание было подавлено [7, с. 353–356].

«...борьба Китая на сегодняшний день имеет ту же почву»⁷. Декорации Р. Р. Макарова к опере Василенко были далеки от романтического экзотизма и акцентировали идею разрушения старого мира (*Иллюстрации 1, 2*).



Иллюстрация 1.
«Сын Солнца». Сцена восстания. Макет Р. Р. Макарова⁸



Иллюстрация 2.
«Сын Солнца». Сцена из 1 акта. ГОТОБ 2, 1929⁹

⁷ Рабкор Шавкутенко. Машинотрест. Вдогонку за современностью // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.

⁸ Изображение из собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. URL: <https://teatrbiblio.wixsite.com/mysite/сын-солнца> (дата обращения: 03.11.2024).

⁹ Изображение из собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. URL: <https://teatrbiblio.wixsite.com/mysite/сын-солнца> (дата обращения: 03.11.2024).

«Красный мак» Глиэра и «Сын Солнца» Василенко стали главными в отечественной музыке послереволюционного времени произведениями на китайскую тему, но их сценическая судьба оказалась разной. Ситуация сложилась в пользу балета, хотя с точки зрения художественных достоинств партитура Василенко не уступает глиэровской. Но «Красный мак», отредактированный и переименованный позже в «Красный цветок», прочно закрепился в советском музыкально-театральном репертуаре, тогда как «Сын Солнца» после 1930 года на сцене не появлялся.

Причины столь явного различия в дальнейшей судьбе произведений разнообразны.

Прежде всего Василенко обратился к Китаю двумя годами позже, чем Глиэр, и эффект новизны уже так не будоражил воображение зрителей. Необходимо также вспомнить, что оперный жанр на отечественной сцене тех лет находился в тени балетного: газеты писали о «необычайной любви к балету, наблюдающейся сейчас со стороны демократической части публики, раскупающей билеты на все балетные спектакли»¹⁰ (зрители даже позволяли себе скандалить, добиваясь повторения полюбившихся танцев, как это случилось на одной из публичных репетиций Мариинского театра, во время которой из зала звучали требования «привести танцовщиков и оркестр к повиновению»¹¹). Но главная причина быстрого и несправедливого забвения «Сына Солнца» на долгие годы, как мы убедимся, — политическая.

Первые отзывы критики об опере Василенко после ее премьеры 24 мая 1929 года на сцене Большого театра (ГОТОБ 2¹²) были положительными. Так, Леонид Оболенский в обстоятельной рецензии, написанной для журнала «Современный театр», отмечал «серьезную и талантливую музыку» и «разработку колоссального этнографического материала»¹³; «рабкоры» в том же издании восхищались выступлением Александра Степановича Пирогова (Лао-Син), декорациями, а также показанным на сцене «революционным энтузиазмом массы»¹⁴. Литературно-художественный сатирический журнал «Чудак» дал «китайской» опере Василенко афористичную, но неоднозначную оценку: «...музыка хорошая, поют неважно, постановка плохая, а сюжет дрянь»¹⁵. (Обратим внимание, что именно музыка была отмечена как удачная).

¹⁰ Скандал в Мариинском театре // Новая Петроградская газета. 30 (17) мая 1918. № 108. С. 4.

¹¹ Там же.

¹² Второй Государственный театр оперы и балета, филиал Большого театра.

¹³ Оболенский Л. «Сын Солнца». Опера С. Василенко // Современный театр. 1929. № 22–23. С. 348–349.

¹⁴ Рабкор Виктор. Чувствуется революционный энтузиазм // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.

¹⁵ Иностранец Федоров. Непогрешимая формула // Чудак. 1929. № 23. С. 11.

На протяжении года (с 24 мая 1929 по 20 июня 1930 года) «Сын Солнца» прозвучал на сцене Большого театра 29 раз¹⁶, что, безусловно, свидетельствует о серьезном успехе¹⁷. Постановки оперы планировались также в Тифлисе и на Дальнем Востоке¹⁸.

