



**Д.М. ЕРМАКОВА**

*Ростовская государственная консерватория  
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия  
ORCID: 0009-0007-8769-6731*

## **Опера «Дворянское гнездо» В. Ребикова: в поиске нового жанрового решения**

Данная статья посвящена анализу поисков В. Ребикова в области оперного жанра, реализовавшихся в музыкально-психографической драме «Дворянское гнездо». В процессе исследования автор предпринимает попытку определить художественную значимость произведения композитора в отечественной музыкально-театральной традиции, опираясь на аналитические методы теоретического и исторического музыкознания.

Отмечается, что содержание романа И. Тургенева, который литературоведы зачастую именуют «лирической прозой», максимально соответствовало стремлениям Ребикова. Однако для его реализации в рамках авторского жанра композитору потребовались структурные, драматургические, пространственно-временные, текстово-лексические преобразования. Результат изменений литературного первоисточника приводит к сжатию хронотопа, минимизации фона драмы, сокращению количества персонажей, отказу от «взгляда извне» и отстраняющей позиции автора. Всё это обуславливает специфику сочинения, обозначенного Ребиковым как музыкально-психографическая драма.

Вместе с тем изучение композиционно-драматургических и жанровых особенностей произведения позволяет автору статьи прийти к выводу о том, что в нём, несмотря на декларацию композитором новых принципов, обнаруживаются закономерности лирико-психологической оперы. Новаторство проявляется в оригинальной стилистике вокального письма, опирающегося на принцип «тонового говора», а также в достраивании музыкально-смыслового ряда с помощью лейтмотивной системы и ряда драматургических решений.

**Ключевые слова:** В. Ребиков, опера, «Дворянское гнездо», И. Тургенев, жанр, музыкально-психографическая драма.

*Для цитирования / For citation:* Ермакова Д.М. Опера «Дворянское гнездо» В. Ребикова: в поиске нового жанрового решения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 149–157. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.149-157. EDN: POHQDI.

**DARYA M. ERMAKOVA***Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0009-0007-8769-6731*

## **Opera "The Nest of Gentlefolk" by V. Rebikov: in Searching a New Genre Solution**

This article is devoted to the analysis of V. Rebikov's searches in the field of the opera genre, that were realized in the musical-psychographic drama "The Nest of Gentlefolk". In the process of researching, the author makes an attempt to determine the artistic significance of the composer's work in the domestic musical and theatrical tradition, relying on theoretical and historical musicology analytical methods. The content of I. Turgenev's novel, which literary critics often call "lyrical prose", best corresponded to Rebikov's aspirations. However, to implement it within the framework of the author's genre, the composer required structural, dramatic, spatiotemporal, textual and lexical transformations. The result of changes in the literary source leads to compact the chrono tope, minimize the background of the drama, reduce the number of characters, reject the "look from the outside" and the distancing position of the author, strengthen the lyrical-everyday line and psychological nuances – all this determines the specificity of the work, designated by Rebikov as a musical-psychographic drama. However, studying compositional, dramatic and genre features allows the author of the article to come to the conclusion that the work, despite the declaration of new principles, reveals the laws of lyrical-psychological opera. The innovation of the opera is manifested in the original style of vocal writing, based on the principle of "tone speech", as well as in the completion of the musical and semantic series with the help of a leitmotif system and a number of dramatic solutions.

**Keywords:** V. Rebikov, opera, "The Nest of Gentlefolk", I. Turgenev, genre, musical-psychographic drama.

**П**оиcки новых жанровых решений характерны для оперы на протяжении всей её эволюции. И хотя имя Владимира Ивановича Ребикова нечасто называется в этой связи, его достижения в музыкально-театральной области, безусловно, заслуживают исследовательского внимания. Константа художественного мира композитора – «музыка – язык чувств» – наиболее ярко проявляется в опере, которая, однако, мыслится им в новом ключе – как «драма духа», или «музыкально-психографическая драма», суть которой заключается в том, чтобы заставить слушателей «перечувствовать и пережить все чувства, которые по ходу

драмы чувствуют действующие лица» [7, с. 945]. Называя в письме к В. Мироновичу оперы «пародиями на жизнь», а персонажей – «манекенами», композитор приходит к убеждению, «что "не вся сила музыки" использована музыкантами, что разработана её "внешняя" сторона, но не внутренняя, изучено её физиологическое воздействие, но не психическое <...>, что можно "куда сильнее" передавать чувства, чем мы делаем, что есть ещё много новых красок, мало известных»<sup>1</sup>. Вероятно, ощущая определённую стагнацию лирико-психологической оперы после создания вершинных образцов П. Чайковского, Ребиков искал новые пути развития этой

<sup>1</sup> Ребиков В.И. Письмо к Мироновичу Ф.И. Архив Государственной академии художественных наук. М.: РГАЛИ, 1918–1931. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 29.



