

**ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ В. РЕБИКОВА В КОНТЕКСТЕ
ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА****MOȘTENIREA PIANISTICĂ A LUI V. REBIKOV ÎN CONTEXTUL TRADIȚIILOR
CULTURII MUZICALE RUSE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX****V. REBIKOV'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS
OF THE RUSSIAN CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY****ОЛЬГА МУРАВСКАЯ,**

и.о. профессора, кандидат искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

Статья посвящена анализу жанрово-стилевой специфики фортепианного творчества В. Ребикова — выдающегося представителя русского музыкального модернизма начала XX столетия. Разнообразные жанровые сферы его творчества (музыкальный театр, инструментальная и хоровая музыка) более всего соотносимы с символизмом, который в данный период также переживает период расцвета. Одновременно, очевидна связь произведений В. Ребикова с традициями импрессионизма и экспрессионизма, что особенно заметно в его «психографических драмах» («Бездна», «Альфа и Омега» и др.). Склонность к миниатюризму на разных жанровых уровнях, к предельной простоте фактуры, что наиболее полно проявилось в его фортепианных опусах, декларированная самим композитором в его девизе «Многое в малом!», также дала повод В. А. Логиновой назвать В. Ребикова «первым композитором «примитивистом», «минималистом».

Ключевые слова: В. Ребиков, фортепианное творчество, русский модернизм, символизм, экспрессионизм

În articol sunt analizate particularitățile stilistice și de gen ale creației pianistice a lui V. Rebikov — reprezentant notoriu al modernismului muzical rus de la începutul secolului XX. Diversele sfere genuistice ale creației compozitorului (teatrul muzical, muzica instrumentală și cea corală) cel mai bine se raportează simbolismului — curent care în perioada respectivă cunoaște o adevărată înflorire. În același timp este evidentă legătura lucrărilor semnate de V. Rebikov (în special a "dramelor psihografice" "Abisul", "Alfa și Omega" ș.a.) cu tradițiile impresionismului și expresionismului. Predilecția față de miniatură la diferite niveluri genuistice, simplitatea extremă a facturii exprimate de compozitor în deviza lui "Multul în mic" s-au manifestat în special în opusurile pianistice și i-au permis muzicologului V. Loginova să-l numească pe Rebikov primul compozitor "primitivist", "minimalist".

Cuvinte-cheie: V. Rebikov, creația pianistică, modernism rus, symbolism, expressionism

This article analyzes the genre and stylistic specifics of piano works written by V. Rebikov — an outstanding representative of Russian musical modernism of the early twentieth century. A variety of genres he turned to in his work (musical theater, instrumental and choral music) are best correlated with symbolism, which at that time also experienced a period of prosperity. At the same time, there is an obvious connection between the works signed by V. Rebikov and the traditions of impressionism and expressionism, which is especially evident in his "psychographic dramas" ("The Abyss", "Alpha and Omega", etc.). Propensity to miniaturism at different genre levels, to the utmost simplicity of texture, most fully manifested in his piano opuses, declared by the composer himself in its motto "A Lot in the Little!", also gave musicologist V.A. Loginova the reason to call V. Rebikov "the first "primitivist", "minimalist" composer".

Keywords: piano works, V. Rebikov, Russian modernism, symbolism, expressionism

«Я малый метеорит, которому суждено пройти свой путь совершенно незаметно для русской музыки, изобилующей такими талантами и гениями» [1, с. 24]. Так достаточно скромно оценил себя и свой творческий потенциал один из выдающихся русских музыкантов начала XX века В. И. Ребиков. «Подобно комете с пылающим хвостом, он поначалу привлек всеобщее внимание смелостью, неординарностью, непредсказуемостью. Однако не сгорел в плотных слоях атмосферы русской классики. Свой бесконечный путь в музыкальной Вселенной этот «малый метеорит» до сих пор продолжает вблизи планет-гигантов, имя которым — П. Чайковский, А. Скрябин, И. Стравинский» [2, с. 85]. Чуждый тщеславия, он вместе с тем всегда осознавал свою причастность к делу созидания отечественной культуры:

«Идет великая работа. Строится великий Храм, и каждый из авторов созидает свой камень для Храма Музыки» (цит. по: [3, с. 24]).

