

С. ПРОКОФЬЕВ И А. ОНЕГГЕР:  
АНАЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВОПЛОЩЕНИЙ

Горн А. В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья обращена к ряду характерных явлений в музыке Сергея Прокофьева и Артюра Онеггера. Рассматриваемые сочинения, относящиеся к 1910-м – началу 1920-х годов, обнаруживают художественное родство по проблематике и приемам музыкального воплощения — гармоническим, фактурным, ритмическим, композиционным. В круге изучаемых произведений оказываются «Скифская сюита», кантата «Семеро их», балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутивших» С. Прокофьева и симфоническая поэма «Песнь Нигамона», мимическая симфония «Гораций-победитель», сценическая постановка «Притчи об играх мира» А. Онеггера.

**Ключевые слова:** С. Прокофьев, А. Онеггер, «Скифская сюита», кантата «Семеро их», балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутивших», «Песнь Нигамона», мимическая симфония «Гораций-победитель», сценическая постановка «Притчи об играх мира».

S. PROKOFIEV AND A. HONEGGER:  
ANALOGIES OF ARTISTIC INCARNATIONS

Gorn A. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article addresses a number of characteristic phenomena in the music of Sergei Prokofiev and Arthur Honegger. The works under consideration, dating back to the 1910s — early 1920s, reveal an artistic relationship in terms of problems and methods of musical embodiment — harmonic, textured, rhythmic, compositional. The circle of the studied works includes the *Scythian Suite*, the cantata *The Seven of Them*, the ballet *The Tale of the Jester, Seven Fools Who Joked* by S. Prokofiev and the symphonic poem *Song of Nigamon*, the mimic symphony *The Winner of Horace*, the stage production of *Proverbs about games of the world* A. Honegger.

**Keywords:** S. Prokofiev, A. Honegger, *Scythian Suite*, cantata *The Seven of Them*, ballet *The Tale of the Jester, Seven Fools Who Joked*, *Song of Nigamon*,

mimic symphony *Winner of Horace*, stage production of *Proverbs about the games of the world*.

Творческие идеи, рожденные культурно-исторической атмосферой эпохи, обретают наиболее яркое и оригинальное воплощение в сочинениях крупнейших мастеров. Нетиповой трактовкой жанров и форм, новаторскими поисками в области музыкального языка, необычной, даже экстравагантной тематикой отмечены произведения целого ряда отечественных и зарубежных композиторов, творивших в первые десятилетия XX века. Сергей Прокофьев, безусловно, входит в эту когорту авторов, поскольку заявил о себе как о дерзком новаторе, ниспровергателе привычных музыкально-эстетических установлений еще в консерваторские годы.

Имя композитора часто упоминается при выстраивании «силовых линий» инновационных процессов, характерных для европейской музыки 1910-х годов. В группе «бунтарей» и «преобразователей» рядом с С. Прокофьевым оказываются художники, обладавшие яркой индивидуальностью, осуществлявшие свои творческие поиски в том же направлении или близкой музыкально-технологической манере. Среди них, прежде всего, И. Стравинский, Б. Барток, М. де Фалья, объединенные экспериментами в интонационно-ритмической и фактурно-тембровой сферах музыки, часто инспирированными идеями неофольклоризма и нового динамизма. В один ряд с этими мастерами может встать А. Онеггер, сочинения которого, созданные в 1910-е годы, обнаруживают общность с творческими устремлениями С. Прокофьева.

При сопоставлении имен Прокофьева и Онеггера на первый план выступают различия музыкантов по эстетике, образно-тематическим доминантам, личностному типу. Автор балетной партитуры «Ромео и Джульетта», представший в начале творческого пути как создатель по большей части причудливых, характеристичных, грозно-энергических музыкальных образов, стал в дальнейшем крупным художником лирико-эпического склада, композитором скорее объективной манеры письма (что, как известно, не исключило погружений Прокофьева в область драматического)<sup>1</sup>. Онеггер, воспитанный на почве нормандской и швейцарской народной песенности, профессионально сформированный не только французской, но и австро-немецкой традициями, является мастером по преимуществу лирико-драматической направлен-

---

<sup>1</sup> Это, в частности, подтверждает указанный балет, ставший эталонным музыкальным воплощением хореодрамы.

ности<sup>2</sup>. Во многом различны и языковые, стилистические параметры музыки Прокофьева и Онеггера, что обусловлено национальной природой и культурно-художественной средой формирования композиторов. Тем не менее в творчестве этих мастеров возникают аналогии, имеющие различную степень художественной «освязаемости». Они свидетельствуют не только о принадлежности Прокофьева и Онеггера одному поколению<sup>3</sup>, но и о единой направленности их интуитивных поисков в музыкальном искусстве, помогающих выстроить сложную картину мира.

Примечательна жанровая всеохватность творческого наследия обоих композиторов, в которой выражена весомость симфонических и музыкально-театральных жанров, подкрепленная работой в области киномузыки и драматического театра. Можно отметить, что русский автор раньше начинает работу «в сфере» оперы и симфонии<sup>4</sup>, однако «взрослые» сочинения, не только оркестровой, но и сценической направленности, появляются у обоих композиторов еще в 1910-е годы. Общеизвестна театральность музыкально-драматургического почерка Прокофьева, проникающая в сугубо инструментальные, а также вокальные (камерные и хоровые) сочинения композитора.