жанровой сферы, которые бы привели к отказу от накопившихся в ней стереотипов и ещё большему сосредоточению на показе внутреннего мира героев.

Несмотря на кажущуюся близость заявленных принципов эстетике и поэтике лирико-психологической оперы, в основе ребиковского варианта жанра лежит принцип «стенографии» чувств, переживаемых героями. Причём «стенографии» не только средствами музыки, которой отводится в этой «опере без оперы» второстепенная, иллюстрирующая роль, а в основном средствами сценической драматургии (игра актёров, декорации, свет, запахи и пр.)<sup>2</sup>. В связи с этим Ребиков отказывается от традиционных оперных структур (сцен, номеров) и форм (арий, ариозо, дуэтов, хоров), применяя взамен им сквозное развитие, а на уровне вокального письма – так называемый тоновый говор, очень близкий традиционному речитативно-декламационному стилю пения, однако без фиксации звуковысотности. Для постановок таких спектаклей требовалась, по мнению композитора, новая школа исполнителей – артисты должны были не только обладать вокальными данными, но и «переживать чувства и настроения», «заражать ими слушателей, дабы последние чувствовали то, что хочет артист и автор» (цит. по: [4, с. 43]). Также необходимы малые сценические пространства взамен пышных вместительных театральных за-

лов, которые не подходили для постановок чувственных музыкально-психологических драм.

Несмотря на очевидную дискуссионность целого ряда позиций, их противоречивость и радикальность, направленность на снижение роли музыки в оперном синтезе, устремления Ребикова, тем не менее, резонировали с основными тенденциями развития музыкального театра начала XX века. Например, с такими, как тяготение к малым оперным формам, камерности, доминированию речитативно-декламационного стиля, поиску новых, более свободных форм сценической организации. Наиболее концентрированно принципы музыкально-психографической драмы представлены в последнем творческом детище композитора – опере «Дворянское гнездо» (1916)<sup>3</sup>, выявление специфики жанрового решения которой является целью настоящей статьи.

Если прежде в поиске художественных идей для своих музыкально-театральных экспериментов Ребиков обращался к модернистским опусам А. Шницлера, А. Воротникова, Л. Андреева, то в своей последней опере он ставит сложную задачу *интерпретации первоисточника*, концентрирующего в рамках «узкого мира» обсуждение больших тем – о прогрессе, пути развития России, вечном споре по поводу выбора этого пути между западниками и славянофилами, религии, судьбе русского дворянства, проблеме отцов и де-

<sup>2</sup> В предисловии к клавиру композитор широко излагает сценографию постановки, указывает на внешние данные и особенности в игре героев – «Очень стройная, высокая, черноволосая девушка лет 19. Очень милая, сама того не зная. <...> Артистка, воплощающая Лизу, с особым проникновением должна передать эту роль. Высоко поэтический образ Лизы»; даёт указания к введению ароматов – «Необходимо ввести ароматы. Так, во втором акте пахнет прудом, мокрой землёй, травой, цветущими: черёмухой, сиренью»; уделяет внимание свету – «Во втором акте тихий вечер, понемногу озаряемый полнолунией», и звукам – «Во втором и четвёртом актах – вечернее чириканье воробьёв и пение кукушки, доносящиеся издалека» [5, с. 3–5].

<sup>3</sup> При жизни композитора опера не ставилась. В конце XX века на волне интереса к малоизвестным опусам она была поставлена в 1995 году в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре режиссёром Б. Покровским по совету М. Ростроповича. В редакции и оркестровке Б. Франкштейна в 2009 году спектакль возобновился на той же сцене. В 2018 м Мариинский театр показал драму в концертном исполнении. В этом же году, в честь 200 летия со дня рождения писателя, в полуконцертном варианте на пленэре прошёл показ в Доме-музее И.С. Тургенева в селе Спасское-Лутовиново силами труппы Московского музыкального театра «Амадей» (режиссёр-постановщик О. Митрофанов).