Художника новаторских устремлений, искателя новых берегов, композитора, во многом опередившего своих современников в применении отдельных выразительных средств, ставших затем основой музыки XX в. в творчестве А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Дебюсси, — В. Ребикова постигла трагическая судьба непризнанного у себя на родине музыканта. В настоящий момент творчество этого композитора, в частности фортепианные сочинения, переживают исполнительский и исследовательский ренессанс, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее цель ориентирована на выявление поэтико-интонационной уникальности фортепианных сочинений В. Ребикова в русле духовно-эстетической и стилевой специфики русской культуры начала XX в.

Русское искусство рубежа XIX–XX вв. обладает особой притягательной силой для многих исследователей. Этот период был насыщен сложными историко-художественными процессами, острой борьбой противоположных тенденций, разного рода манифестами и программами, которые сменяли друг друга со стремительной быстротой. Накаленная атмосфера эпохи была пронизана ощущением «конца века» и чувством «рубежа», за которым должно открыться «все новое». Культура Серебряного века, ориентированная на открытие новых горизонтов, вместе с тем сохраняла и возрождала многое из предыдущих эпох. Необарокко, неоклассицизм, постромантизм, символизм и импрессионизм — все это, перемежаясь между собой, естественно синтезировалось и органично сочеталось. В условиях подобного рода «многоукладности» «...рождается особая гармония контрастов культуры грани веков — культуры диссонантного типа, для которой взаимосвязь полярных тенденций является определяющим фактором существования» [4, с. 4]. Тем не менее, Серебряный век в истории русской культуры навсегда останется ослепительно ярким многогранным кристаллом, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъема в области философии, литературы, живописи, театра и музыки, стилевую сущность которых нередко обобщают термином «модернизм», ассоциирующимся со значительным кругом стилевых явлений европейской культуры первой половины минувшего столетия, «начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX в....» [5, с. 305].

Творчество В. Ребикова как современника данной эпохи в полной мере отразило «дух времени». Обзор его творческого пути позволяет наметить определенную периодизацию творчества и эволюцию его музыкального языка. Первый период охватывает 1887–1897 гг., т. е. время формирования художественного мировоззрения композитора. По мнению О. Томпаковой, «впитав в юности характерные для позднего народничества «жертвенные» настроения..., Ребиков усвоил тогда же и народнические демократические идеалы в искусстве». Для композитора они, прежде всего, связывались с традициями русского бытового музицирования [1, с. 72].

Второй период деятельности В. Ребикова (1898–1909) сопряжен с формированием творческого метода композитора и с активным внедрением его жанровых инноваций. Именно в это время ресурсы творческой фантазии В. Ребикова как композитора, исполнителя, педагога, общественного деятеля чрезвычайно расширяются. Его имя становится широко известным и в России, и за рубежом, а творчество — предметом оживленных дискуссий. Почвой, во многом питавшей В. Ребикова в его исканиях, был

русский литературный символизм, поэзия В. Брюсова, К. Бальмонта, символистская живопись А. Бёклина, Ф. Штука, М. Клингера, Дж. Сегантини, а также труды Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и др. Базисом для формирования его метода «психографии» становится трактат Л. Н. Толстого *Что такое искусство?*, а также другие философско-эстетические разработки современников композитора, с которыми он имел возможность познакомиться не только в России, но и во время путешествий по Европе.

Наконец, последний период творчества В. Ребикова (1910–1917), по мнению биографов композитора, «несет в себе причудливое смешение простоты и сложности, примитива и изысканности, отличается эксцентричным смешением традиционализма и модернизма», что позволяет соотнести его творческую фигуру с Э. Сати [1, с. 74].

Специфика творческого пути композитора, его эпохи поднимает вопрос и о стилевой специфике наследия В. Ребикова, наиболее полно заявившего о себе в первое десятилетие XX в. Разнообразные жанровые сферы его творчества (музыкальный театр, инструментальная и хоровая музыка) более всего соотносимы с символизмом, который в данный период также переживает период расцвета. Сказанное очевидно в творческой контактности В. Ребикова с поэтами-символистами, художниками и драматургами, примыкавшими к данному направлению, а также в творческом освоении их наследия. Традиции символистского искусства и специфики его мировидения проявляются и в тематике его произведений, в тяготении к синтезу-синкретизму художественно-творческого выражения в постижении-запечатлении композитором духовной сущности человеческого естества.