Но к осени 1929 года тон печатных отзывов резко меняется на противоположный и становится все более агрессивным. «Пролетарский музыкант» в сентябре клеймит композитора за «очевидное желание протащить под видом пролетарской продукции обывательскую мещанскую музыку, иногда даже прямо враждебную нам»¹⁹, а в декабре объявляет, что опера «играет явно реакционную роль» и даже представляет собой «пасквиль на идею революции»²⁰. Основные претензии высказываются не с художественных, а с идеологических позиций. Подобные формулировки в главном пролетарском музыкальном издании тех лет означали смертный приговор «Сыну Солнца».

Резкое изменение позиции критики по отношению к опере неслучайно. Оно точно совпадает по времени с ухудшением отношений между СССР и Китаем: летом 1929 года, вскоре после премьеры «Сына Солнца» в Большом театре, разразился конфликт на Китайско-Восточной железной дороге, вылившийся в вооруженное противостояние и разрыв дипломатических отношений между странами. На рубеже 1929–1930 годов начался кризисный период в истории советско-китайских музыкальных контактов [12, с. 43].

Здесь вновь хочется сравнить судьбы «Сына Солнца» и «Красного мака». Еще в процессе работы столкнувшись с негативными оценками своего балета, Глиэр и группа постановщиков изначально продемонстрировали готовность бороться. Была развернута масштабная кампания по идеологическому оправданию балета в печати и среди рабочих заводов и фабрик, в результате чего от публики было получено требование продолжать работу над постановкой [11, с. 127–128]. По словам Ольги Анатольевны Туминской, «балет “Красный Мак” стал детищем пролетарской идеологии в драматическом искусстве» [13, с. 23]. Позже композитор, идя навстречу новым недвусмысленным пожеланиям, многократно переделывал и сюжет, и музыку «Красного мака» (вторая редакция появилась в 1948, третья — «Красный цветок» — в 1957 году).

¹⁶ Большой театр. Электронный архив. URL: <https://archive.bolshoi.ru/entity/PERFORMANC?sa-query=Сын%20Солнца&sort=90> (дата обращения: 03.11.2024).

¹⁷ В монографии Поляновского говорится, что опера шла в ГОТОБе-2 в течение трех лет [1, с. 113], но изучение полного списка спектаклей 1929–1932 гг. из Электронного архива Большого театра позволяет опровергнуть это утверждение: «Сын Солнца» продержался на сцене чуть больше года, последний спектакль состоялся 20 июня 1930 г.

¹⁸ Перспективы оперного сезона в Тифлисе // Жизнь искусства. 1928. № 40. С. 10; Дальневосточный театр в предстоящем сезоне // Жизнь искусства. 1929. № 31. С. 11.

¹⁹ За дальнейшее наступление // Пролетарский музыкант. 1929. № 3. С. 2.

²⁰ Выгодский Н. «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 30.

Кроме того, в балет были введены идеологически безупречные положительные образы — советский Капитан и моряки его корабля, несущие идеи борьбы и свободы. Эта мысль акцентировалась и в партитуре Глиэра: музыкальной характеристикой советских моряков стали темы двух знаменитых песен революционного времени — «Яблочко» и «Интернационал». Тем самым авторы «Красного мака» обезопасили себя от политических нападков и упреков в неблагонадежности, помня о том, что «“подлинно советский” — значит агитационный, обслуживающий социальное строительство и меняющийся быт» [14, с. 100].

Сюжет и музыка «Сына Солнца» с идеологической точки зрения оказались гораздо более уязвимы.

