

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-157-174
EDN QTEJEV
УДК [782.1+792.54]:821.161.1

И. И. Крыловская
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Традиции русского классического театра и опера «Разговор человека с собакой» А. Новикова (по рассказу А. Чехова)

АННОТАЦИЯ

Традиции русского классического театра, заложенные А. Островским и А. Чеховым в XIX веке, находят продолжение в театре музыкальном. Влияние обоих литераторов на развитие музыкально-драматических жанров не вызывает сомнений у современных исследователей. Большой привлекательностью для композиторов второй половины XX — начала XXI века обладала драматургия и проза А. Чехова. На сегодняшний день известно более шестидесяти произведений для музыкального театра, написанных на его сюжеты. К существующим сочинениям должна быть добавлена неизвестная моноопера хабаровского композитора А. Новикова «Разговор человека с собакой», которую следует отнести к литературной опере (термин К. Дальхауса), получившей распространение в XX веке, в том числе благодаря музыкально-драматическим интерпретациям чеховских сюжетов. Для представления новой оперы потребовался комплексный подход, связанный с выявлением и оценкой источников, изучением истории создания произведения, анализом литературного первоисточника и либретто, проведением жанрово-интонационного анализа музыкального материала, музыкальной драматургии. Большое значение в опере приобретают вальсовые интонации, а также ритмо-интонации джаза. Внимание к слову свидетельствует о продолжении традиций отечественного камерно-вокального жанра. Если путь к чеховской драматургии исследователи прослеживают как «Гоголь — Островский», то путь к музыке монооперы А. Новикова представляется вдвойне обогащенным: Даргом ыжский — Мусоргский — Прокофьев — Шостакович. В результате проведенного исследования выявляются интонационные комплексы, придающие гротесковую окраску образу главного героя, а приемы алогизма и гиперболизации наделяют чеховского чиновника чертами сходства с сатирическими персонажами А. Островского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. П. Чехов, русская опера, музыкальный театр, А. Новиков, «Разговор человека с собакой», музыкальный театр Дальнего Востока.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-157-174
EDN QTEJEV
УДК [782.1+792.54]:821.161.1

Izabella I. Krylovskaya
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Traditions of the Russian Classical Theatre and the Opera

A Conversation between a Man and a Dog by A. V. Novikov (Based on A. Chekhov's Story)

ABSTRACT

The traditions of Russian classical theatre, established by A. Ostrovsky and A. Chekhov in the 19th century, are reflected in music theatre. Modern researches undoubtedly confirm the influence of both writers on the development of music and dramatic genres. Chekhov's drama and prosaic texts attracted the composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st centuries. So far there are known more than sixty works for music theatre that are based on his stories. There is also an unknown mono-opera *A Conversation between a Man and a Dog* by A. Novikov — a composer from Khabarovsk. It can be classified as a literary opera (K. Dahlhaus's term), which was widespread in the 20th century. Chekhov's texts interpretations contributed greatly to this process. To present the new opera, there was required an integrated approach, associated with identifying and evaluating the sources, studying the history of the performance, analyzing the literary source and libretto, managing genre and intonation analysis of music material, and music dramaturgy. The waltz intonations, as well as the rhythmic intonations of jazz, become of great importance in this new type of the opera. Special attention to the word indicates the continuation of the traditions of Russian chamber vocal genre. The researchers trace the path to Chekhov's dramaturgy as a way from Gogol to Ostrovsky, while the path to the music of A. Novikov's mono-opera seems muchly enriched: Dargomyzhsky — Mussorgsky — Prokofiev — Shostakovich. As a result of the study, the intonation sets are revealed that provide a grotesque coloring to the image of the main character, and the techniques of alogism and hyperbolization endow the Chekhov's official person with the features similar to the satirical characters of A. Ostrovsky.

KEYWORDS

A. P. Chekhov, Russian opera, music theatre, A. Novikov, *A Conversation between a Man and a Dog*, music theatre of the Far East.

В год празднования 200-летия со дня рождения А. Островского театральное и научное сообщество вспоминает его преемников и последователей, деятелей русского классического театра, без которых невозможно представить развитие отечественной драматургии. Среди них — А. Чехов.

Интерес к творчеству обоих литераторов неизменно высок, что демонстрировали литературоведческие и театроведческие конференции последнего десятилетия. Отмечая преемственность в произведениях великих драматургов, исследователи выявляли черты общности и различия в поэтике А. Островского и А. Чехова, касающиеся жанров, форм, идей, персонажей: мотив «веселья» и функции смеха в статье Н. Мокина [1], А. Лексина исследовала решение проблемы семейного счастья [2], А. Головачёва — мир Островского и водевильных персонажей Чехова [3], Л. Чернец — типологию сюжетных развязок [4]. Культурологический аспект, связанный с изучением культурного кода в пьесах обоих драматургов, раскрыт в работе О. Гальчук [5]. Особую группу публикаций составляют исследования, посвященные темам и мотивам искусства в творчестве А. Островского и А. Чехова: З. Мохаммади [6], Н. Ивановой [7].

Подчеркивая значение наследия А. Островского и А. Чехова для русского драматического театра, невозможно обойти вниманием вопрос о роли их драматургии в развитии театра музыкального. В данном аспекте видится еще одна общая составляющая творчества великих литераторов.