С другой стороны, наблюдается связь произведений В. Ребикова с традициями импрессионизма, что в свое время отмечал и Б. Асафьев. Анализируя стилевые искания различных поколений русских композиторов рубежа столетий, он отмечал следующее: «При всем своем тяготении к инструментальной красочности и звукописи Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма. Но представители старшего и младшего поколения композиторов к ним тянулись, и мы видим, как в музыке Н. Черепнина, С. Василенко, а затем и юного И. Стравинского, А. Крейна (а еще раньше их всех Ребикова) импрессионистские течения начинают колебать привычные школьные схемы, и прежде всего, расширяют границы гармонии» [6, с. 183].

Отметим также определенную связь творчества В. Ребикова и с традициями экспрессионизма, что особенно заметно в его «психографических драмах (*Бездна, Альфа и Омега* и др.). Склонность к миинатюризму на разных жанровых уровнях, к предельной простоте фактуры, что наиболее полно проявилось в его фортепианных опусах, декларированная самим композитором в его девизе «Многое в малом!», также дала повод В. А. Логиновой назвать В. Ребикова «первым композитором «примитивистом», «минималистом». По мнению В. Ребикова, «...дело не в количестве тактов, а в их внутренней силе. Порой и пауза может быть гениальной» [3, с. 29]. Апеллируя к подобному «минимализму», композитор часто опирается на типологию популярных жанров, среди которых особенно выделяет танец, марш, песню, элегию, колыбельную, романс без слов и др. Закончив свои интенсивные поиски обновления музыкального языка уже после первой мировой войны, В. Ребиков фактически остался в стороне от иных стилевых тенденций культуры своего времени — неоклассицизма, а также и футуризма — весьма далеких от духовно-эстетического базиса его творчества.

Сказанное в полной мере соотносимо, прежде всего, с фортепианным творчеством композитора. Ранние опусы В. Ребикова демонстрируют творческое усвоение автором русской фортепианной традиции, окончательно сложившейся к середине XIX века. «В них наиболее полно и оригинально проявились лучшие стороны его дарования — искренность и задушевность высказывания, изящество и тонкость музыкального мышления, острый, ищущий новых средств выражения вкус и вместе с тем прочная опора на традиции русского бытового музицирования XIX века, уходящего своими корнями в различные переложения и вариации на темы русских песен Д. Кашина, И. Геништы, А. Гурилева, в «общительное» искусство фортепианного наследия М. Глинки и П. Чайковского» [1, с. 11–12]. Одновременно, национальная специфика фортепианного творчества В. Ребикова наблюдается и в творческом наследовании важнейшего качества русской фортепианной музыки XIX в. — «певческого инструментализма», являющего собой, по выражению Н. Кашкадамовой, «ідеал співного фортеп'яно» [7, с. 509].

Период 1896–1905 гг. в творческой деятельности В. Ребикова был отмечен активными поисками новых художественных впечатлений. Существенным в этом плане для композитора был не только опыт усвоения отечественных музыкальных традиций, но и интерес к художественным открытиям западноевропейской культуры модернизма. Опыт постижения поэтики символизма, запечатленной в творчестве А. Бёклина и его современников, послужил толчком к созданию фортепианных циклов *Сны* (ор. 15), *На их родине* (ор. 27), *Среди них* (ор. 35), *В сумерках* (ор. 23), *Осенние листья* (ор. 29)¹. В них композитор не только воспроизводит характерный круг образов, показательный для символистской живописи А. Бёклина, но и активно осваивает круг новых музыкально-выразительных средств — целотоновый лад, квинтовые и квартовые параллелизмы, а также фонизм септ- и нонаккордов. Причем данные ладогармонические новации появляются значительно раньше аналогичных творческих открытий К. Дебюсси.

