

*На правах рукописи*

**Рыбина Ангелина Александровна**

**В.И.РЕБИКОВ: ЛИЧНОСТЬ, ТВОРЧЕСТВО, ЭСТЕТИКА, СТИЛЬ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2016

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки  
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени  
П.И.Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Скворцова Ирина Арнольдовна**

Официальные оппоненты: **Скурко Евгения Романовна**  
доктор искусствоведения, профессор  
ФГБОУ ВО «Уфимский государственный  
институт искусств имени З.Исмагилова»,  
профессор кафедры теории музыки

**Пономарева Елена Владимировна**  
кандидат искусствоведения, доцент  
ФГБОУ ВО «Саратовская  
государственная консерватория имени  
Л.В.Собинова», доцент кафедры теории  
музыки и композиции

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Государственный  
музыкально-педагогический институт  
имени М.М.Ипполитова-Иванова»,  
кафедра музыковедения и композиции

Защита состоится «29» июня 2016 г. в 14.00 часов на заседании  
диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной  
консерватории им. С.В.Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр.  
Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской  
государственной консерватории им. С.В.Рахманинова и на сайте  
<http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

 Дабеева Ирина Прокопьевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования**

Владимир Иванович Ребиков (1866-1920) – одна из интереснейших и в то же время парадоксальных фигур в русской музыкальной культуре рубежа XIX-XX веков. Уже при жизни Ребикова феномен его творчества рождал особый далеко не однозначный интерес современников. Яркая личность, новаторская позиция в творчестве неизменно вызывали полемическую реакцию. Столетняя дистанция позволяет по-новому взглянуть на творческое наследие композитора-новатора и ретрограда одновременно, переосмыслить его витиеватый жизненный путь и творческие достижения. Открытия Ребикова в области гармонического языка, поиски новых форм в музыкальном театре, создание новых синтетических произведений до сих пор не получили должной всесторонней оценки. В связи с чем, обращение к его творчеству в наши дни представляется закономерным и своевременным. **Актуальность** изучения его личности и творчества, особенностей стиля и эстетических взглядов несомненна.

Творчество Ребикова мало освещено в современном отечественном музыкознании и более чем скромно представлено на концертной эстраде. Широкому кругу любителей музыки имя Ребикова практически не знакомо. Даже у музыкантов-профессионалов его творчество в первую очередь ассоциируется с несколько сентиментальной темой вальса из оперы «Елка». При этом его интереснейшие новаторские достижения остаются в тени. Индивидуальный авторский стиль композитора до сих пор фактически не изучен.

Между тем, творческая личность композитора заметно выделяется в многоликой картине музыкального искусства. Ребиков внес значительный вклад в развитие музыкальных жанров, оригинально преобразуя традиционные и создавая новые. Большое значение имеют его искания в области лада и гармонии. Отдельного внимания заслуживает активная

общественная деятельность Ребикова, а также его теоретическое осмысление собственных творческих устремлений.

**Целью** настоящего исследования является максимально полное освещение творческого пути и наследия В.И.Ребикова, а также вынесение объективной оценки того места, которое он занимает в музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач исследования:**

- на основе архивных материалов и систематизации свода доступных первоисточников реконструировать жизненный и творческий путь В.И.Ребикова, охарактеризовать его основные этапы;
- рассмотреть фигуру В.И.Ребикова в контексте исторических, общественных и культурных процессов конца XIX – начала XX веков;
- представить основные идеи композитора, нашедшие отражение в творчестве и составляющие суть его эстетических взглядов;
- выявить специфику индивидуального авторского стиля, проявляющуюся на разных уровнях музыкальной композиции;
- установить соотношение традиции и новаторства в творчестве Ребикова;
- представить сущность его новаторских поисков;
- проанализировать литературное наследие Ребикова;
- определить местоположение и значение фигуры Ребикова в русской музыкальной культуре рубежа XIX-XX веков.

**Объектом исследования** являются жизнь и творчество В.И.Ребикова, а **предметом** – эстетика и стилистика его творческого наследия.

**Материалом исследования** послужили, прежде всего, опубликованные музыкальные произведения Ребикова, а также фонд композитора в Архиве Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени

М.И.Глинки (ВМОМК им. М.И.Глинки), в котором хранятся разнородные документы. Большую часть фонда ВМОМК им. М.И.Глинки составляют письма – переписка Ребикова с друзьями (Б.Юргенсон, В.Держановский, О.Юнеева, А.Эйхенвальд и др.), с композиторами (А.Глазунов, С.Танеев, С.Рахманинов, Н.Римский-Корсаков и др.). Особую ценность представляет литературное наследие самого композитора, его воспоминания. Отдельный раздел архивного фонда Ребикова составляют собственные очерки, рассказы, статьи, заметки. Некоторые из его критических работ и эссе были опубликованы в «Русской музыкальной газете»<sup>1</sup>. Обилие и многообразие материалов позволяет рассмотреть широкий спектр личностных особенностей композитора, психологических свойств его натуры, представить своеобразие его эстетических взглядов.

Для достижения цели и решения задач диссертации применяется **комплексный метод исследования**, сочетающий культурологический, исторический, источниковедческий и музыкально-теоретический подходы к изучаемому материалу.

Культурологические вопросы связаны с определением роли и значения творчества Ребикова в процессе художественно-эстетической эволюции музыкальной культуры рубежа веков.

Исторический контекст дает возможность представить условия появления наиболее важных идей, музыкальных приемов, на которые опирается композитор.

Музыкально-теоретический подход обусловлен необходимостью формирования целостного представления о стилевых особенностях творчества Ребикова.