Аналогичное качество было присуще и Артюру Онеггеру. Любовь к литературе, особое отношение к поэтическому и прозаическому слову, свойственное музыкантам подобного склада, безусловно, усиливало означенную специфику творческого процесса Прокофьева и Онеггера. Произведения, предполагающие внешний содержательный импульс, исходящий от литературы, живописи, внешних впечатлений, были изначально ближе Прокофьеву: «Скучно писать длинную, беспрограммную музыку, когда любишь программную» [1, с. 58]. Несколько иначе выразил свои предпочтения Онеггер: «Мне лично тяжелей всего даются произведения симфонических жанров, т. к. они требуют всестороннего обдумывания. Но, в противоположность этому, как только передо мной открывается возможность исходить из литературных или зрительно-наглядных посылок, мой труд становится намного

<sup>2</sup> Не случайно исследователи часто проводят параллели между творчеством А. Онеггера и Д. Шостаковича, обнаруживая содержательное, композиционно-драматургическое и даже интонационное родство их сочинений. Отметим, что также как и Шостаковичу, Онеггеру свойствен синтез непосредственно-лирического и остранично-эпического тона музыкального высказывания.

<sup>3</sup> Сергей Прокофьев (р. 11(23).04.1891) старше Артюра Онеггера (р. 10.03.1892) на одиннадцать месяцев.

<sup>4</sup> Любовь Прокофьева к музыкально-театральным жанрам известна. Первое крупное сочинение детской поры (опера «Великан») было связано с этой областью творчества. К сфере симфонической композитор обратился также рано: первая (детская) симфония Прокофьева была написана в 1902 году под руководством Р. Глиэра.

легче» [2, с. 99]. Прокофьев, став крупным мастером симфонии, трактовал ее, скорее, в непрограммном ключе и как будто «растворил» в ее «интровертном» жанровом пространстве сценическую характеристичность и динамику театрального действия.

Похожая картина складывалась и в творчестве Онеггера, чье отношение к программной конкретике произведения в рамках симфонической концепции было двойственным: «Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки... я выражаю в музыке, порой бессознательно, свои сокровенные мысли» [2, с. 86]. Одновременно Онеггер охотно сравнивает симфонию или сонату с романом, в котором музыкальные темы выполняют роль персонажей. «После первого знакомства с ними мы следим за их судьбой, углубляемся в их психологию, они все время представляются нам в своем неповторимо своеобразном облике» [2, с. 87].

«Театральность» образно-драматургических импульсов композиторского процесса соединяется в творчестве Прокофьева и Онеггера с природным даром инструментального, симфонического высказывания. Это приводит к неоднократным проявлениям жанрового синтеза, обретающего различные формы. Иногда это путь из музыкально-театральной сферы в сугубо инструментальную: балет «Ала и Лолий» становится «Скифской сюитой» (Прокофьев), «Трагическая пантомима» Онеггера превращается в мимическую симфонию «Гораций-победитель». Однако чаще музыкальные идеи воплощаются в нескольких жанровых ипостасях. Таков балет «Трапедия» Прокофьева, являющийся одновременно квинтетом для смешанного состава, а также его Третья и Четвертая симфонии, возникшие, как известно, на основе материалов оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын». В числе подобных сочинений Онеггера — музыка к драматической постановке «Царь Давид» и драма «Юдифь», позднее воплощенные как драматические оратории и оперы. Жанровыми гибридами можно назвать хореографическую симфонию «Скетинг-ринг» (она же — «роликовый» балет) и балет-мелодраму «Амфион»<sup>5</sup>.

Стимулом для художественного взаимообмена между театральными и инструментальными жанрами в искусстве был возросший интерес к интонационно-звуковым, а также пластическим первоэлементам человеческого высказывания и их смешению, характерный для сценических произведений 1900–1910-х годов. Особую актуальность обретает переход из вокально-певческого в речевое интонирование, своеобразная «реинкарнация» жеста и движения в музыкальной материи. У Прокофьева и Онеггера это нашло проявление в экспериментах с певческими партиями, рельефных и выразительных воплощениях кинетических образов, «прочитываемых» не только

<sup>5</sup> К жанровой гибридности более склонен А. Онеггер.