Художественные поиски В. Ребиковым принципов сопряжения различных видов художественного высказывания (музыки, поэзии, живописи, театра и др.) и философско-эстетических путей познания мира и человека привели его в конечном итоге к созданию собственной художественно-эстетической концепции — «музыкальной психографии». В основе позиции автора лежит идея сенсуализма в его идеалистическом понимании, согласно которому чувственность является одной из главных форм познания человека. Знакомство В. Ребикова с концепцией сенсуализма состоялось в Венском университете, где композитор посещал лекции известного австрийского физика и философа-идеалиста Э. Маха. Взяв в качестве исходного положение Э. Маха о том, что мир есть «комплекс ощущений», а задача науки — лишь описывать эти «ощущения», В. Ребиков предпринял попытку перенести данную теорию и на искусство. Он писал: «Философия идет впереди науки и искусства. Искусство же есть популяризаторское средство для распространения философской мысли. Познание самого себя должно быть одним из путей для отыскания и воплощения такой задачи. Изучать же душу, познать самого себя мы можем лишь по проявлениям души, по тому, что называется «настроением» [10]. Отметим также, что философско-эстетическая концепция В. Ребикова также «питалась» и духовно-теоретическими основаниями

¹ См. ноты произведений В. Ребикова в публичном доступе на сайте International Music Score Library Project [8], информацию об аудио записях фортепианных циклов композитора в исполнении А. Шелудякова — [9].

символизма, которые композитор воспринял через сочинения Ф. Ницше, творчество Р. Вагнера, В. Соловьёва.

Особую значимость для В. Ребикова имели труды по теории и истории искусства Л. Н. Толстого, в особенности его трактат *Что такое искусство?*. Видя особенность искусства перед литературой в том, что «словом один человек передает другим свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства», Л. Н. Толстой дает свое итоговое заключение: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытанные чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [11].

Опираясь именно на это определение, В. Ребиков пытается создать свою собственную концепцию «музыкальной психографии», «музыкального психологизма», которую конкретно реализует, прежде всего, в сфере своего музыкального театра, став основоположником «музыкально-психографической драмы».

В области фортепианной музыки В. Ребиков подкрепляет свою теорию тремя специально написанными «музыкально-психологическими картинами» — *Рабство и свобода* (ор. 22), *Песни сердца* (ор. 24), *Стремление и достижение* (ор. 25). Все они представляют собой развернутые одночастные поэмы-фантазии с множественным музыкальным материалом и достаточно свободным его развитием. Композитор не придерживается четких рамок традиционных музыкальных форм, за исключением «картины» *Рабство и свобода*, которая структурно отдаленно напоминает весьма свободно трактованную сонатную форму. Все названные сочинения имеют общую образно-смысловую направленность развития от мрачно-драматических картин к кульминационному утверждению позитивного начала. Подобная «программа», ориентированная на путь «из тьмы к свету», подкрепляется ладогармонической направленностью развития произведения, выстраиваемой в соответствующем движении от ладовой и тональной неустойчивости с элементами уменьшенного или увеличенного лада к гимническому утверждению в кодах сочинений тонального принципа и диатоники. Музыкальный материал «картин» тяготеет к микротематизму попевочного плана, как, например, в начале «картины» *Рабство и свобода*. Подобного рода тематизм развивается методом многократного повтора, секвенцирования. Более протяженный тематизм, как, например, в «картине» *Стремление и достижение*, тяготеет к мотивному развитию. Объединяющим фактором музыкального материала данных произведений выступает стремление В. Ребикова объединить в нем жест, интонирование, а также элементы музыкальной риторики в сочетании с большим количеством ремарок, в буквальном смысле слова направляющих их восприятие и интерпретацию.

Поиски сопряжения жеста, движения и музыки показательны и для иных оригинальных жанров, созданных В. Ребиковым и определяемых им как *Меломимики* (ор. 11, 17) и *Мелопластики*. Первые представляют собой род музыкально-сценического искусства с участием нескольких персонажей, пантомиму, в которой разыгрывается образное содержание музыкальной пьесы. Сам В. Ребиков в Предисловии к изданию своих *Меломимик* определил данный жанр следующим образом: «Меломимика есть род

сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в нем никакой роли; от пантомимы — что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство» [12, с. 3]. Из данного определения очевидно, что композитор стремится создать некий «пограничный» жанр между собственно музыкальным театром и инструментальной программной музыкой, наследуя, одновременно, романтическую идею об особой роли музыки, выразительность которой превышает возможности слова. Каждой пьесе предшествует, помимо названия, определенная словесная программа, как бы вводящая слушателя и исполнителя в сценическую ситуацию, которая отчасти напоминает театральный этюд с заданной «программой», описанием места действия и последующей его реализацией. Интерес к античной традиции, а также к хореографическим опытам А. Дункан привел В. Ребикова к созданию жанра «мелопластики» (пластическое движение под музыку).