---

<sup>1</sup> Ребиков В.И. Великое строительство // Русская музыкальная газета. 1914. № 1; Его же. Музыкальные записи чувства // Русская музыкальная газета. 1913. № 48; Его же. Мысли о музыке (пение в храме) // Русская музыкальная газета. 1916. № 20/21; Его же. Орфей и Вакханки // Русская музыкальная газета. 1910. № 1; Его же. Через пятьдесят лет // Русская музыкальная газета. 1911. № 1-3, 6, 7, 13, 14, 17, 19, 22-25.

В связи с проделанной работой на защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество В.И.Ребикова занимает особое место в истории русской музыки рубежа XIX-XX веков.
2. «Музыка – язык чувств» – творческое «кредо» композитора, основная сфера его интересов, константа его эстетических взглядов.
3. Ребиков – преемник традиций и яркий новатор, чьи идеи отразили многие тенденции своего времени.
4. Синтетические жанры («меломимика», «мелопластика», «мелопозза» и т. д.), созданные композитором, свидетельствуют о его стремлении достичь максимального воздействия на слушателей.
5. Новаторство в фортепианной музыке (целотоновость, квартовость – как гармоническая основа музыкального произведения, кластеры, атональность и т. д.) – примечательное явление для своего времени. Ладотональная система Ребикова во многом отражает состояние русской музыки начала века, в частности, характерный для нее поиск «новых звучностей» и композиционных приемов.
6. Оперы Ребикова – «музыкально-психологические драмы» – жанр «театра настроений», в котором главную роль играет сценическое действие со своей драматургией, музыка же имеет характер комментария.

### **Степень разработанности проблемы**

Круг научных трудов, непосредственно связанных с фигурой Ребикова, достаточно ограничен. Важным этапом в осмыслении значения личности композитора стала вышедшая в 1989 году небольшая работа О.М.Томпаковой «Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества», положившая начало серьезному и глубокому изучению его наследия<sup>2</sup>. В очерке Томпаковой забытое имя композитора было фактически заново открыто и введено в

---

<sup>2</sup> Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества. М., 1989.

научный обиход после долгого забвения. Данное исследование включает в себя отдельные биографические сведения и общую характеристику творчества композитора.

Другая работа, содержащая значительный раздел, посвященный Ребикову, – диссертационное исследование В.А.Логиновой «О музыкальной композиции начала XX века. К проблеме авторского стиля (В.Ребиков, Н.Черепнин, А.Станчинский)»<sup>3</sup> – представляет, наряду с анализом творчества других композиторов, рассмотрение отдельных примеров оперного творчества Ребикова.

Вопросы, касающиеся новаторства Ребикова и его сопричастности духу времени, затронуты в книге Т.Н.Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи»<sup>4</sup>, в статьях А.Г.Коробовой «Пасторальные маски музыкального модерна. О некоторых страницах фортепианного творчества В.И.Ребикова»<sup>5</sup> и Н.С.Гуляницкой «Эволюция тональной системы в начале века»<sup>6</sup>.

Существуют отдельные статьи, связанные с общей характеристикой жизни и творчества композитора: О.М.Томпакова «Забывшее имя в русской музыке»<sup>7</sup>, Ю.В.Келдыш «В.И.Ребиков»<sup>8</sup>, Т.Г.Шаповалова «В.И.Ребиков: штрихи к творческому портрету художника»<sup>9</sup>, «Неизвестный Ребиков: духовно-музыкальное творчество»<sup>10</sup>.

Ценные наблюдения, отличающиеся чуткостью постижения индивидуальных особенностей творческого облика и личности музыканта,

---

<sup>3</sup> Логинова В.А. О музыкальной композиции начала XX века. К проблеме авторского стиля (В.Ребиков, Н.Черепнин, А.Станчинский) // Диссертация на соискание ученой степ. канд. иск. М., 2002.

<sup>4</sup> Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.

<sup>5</sup> Коробова А.Г. Пасторальные маски музыкального модерна. О некоторых страницах фортепианного творчества В.И.Ребикова // Музыкальная академия. 2006. № 1.

<sup>6</sup> Гуляницкая Н.С. Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.

<sup>7</sup> Томпакова О.М. Забытое имя в русской музыке // Музыкальная жизнь. 1969. № 14.

<sup>8</sup> Келдыш Ю.В. В.И.Ребиков // История русской музыки. Т. 10а. М., 1997.

<sup>9</sup> Шаповалова Т.Г. В.И.Ребиков: штрихи к творческому портрету художника // Процессы музыкального творчества. Вып. 4. Сб. трудов № 156. М., 2000.

<sup>10</sup> Шаповалова Т.Г. Неизвестный Ребиков: духовно-музыкальное творчество // Христианская культура: прошлое и настоящее. Сб. трудов по материалам научной конференции. М., 2004.

принадлежат Р.Н.Берберову<sup>11</sup>. Рядом тонких замечаний в отношении специфики композиторского стиля Ребикова выделяется статья О.М.Томпаковой «В поисках нового стиля»<sup>12</sup>.

Как можно заметить, круг музыковедческих трудов о Ребикове и его творчестве невелик. Информация о композиторе в данной работе, помимо архивных материалов, собиралась из критических статей в журнальной и газетной периодике рубежа XIX-XX веков («Русская музыкальная газета», «Южный музыкальный вестник», «Новое время», «Одесский листок» и т.д.). Ценным источником, отражающим отношение современников к Ребикову, безусловно, являются воспоминания и размышления крупнейших музыкальных критиков конца XIX – начала XX века – Л.Л.Сабанеева<sup>13</sup>, Ю.Д.Энгеля<sup>14</sup>, В.Г.Каратыгина<sup>15</sup>, Б.В.Асафьева<sup>16</sup> и других.