Уже при жизни А. Островского композитор В. Кашперов написал оперу «Гроза» (1867), стихотворное либретто к которой сочинил сам драматург. На основе драматического произведения в 1941 году одноименную оперу создал выдающийся композитор и музыковед Б. Асафьев. Спустя 41 год, в 1962 году, В. Пушкин, еще один советский композитор, также завершает оперу «Гроза»¹. Тонко чувствуя эстетику оперного театра, А. Островский пишет стихотворные оперные либретто (полностью или к отдельным актам): «Сват Фадееч» (композитор В. Кашперов), «Вражья сила» (композитор А. Серов), «Воевода» (композитор П. Чайковский), «Руфь» (композитор М. Ипполитов-Иванов). Этой малоизвестной области творчества А. Островского посвящено диссертационное исследование Е. Рахманьковой [9]. Следует также напомнить, что перу А. Островского мы обязаны созданием одной из самых поэтичных страниц отечественной оперной литературы — оперы «Снегурочка»² Н. Римского-Корсакова.

С 1910-х годов начинают появляться небольшие оперные произведения на тексты и сюжеты А. Чехова. И. Яскевич отмечает, что с каждым десятилетием их количество росло, хотя и не переходило в качество [10, с. 25]. Большой привлекательностью для композиторов обладала ранняя драматургия А. Чехова: исследователи зафиксировали появление большого количества музыкальных интерпретаций «Свадьбы», «Медведя». Со второй

¹ Л. А. Скафтымова полагает, что композитор работал над этой оперой достаточно длительный период — с 1942 года, а в 1962 году произведение было завершено и впервые прозвучало в концертном исполнении в 1970 году в Колонном зале Дома Союзов [8, с. 386].

² Е. А. Рахманькова указывает, что А. Островский давал дельные советы композитору Н. Римскому-Корсакову во время его работы над сценарием оперы «Снегурочка» [9, с. 3].

половины XX века в музыкальном театре начинается настоящий чеховский бум. Продолжающийся вплоть до сегодняшнего дня, он приобрел стойкую мировую тенденцию.

Научные и интернет-источники сообщают о неоднократном обращении композиторов во второй половине XX столетия к текстам пьес А. Чехова «Три сестры», «Вишнёвый сад», «Чайка». Особый интерес представляют музыкально-драматические интерпретации его прозаических произведений, где наблюдается использование сюжетов рассказов «Ванька», «Ведьма», «Роман с контрабасом»³. На сегодняшний день насчитывается более шестидесяти произведений для музыкального театра, написанных по произведениям А. Чехова⁴ как отечественными, так и зарубежными композиторами. Они весьма разнообразны по жанрам: опера, музыкальная комедия, балет, мюзикл. К этому перечню следует добавить оперу итальянского композитора А. Корги «Татьяна» по малоизвестной пьесе драматурга «Татьяна Репина» (1889), премьера которой состоялась в 2000 году в Ла Скала. Этому произведению посвящена глава в монографии Л. Гавриловой [13]. В источниках также отсутствует упоминание яркого сочинения А. Журбина — мюзикла «Чайка» (2004)⁵.

Свой вклад в музыкальное воплощение чеховских сюжетов внес хабаровский композитор Александр Вячеславович Новиков (1952–2009). В 2006 году

он завершил работу над монооперой «Разговор человека с собакой» на текст раннего одноименного рассказа А. Чехова (1885). Это произведение А. Новикова практически неизвестно в России. Однако и на Дальнем Востоке, где оно только и исполнялось, его слышал ограниченный круг профессионалов и любителей. Моноопера «Разговор человека с собакой» — оригинальное и самобытное произведение, тем не менее региональное искусствознание до сих пор не проявило научного интереса по отношению к нему. Поэтому в настоящем исследовании автор надеется хотя бы отчасти восполнить этот пробел. Учитывая первый опыт осмысления музыкально-сценического воплощения рассказа А. Чехова «Разговор человека с собакой», полагаем оправданным применение комплексного подхода.

Будущий композитор А. Новиков родился на Сахалине в поселке Ноглики. После окончания общеобразовательной школы и музыкальной (класс баяна) продолжил обучение в Хабаровске. Однако вначале он получил инженерное образование и уехал работать в Комсомольск-на-Амуре. Там же впервые попробовал себя в качестве театрального композитора, сделав музыкальное оформление спектакля-сказки С. Маршака для самодеятельного кукольного театра. В 1978 году А. Новиков окончил Хабаровское училище искусств по специальности «хоровое дирижирование». В стенах этого учебного заведения состоялась

3 Примеры воплощения в музыкальном театре драматических и прозаических сочинений А. Чехова рассмотрены в публикациях красноярского музыковеда Л. Гавриловой [11; 12].

4 Список музыкально-драматических произведений (хотя и далеко не исчерпывающий) приведен на сайте литературно-художественного мемориального музея-заповедника «Крымский», см.: Чехов в музыке. URL: <https://yaltamuseum.ru/ru/publish/chehov-v-muzyke.html> (дата обращения: 01.12.2023).

5 В последнее десятилетие драматургия А. Островского тоже нашла воплощение в жанре мюзикла. В 2022 году музыкальными театрами Иркутска и Иванова была осуществлена постановка мюзикла «Бесприданница» на музыку А. Петрова и О. Петровой.

встреча с композитором Ю. Владимировым, командированным еще в 1958 году в Хабаровск Союзом композиторов СССР для организации его Дальневосточного отделения. Именно он оценил дарование А. Новикова и помог определиться с дальнейшим профессиональным и творческим путем. В 1985 году молодой музыкант окончил Новосибирскую консерваторию по классу композиции у профессора и композитора Ю. Юкечева. Дипломной работой А. Новикова стала камерная опера «Верую!» по рассказу В. Шукшина.

Вернувшись в Хабаровск, начинающий композитор посвящает себя педагогической деятельности на кафедре хорового дирижирования Хабаровского государственного института культуры, а с 1986-го и до последнего года своей жизни — 2009-го — сотрудничает с двумя театрами в качестве заведующего музыкальной частью: Хабаровским краевым театром драмы и Хабаровским театром юного зрителя.