Одновременно в произведениях зрелого и позднего периода композитор продолжает активный поиск обновления собственного музыкального языка. Сказанное подтверждает цикл *В лесу* (ор. 43), в котором автор целенаправленно апеллирует к целотоновости, становящейся единственной ладовой основой цикла. *Белые песни* (ор. 48), сопряженные с мифопоэтикой белого цвета в русской фольклорной и символистской традиции, демонстрируют творческое освоение композитором «белоклавишной» диатоники (вне тонального принципа), а также квартовых созвучий. Определение цикла весьма символично. С одной стороны, оно отражает внешне зримый и слухово различаемый ладовый аспект произведения, опирающийся на диатонику «белых клавиш» фортепиано. Во все четырех пьесах-миниатюрах автор принципиально избегает альтераций и хроматики, столь показательных для его предыдущих опусов. С другой стороны, апеллирование к «белому» имеет глубинный смысловой подтекст, генетически восходящий к древнейшим традициям русской культуры, актуализировавшимся в начале XX в. По мнению Н. В. Злыдневой, «в цветовом коде культуры белый цвет стоит особняком и несет в себе смыслы тотальности... Выступая одновременно как эквивалент и света, и пустоты, он осмысливается как прото-цвет и сверх-цвет. Традиционные противопоставления, которые белый цвет образует с черным и красным, отсылают к основным моделирующим пространственно-временной космос человека диадам жизнь/смерть, свет/тьма, добро/зло, чистота/нечистота, небо/земля, женское/мужское и пр., где за белым закреплено преимущественное значение жизни, света, добра, чистоты, неба, женского начала» [13, с. 424–425].

Отметим также, что белый цвет необычайно значим для русской культуры в целом. Он выступает одним из показательных для ментально-географического образа России, поскольку именно белый цвет доминирует в зимнем русском пейзаже, а зима и снег метонимически означают и саму Россию. Важно также учитывать значимость для русской культуры фольклорной традиции, где белому, наряду с черным и красным, отводится одно из главных мест (см. более подробно об этом: [14]). Квартовые созвучия составляют также гармоническую основу цикла *Танцы* (ор. 51), в котором четырех- и пятиквартовые созвучия дополняются использованием политональности.

Наиболее новаторским и «радикальным» по выразительным приемам представляется цикл *Идиллии* (ор. 50) в котором символистская трактовка поэтики древнего жанра реализуется при помощи опять-таки «белой» диатоники, «аккордов-колонн» (кластеров),

опередивших эксперименты Коуэлла. Данные приемы дополняются в пьесах В. Ребикова отказом от традиционной метрики (в виде отсутствия тактовых делений), а также попыткой воспроизведения шестидольного гекзаметра, как определяющего качества поэтической идиллии. Выбирая подобное программное определение для своего произведения, композитор опять-таки апеллирует к синтезу искусств, в данном случае, литературы и музыки. Идиллия фактически «фиксирует идеал, бывший в прошлом, она как бы напоминает о том пределе, к которому нужно стремиться. Идиллия (по Шиллеру) призвана дать человеку, жившему в «эпоху культуры» «чувственное доказательство» возможности достижения гармоничного состояния вопреки данным действительного опыта» [15].

В этом жанровом качестве идиллия оказалась востребованной и в русской культуре начала XX ст., в том числе и в символизме. Обращение к пасторальной идиллической традиции в этот период определялось своеобразием мироощущения и мировосприятия данной эпохи, для которых были характерны утопичность, игровое начало, антиномичность, эсхатологизм, восходившие, в том числе, и к философским интуициям времени. В таком качестве она отвечала эпохе «большого синтеза» (М. Бахтин), ориентировалась на систему религиозно-философских, эстетических исканий, игровых моделей культуры, становясь центром художественных экспериментов во всех искусствах и художественно-стилевых течениях.

