



Е. И. ЧИГАРЁВА

*Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0500-1427*

Музыка и художественная проза: процессы взаимодействия

Музыку и художественную прозу объединяет не только непосредственное влияние музыки на литературу, но и общность эстетических законов. В статье рассматриваются различные аспекты взаимодействия музыки и художественной прозы. В ней две части: о воздействии музыки на литературу и о воздействии литературы на музыку. Анализ осуществляется с позиций стиховедения с учетом специфики прозаического текста.

Музыкальность художественной прозы, согласно теории иерархии масштабно-временных уровней Е.В. Назайкинского, прослеживается на фоническом, синтаксическом, композиционном уровнях. При этом литературный фрагмент членится на колоны (по принципу смыслового ударения), в которых, в зависимости от расстановки акцентов, определяется размер, подобный стихотворному. Конечно, эта метрическая и ритмическая организация более свободна, чем в поэзии. Однако, безусловно, некоторые аналогии возможны. В статье анализируется конкретный пример – отрывок из рассказа А.И. Куприна «Золотой петух».

Взаимодействие музыки и литературы на композиционном уровне – более сложная проблема: часто встречающееся в гуманитарных науках выявление в литературных произведениях музыкальных форм представляется спорным. Что касается влияния литературы на музыку, то в музыке нередко используются литературоведческие термины. Кроме того, в эпоху романтизма такая связь проявляется на уровне жанров. Но особенно это важно для некоторых стилей XX века, по отношению к которым используется понятие «музыкальная проза». Имеются в виду музыкальные произведения, в которых отсутствуют периодичность, квадратность, повторы, «рифмованные» каденции и т. д.

Ключевые слова: «музыкальная проза», стиховедение, фонический, синтаксический, композиционный уровни, метрическая и ритмическая организация.

Для цитирования / For citation: Чигарёва Е.И. Музыка и художественная проза: процессы взаимодействия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 70–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.070-079.



EVGENIYA I. CHIGAREVA

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0500-1427

Music and Artistic Prose: Processes of Interaction

Music and fiction are united not only by the direct influence of music on literature, but also by the fact that both types of art go back to common aesthetic laws. In the article various aspects of the interaction of music and fiction are considered. There are two parts: on the impact of music on literature and on the impact of literature on music. The article analyzes prose from the standpoint of poetry, taking into account the specifics of the prosaic text. The musicality of fiction prose is considered in the article at various levels – phonic, syntactic, and compositional (according to the theory of E.V. Nazaykinsky). In this case, the literary fragment is divided into columns (according to the principle of semantic stress), and in the columns, depending on the placement of accents, a size similar to that of a poem is determined. Of course, this metrical and rhythmic organization is freer than in poetry. But of course, some analogies are possible.

The article analyzes a specific example, an excerpt from the story of A.I. Kuprin “Golden Rooster”.

The interaction of music and literature at the compositional level is a more complex problem: the identification of musical forms in literary works, which is often found in the humanities, is controversial.

As for the impact of literature on music, literary terms are often used in music. In addition, in the era of romanticism, this is manifested at the level of genres. But especially interesting is the concept of “musical prose”, which is characteristic of some musical styles of the twentieth century. This refers to musical compositions that lack periodicity, squariness, repetitions, the “rhymed” cadences, etc.

Keywords: musicality of fiction, study of poetry, the specifics of prose text, phonic, syntactic, compositional levels, metric and rhythmic organization, “musical prose”.

Цель статьи – подытожить и по возможности систематизировать наблюдения, которые накопились у автора за многие годы изучения проблемы «Музыка и слово». Две части статьи, соответственно, посвящены воздействию музыки на литературу и – литературы на музыку. Это взаимодействие, в каком-то смысле единение – процесс культурно-исторический, обусловленный длительным периодом совместного синкретического существования.