В Европейском квартале Пекина переполох. Лорд Мильберри, барон и баронесса Гросс, французская певица Эдит Сальер, леди Сольсберри, миссионер Фон Кирстен и полковник Ширков встревожены. Аврора, дочь командующего американскими войсками генерала Гамильтона, забыла своего жениха лейтенанта Уотгера и целыми днями бродит одна по китайским кварталам, где готовится восстание. Выясняется, что она влюблена в служителя храма, китайского мудреца Лао-Сина, названного «Сыном Солнца». Любовь к девушке из враждебного лагеря ставит Лао-Сина вне закона, и бонзы под руководством Тай-Цуна осуждают его на самоубийство. Не говоря Авроре о свершившемся приговоре суда, Лао-Син встречается с ней в последний раз на берегу озера, а затем прощается с жизнью и принимает яд. Начинается восстание. Аврора, не знающая о смерти любимого, спешит в китайские переулки на верную смерть. Повстанцы захватывают Европейский квартал и громят посольства.

Как видно из краткого изложения, сюжет оперы лишь формально связан с идеалами нового пролетарского искусства. Речь идет о восстании против европейского империализма, но в качестве его движущих сил показан вовсе не трудящийся класс, а китайские священники-бонзы. Противоположный им лагерь — представители западноевропейских посольств и русский царский полковник Ширков — с точки зрения советского зрителя тем более представляется вражеским. Не соответствует канону положительных героев того времени и центральная пара влюбленных: дочь американского генерала и жрец культа Солнца.

События оперы опираются на сюжетные мотивы, типичные для западных приключенческих романов о Боксерском восстании 1900 года: изначальное чувство опасности, ограничение передвижения европейцев территориями их концессий, а затем — британской дипломатической миссией в Пекине, переодевание главных персонажей в китайские костюмы и т. д. [15, р. 98–129].

Музыка

Во многих отношениях опера Василенко тесно связана с традициями романтизма. Прежде всего нужно отметить, что «Сын Солнца» принадлежит к типу симфонизированной оперы с богатой, темброво красочной

и самостоятельной партией оркестра, с инструментальными картинками, интерлюдиями и антрактами, а также с развернутой системой лейтмотивов, что сближает ее с вагнеровской музыкальной драмой (мне удалось насчитать в партитуре «Сына Солнца» более 20 лейтмотивов).

Не менее ощутимы и французские традиции: от большой оперы — четырехактная структура с развернутыми ариями, ансамблями, хорами и балетом, любовная линия в обрамлении исторических событий, реализм массовых сцен; от лирической — подчеркивание социального различия между героями, «экзотический» сюжет (традиции «Искателей жемчуга» Жоржа Бизе, «Лакме» Лео Делиба, «Таис» Жюльетты Массне). Сюжетно «Сын Солнца» напоминает и «Гугенотов» Джакомо Мейербера, и «Ромео и Джульетту» Шарля Гуно: два непримиримых лагеря, которым принадлежат влюбленные, их беззаветная любовь и смерть, акцентирование лирической составляющей, мягкая романсовая напевность любовных сцен. Отдельные эпизоды, музыкальные фразы и словесные клише вызывают в памяти слушателя и другие знаменитые образцы западноевропейской романтической оперы: «Тристана и Изольду», «Аиду», «Манон», «Богему».

Среди произведений русских композиторов предшественниками «Сына Солнца» стали «Русалка» Александра Сергеевича Даргомыжского с ее острым драматизмом, вниманием к бытовым сценам и романсовой стихией мелодики, а также романсы Петра Ильича Чайковского (вплоть до квазицитирования: «Растворил я окно» — «Мы с тобой уплывем» из дуэта № 15 Авроры и Лао-Сина). Непосредственным предшественником «Сына Солнца» может считаться «Сын мандарина» Цезаря Антоновича Кюи — первый в отечественной опере опыт обращения к Китаю. Но, по сравнению с этим сочинением, Василенко продвинулся гораздо дальше в стремлении показать мир Поднебесной империи.

С первых шагов работы над оперой стало понятно, что она должна стать творческим компромиссом между ее создателями. Анализ сохранившихся печатных интервью и высказываний авторов премьерного спектакля показывает, что намерения композитора, либреттиста и режиссера были различными.