За 35 лет творческой деятельности А. Новиковым было создано большое количество произведений в различных жанрах. Из музыкально-драматических сочинений, кроме дипломной работы — камерной оперы «Верую!» — и монооперы «Разговор человека с собакой» (2006), им написан мюзикл «Трёхгрошовая опера» по пьесе Б. Брехта (1992), а также музыка более чем к пятидесяти спектаклям драматического театра. За театральные работы А. Новиков неоднократно награждался премиями губернатора Хабаровского края, а за музыку к спектаклю «Сказка о золотом петушке» был удостоен премии Правительства Российской Федерации в области культуры (уже посмертно). Хабаровские музыковеды Л. Михайленко и А. Никитин отмечали универсальность дарования А. Новикова, мастерское владение различными музыкальными стилями и жанрами, позволившее ему писать любую музыку, что в полной мере отразилось в произведениях для сцены [14; 15].

Историю замысла оперы «Разговор человека с собакой» рассказал сам композитор на страницах хабаровской газеты «Тихоокеанская звезда». На последнем курсе консерватории он гостил в Москве у своего дяди — большого любителя и знатока русской литературной классики, с которым поделился идеей завершить обучение написанием оперы. Они перебрали много сюжетов отечественной прозы. По словам А. Новикова, он склонялся к выбору романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Однако дядя решительно настаивал на чеховском сюжете, точнее, на раннем рассказе писателя «Разговор человека с собакой». «Так он и посеял во мне этот замысел», — говорил композитор [16].

Хотя рассказ А. Чехова все же не был использован для дипломной работы, на протяжении достаточно длительного времени А. Новиковым создавались отдельные этюды и наброски к будущей опере. Окончательно она была дописана только в 2006 году и предназначалась для баса и фортепиано. Произведением заинтересовались хабаровские музыканты, давно сотрудничавшие с композитором, — В. Жибоев (бас) и В. Будников (пианист). Отдельные фрагменты оперы были ими подготовлены и исполнены на гастролях в Японии в 2005 году. В интервью хабаровской газете «Тихоокеанская звезда» В. Будников рассказал, что у произведения есть две редакции. Первая была подготовлена для японских

гастролей и, как полагал исполнитель, написана по законам опер XVII века, когда записывалась «только строчка для солиста, а для аккомпанемента существовала цифровка — сокращенная запись гармонии» [16]. Однако полагаем, что подобное утверждение некорректно как в отношении барочных опер, так и в отношении монооперы А. Новикова.

В барочных операх XVII века певца никогда не оставляли «один на один» с партией *basso continuo* — цифрованного баса, которую исполнял клавесинист, и всегда был оркестр или ансамбль, партитура которого так или иначе записывалась. Первая редакция монооперы «Разговор человека с собакой» А. Новикова (а точнее, фрагменты, показанные в Японии) с условным аккомпанементом, записанным цифровкой⁶, создавалась в условиях очень ограниченного времени. Сам В. Будников уже позднее рассказывал, что композитор, не успевая целиком оформить нотный текст, записал полностью только вокальную строчку, а аккомпанемент — упрощенно — буквенными и цифровыми символами. Необходимо заметить, что описанный способ фиксации нотного текста и аккомпанемента принят и повсеместно используется в джазовой и эстрадной практике. Устно А. Новиков указал стили музыки, в которых слышал каждый эпизод монооперы: бытовой романс, джаз, рок. Перед гастрольями непосредственно под слуховым контролем композитора В. Будников осваивал его указания [17, с. 123], а далее пробовал импровизировать самостоятельно. При появлении второй редакции исполнителю было интересно сравнить — совпала ли его трактовка с авторским замыслом⁷ [18].

Вторую редакцию монооперы А. Новиков завершил в течение шести месяцев, к маю 2006 года, выписав полностью фактуру фортепиано. Премьера была приурочена к 35-летию творческой деятельности В. Жибоева. С большим успехом сочинение исполнили на его юбилейном концерте 25 мая 2006 года в Хабаровской краевой филармонии [16].

При создании произведения не потребовалось специальной работы над либретто. Текст А. Чехова был использован практически полностью, без каких-либо изменений. Сам рассказ «Разговор человека с собакой» достаточно миниатюрный и едва занимает две страницы книжного текста, что обусловило и небольшой музыкальный масштаб монооперы: ее сценическое время звучания — около 16 минут.

Полагаем, что произведение А. Новикова относится к той жанровой трансформации оперы, которая получила распространение в XX столетии и которую немецкий музыковед К. Дальхаус определил как «литературная опера» [19]. Как указывает Д. Шониёзова, исследовавшая воплощение чеховской прозы в операх композиторов на рубеже XX–XXI веков, в таких произведениях «основным фактором централизующего единства становится литературная составляющая» [20]. Указанный автор на основе статьи другого немецкого музыковеда, П. Петерсена [21], провела анализ и выделила три типа литературной оперы,

6 Цифровка — запись гармонии (аккордов аккомпанемента) цифровыми и буквенными символами.

7 Полагаем, что в первой редакции монооперы А. Новикова просматриваются также традиции немого кинематографа, где таперу приходилось оперативно реагировать на смену кадров на экране и менять характер музыкальных иллюстраций, прибегая к импровизации.

написанной отечественными и зарубежными композиторами на основе прозы А. Чехова на рубеже XX – XXI веков. Типология основывалась на рассмотрении метода работы композитора с литературным первоисточником и выявлении различий между его сюжетной фабулой и либретто опер. Согласно Д. Шониёзовой и П. Петерсену, «Разговор человека с собакой» относится к «прототипическому» [21, р. 53] варианту литературной оперы, где полностью сохраняется оригинальный литературный текст с последовательным разворачиванием сюжета⁸ [20, с. 25].