в балетных, театрально-сценических сочинениях, но и опусах, принадлежащих иным жанровым областям. В кантате «Семеро их» (1917–1918) — вокально-симфоническом первенце Прокофьева — трактовка партий хора и солиста, создающих картину халдейского заклинания, нетрадиционна для того времени: кроме обычных приемов, здесь активно применяются громкий шепот, восклицания, призывы, резкие реплики и хоровые глиссандо. В ряде эпизодов хор выступает как «одна из тембровых красок оркестра» [3, с. 124]<sup>6</sup>. Интерес композитора к новым вариантам интонирования литературного слова в вокальных жанрах был устойчивым, заставлял реагировать на аналогичные поиски других авторов, одним из которых стал Онеггер. В дневнике от 19 марта 1924 года Сергей Сергеевич пишет: «Вечером со Сталем были на “Царе Давиде”, оратории Онеггера, в которой, между прочим, введено чтение и даже есть моменты мелодекламации. Последнее меня как раз очень занимает. Успех колоссальный, и действительно есть места, сделанные необычайно блестяще и изобретательно. Декламация на фоне ноющих (несколько в рахманиновском стиле) женщин — превосходна... Но рядом ужасные пошлости и обыденность. Мелодический дар слаб... Так или иначе, послушать любопытно, а молодым авторам (да и не только молодым) есть чему поучиться» [4, с. 246]. Примечательно, что на следующий день Прокофьев, раззадоренный опусом Онеггера, читал «Вавилон» Мережковского и очень увлекся мифом о Гильгамеше. «Вот на что можно было бы написать ораторию, как Онеггер — и насколько это интересней! Только без промежуточных чтений, а только мелодекламацией!» [4, с. 246].

Последнее замечание, как и несколько произведений, созданных в предшествующие годы, указывают на интерес композитора к древним цивилизациям, архаике, а также «варварским» образам, несущим мощнейшие энергетические потоки. Причиной пристального взглядывания мастеров искусств в мир «архаического», как отмечал М. Волошин, был поиск не только «редкого и пряного», но еще и «с собою тайно схожего». Художники и поэты поворачивали всемирную историю, «точно многогранное зеркало, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица» [5, с. 275]. Безусловно, Прокофьев не был одинок в своих устремлениях, свидетельством чему являются опусы 1910-х годов таких мастеров, как Стравинский, Барток, Равель<sup>7</sup>. Музыкальные образы культурно-исторической древности, имеющие варварскую окраску, обладающие почти экстремальной остротой и силой,

<sup>6</sup> Несколько иное, но родственное, творческое решение Прокофьев предлагает в экстатической сцене из пятого акта оперы «Огненный ангел» (1919).

<sup>7</sup> Из менее крупных композиторских имен можно указать В. Сенилова с его симфонической поэмой «Скифы» (1912).

встречаются также в сочинениях Артюра Онеггера, благодаря чему возникает общее идейно-тематическое поле с русским композитором. Представляется, что сочинения обоих авторов, с одной стороны, выявляют их индивидуальную специфику — личностную и композиторскую, а с другой — неожиданно обнаруживают точки соприкосновения в художественном пространстве.

Отчетливее всего это выступает в произведениях, имеющих программно-театральный генезис (явный или скрытый). Со стороны Прокофьева оказываются «Скифская сюита» (1915), кантата «Семеро их»<sup>8</sup>, балет «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» (1915–1920), а от Онеггера выступают симфоническая поэма «Песнь Нигамона» (1917), музыка к сценической постановке «Притчи об играх мира» (1918), мимическая симфония «Гораций-победитель» (1921).

Литературно-поэтическая основа названных произведений различна. Однако в ней просматривается общая идея столкновения созидającego и разрушающего начал, жизни и смерти, данная сквозь призму языческой мифологии, древнейшего богочувствования, драматических эпизодов из истории и старинных фольклорных образов. У Прокофьева стихийная мощь варварского начала охватывает раннюю кантату и ярко выступает в частях «Поклонение Велесу и Але», «Чужбог и пляска нечисти» («Скифская сюита»). Произведения также сближает ритуальный характер действия, заложенный в хоровых заклинаниях «Семеро их», танцах и шествиях «Скифской сюиты». Он слышен в интонационных и ритмических оstinato, пронизывающих многопластовую фактуру сочинений<sup>9</sup>, волнообразных оркестрово-динамических разрастаниях, повторяющихся внутри разделов и частей. Немаловажно сходство гармонического языка сюиты и кантаты, как бы ориентированного в некоторых эпизодах на трансовое, пограничное состояние психики, сопутствующее ритуальным магическим действиям. «Кантата “Семеро их”, несмотря на жанровое отличие от “Скифской сюиты”, — пишет Л. Скафтымова, — близка ей по экспрессионистскому натиску предельно диссонирующих звучаний, мощности бушующих оркестровых масс, стремительному развертыванию контрастных эпизодов, гиперболичности «злых образов», беспредельному царству зловещей фантастики» [3, с. 125].

Присутствие разрушительной силы, исходящей из глубин мироздания, и напряженный эмоциональный тонус, которыми отмечены названные про-

---

<sup>8</sup> Кантата не является театральным жанром, однако ее литературная основа связана с обрядностью, предполагающей театрализацию действия.

<sup>9</sup> Принцип сложения оркестровой ткани в кантате заключается в объединении относительно самостоятельных линий, нередко многоголосных. Подобное фактурно-тембровое решение наблюдается и в «Скифской сюите».

кофьевские опусы, ощутимы в одной из первых симфонических работ Онеггера — «Песнь Нигамона». Правда, понимание и воплощение «варварского» здесь иное, чем у Прокофьева, хотя в комплексе использованных композитором художественных приемов есть общие элементы. Здесь варварство заключается не в непосредственности выражения языческих верований, инстинктов, страхов, а в человеческой жестокости, основанной на «нетерпимости к чужаку», идущей из глубокой древности. Отсюда — драматический ракурс музыкального решения Онеггера. Программа сочинения навеяна одним из эпизодов романа Г. Эмара «Сурике»: «Вождь индейского племени ирокезов Нигамон и его воины захвачены в плен врагами, оскальпированы и должны быть заживо сожжены на костре. Но воля пленников не сломлена: в огне раздаётся предсмертная песнь Нигамона, ободряющего товарищей» [6, с. 94].