Василенко интересовала прежде всего экзотическая атмосфера происходящего и возможность работать с национальным китайским фольклором. Он специально подчеркивал это в газетных статьях и интервью: «Сын Солнца» явился «плодом моего долголетнего изучения музыки Дальнего Востока. Песни народов, населяющих Китай, Японию и Индию, давно уже привлекали мое внимание свежим и оригинальным построением мелодии, а также своей неразгаданной структурой гармонизации»²¹. «Китайский элемент мною выписан с большей любовью и тщательностью, чем европейский; он представляет

²¹ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБ 2). Музыка (из беседы с С. Н. Василенко) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

наиболее яркое пятно во всей опере»²², — говорил композитор. В основу народных сцен, как вспоминал он позже, были положены цитаты подлинного фольклорного материала, которые Василенко получил от известного путешественника, географа Петра Кузьмича Козлова, а также от русских музыкантов²³. Музыка массовых сцен в Китайском квартале, храме Солнца, курильне (назовем эту линию *этнографической*) стала одним из самых художественно значимых компонентов партитуры. Опираясь на традиции русского оперного экзотизма (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков), Василенко не просто следует им, но ищет новые и необычные гармонические и тембровые решения, которые соприкасаются с музыкальной стилистикой художественных течений начала XX века — импрессионизма и модерна.

Среди ярких примеров — оркестровое «Шествие в Храм Солнца» из 2 картины I акта. Вереница красочно разработанных и темброво разнообразных тем-цитат органично сплетает приемы европейского и китайского музыкального языка. С одной стороны — «модерновая» орнаментальность вступления, «живая» и трепещущая импрессионистская фактура и цепи гармонических параллелизмов в кульминационном разделе (*Пример 1*²⁴),



Пример 1. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». I акт, 2 картина. № 11
«Шествие в Храм Солнца», фрагмент 1

²² Василенко С. Н. «Сын Солнца» в ГОТОбе II // Новый зритель. 1929. № 20. С. 16

²³ Василенко С. Н. Яркие впечатления. Заметки о китайской музыке // Советская культура. 1954. 28 декабря. С. 3.

²⁴ Здесь и далее нотные примеры даются по изданию: Василенко С. Сын Солнца. Опера в 4 актах и 10 картинах. Либретто М. Гальперина, немецкий перевод Д. С. Усова. Переложение для пения и фортепиано в 2 руки автора. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930.



Пример 2. С. Н. Василенко. «Сын Солнца».
I акт, 2 картина.
№ 11 «Шествие в Храм Солнца», фрагмент 2

людей, полюбивших друг друга»²⁶, — так он описывает в интервью главную идею происходящего (Иллюстрация 3). Отсюда обращение либреттиста к романтическим, а местами и мелодраматическим клише: «...брожу одна во власти нежных дум, брожу одна в старинном парке» (№ 2 Романс Эдит Сальер), «...мы с тобой уплывем к голубым серебристым озерам, будем грезить вдвоем под покровом стыдливых ветвей» (№ 15 Дуэт Авроры и Лао-Сина), «...я выпью всю сладость печали, познаю всю горечь мечты» (№ 20 Ария Авроры) и т. д.

Несмотря на то, что Василенко в сюжете о Сыне Солнца интересовала прежде всего возможность работать с восточным музыкальным материалом, на устремления либреттиста он откликнулся в своей музыке охотно. *Лирическая линия* музыкальной драматургии оперы выписана очень убедительно, с яркой экспрессией романтическо-

с другой — пентатонические темы с украшениями в китайском стиле, гармонизованные с явным пониманием природы этой музыки (вместо европейской функциональной гармонии — «пустые» квинты и линейное движение голосов) (Пример 2).