События рассказа А. Чехова и монооперы А. Новикова происходят морозной ночью. Подвыпивший чиновник по дороге домой заглядывает в некий двор, где замечает у дворницкой будки сидящего на цепи довольно крупного пса. Приблизившись к собаке, выпивоха принимается философствовать о «человеческой сущности» и доказывать псу, что «человек есть венец мироздания». Потрясенное животное начало угрожающе рычать, чем очень раззадорило чиновника. Он стал каяться в своих прегрешениях (казнокрадство, взяточничество, доносительство) и добровольно потребовал у собаки наказать его, что она с удовольствием и сделала, изрядно испугав визитера. Утром, проснувшись в своей постели, чиновник в недоумении обнаружил, что у него перебинтованы руки и ноги, увидел рядом плачущую жену и удивленного доктора.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению музыкальной интерпретации произведения А. Чехова, приведем наблюдения филологов, сделанные в отношении поэтики финалов ранних рассказов писателя 1885 – 1890-х годов, к которым относится и «Разговор человека с собакой». На основе различных критериев О. Лазареску и Сюдань Сунь предложили свою типологию. Одним из критериев стало развитие сюжета, где финал, выступая завершающей частью, позволяет «поставить точку» в развитии фабулы. Исходя из этого, филологи выделили финалы закрытые и открытые. Последний тип, по их наблюдениям, наиболее распространен среди ранних рассказов А. Чехова, и таковым является завершение «Разговора человека с собакой» [22, с. 138].

Подобный финал может показаться несколько «размытым» для музыкально-драматического произведения, нарушающим сам принцип и жанровые признаки монооперы⁹. Однако композитор успешно решает эту проблему, поручая одному исполнителю и философствования чиновника, и слова «от автора», от лица которого описывается картина утреннего пробуждения главного героя в окружении жены и доктора. Второй реально действующий персонаж, собака, обозначен в моноопере исключительно инструментальными средствами.

Литературная история воплощена А. Новиковым с использованием минимального количества выразительных средств. Композиционная структура оперы основывается

8 Д. Шониёзова выделяет также: «смешанный» вариант литературной оперы, где сохраняются только мотивы чеховских произведений, пишется новое либретто и «переинтерпретируется сюжет»; «приоритетный» вариант литературной оперы, «где фрагментарно сохраняется текст первоисточника, а в сюжете допускается авторское переосмысление» [20, с. 25].

9 Моноопера предназначена для одного солиста, что, впрочем, не исключает возможности для композитора поручать исполнителю высказывания от разных лиц, что и наблюдается в сочинении А. Новикова.

на чередовании ряда эпизодов ариозного, декламационного и речитативного склада. В последних действие продвигается: здесь звучат слова «от автора» и происходит «взаимодействие» с собакой. Имеются две музыкальные кульминации. Первая из них — эмоциональная и звуковысотная — приходится на эпизод со словами «... первый раз в жизни слышу, побей бог»: чиновник возмущается рычанием собаки. Вторая — генеральная кульминация, как и полагается, приходится на третью четверть формы: это мизансцена добровольного «принятия наказания» от собаки, которая отчаянно кусает чиновника, а он предлагает (ремарка в клавире — «в экстазе») рвать купленные на взятку шубу и фуражку с кокардой.

Общую композиционную структуру произведения автор определяет как трехчастную с зеркальной репризой и кодой. Только в этих последних разделах допускается небольшое отступление от литературного первоисточника, поскольку здесь уже начинают действовать собственно музыкальные законы развития: композитор повторяет первое предложение — «Была лунная ночь», а в коде — некоторые фразы из «философствований» чиновника в средних эпизодах. Вместе с текстом повторяется и музыкальный материал, что «закругляет» форму и придает общую цельность всей композиции.

В трехчастной репризной форме построены и два крупных ариозных раздела — в начале («Была лунная ночь», *g-moll*, 92 такта) и в середине («Да нешто тебе не известно...», *cis-moll — d-moll*, 98 тактов). Все эпизоды монооперы контрастны, что определяет основной принцип музыкальной драматургии сочинения, прежде всего в тематическом и жанрово-интонационном отношении.

Общий стиль произведения при рассмотрении его языковых структур может быть определен как эклектика. При этом в музыкальном тексте очень органично соединяется стилистика русского бытового / классического романса и джаза. Ведущими в драматургическом отношении являются три вальсовые темы. Первая из них звучит после фортепианного вступления, сразу обнаруживая гротесковый оттенок: двойные форшлаги, утрированные интонации нисходящих хроматизмов, придающие теме преувеличенно сентиментальный характер.

Но уже во вступлении возникает первая аллюзия — нисходящая терцовая попевка с повторяющимися звуками — подобие «мотива судьбы». Следующая аллюзия связана с первой вальсовой темой и отсылает к «мефистофелевскому» элементу (по определению В. Цуккермана [23, с. 21]) темы главной партии в сонате Ф. Листа *b-moll*: раскатистый двойной форшлаг (тирата) и нисходящая хроматическая интонация (пример 1). Поводом к такой буквальной «иллюстрации», по мнению автора, стало упоминание в тексте «зеленого чертика», которого подвыпивший чиновник сбивает с рукава перед тем, как зайти во двор. Однако высокий регистр изложения вальсовой темы придает ей черты «кукольности» и усиливает общий гротесковый характер. Аналогичный пример можно найти у Д. Шостаковича в пятой части вокального цикла «Сатиры» («Крейцера соната»): перед началом вокальной партии («Квартирант сидит на чемодане») такой же «ненастоящий», утрированно сентиментальный вальс в высоком регистре звучит в партии фортепиано.