Произведение молодого автора, являющееся, в сущности, инструментальной драматической сценой, по характеру выразительных средств во многом следует программному романтическому симфонизму и не производит того яркого впечатления языковой новизны, какое возникает с первых тактов «Скифской сюиты» или кантаты «Семеро их», начинающихся как будто бы с кульминации. «Песнь Нигамона», в ее принадлежности XX веку и актуальной для тех лет проблематике, раскрывается постепенно. Интересно, что с целью приближения к колориту индейской музыки композитор пользовался подлинными народными темами, которые он нашел в этнографическом сборнике Жюльена Тьерсо<sup>10</sup>. Музыка вступления и эпилога, обрамляющих основной раздел, в начале сочинения воссоздает атмосферу тревожного, мучительного ожидания, «разрезаемого» повторяющейся, «роковой» ритмической фигурой литавр, а в конце выражает ужас потрясения от произошедшего и, одновременно, подчеркивает силу человеческого духа. Центральный раздел поэмы, непосредственно воплощающий события, выполнен Онеггером в более объективной манере и не лишен картинной изобразительности из-за несколько фрагментарной композиции и многотемности. Обилие остигатных ритмоинтонационных формул, пронизывающих эту часть поэмы, опирающихся на политональные гармонические сочетания<sup>11</sup> и порой по-прокофьевски яркие соотношения регистрово-тембровых линий,

<sup>10</sup> В этом смысле он отличается от Сергея Прокофьева, который, как известно, в молодости страдал некоторым музыкальным «пуризмом» и не желал привлекать фольклорные цитаты, создавая собственный звуковой материал.

<sup>11</sup> Усложнение гармоний, активизирующееся в кульминационной зоне, в сочетании с «каркающими» репликами медных инструментов на фоне тремоло оркестровых басов, подчеркивает варварскую, жестокую природу образов музыки Онеггера, напоминая о «Семерях» (так называл кантату автор) Прокофьева.

рождают ассоциации с произведениями русского композитора<sup>12</sup>. Примечательно, что раньше, чем обнаруживается образно-звуковое сходство с произведениями Прокофьева, возникают отчетливые параллели с опусами его выдающихся учителей. Начало основного раздела, рисуящее злую радость захватчиков от предвкушения жестокого действия, напоминает страницы лядовских «Кикиморы» и «Бабы-Яги», а фактурное развитие некоторых тем, в сочетании с их интонационным обликом<sup>13</sup>, вызывает в памяти фрагменты «Сечи при Керженце» с ее отчаянной борьбой. Непосредственно Прокофьеву в «Песне Нигамона» родственной оказалась монтажная логика музыкального развертывания, проявляющаяся, правда, не «по горизонтали», а «по вертикали». Это заметно в эпизоде, где одновременно звучит несколько музыкальных тем<sup>14</sup>, одна из которых, проводимая фугато с различными (увеличением и уменьшением) преобразованиями, «рисует» ритуальный хоровод вокруг пылающих пленников, а параллельно с ними звучит песнь Нигамона, интонируемая солирующей трубой *con sordino*. Пробиваясь сквозь многоголосную полифоническую фактуру, тема становится, благодаря неоднократному проведению, мужественным «заклинанием огня» в почти кинематографическом многоплановом фрагменте поэмы.

Необходимо отметить, что в 1910-е годы монтажность музыкального развертывания у Прокофьева проявляется, скорее, в горизонтальном аспекте<sup>15</sup>. Черты «вертикального» монтажа ощутимы в кантате «Семеро их», где хорové и сольные реплики различной интонационной и артикуляционной окраски накладываются на не менее контрастные оркестровые линии. Примером прокофьевского вертикального монтажа в полноценно-тематическом варианте, с которым возникает аналогия при прослушивании «Песни Нигамона», может быть эпизод из более позднего сочинения — кантаты «Александр

---

<sup>12</sup> Возникают параллели и с И. Стравинским («Весной священной»). Например, фрагмент, где, как указывает Л. Раппопорт, «заунывный мотив, гармонизованный параллельными септаккордами в широком расположении, приобретает угрюмый, варварский оттенок, что соответствует характеру танца дикарей перед костром» [6, с. 94].

<sup>13</sup> Одна из тем имеет в мелодическом рисунке характерный ход на увеличенную секунду, как в песне «Про татарский полон» из симфонического антракта Римского-Корсакова.

<sup>14</sup> Некоторые из них, родственные материалу вступления, имеют стонущий, страдальческий характер.

<sup>15</sup> Напомним, что Прокофьев, в отличие от Онеггера, склонного к линейно-полифонической организации музыкальной ткани, тяготел к гармоническому складу с выраженной гомофонной фактурой, часто переходящей в инструментальную гетерофонию. Последнее является следом воздействия русского народного многоголосия.

Невский»<sup>16</sup>, точнее, — фрагмент «Ледовое побоище».

«Монтажная горизонталь», давно отмеченная исследователями в драматургической логике «Скифской сюиты» и «Шута» Прокофьева, проявила себя в мимической симфонии Онеггера «Гораций-победитель». Изначально задуманное как «трагическая пантомима» на тему легендарного поединка Горациев с Куриациями, это произведение несет на себе след сценического замысла: мимическая симфония состоит из восьми частей, последовательно раскрывающих события. В музыке ощутимы черты плакатности, сценического живописания, а интенсивность драматического действия подчеркнута весомостью ритмодинамических средств. Каждая часть имеет несколько разделов, контрастно следующих друг за другом, подобно меняющимся кинокадрам. Такое решение было связано не только со сценическим происхождением опуса, но и концепцией произведения: в центре внимания композитора оказался не психологический конфликт, а батальные сцены. Как отмечает Л. Раппопорт, «жестокость нравов и кровавые убийства обрисованы с прямолинейной объективностью, без романтических прикрас и идеализации древности» [6, с. 96]. Предложенную Онеггером антиромантическую трактовку конфликтной истории подчеркнуло и гармоническое решение «Горация-победителя», вновь заставляющее вспомнить о С. Прокофьеве. Баталию, смертельную схватку противоборствующих сил французский композитор воплотил с помощью атонального музыкального языка, господствующего в мимической симфонии, прибегнув к максимальной резкости в интонационно-ладовой сфере. Характерно, что «Скифская сюита», а также кантата «Семеро их», в целом базирующиеся на тональной организации, но включающие поли-, а иногда и атональные звуко сочетания, близки онеггеровскому сочинению высокой степенью событийности гармонических структур, которая, по выражению А. Ивко, может быть названа «законом гармонического превышения» [7, с. 195]<sup>17</sup>. Образно-драматургическая роль заостренной и усложненной гармонии в названных сочинениях обоих композиторов также будет схожа. «Главное в атональных образах раннего симфонизма Онеггера, — пишет С. Павчинский, — воля, динамика, моторика, нечто от урбанистических увлечений той эпохи» [8, с. 23]. Подобные характеристики будут справедли-

<sup>16</sup> Со знаменитой патриотической кантатой Прокофьева у «Песни Нигамона» возникает дополнительная неожиданная ассоциация. Одна из музыкальных тем, отобранных Онеггером из сборника Тьерсо, характеризующая индейцев-захватчиков, напоминает мелодию «тевтонского рога» из «Александра Невского», которая появляется в части «Крестоносцы во Пскове» и активно используется в «Ледовом побоище».

<sup>17</sup> Как указывает А. Ивко, данный закон «способен в целом проявляться как «принцип неповторяемости гармонических структур», ...и как «принцип нарастания хроматики» (шире — нарастания сложности системы)» [7, с. 195].

вы и в отношении Прокофьева, представившего свои сочинения несколько раньше, а затем продолжившего эту образную линию в опусах 1920-х годов<sup>18</sup>.

Несмотря на доминирование атональности и полифонической организации ткани, в музыке «Горация-победителя» отчетливо выступает театральная жестовость, сценическая «жизнь» пластического образа. В очерченном круге сочинений Прокофьева этому более всего отвечает балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутившем» — произведение, в котором композитор, следуя европейской музыкально-хореографической традиции, продолжает также новаторские поиски Даргомыжского – Мусоргского. Здесь, как пишет Ю. Левашев, Прокофьев «впервые в балете применяет свой дар музыкальной характеристичности» [9, с. 23]. Особенно выразительны и колоритны эпизоды, в которых музыка «словно следит за действием», подсказывая буквально каждый жест сценического процесса. Примечательно, что в прокофьевском «Шуте» и «Горации-победителе» Онеггера, изначально предназначенным для театрального воплощения, имеются аналогии фактурно-композиционных решений в близких по содержанию эпизодах. Эта сцена убийства шутиных жен (2-я картина) и батальный фрагмент в центре мимической симфонии Онеггера, построенные как фуги. Одновременно в музыке указанных фрагментов проявляется различие авторской «подачи» и эмоциональной окраски — условно-сценическое деяние, представленное как нелепое разрушительное действие («Шут»), и настоящая в своей экспрессивности битва Горациев с Куриациями. Интересно, что этот фрагмент мимической симфонии Онеггера перекликается некоторыми нюансами музыкального воплощения и характером звучания с более поздним сочинением Прокофьева (балетом «Ромео и Джульетта»). Тема фуги в батальном эпизоде «Горация-победителя» по интонационно-мелодической конфигурации и темброво-регистровой окраске<sup>19</sup> близка второй теме из № 13 балета «Танец рыцарей», впервые появляющейся в веронской уличной драке (№ 6). Одержимость яростью, приводящая к убийству, выполненная с помощью жестких ритмических ударов, контрастирующих холодно-шелестящему звучанию струнных<sup>20</sup>, выявляет

<sup>18</sup> Таких, например, как Вторая симфония, балет «Стальной скок».

<sup>19</sup> В мелодии равными длительностями настойчиво повторяется один и тот же звук, переходящий к поступенному движению, изредка прерываемый скачками.