тей. Идеиная нагруженность, многослойность драматургии и композиционная масштабность романа Тургенева дополняются сложноорганизованным хронотопом, связанным с наличием повествования от третьего лица, комментирующего действия героев, и включением ретроспективных описаний.

В литературном тексте также обнаруживается пространственная дихотомичность: два мира – русский (имение Лаврецкого, дом Калитиных, усадьба Васильевское) и западный (Париж) – становятся маркерами противоположных мировоззрений и жизненных философий, сталкивающихся в непримиримом конфликте. Временной и пространственный размах тургеневского романа дополняется достаточно разветвлённой системой персонажей (всего шестнадцать), которая также могла бы стать препятствием для композитора, ищущего, прежде всего, новые средства психологизации в рамках создаваемого им авторского жанра.

Ребиков существенно изменяет идейные и драматургические акценты, структуру первоисточника, что ведёт и к иному видению им композиционного устройства создаваемой музыкально-психографической драмы. Составляющие композицию романа три цикла и эпилог<sup>4</sup> модифицируются Ребиковым в четыре действия: I действие – экспозиция героев, II – развитие и кульминация любовной линии Лаврецкого и Лизы, III – вторжение Варвары Павловны и трагическая развязка взаимоотно-

шений героев, IV действие I картина – уход Лизы в монастырь и II картина – события эпилога, встреча прошлого и настоящего поколений. Кроме того, в стремлении сформировать единую линию лирического конфликта в либретто оперы осуществляется перестановка сцен романа. После его завязки в конце I действия композитор выстраивает собственную динамику движения любовных переживаний главных героев – Лизы и Лаврецкого. Она активно проявляется на протяжении II действия в Сцене у пруда, образуя три этапа: первый – разговор о Паншине и религиозности Лизы, второй – беседа о судьбе Лаврецкого и его жене, третий – финальный этап, признание Лаврецкого в чувствах. Затем в III действии любовная линия движется от кульминации к спаду, прерывая события бытовых сцен с Варварой Павловной, а в IV – появляется лишь фрагментарно в воспоминаниях Лизы (IV действие I картина) и Лаврецкого (IV действие II картина). При этом, в соответствии со своими реформаторскими представлениями, композитор не использует номерное деление или даже деление на сцены, предпочитая сквозное драматургическое развёртывание, границы которого определяются только актами<sup>5</sup>.

Значительно упрощается хронотоп: отсутствует характерная для романа оппозиция двух миров, и все события развиваются в настоящем времени в доме Калитиных. Пространство Парижа актуализируется только в поведении и речи

<sup>4</sup> Сорок пять глав романа складывается в несколько циклов и эпилог. Первый цикл (I–XXI главы) – является экспозиционным, здесь происходит знакомство читателя с основными персонажами, значительное место занимают предистории героев (Лаврецкого, Лемма), а также описывается повседневная жизнь персонажей и их взаимоотношения между собой (Лаврецкий переживает семейную катастрофу, Лиза пока ещё симпатизирует Паншину и неосознанно обижает Лемма). Второй цикл (XXI–XXXV главы) – центральный, здесь достигается главная кульминация – признание Фёдора Лизе в любви и её ответное чувство к нему; Паншин терпит поражение. Третий цикл (XXXVI–XLV главы) – вторжение бывшей жены Лаврецкого Варвары Павловны, разрушение счастья героев и эпизод развязки – последний разговор и встреча Лизы и Лаврецкого, после которого героиня уходит в монастырь. Эпилог выполняет функцию послесловия, повествует о том, как сложилась судьба прошлого поколения и как живёт настоящее.

<sup>5</sup> Исключение составляет четвёртое действие, состоящее из двух картин, что, скорее всего, вызвано потребностью отделить эпилог.



персонажей – Варвары Павловны и Марьи Дмитриевны – «на французский манер».

В связи с изменением роли драматургических линий существенные трансформации происходят и в трактовке системы персонажей: сокращается не только их количество (Ребиков оставляет Лаврецкого, Лизу, Паншина, Варвару Павловну, Лемма, Марью Дмитриевну, Марфу Тимофеевну и Гедеоновского), но и меняется расстановка сил. Если в романе Тургенева явно выделялись две антагонистические группы героев, на взаимодействии которых выстраивалась конфликтная драматургия, то у Ребикова действие превращается в монодраму одного героя. И это не Лаврецкий, которому в первоисточнике отведена ведущая роль; центром драмы оказывается Лиза – персонаж полифоничный и сложный. Лаврецкий же в опере лишается своей философичности и становится рефлексирующим героем, руководствующимся только чувствами и ощущениями. Очевидно, что все названные «внешние» преобразования обусловлены глубокими образно-драматургическими трансформациями, вызванными к жизни желанием Ребикова интерпретировать первоисточник в условиях музыкально-психографической драмы: «Текст повести Тургенева “Дворянское гнездо” я старался переложить в драму душевных переживаний, в драму чувств и настроений» [5, с. 5].

Понимая всю сложность и идейную нагруженность проблематики романа, Ребиков не рискнул перекладывать тургеневский текст на стихи, сохранив прозаические диалоги практически слово в слово. Бережность его отношения к первоисточнику сказывается и в почти дословных цитатах из романа, которые он использует в многочисленных ремарках и описаниях мизансцен. Немногочисленные текстовые иновключения связаны, по-видимому,

с желанием композитора заместить философско-этическую линию – линию обсуждения сложных бытийных вопросов – той, которая была бы более уместна, учитывая традиции оперного жанра в достижении рельефности основного конфликта.

Опираясь на музыкальные аллюзии и реминисценции, в обилии присутствующие в первоисточнике (сцены с музыкантом и учителем Леммом, многочисленные описания ситуаций домашнего музицирования, включающих исполнение фортепианных пьес и романсов Лизой, Паншиным, Варварой Павловной), Ребиков буквально «оживляет» их через инсценирование, формируя тем самым новый самостоятельный драматургический пласт, который оттеняет и отстраняет развитие основного. В композиционно-драматургическом плане чередование лирико-драматических событий с ситуациями бытового музицирования создаёт ту повторность и контрастность, которая способствует единству архитектоники целого. Формируемая тем самым рондальность проявляется благодаря контрасту более статичных и замкнутых, не подвергающихся преобразованию бытовых фрагментов (пение героями романсов, исполнение инструментальных пьес) и постоянно динамично развивающейся в разомкнутых сценах лирико-психологической линии (монологи и диалоги героев). Отмеченный контраст усиливается и чередованием типов письма и принципов работы со словом: предельно детализированный подход к отражению психологических и смысловых нюансов и главенство речитативно-декламационного стиля в монологических и диалогических сценах оказываются в оппозиции принципу лирического обобщения и кантиленному пению в камерно-музыкальных эпизодах.

Анализ композиционно-драматургического плана даёт возможность обнаружить

канву драматургии, однако целостно она может быть осмыслена только в соотношении вербального и музыкального начал, во взаимодействии всех слагаемых оперного текста. В связи с созданием жанра музыкально-психографической драмы, в котором одним из важнейших средств для Ребикова оказывается конструирование новых взаимоотношений между словом и музыкой, композитором формируется совершенно особый *тип вокального письма*, позволяющий отразить сложную «жизнь души» героев оперы. Очевидно, что искания автора в этом направлении, с одной стороны, отвечают понятию речитатива в традиционном для оперного жанра смысле и продолжают линию развития декламационного пения в направлении обретения им драматургической функции индивидуализированной характеристики персонажей<sup>6</sup>. С другой, вступая подчас в прямое противоречие со сложившимися традициями, – создают специфику новаторского стиля Ребикова.

Так, вокальная мелодика «Дворянского гнезда» демонстрирует целый ряд специфических особенностей. В партиях персонажей образно-музыкальные характеристики и ситуационное развитие показаны через монологи и диалоги, которые исполняются, как указывает композитор, «тоновым говором, почти естественным разговором. Надо не выпевать ноты, а почти говорить. <...> Главное, надо проникнуться ролью, вжиться в неё, дабы она была уже не ролью, а живым воплощением» [5, с. 5].

Ребиков также предостерегает артистов использовать пение, которое мешает сосредоточиться на передаче настроения: «Партии не петь, а музыкально декларировать. Среднее между речитативом и говором. <...> Как можно яснее выговаривать слова. Ни к каким эффектам и ферматам на высокой ноте и т. п. не прибегать»<sup>7</sup>. Несмотря на то, что явление, описываемое автором, притязает на новое, на самом деле представляет собой уже устоявшийся в оперном жанре стиль вокального письма. Основной принцип интонирования текста, используемый Ребиковым, фактически сводится к воссозданию речевого начала, и в этом отношении во многом сближается с такой исторической моделью речитатива, как *secco*, где ритмическая структура воплощает ритм текста. Звуковысотный же контур партии при этом у Ребикова зачастую определяется повторностью, а также во многом зависит от той гармонии, которая в этот момент звучит в оркестровом сопровождении и дублирует движение верхнего голоса.

Создавая вокальные партии персонажей, Ребиков делит предложения на более мелкие синтаксические конструкции (фразы) и обозначает в них важные в смысловом отношении точки, выделяя их при помощи звуковысотного подъёма или ритмической остановки. При этом существенно то, что в таком достаточно скупом интонационном контексте особенно рельефно высвечиваются эпизоды повы-

<sup>6</sup> Как известно, эта тенденция активно проявляет себя в творчестве многих оперных композиторов XIX–начала XX века, в сочинениях же авторов отечественной школы наиболее весомо представлена у А. Даргомыжского и М. Мусоргского. У первого (прежде всего в «Каменном госте») речитатив становится средоточием основного образно-музыкального развития, в отличие от эпизодов ариозно-кантиленного пения, скорее выполняющих функцию контрастно-второстепенную. Обновление интонационного состава и структуры этого элемента оперной композиции опосредовано тонкой эмоциональной нюансировкой, психологической атмосферой конкретной сценической ситуации, а также точностью передачи звуковысотного рисунка речи. Идя дальше своего предшественника, Мусоргский в «Женитьбе» создаёт принципиально акантиленное письмо, в котором композитор «ставил перед собой задачу передать не только (и не столько) внешнюю сторону речи – её звуковысотный рельеф, – а нечто гораздо более важное, более значимое: передать подтекст, скрывающийся в звучащей речи, передать эмоциональное состояние, которое вызывает к жизни ту или иную “интонационную конструкцию” произнесения слов» [6, с. 10–11].

<sup>7</sup> Ребиков В.И. Сценарий и мизансцены к постановке «Ёлки». Архив В.И. Ребикова. М., ВМОМК им. М.И. Глинки, 1968. Ф. 68. Ед. хр. 928. 15 л.



шенного эмоционального тонуса героев, для отражения которого композитор выходит за рамки «говорения»: лирические переживания, характерные для Лаврецкого, Лизы, Лемма и Паншина, воплощены благодаря более развёрнутой и мелодизированной вокальной партии. В кульминационных ситуациях накала любовных переживаний Ребиков, напротив, идёт по пути отказа от звуковысотности в речи персонажей (в нотах обозначен только ритмический рисунок), приближая её к шёпоту. Таким образом, изменения вокально-речитативного письма обусловлены ритмом логико-смысловых и эмоциональных движений в высказываниях героев, что достаточно традиционно для оперного жанра. Индивидуализация же этого процесса у Ребикова заключается в расширении диапазона речевого начала вплоть до отказа от звуковысотности в силу невозможности, с точки зрения композитора, многомерной передачи средствами нотации окраски речи, степени экспрессивной яркости, динамики и пр.

Подобное использование схожих наборов средств для создания образно-музыкальных характеристик разных героев приводит к тому, что их интонационные портреты, которые традиционно в опере призваны выявлять индивидуальные траектории психологического развития, оказываются достаточно размыты. Словно подтверждая особую значимость Лизы в концепции оперы, только в её партии Ребиков концентрирует признаки интонационной трансформации, которая проявляется в переходе от романсовых оборотов к псалмодированию, символизирующему изживание лирико-драматических переживаний духовным опытом. В этой связи единственным способом конкретизации образно-содержательного ряда на

собственно музыкальном уровне становится для Ребикова достаточно обширная система лейтмотивов, которая сглаживает определённое единообразие вокального письма персонажей. Несмотря на то, что композитор функцию музыкального сопровождения обозначает следующим образом: «вызывать в слушателях чувства и настроения. Самостоятельного значения эта музыка может не иметь» [5, с. 5] – в опере формируется полноценный процесс взаимодействия тем-характеристик героев, тем, отражающих их чувства и определённые сценические ситуации.

Таким образом, Ребиков, осуществляя свои поиски в области нового жанра музыкально-психологической драмы, отталкивается от сложившейся в музыке XIX века модели лирико-психологической оперы, индивидуализируя её параметры в соответствии с собственными устремлениями. Снимая идейную и драматургическую многослойность тургеневского романа и акцентируя внимание на развитии любовной коллизии, автор концентрирует максимальное внимание на процессе психологизации одного персонажа. Остальные участники монодрамы представляются сценически важными только как объекты рефлексии главной героини – Лизы, как проекции её психологического состояния. Важную роль в достижении детальной нюансировки эмоций персонажей и динамики их развития играют отсутствие номерного и сценического дробления, используемый принцип «стенографии» чувств с помощью применения приближенного к речи тонового говора, а также многочисленные моменты музыкального поэтизирования среды и переживаний героев в эпизодах домашнего музицирования. Их эмоциональность и выразительность позволяют Ребикову усилить потенциал вербального

текста в отражении сложной «диалектики души» героев и предоставляют слушателю возможность максимального постижения их психологической сущности. Тем самым авторская концепция музыкально-психо-

графической драмы, опираясь на закономерности лирического жанра, демонстрирует реализацию целого ряда новаций, резонирующих с тенденциями обновления театрального жанра начала XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. Музыкальное искусство России начала XX века: Антитезы // Манускрипт. 2024. № 1. Т. 17. С. 1–10.
2. Зимина Ю.Н. «Записать музыку чувств». О творчестве Владимира Ивановича Ребикова // Духовно-нравственное воспитание. 2023. № 4. С. 49–55.
3. Муравская О.В. Жанрово-стилевые аспекты психологической драмы Ребикова «Дворянское гнездо» и традиции русской усадебной культуры // Искусство и образование. 2013, № 3. С. 7–20.
4. Насонова А.А. Музыкально-психологические драмы Ребикова // Музыковедение. 2013. № 3. С. 41–47.
5. Ребиков В.И. Предисловие к опере «Дворянское гнездо». М.: Юргенсон, 1917. С. 3–5.
6. Руднева О.В. Интонационная основа вокальной мелодии М. П. Мусоргского: к проблеме организующей роли гармонии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2000. 158 с.
7. Русская музыкальная газета. 1909. № 43. С. 945–947.
8. Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.
9. Шарова Е.А. Об основных эстетических принципах В.И. Ребикова на примере музыкально-психологической драмы «Ёлка» // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сборник докладов XI Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. Отв. редакторы: Н.В. Посохов, В.В. Кистенев, Н.Е. Мережко. Белгород, 2023. С. 352–359.
10. Шинтяпина И.В. Незабываемые страницы забытого творчества (к 150-летию со дня рождения композитора В.И. Ребикова (1866–1920) // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 3 (11). С. 21–28.

*Об авторе:*

**Ермакова Дарья Михайловна**, аспирантка, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0009-0007-8769-6731**, [jester-22@yandex.ru](mailto:jester-22@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Muravskaya O.V. Zhanrovo-stilevye aspekty psikhologicheskoy dramy Rebikova «Dvoryanskoe gnezdo» i traditsii russkoy usadebnoy kul'tury [Genre and Style Aspects of Rebikov's Psychological Drama "The Nest of Gentlefolk" and the traditions of Russian estate culture]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Arts and Education]. 2013, No. 3, pp. 7–20.
2. Nasonova A.A. Muzykal'no-psikhologicheskie dramy Rebikova [Musical and Psychological Dramas by Rebikov]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2013. No. 3, pp. 41–47.





3. Rebikov V.I. *Dvoryanskoe gnezdo* [Noble Nest]. Moscow: Yurgenson, 1917. 198 p.

4. Rudneva O.V. *Intonatsionnaya osnova vokal'noy melodii M.P. Musorgskogo: k probleme organizuyushchey roli garmonii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Intonation Basis of the Vocal Melody of M.P. Mussorgsky: on the problem of the organizing role of harmony: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2000. 158 p.

5. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper]. 1909, No. 43, pp. 945–947.

6. Tompakova O. M. *Vladimir Ivanovich Rebikov: ocherki zhizni i tvorchestva* [Vladimir Ivanovich Rebikov: essays on life and creativity]. Moscow: Muzyka, 1989. 79 p.

*About the authors:*

**Darya M. Ermakova**, postgraduate student, Rostov State Rachmaninov Conservatoire (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0009-0007-8769-6731**, [jester-22@yandex.ru](mailto:jester-22@yandex.ru)