■ Пример 1

Жанр вальса в русском романсе обладал романтической семантикой, однако применение приведенного выше интонационного комплекса сразу снижает общий романтический «тонус». Гротеск усиливается после следующей аллюзии: нисходящий мотив от VI ступени минора перед началом второй вальсовой темы вызывает ассоциации со вступительной интонацией арии Ленского «Что день грядущий мне готовит». Однако вкрапление вспомогательного хроматизма вновь отсылает к стилистике жестокого романса подчеркнуто сентиментального характера. Преувеличенно широкая интервалика в вокальной партии и протяженные длительности на первом слове «лунная» («Была луууунная, луууунная ночь») рисуют «романтический» ночной пейзаж с чрезвычайно яркой луной и балансирующим вокруг помойной ямы пьяным человеком (пример 2).

■ Пример 2

а для че го, а для че - го жи - вём, спра-ши-ва-е- тя?

■ Пример 3

Если второй вальс иллюстрирует текст «от автора», то третья вальсовая тема — философствование чиновника («А для чего живем, спрашивается?»). Здесь нисходящая секундовая интонация «вздоха» и фактурное клише вальса соединяются с «родовой» лексемой русского романса — восходящей секстой (пример 3). Как видится автору, выбор стилистики романса в моноопере А. Новикова неслучаен: фамилия главного героя — Романсов. Исследователи творчества А. Чехова неоднократно отмечали музыкальность драматургии и прозы писателя, которая проявляется в упоминании звучащих музыкальных произведений, самих музыкальных звуков, предметов, элементов. В этой связи фамилия главного героя рассказа и оперы «Разговор человека с собакой» звучит очень символично.

Вторая обширная жанрово-интонационная сфера монооперы связана с джазовой стилистикой¹⁰. Это три эпизода: «Человек, — философствовал он...», «Павел Николаич губернатор...», «Да нешто тебе не известно...». Танцевальная природа тематизма обнаруживается благодаря опоре на характерные ритмы¹¹. В первом случае — это триольный свинговый рисунок, реверсивный шафл («шафл наоборот»), в котором в каждой группе есть только первая и третья восьмые, при этом акцент приходится на последнюю. Ритм получил название «шафл спущенной шины» и характерен для джазового стиля, а также блюза, хип-хопа, кантри (примеры 4, 4а) [24, с. 15, 16].

В следующем фрагменте использован ритм четырехдольного болеро (вместо привычного трехдольного) (пример 5). Как указано в справочном издании Д. Томакоса, такой ритм характерен для латиноамериканского стиля, «который, скорее всего, имеет также кубинские корни» [24, с. 54]. Последний пример обнаруживает псевдолатиноамериканский ритм — блюз-мамбо — или американизированное переложение афро-кубинского мамбо (есть также сходство с самбой и босановой) (примеры 6, 6а). Как и в первом случае, риф характерен для джазового стиля, а также для блюза и рока [24, с. 74].

¹⁰ На данном этапе жанрово-интонационного анализа большую помощь автору оказала преподаватель эстрадного отделения Приморского краевого колледжа искусств А. Шин.

¹¹ При идентификации ритмических формул использовалось справочное издание: [24].

реверсивный шафла шафла

The score consists of three systems. The first system is a vocal line in 12/8 time, featuring two phrases of triplets. The first phrase is labeled 'реверсивный шафла' and the second 'шафла'. The second and third systems are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic bass line.

Пример 4

че - ло - век,

че - ло - век

The score consists of two systems. The first system shows a vocal line in 6/8 time with the lyrics 'че - ло - век,' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'че - ло - век' and the piano accompaniment. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

Пример 4а

R R R L R R L L L

Болеро

Па-вел Ни-ко-ла-ич гу-бер-на-тор

■ Пример 5

САМБА БОССА-НОВА БЛЮЗ МАМБО

■ Пример 6

да не-што-те-бе не из-вест-но,

что че-ло-век есть ве-нец ми-ро-зда-ни-я

■ Пример 6а

Необходимо добавить, что синкопированный ритм хорошо передает кинетику движений и реалистично иллюстрирует качающуюся походку пьяного человека. Стилистика джаза проявляется и в тональном развитии — модуляционные переходы очень органичные и непринужденные.

Ряд музыкально-драматургических приемов способствует скреплению формы и придает цельность всему произведению: тематические арки от начального эпизода (1-й и 2-й вальс) к последнему — зеркальной репризе, от эпизодов с ритмами болеро и блюз-мамбо — к суммирующей коде, где повторяются их элементы. Есть две лейтинтонации: восходящий октавный «возглас», иллюстрирующий возмущение Романсова, и нисходящая хроматическая попевка в объеме м3 или ум3. Фактически упомянутая хроматическая интонация присутствует во всех разделах монооперы, подвергаясь жанровой трансформации, что позволяет говорить о монотематизме.

Достаточно чутко композитор отражает в мелодике оперы речевые интонации, представленные в произведении в трех видах: мелодекламация, речитатив и произнесение говорком (предпоследняя сцена нападения собаки на Романсова и его выкрики).