Влияние музыки на литературу очевидно: об этом много пишут и филологи, и музыковеды. Не случайно доклад

А.В. Михайлова на первой конференции «Слово и музыка», которая проводилась в 1994 году совместно филологами и музыкантами в ИМЛИ им. Горького, был назван: «Слово и музыка: музыка как событие в истории слова». Вот, например, развёрнутая цитата из его доклада: «Начавшееся отделение музыки от слова – это всегда событие и в самом языке. Поначалу музыка, отделяясь от литературы, выступает как “скраденное” прононсирование, как речь, внезапно обнаруживающая, что она может переместить слово вовнутрь себя, интериоризировать его, делая его прямое произнесение ненужным, излиш-

ним. Отсюда берёт начало история *внутренних*, «скраденных», взаимосвязей музыки и слова...». И далее, переходя к литературе: «Выходит, что слово тоже уставлено, или установлено на музыку, что оно изнутри самого себя, если рассматривать дело в историко-культурном разрезе, имеет в виду музыку как свою же, слова, конечную *запечатлённость* внутри создаваемого им *смысла*» [8, с. 9, 13] (курсив автора. – Е. Ч.).

Музыкальность художественной прозы – не обязательно результат непосредственного воздействия музыки на литературу. Это могут быть параллельные явления, восходящие к общим эстетическим законам или объясняющиеся сходными принципами психологии восприятия.

При анализе музыкальности художественной прозы, как правило, пользуются терминами стиховедения. В результате возникает некая триада: *музыка* – *поэзия* – *проза*.

Действительно, несмотря на безусловную специфику прозаической речи, при мысленном чтении мы невольно структурируем текст, наподобие сихотворного, членим его на определённые отрезки (*колонны*¹ [7, стб. 370]), на *строфы* (аналогично поэтическим строфам), находим там свободно претворённый *поэтический метр* и различные *повторы гласных и согласных* (об этом речь пойдёт ниже). И конечно, такой анализ невозможен без применения стиховедческой терминологии: ведь с точки зрения структуры, звуковых особенностей стихи кажутся более близкими к музыке, чем проза. Например, пушкинское четверостишие с перекрёстными рифмами (из Пролога «Руслана и Людмилы») весьма напоминает квадратный период повторного строения.

*У лукоморья дуб зелёный,
Златая цепь на дубе том.
И днём, и ночью кот учёный
Все ходит по цепи кругом.*

Сопоставим пушкинское четверостишие с периодом Моцарта – главной темой 1-й части Клавирной сонаты Моцарта № 17 KV 576 (редакция А.Б. Гольденвейзера). Обозначенная буквами структура периода вызывает аналогию со строением пушкинской строфы: $a\ b\ a_1\ b_1$. Рифмы второго и четвёртого стиха подобны каденциям – серединной и заключительной; второй и четвёртый стихи – сходным (чаще всего транспонированным) началам первого и второго предложений. Конечно, это соответствие внешнее и мы знаем, что музыкальный период и поэтический – понятия различные. Ведь, как известно, период в риторике и художественной литературе – «развёрнутое сложноподчинённое предложение, отличающееся полнотой раскрытия мысли и законченностью интонации» [7, стб. 740]. Однако близость поэзии и музыки в подобном простеньком примере очевидна.

Рассмотрим проблему *музыкальности прозы* на разных уровнях. При этом мы используем теорию иерархии масштабно-временных уровней Е.В. Назайкинского [9, с. 49–54; 10, с. 96–99]: хотя она ориентирована на музыку, исследователь использует филологические термины, тем самым включаясь в проблему «Слово и музыка». Как известно, он пишет о *фоническом, синтаксическом и композиционном уровнях*.

Начнём с *фонического уровня*: по Назайкинскому, «уровень отдельных звуков, мотивов, а иногда также и фраз» [10, с. 96] – как бы музыкальные фонемы, фонически значимые единицы, которые охватываются слухом одномоментно. Исходя из понятий, используемых в стиховедении, выделим относящиеся к области фоники разного рода звуковые повторы: *аллитерации* (повторы согласных); *ассонансы* (повторы гласных); *анафоры* («единоначатие, в начале нескольких стихов,

строф, колонов или фраз» [7, стб. 32–33]); *эпифору* (повтор слов или группы слов в конце стихов, строф, колонов или фраз [7, стб. 1236]). Эти явления, особенно характерные для поэзии, могут быть организуемым фактором и в художественной прозе (например, в так называемых лирических отступлениях или в особенно важных, эмоционально насыщенных фрагментах повествования).