Либреттист Михаил Гальперин стремился выдвинуть вперед «лирическую экспрессию романтики»²⁵. «Борьба двух миров — Востока с Западом — бесследно уносит призрачное счастье двух



Иллюстрация 3.
«Сын Солнца». Сцена из 2 акта.
Аврора — Е. А. Степанова,
Лао-Син — А. С. Пирогов.
Фото с обложки еженедельника
«Современный театр», 1929.
№ 22–23

²⁵ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБ 2). Текст (из беседы с М. П. Гальпериным) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

²⁶ Там же.

го типа. В любовных дуэтах и соло главных героев на первый план чаще всего выходит пластичная романсовая мелодика с широкими ходами на сексты, септимы и ноны. Одной из самых впечатляющих сцен оперы становится психологически многоплановый предсмертный монолог Лао-Сина, насыщенный скорбной хроматикой (Пример 3).

Sostenuto.
Лао-син, Lao-sin. № 37

103

Sostenuto.

про-щай, мо-я не-пол-за-я мих-
Nicht lon-ge hat die Lie-be mich er-

freut! Ты мне был ла, как сол-дья-на... И как зес-
Meinhol-der Freund, mein Mor-gen-sterne, du warst der

109

110

на пре-кра-сна... Се-го-дня ты жда-
des Le-bens... Ge-lieb-te, du er-

dim. assai

10386

Пример 3. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». IV акт, 1 картина.
№ 37 Предсмертный монолог Лао-Сина, 2 раздел

Режиссер Тициан Епифанович Шарашидзе видел задачу по-своему: «сделать спектакль политически созвучным», «выявить социальную сущность движения»²⁷. Развернутая в либретто лирическая линия видится ему лишь как «любовный эпизод между американкой и китайцем», «подчеркивающий трагедию угнетенных масс народа»²⁸. В процессе работы над оперой идея режиссера все больше выходила вперед: после принятия к постановке «Сын Солнца» «подвергся перемонтировке, переключению тематики в иной социальный план»²⁹. Василенко отмечал, что ему и либреттисту пришлось осуществить «некоторые переделки», чтобы «опера была значительно усилена в идеологическом отношении»³⁰. Так в драматургии возникла *революционно-идеологическая линия*.

²⁷ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБ 2). Оформление (из беседы с реж. Шарашидзе) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Что пишут композиторы. Интервью с С. Н. Василенко // Рабис. 1929. № 9. С. 6.

Сцены восстания стали в «Сыне Солнца» кульминационными: опера завершается хором № 43 «Встань на врага, народ» со словами «край родной сбросит иго раз и навсегда» и финальным призывом «проснись, Китай!». Однако музыкальное решение сцены звучит очень сухо и формально. Василенко вновь с удовольствием цитирует китайский фольклор, но ни драматического накала, ни музыкальных находок в сцене восстания нет. Более того, в отрыве от текста беззаботная скороговорка музыкальных фраз могла бы скорее восприниматься как простая и жизнерадостная песенка (Пример 4).

с. 5 *ff* 935

счастливы дни. Ся-жом всту-же На вра-га
Him-mel klug Das Jun-ge Volk reißt zum Kampf, -

двигаемся мы мотыль-ля-ми и полбег-ся кровь. На-ста-нет день
Rächt sich an den Fein-den und Ver-gießt ihr schwarzes Blut! Es Kommt ein Tag

На про-кля-то-го вра-га. На-ста-нет день
Un- . ser Land wird bef-reit. Es Kommt ein Tag
martellato
fff

Пример 4. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». IV акт, 2 картина.
№ 43 Хор «Встань на врага, народ», фрагмент

Кроме отмеченных выше ключевых пластов музыкальной драматургии, имеется еще один: *мир Европейского квартала*, самолюбиво тешащего себя мыслью о расовом и культурном превосходстве и погруженного в водоворот удовольствий. Никто из постановщиков, судя по их высказываниям в прессе, не выделял этот пласт в качестве основного и даже не упоминал о нем. Но из либретто и музыки видно, что «европейские» сцены занимают почти половину оперы (четыре картины из десяти): они открывают и завершают ее (1 картина I акта и 2 картина IV акта), а также составляют центр (2 и 3 картины III акта). Очевидно, для авторов этот пласт содержания был очень важен, хотя они и остерегались формулировать эту идею словесно.

Анализ сцен в Европейском квартале показывает, что в их решении авторы находятся на переднем крае музыкально-театральных исканий 1920-х годов, соприкасаясь с новейшим явлением западноевропейской оперной музыки того времени — «оперой на злобу дня» (*Zeitoper*)³¹. Отечественный зритель был уже знаком с одним из самых знаменитых сочинений такого рода — «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека. Незадолго до премьеры «Сына Солнца» эта опера была поставлена в Ленинграде (1928), а затем и в Москве (1929). Уловив в «Сыне Солнца» новаторские черты, автор еженедельника «Современный театр» после премьеры отмечал: «...по своему характеру опера легко может считаться злободневной»³². При безусловной несводимости жанрового профиля «Сына Солнца» к *Zeitoper*, в сценах Европейского квартала действительно содержатся многие из ее характерных признаков, выделенных Александрой Мончик [16, р. 214–215]:

- современность показываемых событий (время действия — 1900 год, год премьеры — 1929);
- общественно значимый сюжет, показ социальных конфликтов (в центре внимания — восстание против европейской экспансии в Китае);
- вовлеченность героев в обыденную современную городскую жизнь (в 1 картине I акта «общество собралось за фэйф-о-клоком», действие 2 картины III акта разворачивается в бильярдной, 3 картины того же акта — в танцевальном зале, во 2 картине IV акта — в вестибюле дома Гамильтона);
- «сочетание современной высокой и низкопробной музыки» (с последним типом связаны лейтмотив удовольствий из 1 картины I акта, романс Эдит Сальер, песенка Лейтенанта Уоттера, танцы из 3 картины III акта);

³¹ В числе наиболее известных образцов *Zeitoper* — возникшие практически одновременно с «Сыном Солнца» «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (1927), «Туда и обратно» (1927) и «Новости дня» (1929) П. Хиндемита, «Трехгрошовая опера» К. Вайля (1928), «Машинист Хопкинс» М. Бранда (1929).

³² Рабкор Виктор. Чувствуется революционный энтузиазм // Современный театр. 1929. № 26-27. С. 383.

- использование кинопроекции (в печатном издании нот оно не отражено, но в откликах на премьеру читаем: «...перед самым концом... действие переносится на киноэкран. Там показаны какие-то грандиозные столкновения, взрывы, война»³³);

- включение в оперу джазовых и танцевальных номеров (темы фокстрота, матчиша, галопа в 1 картине I акта и 3 картине III акта, регтаймовый лейтмотив Лейтенанта Уоттера; выбор многих из этих танцев — явный анахронизм по отношению к 1900 году, но в «операх на злобу дня» они использовались широко).

Интересно, что в откликах современников на классический образец *Zeitoper* — «Машиниста Хопкинса» Макса Бранда [17, с. 321] — и в словах критиков о «Сыне Солнца» при всем интеллектуальном и идейном несходстве установок их авторов обнаруживается удивительная близость: в обоих случаях отмечено потакание вкусам современной публики.

Резюме

Итак, при всей неровности и пестроте целого «Сын Солнца» Василенко — интересная и новаторская опера. Но идеологическая предвзятость критических отзывов, продиктованная событиями советско-китайских отношений 1929 года, сыграла в ее судьбе роковую роль. Поведение столкнувшегося с критикой Василенко оказалось совсем иным, чем очутившегося в сходной ситуации Глиэра: вступать в полемику он не захотел или не решился. И без этого успешная творческая жизнь Василенко была в те годы почти чудом, поскольку композитор происходил из дворянской семьи. Всегда остро ощущавший опасность, он счел за лучшее не вступать в споры, а, наоборот, продемонстрировать готовность служить власти на ее условиях. Вскоре Василенко выиграл конкурс на создание «Походного марша Красной Армии» (1929) и написал первый в истории Концерт для балалайки с оркестром (1930), тут же ставший знаменитым. В своих интересах к музыкальному Востоку композитор с начала 1930-х годов переключился на «безопасный» в идеологическом плане фольклор азиатских республик СССР.

В результате «Сын Солнца» был прочно забыт. Восстание ихэтуаней, в силу его религиозно-мистической основы, было названо советской историографией реакционным, и о возобновлении оперы не могло быть и речи. Она не только больше не ставилась, но до сих пор не записана ни в аудио-, ни в видеоформате, что ограничивает обращение к ней исследователей.

Сейчас, когда близится столетие премьеры «Сына Солнца», необходимо признать: знакомство с нотным и литературным текстом, с отзывами современников и сохранившимися фотографиями постановки показывает, что

³³ Выгодский Н. «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант: 1929. № 4. С. 30.

эта опера не просто интересна как образец «русского музыкального Китая», но и содержит в себе немало ценного и художественно значимого — а следовательно, заслуживает лучшей судьбы.

Список литературы

1. Поляновский Г. А. С. Н. Василенко: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964.
2. Карпов П. Е. Опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» С. Н. Василенко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 3. С. 123–143.
3. Геворкян А. В. Поэт и композитор: история одного знакомства (страницы биографии и творчества В. Я. Брюсова и С. Н. Василенко) // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 151–165. <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00124>
4. Артамонова Е. А. Танеевская школа: С. Н. Василенко — незаслуженно забытый композитор // Памяти С. И. Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти / сост. Г. У. Лукина. М.: Научная библиотека, 2015. С. 71–87.
5. Цзо Ч. Китайская культура в музыке России // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 3. С. 14–26. <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2023.12.3.001>
6. McEnroe S. F. Cross-Cultural Perceptions of Technology and Magic in the Ghost Dance, Boxer Uprising, and Maji Maji Rebellion // Comparative Studies in Society and History. 2024. № 1 (66). P. 81–105. <https://doi.org/10.1017/S0010417523000336>
7. История Китая / под ред. А. В. Меликсетова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, Высшая школа, 2002.
8. Лукин А. В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: Восток-Запад, АСТ, 2007.
9. Chu J. Fin-de-siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal. Oxford: Oxford University Press, 2024. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198920397.001.0001>
10. Tyerman E. Internationalist Aesthetics: China and Early Soviet Culture. New York: Columbia University Press, 2021. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2066314>
11. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986.
12. У Цзин Юй, Медведева Ю. П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско-китайских отношений 1920–1940-х гг. // Музыковедение. 2019. № 10. С. 41–46. <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.954>
13. Туминская О. А. «Красный мак» — «Красный Восток»: к 95-летию постановки балета «Красный мак» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 1 (90). С. 21–37.

14. Королёк Б. Квартетный скачок: изобретение советского балета и «Красный мак» Глиэра // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 100–125. <https://doi.org/10.34690/237>

15. Forman R. G. *China and the Victorian Imagination: Empires Entwined*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

16. Monchick A. German Silent Film and the ‘Zeitoper’: the Case of Max Brand’s *Maschinist Hopkins* // *German Life and Letters*. 2017. Vol. 70, iss. 2. P. 211–225. <https://doi.org/10.1111/glal.12147>

17. Векслер Ю. С. Ожившие машины на оперной сцене. О «Машинисте Хопкинсе» Макса Бранда // *Опера в музыкальном театре: история и современность: сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 12–14 октября 2015 года* / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 320–331.

References

1. Polyanovskij, G. A. (1964). *Sergei Vasilenko: Zhizn' i Tvorchestvo* [*Sergei Vasilenko: Life and Work*]. Muzyka. (In Russ.).

2. Karpov, P. E. (2011). Opera-cantata *The Story of the Great Town of Kitezha and the Peaceful Lake Svetoyar* S. N. Vasilenko. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, (3), 123–143. (In Russ.).

3. Gevorkyan, A. V. (2020). A Poet and a Composer: The History of One Acquaintance (Pages of Biography and Works of V. Ya. Bryusov and S. N. Vasilenko). *The New Philological Bulletin*, 55(4), 151–165. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00124>

4. Artamonova, E. A. (2015). Taneevskaya shkola: S. N. Vasilenko — nezasluzhenno zabytyj kompozitor [Taneyev School: Sergei Vasilenko, an Undeservedly Forgotten Composer]. In G. U. Lukina (Ed.), *Pamyati S. I. Taneyeva. 1915–2015. K 100-letiyu so Dnya Smerti* [*In Memory of S. I. Taneyev. 1915–2015. Collection of Articles for the 100th Anniversary of his Death*] (pp. 71–87). Nauchnaya Biblioteka. (In Russ.).

5. Zuo, Ch. (2023). Chinese Culture in Russian Music. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i Sovremennost'* [*Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity*], 12(3), 14–26. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.001>

6. McEnroe, S. F. (2024). Cross-Cultural Perceptions of Technology and Magic in the Ghost Dance, Boxer Uprising, and Maji Maji Rebellion. *Comparative Studies in Society and History*, 66(1), 81–105. <https://doi.org/10.1017/S0010417523000336>

7. Meliksetov, A. V. (Ed.). (2002). *Istoriya Kitaya* [*History of China*] (2nd ed.). Moscow State University Publishing House, & Vysshaya Shkola Publishing House. (In Russ.).

8. Lukin, A. V. (2007). *Medved' nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah* [*The Bear Watches the Dragon. The Image of China in Russia in the 17th–21st Centuries*]. Vostok-Zapad, AST. (In Russ.).

9. Chu, J. (2024). *Fin-de-siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198920397.001.0001>

10. Tyerman, E. (2021). *Internationalist Aesthetics: China and Early Soviet Culture*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2066314>
11. Gulinskaya, Z. K. (1986). *Reinhold Moritsevich Glière*. *Muzyka*. (In Russ.).
12. Wu, J., & Medvedeva, J. P. (2019). The Ways of Russian Musical Sinology in the Context of China-Soviet Relations 1920–1940s. *Musicology*, (10), 41–46. (In Russ.). <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.954>
13. Tuminskaya, O. A. (2024). *The Red Poppy — Red East* (To the 95th Anniversary of the Production of *The Red Poppy* Ballet). *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 90(1), 21–37. (In Russ.).
14. Korolyok, B. A. (2022). The Quart Leap: The Invention of Soviet Ballet and Glière's *The Red Poppy*. *Music Academy*, 778(2), 100–125. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/237>
15. Forman, R. G. (2013). *China and the Victorian Imagination: Empires Entwined*. Cambridge University Press.
16. Monchick, A. (2017). German Silent Film and the 'Zeitoper': The Case of Max Brand's *Maschinist Hopkins*. *German Life and Letters*, 70(2), 211–225. <https://doi.org/10.1111/glal.12147>
17. Veksler, Yu. S. (2016). Ozhivshie mashiny na opernoj scene. O "Mashiniste Khopkinse" Maksa Branda [Revived Machines on the Opera Stage. About Max Brand's *Maschinist Hopkins*]. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the Second International Academic Conference*, October 12–14, 2015 (pp. 320–331). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Медведева Ю. П. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки

Information about the author:

Medvedeva Yu. P. — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 30.07.2024;
одобрена после рецензирования 15.10.2024;
принята к публикации 20.11.2024.

The article was submitted 30.07.2024;
approved after reviewing 15.10.2024;
accepted for publication 20.11.2024.