Сатирический характер происходящих событий достигается в моноопере в том числе и при помощи такого художественного приема, как алогизм. Так же, как и в литературе, этот прием в музыкально-сценическом произведении может быть связан с установкой на гротеск, иронию, а также комическое и иррациональное. Выше упоминался семантический смысл вальса для жанра бытового и классического русского романа как усиливающий романтический характер камерно-вокальной лирики. Если «раскачивающиеся» джазовые ритмы достаточно уместно и реалистично воспроизводят манеру движений подвыпившего человека, то использование вальса для обрисовки нетрезвого, философствующего у края помойной ямы Романсова выглядит абсурдным. В данном случае уместно говорить об алогизме жанра и ситуации. Подобный пример можно найти в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»: священник, исповедовавший умирающего, исполняет опереточную шансонетку («Ох, уж эти мне грибки да ботвиньи...»). В эпизодах с джазовой стилистикой проявляется алогизм жанра и текста: обрисованные при помощи «легких» танцевальных афро- и латиноамериканских ритмов образы солидного губернатора «Павла Николаича» и человека, «венца мироздания», представляются весьма легкомысленными и неубедительными.

В заключение хотелось бы поделиться еще несколькими наблюдениями в отношении истоков монооперы А. Новикова.

Е. Приходовская, автор фундаментального исследования жанра советской и российской монооперы, пишет о его двойственном происхождении. В формировании свою роль сыграла модель лирико-психологической монодрамы, заложенной монооперой Ф. Пуленка «Человеческий голос». Но такое же существенное значение (влияние), по мнению Е. Приходовской, особенно для советской монооперы, имела русская камерная опера (А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова). Исследователь приводит мнение А. Селицкого [25], который считает последнюю прямой предшественницей оперы-монолог [26, с. 28].

Однако в случае монооперы хабаровского композитора А. Новикова автор усматривает иные истоки. Прежде всего потому, что в музыкально-сценическом произведении (так же, как и в литературном первоисточнике) присутствуют еще двое участников событий — некий рассказчик и собака, наделенные отдельным текстом и музыкой, что уже нарушает монологичность. Полагаясь на собственный эмпирический и исполнительский опыт, автор считает, что у монооперы «Разговор человека с собакой» намного больше связей с русской камерно-вокальной лирикой. Сам выбор исполнительского состава (даже при учете некоторого прагматизма композитора): солист и фортепиано — это первое тому доказательство.

Фортепиано становится полноправным участником ансамбля в лучших традициях камерно-вокальной музыки. Кроме своей прямой функции, инструмент «замещает» других участников инцидента: «расцвечивает» текст «от автора», изображает лай и рычание собаки, а также иллюстрирует ее «поединок» с чиновником. Наконец, сами масштабы монооперы сопоставимы с некоторыми достаточно развернутыми образцами отечественной камерно-вокальной музыки¹².

В 2002 году Е. Дурандина в своем диссертационном исследовании писала об усложнении принципов музыкального интонирования речи, ее детализации, о сложнейших процессах вживания музыки в поэтическую речь, о значительном расширении лирической сферы русского романса за счет интеллектуализации последнего во второй половине XIX — начале XX столетия. Выйдя за границы жанра и обогатившись новыми жанровыми моделями в творчестве А. Даргомыжского и М. Мусоргского, романс обнаружил принадлежность к более широкой сфере — «вокальному театру» [27, с. 14–15]. Позволим себе заметить, что подобная качественная трансформация вряд ли совершилась бы без влияния русского драматического театра и передовых тенденций в области отечественной драматургии.

Кроме стремления к детализации и индивидуализации вокально-речевых интонаций, в русском классическом романсе появляется и новое качество — театральная картинность. Ярко выраженная, она наблюдается у А. Даргомыжского даже в романсах на пушкинские тексты («Мельник»)¹³. Вокальный театр М. Мусоргского — это уже более сложное явление, нашедшее продолжение в его оперном творчестве.

В романсах и песнях упомянутых авторов появляется и рельефный игровой элемент, что уже неуклонно обозначило вектор к сценическому воплощению камерно-вокальных произведений. Далее прослеживается прямой путь к творчеству С. Прокофьева, особенно к его вокальной сказке «Гадкий утенок», по масштабам вполне сопоставимой с монооперой А. Новикова¹⁴, и затем — к вокальному циклу Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саша Черного.

Исследователи творчества А. Островского и А. Чехова отмечают их мастерство в создании объемных образов. А. Головачёва, выявившая сходство и различие в комиче-

12 Моноопера А. Новикова легко слушается и воспринимается как очень яркий концертный номер.

13 Более ранний пример можно найти в «Черной шали» А. Верстовского.

14 Сам С. Прокофьев называл «Гадкого утенка» «романсищем».