Известно, что поэзию, как и художественную прозу, с музыкой роднят также *метр и ритм*. *Ритм художественной прозы* – особое явление, которое часто исследуют филологи². Мы также знаем, что в силлабо-тоническом стихосложении поэтический метр обладает *регулярностью*. Исключение составляют такие явления, как, например, в двухдольном размере *спондеи* (два ударных слога подряд) или *пиррихий* (пропуск схемного ударения), а также смешанные размеры (например, *хорямб*). В прозе поэтический размер тоже может быть, но он переменный, *нерегулярный*. Конечно, особенно ощутимо взаимодействие размера поэтического и музыкального в вокальной музыке, однако и оно никогда не бывает прямым переводом с одного художественного языка на другой, поэтического размера в музыкальный.

Таким образом, соответствие музыки и литературы здесь несомненно, хотя специфика каждого вида искусств диктует свои закономерности.

Обратимся теперь к *синтаксическому уровню предложений, периодов*, а часто и *фраз*, по Назайкинскому, опирающемуся на «речевой опыт, ассоциации с логикой и синтаксисом речи» [10, с. 98]. Из поэтических приёмов, которые имеют значение и для прозы, можно выделить *синтаксический параллелизм*, в какой-то мере – *перенос* (фр. *enjambement* – «несовпадение синтаксической и ритмической паузы» [7, стб. 738]), а также частично *рифмы*³.

Примеров в поэзии, в которых используют все эти приёмы, немало. Один из хрестоматийных – стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива». Здесь налицо анафоры, которые одновременно создают синтаксический параллелизм. Имеются в виду три строфы, начинающиеся со слова «когда» (три придаточных предложения), которые «разрешаются» в кульминационное, главное предложение – утверждение «тогда», повторённое в начале первого и второго стихов (тоже анафора). В результате всё стихотворение представляет собой поэтический период, единое целое.

Подобная, хотя и более свободная, ритмическая организация возможна и в прозе. В качестве примера приведу рассказ А.И. Куприна, который так выразительно и красиво называется «Золотой петух» [6]. Это от начала до конца гимн весенней природе и её обитателям, сплошная восторженная кульминация. Выпишу развёрнутый отрывок⁴.

«Вот и солнце. / Ещё никогда никто/ – ни человек, ни зверь, ни птица/ не сумел уловить момента/, когда оно появляется/, и подметить секунды, / когда всё в мире становится из бледного, розового/ – *розово-золотым, золотым*./ Вот уже *золотой огонёк* пронизал всё: /и небо, и воздух, и землю/. Напрягая последние силы, / в самозабвенном экстазе,/ трепеща от блаженства,/ закрыв в упоении глаза/, поёт великолепное славословие/ бесчисленный петушинный хор!/ И теперь я уже не понимаю /– звенят ли *золотыми трубами солнечные лучи*/, или петушинный гимн сияет *солнечными лучами*?/ Великий *Золотой Петух*/ выплывает на небо в своём *огненном одиночестве*/. Вот он, старший прекрасный миф о Фениксе/ – таинственной птице/, которая вчера вечером *сожгла* себя/ на пышном *костре* вечерней зари,/ а сегодня *вновь* восстала на востоке /из пепла, дыма и *раскалённых* углей!» [6, с. 642].

В данном отрывке, как обычно в художественной прозе, чередуются колоны с различным количеством слогов⁵: 2, 3, 3, 3, 3, 2, 4, 3, 5, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 3, 3, 5, 5, 3, 5, 5, 2, 4, 4, 4, 4. На фоне обилия коротких колонов (по два и по три слога: 5+12), ускоряющих ритм и темп повествования, выделяются длинные (по 4 или по 5 ударных⁶ слогов). Особенно важны пятисложные колоны, оказывающиеся внутри отрывка, например: «Вот уже *золотой огонь* пронизал всё // Вот он, старый прекрасный миф о Фениксе. // Звонят ли *золотыми трубами солнечные лучи*/, или петушиный гимн сияет *солнечными лучами*?»//

Обращает на себя внимание синтаксическое подобие в последней фразе, подчеркнутое повторяющимися словами – строки, по значению и характеру звучания почти стихотворные. Однако и короткие колоны очень выразительны, как, например, в четвертом предложении («Напрягая последние силы...»), где синтаксический параллелизм (деепричастные обороты) создаёт своеобразное crescendo, «разрешающееся» в основной части предложения (два последних колона).