Весьма существенен вклад В. Ребикова и в область детской фортепианной музыки, к которой он обращался, наряду со своими творческими экспериментами на протяжении всей жизни. Детская тематика занимает в его творчестве весьма важное место, представляя и «музыку о детях» и «музыку для детей». С первой сферой связана его известная опера *Елка*, которая еще при жизни композитора получила общеевропейскую известность и признание. В то же время, В. Ребиков чрезвычайно заботился о расширении детского музыкального исполнительского репертуара, что подвигло его на создание разнообразных детских песенных, хоровых и фортепианных сборников *Детский мир*, *Детский отдых*, *Дни детства*, музыкальные сценки *Басни в лицах* (по И. Крылову), детские балеты *Музыкальная табакерка*, *Белоснежка*, *Принц Красавчик* и др. Одновременно, сфера детской музыки также служила нередко ареной творческих экспериментов для В. Ребикова. Так, в ряде пьес цикла *Игрушки на елке* композитор использует целотоновый лад, в то время как цикл *Картинки для детей* в миниатюре фактически воспроизводит типологические качества жанра меломимики, выполняя тем самым роль мини-модели для «музыкальной психографии».

В. Ребиков не был звездой первой величины в музыкальном мире России рубежа XIX–XX вв., если сопоставить его с именами его великих современников. И все же он сделал многое, способствуя прогрессу отечественной музыки, и тем заслужил право на память, внимание и живой интерес к своей музыке, страницы которой живут и поныне. По словам нашего современника, фортепианные композиции В. Ребикова — «это закрытая в себе музыка — не для концертов, а для того, чтобы под нее жить повседневно в одиночестве. Она — как сама повседневная жизнь, но не с поверхности, на которой ты по большей части вынужден пребывать по сотне причин, а исходит из-под этой поверхности, оттуда, куда лишь время от времени заглянешь в минуту успокоения, обнаруживая истинное течение жизни внутри себя...» [16].

Библиографические ссылки

1. ТОМПАКОВА, О.М. *Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества*. Москва: Музыка, 1989.
2. ПОЖАР, С. «Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело»: В. И. Ребиков и Кишинев. В: *Русин*. Кишинев, 2007, № 2 (8), с. 83–96.
3. ЛОГИНОВА, В.А. *О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский)*: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2002.
4. СВИРИДОВСКАЯ, Н.Д. *Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи*: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010.
5. *Лексикон нонклассики*. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003.
6. АСАФЬЕВ, Б.В. *Русская музыка (XIX – начало XX века)*. Ленинград: Музыка, 1968.
7. КАШКАДАМОВА, Н. *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006.
8. Rebikov, Vladimir. In: *International Music Score Library Project* [online]. [accesat 15 septembrie 2014]. Disponibil: http://imslp.org/wiki/Category:Rebikov%2C_Vladimir_Ivanovich
9. РЕБИКОВ, В. Сочинения для фортепиано. In: [ASheludyakov]: site. [accesat 21 aug. 2014]. Disponibil: www.asheludyakov.com/mp3rus.html
10. ИВАНОВ, М. Ребиков и его музыкальные сочинения. В: *Новое время*. Санкт-Петербург, 1900, 27 марта.
11. ТОЛСТОЙ, Л.Н. *Что такое искусство?* [online]. [accesat 29 mar. 2014]. Disponibil: www.rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm
12. РЕБИКОВ, В. *Меломимики* [online]. [accesat 19 iul. 2014]. Disponibil: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP32898-SIBLEY1802.3652.8756.e6b7-39087012350759op11nos1-2.pdf>
13. ЗЛЫДНЕВА, Ю.В. Белый цвет в русской культуре. В: Злыднева, Ю.В. *Признаковое пространство культуры*. Отв. ред. С.М. Толстая. Москва: Индрик, 2002, с. 424–431.
14. КОПАЧЕВА, А.Р. *Концепт «белый цвет» в художественной картине мира: на материале поэтических текстов французских и русских символистов*: дис. ... канд. филологических наук. Челябинск, 2003.
15. АБРАМОВСКАЯ, И.С. *Русская идиллия: Эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века*: дис. ... канд. филологических наук. Великий Новгород, 2000.
16. [Из письма друга]. In: [ASheludyakov]: site. [accesat 21 aug. 2014]. Disponibil: <http://asheludyakov.com/indexe.html>