ских приемах великих драматургов русского классического театра, отмечает беззлобный юмор у А. Чехова и иронию, сатиру у А. Островского [3, с. 237]. Полагаем, что и прозе А. Чехова и ее героям присущ доброжелательный юмор. Однако в случае с музыкально-драматическим воплощением рассказа «Разговор человека с собакой» в моноопере А. Новикова чеховский персонаж, благодаря приемам гиперболизации средств музыкальной выразительности и алогизма в музыкальной драматургии, получил яркое сатирическое и гротесковое воплощение. Полагаем, что в подобной трактовке отчетливо проявляются истоки творчества писателя, которые исследователи чеховского наследия определяют как вектор «Гоголь — Островский», в чем также обнаруживаются лучшие традиции русского классического театра. Что же касается музыки монооперы А. Новикова «Разговор человека с собакой», то путь к ней, согласно представлению автора, прослеживается как более протяженный, но при этом и значительно обогащенный опытом отечественных композиторов двух столетий: Даргомыжский — Мусоргский — Прокофьев — Шостакович.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мокин Н. В. Мотив «веселья» и функции смеха в произведениях Островского и Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 297–317.
2. Лексина А. В. Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 318–323.
3. Головачёва А. Г. Мир Островского и водевильные персонажи Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 237–259.
4. Чернец Л. В. О сюжетных развязках в пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 324–338.
5. Гальчук О. В. А. Н. Островский и А. П. Чехов: *genius loci*, культурный код, творческая мастерская // Научно-исследовательские публикации. 2017. № 2. С. 82–88.
6. Мохаммади З. И. Проблема «Человек в искусстве» в творчестве А. Н. Островского и А. П. Чехова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 4. С. 176–180.
7. Иванова Н. Ф. Об одном музыкальном моменте у Островского и Чехова («Среди долины ровныя») // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 280–286.
8. Скафтымова Л. А. Опера В. В. Пушкина «Гроза» // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 383–391.
9. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009. — 19 с.
10. Яскевич И. Г. «Три сестры» П. Этвёша и процесс концептуализации чеховской драматургии в музыкальном театре // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. С. 24–34.
11. Гаврилова Л. А. П. Чехов и музыкальный театр XX — начала XXI вв. (2017). URL: <http://milagavrilova.ru/a.p.-chekhov-and-the-musical-theater> (дата обращения: 28.10.2023).
12. Гаврилова Л. В. Некоторые размышления над музыкально-сценическими интерпретациями чеховских сюжетов (опера «Три сестры» Петера Этвёша). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Gavrilova.pdf (дата обращения: 28.10.2023).

13. Гаврилова Л. В. Опера А. Корги «Татьяна»: итальянская версия малоизвестной пьесы А. Чехова // Гаврилова Л. В. Музыкальный театр Ацио Корги. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. С. 112–129.
14. Михайленко Л. Послесловие // Словесница искусств: культурно-просветительский журнал. 2009. № 2 (24). URL: <https://www.slovoart.ru/node/36> (дата обращения: 28.10.2023).
15. Никитин А. Александр Новиков. Театральный роман // Словесница искусств. 2002. № 2 (9). URL: <https://www.slovoart.ru/node/1359> (дата обращения: 28.10.2023).
16. Чернявский А. Как сочинили оперу // Тихоокеанская звезда. 2006. 30 мая. С. 4.
17. Будников В. Разговор человека с собакой // В вашем доме как сны золотые... Музыкальная гостиная Марины Цветниковой. Хабаровск: Икс-Лайн, 2020. С. 122–123.
18. Лелетухин А. Как трое в лодке, не считая собаки, спели Чехова // Тихоокеанская звезда. 2006. 7 июля. С. 5.
19. Carl Dahlhaus. Vom musicdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Munchen, 1989. — 271 p.
20. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // Philharmonica. International Music Journal. 2021. № 6. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37354 (дата обращения: 14.11.2023).
21. Petersen P. Der Terminus „Literaturoper“ — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft. URL: <https://www.jstor.org/stable/931171?origin=crossref> (дата обращения: 14.11.2023).
22. Сюдань Сунь, Лазареску О. Г. Рассказы А. П. Чехова 1885–1890 годов: особенности финалов // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 135–143.
23. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. — 112 с.
24. Томакос Джон. Энциклопедия современного барабанщика. Обзор популярных ритмов и стилей для ударной установки. [Б. м.]: Хобби-центр, 2009. — 96 с.
25. Селицкий А. Я. Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. — 25 с.
26. Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Издательский дом Томского государственного университета, 2017. — 422 с.
27. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. — 381 с.

REFERENCES

1. Mokin N. V. Motiv «vesel`ja» i funkcii smeħa v proizvedenijah Ostrovskogo i Chekhova [The Motive of “Fun” and the Functions of Laughter in the Works of Ostrovsky and Chekhov]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjaty`h mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 297–317.
2. Leksina A. V. Problema semejnogo schastja v proizvedenijah Chekhova i Ostrovskogo [The Problem of Family Happiness in the Works by Chekhov and Ostrovsky]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 318–323.
3. Golovachyova A. G. Mir Ostrovskogo i vodevil`ny`e personazhi Chekhova [Ostrovsky’s World and Chekhov’s Vaudeville Characters]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 237–259.

4. Chernetz L. V. O sjuzhetny`h razvjazkah v p`esah A. N. Ostrovskogo i A. P. Chekhova [On Plot Climaxes in the Plays of A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 324–338.
5. Galchuk O. V. A. N. Ostrovsky i A. P. Chekhov: *genius loci, kulturnyj kod, tvorcheskaja masterskaja* [A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov: Genius Loci, Cultural Code, Creative Workshop]. *Nauchno-issledovatel'skie publikacii*. 2017, no. 2, pp. 82–88.
6. Mohammadi Z. I. *Problema «Chelovek v iskusstve» v tvorchestve A. N. Ostrovskogo i A. P. Chekhova* [The Problem of “Man in Art” in the Works by A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov]. *Aktualnyye problemy gumanitarnyh i estestvennykh nauk*. 2011, no. 4, pp. 176–180.
7. Ivanova N. F. *Ob odnom muzykalnom momente u Ostrovskogo i Chekhova («Sredi doliny rovnija»)* [About One Musical Moment in Ostrovsky's and Chekhov's Works]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 280–286.
8. Skaftymova L. A. *Opera V. V. Pushkova «Groza»* [Opera by V. V. Pushkov *The Storm*]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 383–391.
9. Rakhmankova E. A. *Zhanr opernogo libretto v tvorchestve A. N. Ostrovskogo* [The Genre of Opera Libretto in the Works by A. N. Ostrovsky]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Ivanovo, 2009. 19 p.
10. Jaskevich I. G. «Tri sestry» P. E`tvyosha i process konceptualizacii chekhovskoj dramaturgii v muzy`kal`nom teatre [Three Sisters by P. Eötvös and the Process of Conceptualization of Chekhov's Dramaturgy in Music Theatre]. *Vestnik muzykalnoj nauki*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 24–34.
11. Gavrilova L. A. P. Chekhov i muzy`kal`ny`j teatr XX — nachala XXI vv. (2017) [A. P. Chekhov and Musical Theatre of the 20th — early 21st centuries. (2017)]. Available from: <http://milagavrilova.ru/a.p.-chekhov-and-the-musical-theater> (Accessed 28th October 2023).
12. Gavrilova L. V. *Nekotoryje razmyshlenija nad muzykalno-scenicheskimy interpretacijami chekhovskih s`uzhetov (opera “Tri sestry” Petera E`tvyosha)* [Some Reflections on Music and Stage Interpretations of Chekhov's Plots (Opera *Three Sisters* by Peter Eötvös)]. Available from: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Gavrilova.pdf (Accessed 28th October 2023).
13. Gavrilova L. V. *Opera A. Corgi «Tat`jana»: italjanskaja versija maloizvestnoj pjesy A. Chekhova* [Opera *Tatiana* by A. Corgi: Italian Version of a Little-known Play by A. Chekhov]. In: Gavrilova L. V. *Music Theatre of Azio Corgi*. Krasnojarsk: Krasnojarsk State Institute of Arts, 2016, pp. 112–129.
14. Mikhajlenko L. *Posleslovie* [Afterword]. *Slovesnicza iskusstv*. 2009, no. 2 (24). Available from: <https://www.slovoart.ru/node/36> (Accessed 28th October 2023).
15. Nikitin A. *Aleksandr Novikov. Teatral`ny`j roman* [Alexander Novikov. Theatre Novel]. *Slovesnicza iskusstv*. 2002, no. 2 (9). Available from: <https://www.slovoart.ru/node/1359> (Accessed 28th October 2023).
16. Chernjavskij A. *Kak sochinili operu* [How the Opera was Composed]. *Tikhokeanskaja zvezda*. 2006. 30 May. P. 4.
17. Budnikov V. *Razgovor cheloveka s sobakoj* [A Conversation between a Man and a Dog]. In: *V vashem dome kak sny` zoloty`e...* *Muzy`kal`naja gostinaja Mariny` Czvetnikovoj* [It's Like Golden Dreams in Your House... Marina Tsvetnikova's Musical Living Room]. Khabarovsk: Iks-Lajn, 2020, pp. 122–123.
18. Lepetukhin A. *Kak troe v lodke, ne schitaja sobaki, speli Chekhova* [How Three Men in a Boat, to Say Nothing of the Dog, Sang Chekhov]. *Tikhokeanskaja zvezda*. 2006. 7 July. P. 5.
19. *Carl Dahlhaus*. *Vom musicdrama zur Literaturoper*. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München, 1989. 271 p.
20. Shonijozova D. M. *Chekhovskaja proza v opere koncza XX — nach. XXI vv.* [Chekhov's Prose in Opera at the End of the 20th — Beginning of the 21st Centuries]. *Philharmonica. International Music Journal*. 2021, no. 6. Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37354 (Accessed 14th November 2023).

21. Petersen P. Der Terminus „Literaturoper“ — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft. Available from: <https://www.jstor.org/stable/931171?origin=crossref> (Accessed 14th November 2023).
22. Sjudan Sun, Lazaresku O. G. Rasskazy` A. P. Chekhova 1885–1890 godov: osobennosti finalov [A. P. Chekhov's Stories of 1885–1890: Features of the Finals]. *Novyj filologicheskij vestnik*. 2021, no. 4 (59), pp. 135–143.
23. Czukkerman V. *Sonata si minor F. Lista* [Sonata in B minor by F. Liszt]. Moscow: Muzyka, 1984. 112 p.
24. Tomakos Dzhon. *Enciklopedija sovremennogo barabanshika. Obzor populjarnyh ritmov i stilej dl'a udarnoj ustanovki* [Encyclopedia of the Modern Drummer. Review of Popular Rhythms and Styles for the Drum Kit]. Hobbicentre, 2009. 96 p.
25. Seliczkiy A. Ja. *Sovremennaja sovetskaja monoopera (Istoki. Voprosy specifiki zhanra)* [Modern Soviet Mono-opera (Origins. Issues of the Specifics of the Genre)]: Thesis Abstract (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1981. 25 p.
26. Prikhodovskaja E. A. *Smyslovoj i vyrazitel`nyj potencial monooper* [The Semantic and Expressive Potential of the Mono-opera]. Ed. by N. P. Koljadenko. Tomsk: Izdatelskij Dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017. 422 p.
27. Durandina E. E. *Kamernyje vokalnyje zhanry v russkoj muzyke XIX–XX vekov: istoriko-stilevyje aspekty* [Chamber Vocal Genres in Russian Music of the 19th – 20th Centuries: Historical and Stylistic Aspects]. Dissertation thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2002. 381 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична — кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID 0000-0003-1112-4423

ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya — Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Статья поступила в редакцию: 16.12.2023

Отредактирована: 18.01.2024

Принята к публикации: 01.02.2024

Received: 16.12.2023

Revised: 18.01.2024

Accepted: 01.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Традиции русского классического театра и опера «Разговор человека с собакой» А. Новикова (по рассказу А. Чехова) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 157–174.

DOI: 10.35852 / 2588-0144-2024-1-157-174

EDN QTEJEV

FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Traditions of the Russian Classical Theatre and the Opera *A Conversation between a Man and a Dog* by A. V. Novikov (Based on A. Chekhov's Story). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 157–174.

DOI: 10.35852 / 2588-0144-2024-1-157-174

EDN QTEJEV