Существенную роль в тексте играют повторяющиеся слова и образы: «золотой» (5 раз), «солнце» и производные от него, а также слова, близкие по смыслу, составляющие семантическое гнездо (см. курсив и подчеркнутые слова в тексте. С ключевыми словами (*солнце, огонь*) связаны ассонансы звука *О–Ё*, самого по себе солнечного и огненного: 30 ударных (выделены жирным курсивом), 39 – безударных (выделены жирным шрифтом).

В этом фрагменте есть и ассонансы звука *А* и *Я–А* – тоже открытые гласные (выделено наиболее важное для семантики текста).

Композиционный уровень – самый специфический для двух видов искусств, так как композиционные закономерности

здесь весьма различны. В музыке – невербальном искусстве – форма опирается на тонально-гармонические закономерности, восходящие к акустике, чего не может быть в невербальном искусстве – литературе. Тем не менее многие филологи и некоторые музыковеды стремятся найти в литературном сочинении музыкальную форму⁷. Особенное внимание исследователей привлекает сонатная композиция, универсальная, логически выстроенная, содержащая в концентрированном виде обобщённо структурные принципы многих музыкальных (и, возможно, не только музыкальных) форм.

Закономерности различных музыкальных форм исследователи обнаруживают и в художественной прозе (например, у Чехова)⁸. Так, толчком для работ Н.М. Фортунатова, связанных с проблемой музыкальности чеховской прозы, послужила мысль Д. Шостаковича о том, что «Чёрный монах» Чехова написан в сонатной форме. В ответ на прямой вопрос В.П. Бобровского, действительно ли он так думает, Дмитрий Дмитриевич сказал: «Да-да! Когда Коврин в конце кричит: “Таня, Таня!” – это побочная партия в репризе». Известно, что у Шостаковича даже был замысел создания оперы «Чёрный монах», так и неосуществлённый [5]. Эти слова композитора вдохновили В.П. Бобровского на своеобразное «хобби» – он находит различные музыкальные формы в рассказах Чехова [14].

Конечно, все эти поиски интересны и свидетельствуют о родстве двух видов искусства, но следует признать, что композиционная организация музыки и литературы весьма различна и некое подобие условно, оно восходит к общим эстетическим законам, которые, однако, в каждом искусстве проявляются индивидуально.

Об опасности прямолинейности при сравнении двух видов искусства предупреждает и Михайлов: «...Непременно нужно от



таких “форм” восходить на некоторый более высокий уровень – тот, где между построением *смысла во всей его полноте*, соответственно в литературных/поэтических и музыкальных произведениях, будут выявляться действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства. Задача не в том, чтобы думать, что литературное произведение может быть построено как соната или как fuga, а в том, чтобы рассмотреть некоторое общее порождающее “форму” в одном и в другом случае начало» (курсив автора. – Е. Ч.) [8, с. 14].

Перейдём ко второй части статьи – *воздействие литературы на музыку*. При этом не имеется в виду программная музыка или музыка с какими-то конкретными названиями, так или иначе «намекающими» на её скрытый или «не скрытый», конкретный сюжет.

Как известно, наиболее очевидно такое воздействие обнаруживается *на уровне жанров* – например, появляющихся в эпоху романтизма жанров фортепианной миниатюры. Музыкальным пьесам, имеющим названия «Легенда», «Сказка», «Новелла» («Новеллетта»), «Баллада», «Поэма» и так далее, свойственна повествовательность, иногда приводящая к сквозному развитию. Причем в романтических жанрах баллады, поэмы сквозное развитие может венчать неожиданная катастрофическая развязка; характерны также внезапные повороты музыкального сюжета, пролог и эпилог.

Можно подойти к проблеме с другой стороны – с точки зрения *внутреннего строения музыкальной (литературной) речи*. Самый ощутимый вид воздействия художественной прозы на музыку – *понятие «музыкальная проза»*⁹, которое стало популярным в XX веке. При этом, разумеется, имеется в виду не вокальная музыка на прозаический текст, а особым образом организованная инструментальная.