**Научная новизна** диссертации состоит в создании целостного музыковедческого труда о В.И.Ребикове и его влиянии на развитие русской музыкальной культуры рубежа XIX-XX веков:

- введен в научный оборот большой массив архивных материалов, раскрывающих и дополняющих биографические данные композитора;
- впервые произведен подробный анализ всего творческого наследия Ребикова;
- выявлены стилистические особенности творчества Ребикова;
- собран наиболее полный нотографический материал, представлен подробный каталог произведений композитора;
- впервые обнародованы литературные сочинения Ребикова;
- впервые систематизированы и полностью оценены все новаторские достижения композитора.

---

<sup>11</sup> Берберов Р.Н. Предисловие // В.И.Ребиков Пьесы для фортепиано 1 тетрадь. М., 1968.

<sup>12</sup> Томпакова О.М. В поисках нового стиля // Советская музыка. 1983. № 6.

<sup>13</sup> Сабанеев Л.Л. История русской музыки. Л., 1924.

<sup>14</sup> Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971.

<sup>15</sup> Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М.; Л., 1965.

<sup>16</sup> Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.



**Практическая значимость** данного диссертационного исследования определяется возможностью использовать его материалы в курсах «Истории русской музыки», «Гармонии», «Анализа музыкальных произведений» для студентов разных специальностей и направлений подготовки.

**Апробация результатов работы** была осуществлена в ряде публикаций, а также в докладах на научных конференциях:

– «Осенний звуковой пейзаж»: Молодые исследователи, педагоги, композиторы, исполнители размышляют о музыке XX – начала XXI веков. Тема доклада – «В.И.Ребиков. Проблемы творчества: традиции и новаторство» (Союз московских композиторов);

– Конференция молодых исследователей, педагогов и аспирантов «Неизвестное об известном». Тема доклада – «Неизвестный В.И.Ребиков» (Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М.Ипполитова-Иванова);

– Международная научная конференция «Искусство А.Н.Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI века». К 140-летию со дня рождения А.Н.Скрябина. Тема доклада – «Идея синтеза искусств в творчестве В.И.Ребикова» (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И.Глинки).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского 17 марта 2015 года и рекомендована к защите.

Стремление к созданию полноценного творческого портрета Ребикова (включающего биографические данные, эстетические взгляды, характеристику творческого наследия и особенностей авторского стиля) определило **структуру работы**. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, насчитывающего 166 наименований, и

пяти приложений. В приложениях содержатся нотные примеры, портреты Ребикова, фотографии обложек нотных изданий, хронограф жизни композитора, его очерки и рассказы, а также список произведений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется основная проблематика, рассматривается степень ее изученности, научная новизна, формулируются цели, задачи и методология исследования, описывается общая структура диссертации.

**Первая глава «Творческий путь и эстетические взгляды В.И.Ребикова»** посвящена разностороннему раскрытию личности и творческого облика композитора, его эстетики. Глава состоит из двух разделов:

1. Биографический очерк
2. Эстетические взгляды композитора

В *первом разделе* на основе анализа эпистолярных и мемуарных источников реконструируется биография Ребикова. Важную роль играют воспоминания самого композитора, которые помогают наиболее полно представить его жизнь, отметить те события, которые повлияли на формирование личности.

Ребиков родился в Красноярске, но детство и юность провел в Москве. Отец композитора – Иван Алексеевич происходил из дворянского рода, а мать – Александра Павловна была родом из украинского казачества. С детских лет Ребикова увлекала музыка. Его мать – одаренная пианистка, поражавшая всех своей феноменальной памятью, – была первой учительницей будущего композитора. В доме Ребиковых часто звучали произведения И.Мошелеса, А.Рубинштейна, Ф.Листа, Ф.Шопена. В годы обучения в Реальном училище

К.П.Воскресенского Ребиков продолжал заниматься музыкой. Самостоятельно изучив учебник гармонии П.И.Чайковского, он понял, что не хочет ограничивать себя жесткими рамками: уже в это время в молодом музыканте зрело стремление к обретению собственного, индивидуализированного композиторского почерка.

Начало творческого пути Ребикова относится к началу 1890-х годов. Незадолго до этого он получает отказ С.И.Танеева принять его в Московскую консерваторию, мотивированный тем, что, в представленных на экзамене сочинениях фигурировали «дерзостные» диссонантные гармонии. Ребикову пришлось заменить консерваторское образование университетским (он окончил филологический факультет Московского университета), но желание сочинять музыку у него не пропало. Ребиков решил заниматься самообразованием: он купил и тщательно изучил почти все сочинения Чайковского. Затем наступили «годы странствий», когда пытлиное сознание молодого человека впитывало и творчески переосмысливало массу новых явлений литературы и искусства. Особое внимание Ребиков уделял изучению работ немецких философов – Г.Гегеля, Ф.Шеллинга, Ф.Ницше и др. Вместе с тем, он продолжал профессиональные занятия музыкой: обучение у видных немецких педагогов того времени – К.Мейербергера (теория музыки), Т.Мюллера (фортепиано) – заложило прочный фундамент для дальнейшей творческой деятельности Ребикова.

Рубежным для композитора в некоторой мере оказался 1897 год: он испытал два мощных, хотя совершенно несходных между собой влияния. При посещении картинной галереи в Мюнхене внимание Ребикова привлекли картины А.Беклина. Особая «музыкальность» Беклина, удивительный мир его полотен, в котором реалистичность пейзажей сочетается с фантастическими сюжетами и персонажами («Остров мертвых», «Тритон и nereиды», «Охота Дианы»), затронули самые чувствительные струны впечатлительной души композитора, пробудили его творческую фантазию. Еще более сильным фактором, повлиявшим на формирование мировоззрения Ребикова, стал

знаменитый трактат Л.Н.Толстого «Что такое искусство?» (1897-1898). Перефразируя слова Толстого «Музыка – язык души» и «Музыка – стенография чувств», композитор провозгласил: «Музыка – язык чувств». Данное высказывание стало своеобразным девизом творчества Ребикова.

За годы учебы композитор написал немало фортепианных и вокальных сочинений, но далеко не сразу сумел их опубликовать. Знакомство с Петром Ивановичем и Борисом Петровичем Юргенсонами сыграло важную роль в жизни Ребикова: начиная с ор. 10, многие его сочинения были изданы при их содействии. Особенно горячую поддержку и большую помощь композитор нашел в Борисе Петровиче. Он стал для Ребикова и строгим критиком, и доброжелательным другом.

Отдаваясь, главным образом, творчеству и поискам новых путей в искусстве, Ребиков также заявил о себе в качестве активного музыканта-просветителя и общественного деятеля. Три года (1898-1901) он отдал организации «Общества русских композиторов» в Москве, созданию в Кишиневе нового отделения Русского музыкального общества и музыкального училища на его базе.

Кроме того, Ребикова с детских лет влекла литература. Во многих очерках («Не надо пения», «О мелодекламации», Красота или правда», «Отличие от оперы», Таланты и публика») и рассказах («Рождение музыки», «Орфей и Вакханки», «Искусство Орфея» и др.) выявляются эстетические взгляды композитора, изложенные в художественной форме. Интересен стиль литературных произведений Ребикова: некоторые из них напоминают будущие абсурдистские рассказы Д.И.Хармса.

Первое десятилетие XX века было для Ребикова периодом наивысшего творческого расцвета. За ним постепенно укрепилась репутация композитора-новатора. Он приобрел довольно широкую известность, концертировал в различных городах Европы и России, исполняя собственные фортепианные сочинения. Его опера «Елка» ставилась в Праге, Берлине, Брно и других городах. Зарубежные композиторы и критики с большим интересом отнеслись

к творчеству Ребикова, газеты и журналы охотно публиковали статьи о его музыке. Но слава за границей все же не приносила композитору удовлетворения: Ребиков продолжал надеяться на то, что успехи за рубежом помогут признанию его в России, однако этого не случилось. Могучий талант А.Н.Скрябина, новаторские поиски И.Ф.Стравинского, а затем появление юного С.С.Прокофьева оттеснили музыку Ребикова на второй план.

Последние годы жизни Ребиков провел в Ялте. Он бесплатно преподавал в школах игру на фортепиано и хоровое пение, устраивал концерты, но основное время и силы, по-прежнему, отдавал творчеству. Писал он всегда скоро и без помарок, без исправлений, сразу начисто. Сам композитор отмечал, что осенью ему работается легче всего. Почти все его лучшие произведения созданы между октябрём и февралем. Весной его вдохновение иссякало, а летом композитор почти ничего не сочинял.

Ребиков отдавал себе отчет в том, что его путь – это одинокий и трагический путь художника, стремящегося к «новым берегам», «иным мирам». В конце жизни это ощущение одиночества никем не понятого и нецененного музыканта усилилось, о чем свидетельствуют письма композитора.

*Второй раздел* посвящен рассмотрению особенностей эстетики Ребикова. Будучи человеком своего времени, он не мог пройти мимо ведущих и наиболее ярких художественных течений рубежа XIX – начала XX веков. Эстетические воззрения Ребикова аккумулировали в себе многие идеи эпохи. Во-первых, – это идея художественного синтеза, во-вторых, – стремление к индивидуализации музыкального языка. Но все же главной идеей для Ребикова была музыка, непосредственно выражающая эмоции – музыка как «язык чувств».

Тенденция фиксировать при помощи звуков тончайшие нюансы душевных переживаний приобрела для него значение «творческого кредо». Свое направление в искусстве композитор называл «*музыкально-*

*психологическим*», или *«музыкально-психографическим»*. Важную роль для композитора играло не только художественное, но и психологическое воздействие на слушателя. К этому Ребиков стремился на протяжении всего творческого пути.

По мысли композитора, задачей музыкального творчества должна стать стенограмма психо-эмоционального состояния человека, точная фиксация его настроений. Вместе с тем, он мечтал, чтобы слушатель испытывал и переживал те же самые, испытанные автором, ощущения.

Ребиков ввел ряд новых жанровых обозначений, которые отвечали его главным исканиям в области широко понятой музыкальной психологии: *музыкально-психологическая драма* (оперы – «Елка» (1894-1900), «Тэа» (1904), «Женщина с кинжалом» (1910), «Альфа и Омега» (1911)), *музыкально-психологический рассказ* (опера «Бездна» (1907)), *музыкально-психологическая картина* (сочинения для фортепиано – «Рабство и свобода», «Песни сердца», «Стремление и достижение», «Кошмар»), *музыкально-психологическая пантомима* (балет «Белоснежка»), *музыкально-психографическая драма* (опера «Дворянское гнездо» (1916)).

Ребиков был убежден, что «музыка есть лучшее средство для передачи своих чувств <...>, что наиболее ясный и всегда понятный язык чувств – есть музыка»<sup>17</sup>. С этими эстетическими положениями связаны у Ребикова и новые подходы к проблемам формы и гармонии, переосмысление традиционных элементов музыкального языка, создание новаторских синтетических жанров.

«Психография» композитора проявлялась, прежде всего, в подчеркнута страстном требовании свободы музыкального языка от академических ограничений: «Мой компас: «Музыка есть язык чувств», чувства же наши не имеют заранее установленных форм, каденций, тональностей, ритмов <...>»<sup>18</sup>. И, действительно, музыкальный язык Ребикова поражал современников своим

---

<sup>17</sup> Ребиков В.И. Отрывок автобиографии // ВМОМК им. М.И.Глинки, Архив В.И.Ребикова. Ф. 68. Ед. хр. 82. Л. 6.

<sup>18</sup> Ребиков В.И. Из моей жизни. Автобиография // ВМОМК им. М.И.Глинки, Архив В.И.Ребикова. Ф. 68. Ед. хр. 78. Л. 43.

своеобразием, вызывая у одних неподдельный интерес, у других – отторжение, обвинения в «декадентстве».

Синтез искусств, по убеждению Ребикова, был призван усилить воздействие его музыки. В связи с этим, композитор постоянно обращался к живописи, пластике, мимике, декламации, поэзии.

Размывание границ между художественными сферами во многом способствовало переосмыслению традиционных форм, жанров и всей системы музыкально-языковых элементов. В результате в творчестве Ребикова появились такие синтетические жанры как *меломимика*, *мелопластика*, *мелопоза*, *ритмодекламация*.

**Вторая глава – «Стилистические особенности творчества Ребикова на примере камерных жанров»** – представляет обзор творческого наследия Ребикова и анализ стилистических черт, проявляющихся в фортепианных и вокальных сочинениях. Глава состоит из двух разделов.

В *первом* из них – «*Фортепианные миниатюры*» – более подробно рассматриваются фортепианные сочинения Ребикова, поскольку именно в этой сфере реализовались многие творческие устремления композитора, нашло отражение стремление к синтезу искусств. Так, некоторые его художественные новации почерпнуты из поэзии, пластики, живописи. Фортепианные произведения – это в какой-то степени творческая лаборатория композитора, в которой откристаллизовались черты его стиля.

Стилистика творчества Ребикова сложна, неоднозначна и словно соткана из противоречий, что в целом характерно для времени, в котором жил композитор. Вместе с тем именно в творчестве Ребикова эта особенность – противоречивость стилевых тенденций – представлена в наиболее обостренной форме, составляя суть его индивидуальности. С одной стороны, его фортепианные произведения очень просты, даже несколько наивны, что сказывается в несложности образного строя, прозрачности фактуры, в преимущественном использовании композитором простых песенных форм и

танцевальных жанров. С другой стороны, уже в ранних опусах проскальзывают и необычные элементы, новые звуковые сочетания (квартовые и квинтовые гармонии). В целом эволюция фортепианного творчества направлена от романтических тенденций в сторону символично-импрессионистского искусства. Высшую же точку в экспериментальных исканиях Ребикова представляют его более поздние произведения.

Стремление композитора достичь максимального влияния на слушателей, привело его – как уже говорилось ранее – к созданию новых музыкально-синтетических жанров. В конце 1897 года Ребиков приходит к созданию особого жанра – *меломимики*. По мысли автора, в меломимиках с целью усиления психологического воздействия музыки должны были синтезироваться музыка и пантомима (миманс).

Другим новым жанром, созданным Ребиковым, была *мелопластика*. В фортепианном цикле «Мелопластика» (1910) никаких ремарок, поясняющих замысел автора, в нотах нет. Но, учитывая направленность композитора на соединение музыки и пластики (мимики), можно представить себе, что это визуально-изобразительные сценки, которые, скорее всего, должны были разыгрываться (своего рода пластическое движение с музыкальным сопровождением).

Тяга к изобретению новых жанровых форм, объединяющих компоненты разных искусств, была в Ребикове доминирующей: синтез искусств как нельзя более точно отвечал стремлению Ребикова к воплощению необузданной, ищущей новизны фантазии.

Композитор еще при жизни был известен как дерзновенный новатор, хотя ему всегда были присущи и связи с традицией. Это в полной мере проявляется и в фортепианном творчестве Ребикова. Так, среди его фортепианных сочинений можно выделить *три группы*. Первую из них составляют произведения, отличающиеся наиболее решительным стилевым прорывом к принципиально новым для своего времени приемам. К другой, противоположной группе, можно отнести опусы, отмеченные, в первую



очередь, очевидными связями с традицией. Ребиков продолжает линию русской музыки, идущую от П.И.Чайковского и пересекающуюся с А.С.Аренским и А.К.Лядовым. Ладогармоническое новаторство музыкального языка Ребикова во многом связано с творчеством М.П.Мусоргского, А.П.Бородина. Большую же часть составляют сочинения третьей группы – в них происходит взаимодействие новаторских и традиционных черт со «смещением» в ту или другую сторону.

В целом же можно сказать, что тяга к новаторству была неотделимой частью творческого облика композитора, так или иначе сказавшаяся едва ли не в каждом его опусе. Ребиков сознательно стремился идти в своем творчестве непроторенными путями. Будучи в этом своем стремлении последовательным и целеустремленным, он, подчас, хронологически опережал других «искателей», становясь первооткрывателем ряда принципиально новых средств и приемов. Именно он впервые стал широко использовать целотоновый звукоряд как единственную основу для построения музыкального произведения. Раньше, чем К.Дебюсси применял терпкие кварто-квинтовые сочетания и параллелизм трезвучий, септ- и даже нонаккордов, а также любых интервалов, в том числе диссонирующих. Раньше Д.Мийо, но одновременно со И.Стравинским использовал современные типы политональности, а также незадолго до Г.Коуэлла употреблял кластерные звучания.

Важно подчеркнуть, что новые средства выразительности, оригинальные звуковые сочетания изобретались не ради них самих. Они привлекались композитором для максимально полного и тонкого раскрытия новых красочных возможностей музыки. Поскольку Ребиков в буквальном смысле открыл немало новых художественных приемов, опережающих стилистику современников, его по праву можно отнести к «первопроходцам».

С другой стороны, как уже отмечалось, композитор не порывал с традицией. В этом смысле Ребиков – преемник традиций русского бытового музицирования и поклонник П.И.Чайковского, через всю жизнь пронесший

восхищение творчеством любимого композитора. Музыка Ребикова не боится простоты и порой даже, как может показаться, банальности. Она может быть подчеркнута лиричной и сентиментальной в выражении опозитизированных эмоций. Такова, в частности, немалая часть фортепианных сочинений.

Главная эстетическая идея Ребикова – «музыка – язык чувств» – находит свое отражение в фортепианных сочинениях в большей мере связанных с традицией, где внимание композитора направлено на фиксацию мимолетных впечатлений, чаще грустных, меланхолических настроений, лирических, скорбных чувств. «Психография» автора также отчасти проявляется в пьесах, воплощающих фантастические образы. В произведениях же, отличающихся наиболее решительным стилевым прорывом к принципиально новым для своего времени приемам, конструктивная задача Ребикова настолько радикальна, что возникает ощущение самодостаточности нового композиционного принципа (иногда даже в ущерб эмоциональному воздействию музыки). Так, например, в четвертой пьесе из цикла «Танцы» ор. 51 композитор проявляет особую оригинальность, возводя рациональный конструктивный принцип «противоречия» всех компонентов в ранг закона. Ребиков сочетает разные высотные опоры, разные интервальные системы (пентатонику и диатонику), сопоставляет движение в противоположные стороны, противопоставляет мелодические модели на черных и белых клавишах.

Во *втором разделе – «Вокальные сочинения»* – представлены различные грани данной жанровой сферы в творчестве композитора. Ребиков является автором как более традиционных (песня, романс), так и новых, созданных им вокальных жанров, – вокальная сцена, ритмодекламация, мелопоэза. В этом разделе ставится проблема дифференциации данных жанров вокальной музыки, а также рассматривается круг поэтов, к которым обращался композитор, среди них С.Надсон, В.Брюсов, М.Лермонтов, К.Бальмонт, А.Апухтин, Г.Гейне, Л.Столица и др.

К соединению музыки и сценического действия Ребиков стремится уже в самых ранних сочинениях камерного вокального жанра, заменяя общепринятые определения «песня» или «романс» названием «*вокальные сцены*» (своего рода сценическое сопровождение музыки). Комментарий композитора гласит: «Вокальные сцены представляют собой песни или романсы, исполняемые певцом при сценической обстановке. Пение артиста сопровождается фортепиано, помещенным за кулисами или оркестром». Это «как бы отрывки, отдельные номера из опер»<sup>19</sup>. Кроме того, перед каждым номером автор дает краткое описание того, что должно быть изображено на сцене во время исполнения вокальной миниатюры. Так, например, в «Робком признании» («Вокальные сцены» op. 1 (1900)) «сцена представляет берег моря. Лунная ночь. Сад. Молодой человек стоит возле сидящей на скамейке девушки»<sup>20</sup>. Во втором романсе «сцена представляет сад. Лунная ночь. На скамейке сидит молодой человек и молодая женщина. Она склонила свою голову к нему на плечо»<sup>21</sup>. В третьем – «сцена представляет тот же сад. Осенняя лунная ночь. У скамейки стоят молодой человек и молодая женщина. С равнодушным видом слушает она его слова»<sup>22</sup>.

Таким образом, зрители в зале не только слышат музыку, но и видят определенную мизансцену, что, по мнению композитора, способствует более полному раскрытию смысловой и эмоциональной стороны музыкального произведения. Ребиков заботится о восприятии своей музыки, он хочет быть понятым слушателями предельно точно: все сценические действия как бы комментируют авторский замысел.

Несмотря на то, что Ребиков называет свои романсы «сценами», пытаясь подчеркнуть театральность происходящего действия, в них все же нашли своеобразное претворение классические традиции романсовой лирики рубежа веков.

---

<sup>19</sup> Ребиков В.И. Предисловие // Три вокальные сцены op.16. М., 1900. С. 2.

<sup>20</sup> Ребиков В.И. Вокальные сцены для голоса с сопровождением фортепиано op. 1. М., 1900. С. 2.

<sup>21</sup> Там же, С. 8.

<sup>22</sup> Там же, С. 14.

Практически во всех «вокальных сценах» композитор обращается к простой двух-, трехчастной форме. В то же время автор иногда стремится к сквозному развитию на основе последовательного преобразования исходного интонационно-тематического «зерна», благодаря чему создаются большая цельность и внутреннее единство отдельных романсов.

Во всех миниатюрах Ребикова фортепианная партия достаточно развита. Сопровождение тесно переплетается с вокальной партией, развиваясь органично, чутко откликаясь на каждое движение, интонацию поэтической мысли, слова.

Ребиков, как и многие другие композиторы, стремился найти новые пути сопряжения текстового и музыкального уровней. Одним из первых музыкальных опытов на этом пути стал жанр *ритмодекламации*, создателем которого справедливо считается Ребиков.

Ритмодекламация – это выразительное чтение текста в указанном композитором ритме с музыкальным сопровождением. Ритм произнесения стихотворного текста фиксируется в виде отдельной строки. Музыкальный размер партии чтеца часто зависит от размера стиха. Партия сопровождения создается специально для конкретного стихотворения.

Композитором написаны 24 ритмодекламации. Особняком стоит цикл из четырех ритмодекламаций «Праздник в деревне» ор. 52, написанный на стихи Л.Столицы. Все они хронологически относятся к началу 1910-х годов. В диссертационном исследовании рассмотрены особенности их музыкального решения и взаимодействия поэтического пласта с сопровождением. Мягкая диссонантность, большая роль доминантовых гармоний, преобладание септаккордовых и нонаккордовых звучностей, частое использование различных видов органичных пунктов, – эти особенности гармонического языка ребиковских ритмодекламаций придают музыкальной ткани утонченный, изысканный, импрессионистический колорит. Музыкальный облик ритмодекламаций погружает слушателя в мир тонкой звукописи и богатства

красок, зачастую вызывая ассоциации с французским современником В.Ребикова – К.Дебюсси.

Кроме ритмодекламаций Ребиков вводит в творческую практику жанр *мелопозы*. Им созданы «Две мелопозы» («Балкон осенью», «Дама в голубом») ор. 53 (1915) на слова В.Звягинцевой. Композитор не оставил объяснения и расшифровки того, что он подразумевал под жанром мелопозы. Возможно, смысл этого термина заключается в самой этимологии слова «мелопоза» – в соединении мелодии и поэзии. Можно предположить, что возникновение синтетических жанров связано с возрастающим значением поэзии – поэзии как сферы произнесения «озвученного слова».

Из всех пограничных вокально-поэтических художественных явлений жанр мелопозы наиболее близок к традиционной вокальной лирике. Однако, партия чтеца не распевная, вокальная, а речитативно-декламационная. Воспроизведение поэтического текста подчиняется не только зафиксированному ритму, но и относительным звуковым ориентирам. Фортепианная партия представляет собой скорее фоническую краску с импрессионистической гармонией, в ней преобладают параллельные септ-, нонаккорды и их обращения, статичная аккордовая фактура в динамике *p*.

**Третья глава – «Сценические произведения В.И.Ребикова»** – посвящена обзору музыкально-театральных жанров. В данной главе подробно освещаются основные положения «оперной реформы» композитора, производится анализ произведений.

Главная константа творчества Ребикова – «музыка – язык чувств» – и интерес к максимально точному отображению психологических нюансов в музыкально-театральных жанрах также нашли свое воплощение. Стремясь к правдивой передаче душевных переживаний, композитор заменил жанровое обозначение «опера» более точно выражающими его намерения: «*музыкально-психологическая*» (или «*музыкально-психографическая*») *драма, рассказ, «драма духа*». С оперой были связаны наиболее глубокие искания и

размышления композитора, смысл которых в осознании природы и эволюции этого жанра: Ребиков считал, что развитие оперы направлено в сторону «музыкально-психологической драмы». Он понимал, что еще не создан театр для его «драм духа», где все основано на «принципе настроения», но твердо был убежден, что такой театр будет.

Композитора всегда поражала и печалила условность оперы. В драме, как он отмечал, часто приходится переживать правду (в особенности у Чехова и Горького), в опере же – никогда. По мнению Ребикова, композиторы заставляют видеть драму сквозь розовые очки.

Ребиков тщательно изучал опыт современной ему музыкальной драматургии на образцах русских и зарубежных опер. Можно было бы предположить, что ход его оперной реформы находился в русле вагнеровских исканий, но сам Ребиков считал иначе. Драмы Р.Вагнера казались ему слишком симфоничными. У Вагнера, прирожденного симфониста, музыка – цель, а, по мнению Ребикова, музыка должна быть только средством передачи чувств, настроений.

Высшим образцом оперного реализма Ребиков считал самую экспериментальную оперу М.Мусоргского – «Женитьбу». Следуя за Мусоргским в освоении речевых интонаций, он создал свой вариант, заменяя пение «тоновым говором». Во всех «драмах духа» Ребикова («Елка», «Тэа», «Бездна», «Альфа и Омега», «Женщина с кинжалом», «Нарцисс», «Арахнэ», «Дворянское гнездо») в вокальной партии доминирует «тоновый говор», в основе которого лежит выразительное произнесение текста: «Партии не петь, а музыкально декларировать. Среднее между речитативом и говором. Как можно естественнее. Давать как можно больше настроения. Внушать чувства слушателям. Как можно яснее выговаривать слова и выразительнее декларировать. Ни к каким эффектам, ферматам на высокой ноте и т. п. не прибегать»<sup>23</sup>. Подобный способ исполнения композитор вводит для того,

---

<sup>23</sup> Ребиков В.И. Сценарий и мизансцены к постановке «Елки» // ВМОМК им. М.И.Глинки, Архив В.И.Ребикова. Ф. 68. Ед. хр. 928. Л. 1.

чтобы певец не думал о красоте звука, пения, а мог сосредоточить все свое внимание на выражении определенных чувств и настроений, которые он должен вкладывать в свою музыкальную речь.

Как и Мусоргский в «Женитьбе», Ребиков отказался от традиционных оперных форм. В «музыкально-психологических драмах» Ребикова нет ни арий, ни ансамблей, ни хоров, ни симфонических номеров. Он заменил их сквозным потоком музыкального действия. Жанровые номера (песня, хор, романс) могут лишь появиться как вставной номер, если по ходу сценического действия герои поют.

По мнению композитора, музыка должна помочь донести до зрителя чувство, переживаемое героями: с точки зрения Ребикова, в сценических жанрах музыка должна играть лишь иллюстративную роль, сопровождающую действие.

По сути «оперная реформа» композитора касалась места музыки в театрально-сценических жанрах. Главное для Ребикова – драма, само сценическое действие со своей драматургией. Однако, несмотря на то, что в «драмах духа» музыке отводилась «иллюстрирующая» роль, она была важным средством воплощения внутренних психологических конфликтов, состояний, чувств и настроений героев.

Творческие устремления В.И.Ребикова включались в общее течение русской художественной жизни того времени и пересекались с характерными тенденциями оперного театра, как то: тяготение к малым оперным формам, к камерности, моноопере; акцент на психологизации драмы; доминирование речитативно-декламационного стиля вокальной партии; поиски нетипизированных, свободных форм музыкально-драматических сцен.

**Заключение** содержит основные выводы исследования, посвященного такому незаурядному и самобытному композитору, каким являлся В.И.Ребиков.

Творчество композитора было средоточием характерных эстетических идей рубежа XIX-XX веков. Ребиков был типичным представителем искусства сложной и противоречивой эпохи. Эти противоречия нашли свое отражение и в его сочинениях.

Ребиков – в своем роде явление исключительное. В его творчестве парадоксально сплелось старое с новым, традиционное с новаторским. Он принадлежал к типу художников, целиком подчиняющих свое творчество воплощению и обоснованию определенной эстетической идеи. Путь таких композиторов обычно достаточно труден, но их наследие составляет индивидуальные и неотъемлемые штрихи в общей художественной картине эпохи.

Результаты проделанного анализа разнородного и обширного творческого наследия композитора дают возможность подвести итоги:

1. «Музыка – язык чувств» – творческое «кредо» Ребикова, основная сфера его интересов, константа его эстетических взглядов.

2. Задачей музыкального творчества композитор считал «музыкальную психографию» – стенограмму психо-эмоционального состояния человека, звуковую запись определенных чувств.

3. Стремление Ребикова к передаче определенных эмоций и воздействию на слушателя посредством синтеза искусств, новых музыкально-выразительных средств толкало его на смелые поиски в области форм, жанров, ладогармонического языка:

– в области фортепианной, вокальной и сценической музыки композитор создал новаторские синтетические жанры (меломимики, мелопластики, мелопоэзы, ритмодекламации), ввел ряд новых жанровых обозначений, свидетельствующих о его увлечении психологией, таких как: музыкально-психологическая драма, музыкально-психологический рассказ, музыкально-психологическая картина, музыкально-психологическая пантомима, музыкально-психографическая драма;



– с эстетическими принципами связаны новые подходы к проблемам формы и гармонии, переосмысление традиционных элементов музыкального языка (отказ от размера, тактовых черт, ключевых знаков, каденций, использование сквозного развития).

4. Стилистика творчества Ребикова неоднозначна. Ее отличает как традиционность, так и новаторство. Однако, при всей неординарности взглядов и устремлений композитора, а также разноречивости оценок его творчества, необходимо подчеркнуть, что «хронологически он действительно был «первопроходцем» в использовании целого ряда новых композиционных приемов»<sup>24</sup>:

– особенно смело композитор вводил нетерцовые структуры, в частности терпкие, порой жесткие квартовые созвучия. Типично для его языка применение целотонности как единственной основы гармонического решения произведения, звеньев параллельных интервалов, трезвучий, неразрешающихся септаккордов, нонаккордов;

– применение политональности, кластерных созвучий.

5. Отвергнув эстетику традиционной оперы, Ребиков в своих «музыкально-психологических драмах» стремился к камерной трактовке жанра, в основе которого лежало сквозное развитие с преобладанием диалогов и монологов, в вокальной партии активно использовал «тоновый говор», хотел создать «театр настроений», в котором будет уничтожена рампа, и слушатели будут жить жизнью героев драмы, а музыка будет играть лишь иллюстративную роль, сопровождающую действие.

---

<sup>24</sup> Берберов Р.Н. Предисловие // В.И.Ребиков Пьесы для фортепиано. 1 тетрадь. М., 1968. С. 2.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,  
рекомендованных ВАК:**

1. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* Гений или «пустоцвет русского модернизма». Штрихи к портрету Владимира Ребикова [Текст] / А. А. Насонова // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 3. – С. 80 – 82.

2. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* Музыкально-психологические драмы В.И.Ребикова [Текст] / А. А. Насонова // Музыковедение. – 2013. – № 3. – С. 41 – 47.

3. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* Вокальное творчество В.И.Ребикова [Текст] / А. А. Насонова // Музыковедение. – 2014. – № 3. – С. 55 – 60.

**Публикации в рецензируемых изданиях:**

4. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* В.И.Ребиков. Проблемы творчества: традиции и новаторство [Текст] / А. А. Насонова // Школа молодого исследователя: Сборник научных трудов по материалам конференций в Союзе московских композиторов. – М., 2012. – Вып. 2. – С. 66 – 74.

5. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* Неизвестный В.И.Ребиков [Текст] / А. А. Насонова // Школа молодого исследователя: Сборник научных трудов по материалам конференций в Союзе московских композиторов. – М., 2012. – Вып. 2. – С. 57 – 65.

6. *Насонова А. А. (Рыбина А. А.)* Идея синтеза искусств в творчестве В.И.Ребикова [Текст] / А. А. Насонова // Ученые записки: Материалы международной научной конференции, посвященной А.Н.Скрябину. – М.: Мемориальный музей А.Н.Скрябина, 2012. – Вып. 7, кн. 1. – С. 178 – 182.