<sup>20</sup> Французский автор еще добавляет трели флейт (гранд и пикколо). Имеется различие в обозначенном способе характеристики: у Прокофьева сначала несколько тактов играют скрипки (I, II) и альты *sul ponticello*, а затем другие инструменты производят серию ударов, сливаясь в моноритмичном рисунке, словно воплощая предсмертные конвульсии. У Онеггера подобные удары, не регулярные, в отличие от Прокофьева, накладываются на звенящую оркестровую материю: аффект достигает своего апогея, убийство свершается.

родство эпизодов убийства Камиллы<sup>21</sup> и смерти Тибальда. Некоторые страницы музыки «Горация-победителя» близки легендарному балету Прокофьева непреходящей в экзатичность эмоциональной пронзительностью, которая создается насыщенной, но тембово рельефной оркестровой фактурой, а также особой пластичностью инструментальной мелодики, характерной для обоих композиторов.

Указанные черты, сближающие непохожих авторов, так же, как и по-театральному выпуклая манера композиторского письма, выявляются в прокофьевском балете «Сказка о Шуте, семерых Шутов перешутившем» и «Притче об играх мира»<sup>22</sup> Онеггера. Два сочинения, весьма далекие по литературно-поэтической направленности, имеют общее музыкальное «звено», возникшее из глубинного тематического родства, отчасти связывающего все шесть рассматриваемых произведений. «Связующими нитями» для сочинений Прокофьева и Онеггера стали темы смерти и игры, являющиеся в «Притчах об играх мира» образно-драматургической основой.

Идеи опуса Онеггера перекликаются с идеями поэмы бельгийского поэта-символиста Поля Мераля о «фатальном цикле» (рождение, жизнь, смерть), который проходят человек, животное и природа. Процесс взаимодействия каждого из компонентов мироздания друг с другом аллегорически обозначается поэтом как игра, которая часто принимает вид борьбы и олицетворяет саму жизнь: неподвижны только мертвые. Музыка Онеггера, состоящая из десяти балетных номеров<sup>23</sup>, двух интерлюдий и эпилога, стала главным носителем идей сценического представления, стилизованного в античной манере: по краям сцены предполагается расположение хористов, одетых в греческие туники, а в центре — чтица. Строки поэмы постоянно возвращают к мысли об игре, лишь временно преодолевающей смерть. Они указывают также, что акт жизни, оканчивающейся смертью, происходит всякий раз, когда человек играет (борется): «И если ты будешь бороться с миром,

<sup>21</sup> Камилла из клана Горациев была возлюбленной одного из братьев Куриациев. После победы Горациев Камилла проклинает своего брата, и тот убивает ее.

<sup>22</sup> Образы последнего из названных произведений также обнаруживают характерность, воплощаемую с помощью развернутого комплекса средств. Это особенно ярко проявляется в частях «Дитя и море», где хроматические «наплывы» пассажей струнных соединяются с непосредственными мелодическими фразами-жестами флейты и трубы, «Гора и камни», выполненной благодаря звучанию только ударных инструментов, «Крыса и смерть», с ее извивающейся фигурацией флейты-пикколо, тонушей в грохоте барабанов.

<sup>23</sup> «Солнце и цветок», «Гора и камни», «Дитя и море», «Человек, мятущийся по Земле», «Безумный человек» (интерлюдия), «Люди и деревня», «Люди и земля», «Мужчина и женщина», «Человек — борец и властелин» (интерлюдия), «Человек и тень», «Крыса и смерть», «Человек и море». «Эпилог».

станешь умирать каждый день. Смерть» [10, с. 94].

В балете «Шут» идея столкновения жизни и смерти, легко выявляемая внутри музыкально-поэтического пространства «Скифской сюиты», кантаты «Семеро их», так же, как и трех опусов Онеггера, «прочитываются» не сразу. Прокофьевский балет, акцентировавший русскую национальную тематику, примечателен, прежде всего, «невсамделишностью» происходящего на сцене и заразительным юмором, брызжущим весельем. Однако генезис смехового мира ранних музыкально-театральных сочинений Прокофьева при более углубленном изучении открывается с неожиданной стороны. «Прокофьевский смех, — пишет С. Лашенко, — здесь восходил к тому таинственному феномену смеха как деяния, который имел весьма мало общего с радостным и беззаботным весельем и воспринимался нашими предками силой, исполненного магического заклинания. Специфические черты такого смеха были обусловлены генетической связью Прокофьева с глубинными пластами языческого мироощущения, с ведущей идеей архаического сознания — идеей тождества жизни и смерти» [11, с. 219]. Исследователь отмечает, что тема смеха вводится в музыкальную ткань балета как композиторское вчувствование в архаический первосмысл сюжета. Связующим элементом между произведениями Прокофьева и Онеггера оказывается фигура Шута, транслирующая те самые архаические смыслы и символизирующая игровую стихию. Напомним, что фольклорный архетип шута, пришедший в русскую культуру из западноевропейской, обладает сложной символикой. Начиная со Средних веков неизменными сопровождаителями и характеристиками Шута были образы-знаки Смерти и Глупости, вокруг которых развивался сатирический материал. Специфическая шутовская Глупость являет собой «дуруину с хитрецей», то есть глупость, вывернутую наизнанку, псевдоглупость. Своими действиями и остротами фольклорный герой «морочит голову» и создает ситуацию «шиворот-навыворот», при которой и обнажается истинная сущность вещей. В балете Прокофьева прочерченная «линия смерти» все время сопровождается смехом: «мнимое убийство» Шутихи на глазах семерых Шутов, «помиравшие» со смеху от затеваемой проделки Шут с Шутихой, убийство шутиных жен, мнимая смерть Стряпки, превратившейся в козлуху. Весь этот ряд событий, инициированных Шутом, подчеркивает, особенно в условиях балетного жанра, физико-энергетическую сущность смеха, близкого, по замечанию В. Проппа, к пляске. «Пляска есть не что иное как судорожное усилие... Именно такого рода судорожным усилием является и смех. В этом смысле

смех есть “магическое” средство создания жизни» [12, с. 241]<sup>24</sup>. В «Притчах об играх мира» Онеггера, согласно тексту поэмы Мералы, не смеется никто. Музыка сочинения, несмотря на внешнюю картинность и изобразительность, наполнена перманентным внутренним напряжением, ощущением скрытого противостояния. Образно-звуковой спектр частей «Солнце и цветок», «Люди и деревня», «Мужчина и женщина», «Человек борец и властелин» несет в себе лирические отголоски «Просветленной ночи» Шёнберга, а жесткие фигуры ударных, встречающиеся в номерах «Гора и камни», «Люди и земля», близки «Сказке о солдате» Стравинского. В «Притчах...» слышатся также изысканные переливы «Моря» Дебюсси и даже скрябинские патетические призывы в духе «Поэмы экстаза». Но один номер — пятый, располагающийся почти в самом центре произведения, можно назвать «прокофьевским» и по характеру, и, отчасти, по музыкальному облику — первая интерлюдия «Безумный человек». Ее специфический задор и веселая деловитость в контексте эмоционального наполнения других номеров сочинения являют собой нелепицу, почти сумасшествие. Многие заставляет вспомнить о стилистике прокофьевского «Шута»: прояснение фактуры, отчетливая опора на мажор, периодичность композиционных структур темы и быстрая смена в характере движения ее мелодики. Даже хроматический волнообразный рисунок, характерный для тематизма «Безумного человека», близок фоновым фактурным элементам главной музыкальной темы Шута, а использованная Онеггером ритмическая фигура, порученная треугольнику, словно напоминает о шутовских бубенцах. Образ «чудика» привносит в тяжелые игры мироздания легкость, настоящую игровую непосредственность, «переворачивающую» обычные установления и, пусть временно, отдаляющую от смерти. В «Притчах...» эпизодический образ безумца-шутника является, несмотря на свою чудакость, самым позитивным. Такой трактовке «безумца» способствует и дополнительное сходство с прокофьевской музыкой, возникающее благодаря резкому, буквально кадровому переходу от скерцозной образности к лирической и наоборот<sup>25</sup>. Судьбы близких друг другу героев двух композиторов различны: «Безумный человек» Онеггера поглощается «играми мира», оканчивающимися смертью, а в балете Прокофьева Шут, по выражению С. Лашенко, царствует, утверждая своими проделками и смехом жизнь [11, с. 227].

Все рассмотренные сочинения создавались в сложный военный период.

<sup>24</sup> Не случайно в русской фольклорной традиции существует обычай посмеяться перед тем, как покинуть кладбище — место упокоения усопших. Так живые отделяли себя от мертвых, чтобы не принести домой энергию потустороннего мира.

<sup>25</sup> Темп неожиданно замедляется, мелодия «распевается», а сопровождение становится глубоким и прочувствованным. Это заставляет вспомнить балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка» Прокофьева.

Не отражая напрямую грозные события того времени, произведения Прокофьева и Онеггера воплотили его беспокойную, конфликтную энергетику, сочетавшуюся с настойчивостью стилизованных поисков и увлеченностью художественными экспериментами. Состояние мятежности, обращения к стихийным силам мироздания и обряду, по-разному проявившиеся в названных опусах, были вызваны переживанием особого момента истории, сблизившим двух авторов. Примечательно, что уже на рубеже 1910-х и 1920-х годов позитивная сущность творческого посыла композиторов-ровесников, общность их художественных поисков и воплощений проступила в высказываниях Н. Мяковского и самого С. Прокофьева: «Сейчас «Шут» не сходит у меня с рояля — беспрерывно лакомясь им — превосходная вещь, пестрая, затейливая, цепкая, с невероятно яркими и западающими основными элементами... Я должен сознаться, что пользуюсь Вашей музыкой даже с гигиенической целью: когда наглотаешься всех этих Бартоков, Веллешей, Кшенеков, Пуленков, Грошей, Хиндемитов и др., — просто потребность является выйти подышать чистым и здоровым воздухом Ваших угодий. Что-то мне из всей заграницы кроме маститого Шёнберга и отчасти Honegger'a никто особенно не нравится» [1, с. 219]. Жизненную энергию, динамику, свойственную людям не просто одного поколения, но «определенного духовного сложения», отмечал и сам Прокофьев, невольно обнаруживая общность с Онеггером.

Из дневника Прокофьева от 10 мая 1924 года: «Думал о “Pacific”. Хорошо, пускай в нем музыкального материала мало, но ведь в «Семеро их» не Бог весть как много музыки! А между тем я очень ношусь с “Семерями”. Очевидно, в “Pacific” есть что-то, что я просмотрел, и это что-то есть напор, та сила, которая и заставляет паровоз нестись так стремительно»<sup>26</sup> [4, с. 256].

Сочинения Прокофьева и Онеггера, появившиеся в последующие годы, могут раскрыть иные уровни художественного родства двух композиторов в лирике, драме и эпосе, театре и симфонии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. и Мяковский Н. Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 597 с.
2. Онеггер А. Я — композитор / Перевод с фр., ред., вступ. статья и коммент. В. Н. Александровой. Л.: Музгиз [Ленингр. отд.], 1963. 207 с.
3. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество Рахманинова и русская

<sup>26</sup> В сочинении А. Онеггера, названном «аллегорией устремленности» [1, с. 195], Прокофьев видел блестящее инструментальное мастерство и композиторскую изобретательность, но также полное отсутствие собственно музыкального материала.

- кантата начала XX века. СПб: Изд-во Политех. ун-та, 2009. 254 с.
4. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933: в 3-х т. М.: Классика XXI, 2017. Т. 2: 1916–1925. 547 с.
  5. Архаизм в русской живописи // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
  6. *Rapport* Л. Г. Артур Онеггер. 1892–1955. Л.: Музыка. [Ленингр. отд.], 1967. 304 с.
  7. Ивко А. В. О гармонической событийности и формообразующих процессах в «Скифской сюите» С. Прокофьева // Киевское музыкознание: сб. ст. Киев, 2000. Вып. 3. С. 191–201.
  8. Павчинский С. Э. Симфоническое творчество А. Онеггера. М.: Советский композитор, 1972. 225 с.
  9. Левашев Ю. А. Ранние балеты Прокофьева // Из истории музыки XX века: сб. ст. / М. С. Друскин (отв. ред.). М.: Музыка, 1971. С. 7–30.
  10. *Onegger* A. Le Dit des Jeux du Monde. Dix danses, a interlude, Epilogue pour orchestre de chambre. Paris: Editions Maurice Senart, 1928. 94 p.
  11. Лащенко С. К. Архаические смыслы прокофьевского смеха (на примере оперы «Любовь к трем апельсинам» и балета «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего») // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры: сб. ст. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2001. С. 219–228.
  12. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пронн В. Проблемы комизма и смеха. М., 1999. 285 с.

## REFERENCES

1. Prokof'ev S. S. i Myaskovskij N. Ya. Perepiska. M.: Sovetskij kompozitor, 1977. 597 s.
2. *Onegger* A. Ya — kompozitor / Perevod s fr., red., vstup. stat'ya i komment. V. N. Aleksandrovoj. L.: Muzgiz [Leningr. otd.], 1963. 207 s.
3. Skafty`mova L. A. Vokal`no-simfonicheskoe tvorchestvo Raxmaninova i russkaya kantata nachala XX veka. SPb: Izd-vo Politex. un-ta, 2009. 254 s.
4. Prokof'ev S. S. Dnevnik 1907–1933: v 3-x t. M.: Klassika XXI, 2017. T. 2: 1916–1925. 547 s.
5. Arxaizm v russkoj zhivopisi // *Voloshin* M. Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. 848 s.
6. *Rapport* L. G. Artur Onegger. 1892–1955. L.: Muzy`ka. [Leningr. otd.], 1967. 304 s.
7. *Ivko* A. V. O garmonicheskoy soby`tijnosti i formoobrazuyushhix processax v «Skifskoj syuite» S. Prokof`eva // Kievskoe muzy`koznanie: sb. st. Kiev, 2000. Vy`p. 3. S. 191–201.
8. *Pavchinskij* S. E`. Simfonicheskoe tvorchestvo A. Oneggera. M.: Sovetskij kompozitor, 1972. 225 s.

9. Levashev Yu. A. Rannie balety` Prokof`eva // Iz istorii muzy`ki XX veka: sb. st. / M. S. Druskin (otv. red.). M.: Muzy`ka, 1971. S. 7–30.
10. Honegger A. Le Dit des Jeux du Monde. Dix danses, a interlude, Epilogue pour orchestre de chambre. Paris: Editions Maurice Senart, 1928. 94 p.
11. Lashhenko S. K. Arxaicheskie smy`sly` prokof`evskogo smexa (na primere opery` «Lyubov` k trem apel`sinam» i baleta «Skazka pro Shuta, semery`x shutov pereshutivshogo») // Iskusstvo XX veka: paradoksy` smexovoj kul`tury`: sb. st. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki, 2001. S. 219–228.
12. Ritual`ny`j smex v fol`klore (Po povodu skazki o Nesmeyane) // Propp V. Problemy` komizma i smexa. M., 1999. 285 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения, доц., omega-o@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., omega-o@mail.ru