Понятие «*музыкальная проза*» вошло в обиход музыкальной науки во второй половине XX века – в исследованиях Т. Адорно (1960), Х. Бесселера (1953), далее Х. Эггебрехта (1961), Х. Дальхауза [20], Г. Данузера (1975) [21]. Однако ещё раньше это явление и понятие развивалось Шёнбергом и его школой [17]. Как пишет Дальхауз, «обращение Шёнберга к прозе ... в ритмике и мелодике выполняет функции, аналогичные эмансипации диссонанса в гармонии» [20, с. 176]. Для музыкальной прозы характерно отсутствие периодичности, квадратности, повторов, «рифмованных» каденций и т. д.

Шёнберг выдвигает требование, согласно которому музыкальная проза должна иметь определённую значимость *максимы, поговорки, афоризма* [17, с. 91] и, прежде всего, требование *точности и краткости*.

По словам Данузера, «в противоположность стиху, принцип структурной организации которого намеренно отвлекает от понимания смысла и привлекает внимание к прекрасному и благозвучному, прямое, неприкрашенное, отчасти грубое выражение смысла является сущностью прозы» [21, с. 128]. Аналогичным образом и Шёнберг определяет «*музыкальную прозу*» как «прямое, непосредственное представление музыкальных мыслей, которое отказывается от всего орнаментального, всего избыточного» [Там же].

Такое понимание музыкальной прозы и в результате – предпочтение, которое Шёнберг отдает прозе перед поэзией, связано с эстетическим принципом, выдвигнутым им еще в 1911 году: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» (“Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein”) [21, с. 126–127]. Отсюда мысль о прямом, непосредственном выражении мысли¹⁰.

Данузер считает представление о музыкальной прозе у Шёнберга уникальным, так как он впервые осмысливает «место музыкального материала в истории как историческую категорию» и на этом основании намеренно использует при рассмотрении единства прозаического материала примеры из музыки Моцарта, Брамса и свои собственные [21, с. 129]. Следовательно, понимание Шёнбергом музыкальной прозы и музыкальной поэзии – типологическое, относящееся к различным типам музыкального мышления.

Эти типы – музыкальной поэзии и музыкальной прозы – исторически сменяют друг друга (хотя и могут сосуществовать в одно время). Таким образом, «прозаизация» в начале XX века происходила, естественно, не только в творчестве Шёнберга¹. Вот что говорит Альфред Шнитке по поводу данного циклического процесса в литературе и музыке: «Музыка перестала быть стихами, грубыми стихами, и стала прозой или стихами тонкими: это стихи даже не Лермонтова и Пушкина, а Рильке, или Тракля, или Бодлера. Это поэты, у

которых стихи – это “опять” стихи, но на другом уровне. И вот нечто подобное с музыкой и со всей этой рациональной техникой музыки, периодичностью, традиционными формами – они возвращаются, но на новом уровне. Вот такое возвращение произошло, и оно в последние годы ощущается еще сильнее, чем раньше, и у очень многих композиторов. И у Пендерецкого это было, и у Лютославского, и в какой-то степени у Ноно, у Штокхаузена, у Берлиоза и т. д.» [2, с. 131–132].

Таким образом, понятие *музыкальной прозы* ещё раз демонстрирует воздействие литературы на музыку и тесную взаимосвязь двух видов искусства – при всём их различии.

В заключение хотелось бы процитировать высказывание крупнейшего ученого Е. Эткинда: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется» [18, с. 367]. Загадочный афоризм – стимул для размышления! И хотя Эткинд говорит о поэзии, но в равной степени это можно отнести и к художественной прозе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее ссылки на энциклопедические статьи М.Л. Гаспарова в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [7].

² Об этом, например, пишут А. Белый [1], М.М. Гиршман [4], Н.М. Фортунатов [13]. В данной статье используется методика анализа ритма художественной прозы, впервые предложенная А. Белым.

³ Прежде всего звуковые соответствия (первый уровень). Кроме того, рифмовка (парная, перекрёстная, кольцевая) выстраивает строчки в строфу, выполняя синтаксическую функцию.

⁴ В вышедшей недавно чрезвычайно интересной книге И.В. Степановой, посвящённой Куприну [12], также ставится проблема музыкальности художественной прозы, но решает-

ся она с иных позиций, с применением других методов исследования – в широком культурно-историческом контексте. Исследователь пишет о «расширенном контексте», «точнее, контекстах, один из которых является общелитературным, другой общемузыкальным» [12, с. 7]. Нас же прежде всего интересует музыкальность самого текста (музыка слова), ритм прозы, его сходство и отличие от поэтического ритма, мотивное строение текста, его звуковая организация. Каждый из этих подходов равно важен для понимания музыкальности купринского слова. Это разные акценты в одном художественном явлении.

⁵ Колонны отделены друг от друга косыми чертами.

⁶ Имеются в виду в первую очередь смысловые ударения.



⁷ Вот некоторые примеры: монография Е.Г. Эткинда «Материя стиха» [18], глава 5-я. «От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии)», статьи О.В. Соколова [11] и другие. Подробнее об этом см.: [16]. Там же литература по этому вопросу.

⁸ Этой проблеме посвящены, в частности, работы нижегородского литературоведа Н.М. Фортунатова [13].

⁹ Подробнее об этом см: [3], [15].

¹⁰ Г. Данузер приводит в качестве примеров «музыкальной прозы» также творчество Вагнера, Малера, Регера [21].

¹¹ В статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг, прослеживая развитие прозы у венских классиков и далее у Брамса, пишет: «Асимметрия и неравенство структурных элементов в современной музыке не удивительны и не являются заслугой» [17, с. 104].

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.: ГИХЛ, 1934. 409 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А.В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
3. Векслер Ю.С. Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Учёный. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы. Нижний Новгород, 2004. С. 137–154.
4. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 366 с.
5. Дигонская О. Шостакович и «Чёрный монах» // Архив Шостаковича. DSGH, 2006. С. 5–19.
6. Куприн А.И. Золотой петух // Куприн А.И. Собр. соч. в шести томах. Т. 5 М.: ГИХЛ, 1958. С. 639–643.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред., сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 1600.
8. Михайлов А.В. Слово и музыка: музыка как событие в истории слова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Сб. 36, М.: МГК им П.И. Чайковского, 2002. С. 6 – 23.
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
10. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
11. Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Соколов О.В. Избранное. Нижний Новгород: Нижегородская консерватория, 2013. С. 200 – 226.
12. Степанова И.В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн. М., 2019. 416 с.
13. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. С. 173–186.
14. Чигарёва Е.И. В.П. Бобровский о музыкальной организации в рассказах Чехова (по архивным материалам) // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2 / ред.-сост. Г.В. Григорьева. М., 2005. С.32–39.
15. Чигарёва Е.И. На грани поэзии и прозы (о взаимодействии двух принципов музыкального мышления) // Наука без границ: сб. ст. к 15-летию журнала «Musiqi dünyası» / сост. А. Абрамова. MUSIQI DÜNYASI. 4 (77), 2018. С. 7947–7962.
16. Чигарёва Е.И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: материалы научной конференции / отв. ред. Т.И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 147–157.

17. Шёнберг А. Брамс прогрессивный // Шёнберг А. Стилль и мысль. Статьи и материалы / сост., переводы, коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006. С. 75–124.
18. Эткин Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.
19. Alban Berg. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Musikblätter des Anbruch 6. 1924 (Sonderheft: Festschrift Arnold Schönberg), pp. 329–341.
20. Dahlhaus C. Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik. 125 Jg. 1964. S. 164 f, pp. 176–182.
21. Danuser H. Musikalische Prosa. Regensburg: G. Bosse, 1975. 160 p.

Об авторе:

Чигарёва Евгения Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru

REFERENCES

1. Andrey Belyy. *Masterstvo Gogolya* [The Skill of Gogol]. Moscow: GIKhL, 1934. 409 p.
2. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compilation, foreword by A.V. Ivashkin. Moscow: Klassika–XXI, 2003. 320 p.
3. Veksler Yu.S. Muzykal'naya proza mezhdru apologiei i ekzegezoy, ili «Pochemu muzyka Shenberga vosprinimaetsya s takim trudom» [Musical Prose Between Apology and Exegesis, or “Why Schoenberg’s Music is Perceived with Such Difficulty”]. *Vladimir Mikhaylovich Tsendrovskiy. Muzykant. Pedagog. Uchenyy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya. Privetstviya. Stat'i. Materialy* [Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. Musician. Educator. Scientist. On the Occasion of the 80th Birthday. Greetings. Articles. Materials]. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 137–154.
4. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1982. 366 s.
5. Digonskaya O. Shostakovich i «Chernyy monakh» [Shostakovich and the Black Monk]. *Arkhiv Shostakovicha* [Shostakovich’s Archives]. DSGH, 2006, pp. 5–19.
6. Kuprin A.I. Zolotoy petukh [The Golden Rooster]. Kuprin A.I. *Sobranie sochineniy v shesti tomakh. Tom 5* [Collected Works in Six Volumes. Volume 5]. Moscow: GIKhL, 1958, pp. 639–643.
7. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Editor-in-chief, compiled by A.N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intervak», 2001. Column 16009.
8. Mikhaylov A.V. Slovo i muzyka: muzyka kak sobytie v istorii slova [Word and Music: Music as an Event in the History of Word]. *Slovo i muzyka. Pamyati A.V. Mikhaylova: nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 36* [Word and Music. In Memory of A.V. Mikhailov: Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Collection 36]. Moscow: MGK im P.I. Chaykovskogo, 2002, pp. 6–23.
9. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
10. Nazaykinskiy E.V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.
11. Sokolov O.V. O «muzykal'nykh formakh» v literature (k probleme sootnosheniya vidov iskusstva) [About “Musical Forms” in Literature (to the Problem of Correlation of Types of Art)]. Sokolov O.V. *Izbrannoe* [Selected]. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya konservatoriya, 2013, pp. 200–226.



12. Stepanova I.V. *Muzyka kak konstanta russkoy literatury. Aleksandr Kuprin* [Music as a Constant of Russian Literature. Alexander Kuprin]. Moscow, 2019. 416 p.
13. Fortunatov N.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1974, pp. 173–186.
14. Chigareva E.I. V.P. Bobrovskiy o muzykal'noy organizatsii v rasskazakh Chekhova (po arkhivnym materialam) [Bobrovsky about Musical Organization in Chekhov's Stories (Based on Archival Materials)]. *Iz lichnykh arkhivov professorov Moskovskoy konservatorii. Vypusk 2* [From the Personal Archives of the Professors of the Moscow Conservatory. Issue 2]. Editor-compiler G.V. Grigorieva. Moscow, 2005. pp. 32–39.
15. Chigareva E.I. Na grani poezii i prozy (o vzaimodeystvii dvukh printsipov muzykal'nogo myshleniya) [On the verge of poetry and prose (on the interaction of two principles of musical thinking)]. *Nauka bez granits: sb. st. k 15-letiyu zhurnala «Musiqi dünyasi»* [Science without Borders: a Collection of Articles for the 15th Anniversary of the Journal "Musiqi dünyasi"]. Compiled by A. Amrahova. *Musiqi dünyasi*. 4 (77). 2018, pp. 7947–7962.
16. Chigareva E. Muzykal'nye formy v literature (v interpretatsii filologov i muzykovedov) [Musical Forms in Literature (in the Interpretation of Philologists and Musicologists)]. *Muzykovedenie k nachalu veka: materialy nauchnoy konferentsii* [Musicology by the Beginning of the Century: Materials of a Scientific Conference]. Editor T.I. Naumenko. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2002, pp. 147–157.
17. Shenberg A. *Brams progressivnyy* [Brahms Progressive]. Shenberg A. *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [Style and Thought. Articles and Materials]. Compilation, translations, comments by N. Vlasova, O. Loseva. Moscow, 2006, pp. 75–124.
18. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.
19. Alban Berg. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? *Musikblätter des Anbruch* 6. 1924 (Sonderheft: Festschrift Arnold Schönberg), pp. 329–341.
20. Dahlhaus C. Musikalische Prosa. *Neue Zeitschrift für Musik*. 125 Jg. 1964. S. 164 f, pp. 176–182.
21. Danuser H. *Musikalische Prosa*. Regensburg: G. Bosse, 1975. 160 p.

About the author:

Evgeniya I. Chigareva, Dr.Sci. (Arts), Professor at Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru

