

# Viktorija Zaharova

---

## Песня и пение в прозе русской эмиграции первой волны (Ив. Бунин, Б.Зайцев, Л.Зуров)

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 157-165

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**ПЕСНЯ И ПЕНИЕ В ПРОЗЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ  
ПЕРВОЙ ВОЛНЫ (ИВ. БУНИН, Б. ЗАЙЦЕВ, Л. ЗУРОВ)**

Viktoria Zaharova

*Нижегородский государственный педагогический университет  
им. Козьмы Минина  
Нижний Новгород, Россия  
victoriatz@rambler.ru*

Ключевые слова: *песня, пение, неореалистический синтез, мифопоэтика, функции лирического, аксиологическая значимость*

Литература русской эмиграции первой волны – явление необычайно уникальное по богатству и многообразию художественных открытий, по еще далеко не в полной мере осознанному вкладу, который она внесла в сокровищницу национальной культуры России.

Сегодня по-разному трактуется понятие *неореализм*, впервые употребленное Е. Замятиным. Не ставя здесь задачи рассмотрения теоретико-литературных дискуссионных вопросов по этому поводу [см.: Захарова 2008], обозначим лишь основы нашего представления об этом понятии.

Неореализм рассматривается в качестве особого *типа художественного сознания*, которому свойственно тяготение к *особому многомерному синтезу*. Он охватывает собой всю многоаспектную сферу образного отражения действительности в произведении: это касается, прежде всего, *жанрового синтеза*, повлекшего за собой *изменение роли автора в тексте, несвойственное для литературы прежних лет взаимодействие пространственно-временных отношений, соотносительности частного и общего (выведение частных жизненных реалий на уровень онтологических обобщений)*.

Сфера авторского присутствия часто переносится в подтекст, в сложную структуру лейтмотивов. Самые различные художественные приемы: звуковое оформление, экфрасис, деталь – призваны создавать образы, обладающие повышенной смысловой нагрузкой.

В данной статье обратимся к рассмотрению функции включения в текст *песни и пения* в ряде произведений Ив. Бунина, Б. Зайцева, Л. Зурова. Проза этих

художников, по нашему представлению, является типологической ветвью эмигрантской прозы, для которой свойственен неореалистический синтез с *мифопоэтической доминантой*; при этом в их текстах велика *сюжетобразующая функция лирического начала*.

Ив. Бунин принадлежал к числу художников, которых притягивали не очевидные событийные пласты бытия, а скрытые, глубинные, что позволяло ему создавать произведения, поражающие своей вещей, провидческой силой. На малом художественном пространстве писатель умел создать лаконичную, но очень емкую картину бытия, философски глубокую и одновременно животрепещуще яркую.

В огромном своде «малой прозы» Ив. Бунина есть произведения, которые условно можно объединить в некие концептуальные циклы. Полагаем, это предмет отдельного серьезного разговора. Здесь обратим внимание на рассказы, отстоящие во времени на два десятилетия, но, на наш взгляд, воспринимающиеся в неразрывном единстве глубоких раздумий писателя об исторических судьбах России и сходные по способу поэтического воплощения этих раздумий. Это *Эпитафия* (1900) и *Косцы* (1921). В них отразилась необыкновенная глубина «прапамяти», присущая Ив. Бунину, обращение к архетипической образности, позволяющее приблизиться к более точному постижению национального самосознания. *Косцы* читаются как своеобразный эпилог провидческим бунинским творениям начала века, в которых писатель потрясающе точно предугадал дальнейшую печальную судьбу своего народа. Диагноз русских бед Буниным был определен еще тогда: писатель глубоко скорбел о том, что порвалась связь времен, ибо благоденствие народа он видел в гармоничном единении с природой, со своей землей, с глубокой верой людей в то, что охраняет крестьянское поле «сама царица небесная», «незримо простирающая свое благословение на трудовое крестьянское счастье» [Бунин 1988: I, 342]. Движение исторических событий укрепило подобную убежденность Бунина, усилило звучание трагической интонации в его произведениях.

Рассказ *Косцы*, при всем своем лаконизме (это чуть более четырех страниц текста) поражает своим художественным совершенством и необычайной смысловатостью. Его можно считать одним из шедевров малой прозы XX века. Поскольку нами уже предпринимался подробный анализ этого произведения, здесь обозначим лишь концептуально значимые моменты [см.: Захарова 2013].

Сюжетная основа рассказа – воспоминания повествователя о происшедшей когда-то в старой России его встрече в лесу с косцами, трудящимися на сенокосе и поющими народную песню. Возникает мотив «утраченного рая», который усиливается организацией художественного времени в рассказе: сразу же звучит мотив трагически оборвавшегося времени. И одновременно создается другая ситуация хроноса, – ритмический повтор: «Они косили и пели». Бунин создает эффект дрящегося времени, как бы продолжающегося где-то в прекрасном прошлом, когда царствовала гармония всего живого. Семантика бунинского описания такова, что рождает ассоциации, связанные с фольклорной архетипикой, древними патриархальными представлениями. Бунинские косцы как бы принадлежат одновременно и своему времени, и времени вечному, а вечно, по

Бунину, все прекрасное в жизни людей и природы, особенно их гармонический лад: «И березовый лес принимал и подхватывал их песню так же свободно и вольно, как они пели» [Бунин 1988: III, 24].

Динамика сюжетного действия этого небольшого рассказа во многом определяется центральной ролью описания пения косцов. Поистине песня *Ты прости, прощай, родимая сторонушка* – второй наряду с собирательным образом косцов главный герой бунинского рассказа. Попытка разгадки, «в чем такая дивная прелесть их песни», при убежденности в том, что до конца понять это невозможно, составляет сердцевину, эмоциональный стержень рассказа.

Через песню Бунин стремится приблизиться к пониманию глубинной сути национального характера, и именно мотив «загадочной славянской души», возникающий в рассказе, включает его в широкий контекст произведений Бунина, посвященных этой кровной его думе. *Пение* дано Буниним как живое действие, напоминающее древние языческие празднества, в которых человек выражал свою светлую веру в родство всего живого. Этот архетипический мотив антропоморфической целесообразной взаимосвязи особенно значим у Бунина. «Прелесть песни, – пишет Бунин, – <...> была в том несознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами – и между ими, нами и этим полевым воздухом, которым дышали и они, и мы с детства... и этой большой дорогой, ее простором и заповедной далью» [Бунин 1988: III, 25].

В песне увидел Бунин душу России, а косцы стали для него воплощением этой души. Поразительно тонко через собственно описание пения Бунин интонирует самые различные оттенки национального характера, проступающие сквозь песню.

Ведя движение сюжета «вслед за песней», Бунин приводит нас в итоге к осмыслению самого для него концептуально-значимого мотива – *мотива прощания*. Отчего в этой песне, «при всей ее будто бы безнадежности», очаровывала «ее неизбывная радость»? В старинной песне как воплощение семантически и эстетически завершенной темы этот архетипический мотив в своей вечной повторяемости прекрасен, несмотря на всю его драматичность: «Ты прости, прощай, родимая сторонушка!» – говорил человек – и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо, а вокруг – беспредельная родная Русь... [Бунин 1988: III, 27].

Щедро набрасывает здесь Бунин знакомые каждому русскому человеку образы и мотивы народных песен и сказок, былин и легенд, создававших прекрасный, идиллический, бесконечно далекий мир, бывший для его косцов частью их жизни.

И никого не обвиняя и не осуждая, воспринимая происшедшее с Россией как некую фатальную катастрофу, Бунин в финале рассказа дает свое объяснение русской трагедии, скорее, ее горькую констатацию: «...миновала и для нас сказка: отказались от нас наши древние заступники... поруганы молитвы и заклания, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи – и настал конец, предел божьему прощению» [Бунин 1988: III, 28]. Очевидно, что эта констатация и есть объяснение происшедшего жизненного разлома, ибо раз-

рыв с древнейшими праосновами национальной духовности оказывается наказуем для народа. Так, мотив прощания в сюжете старинной русской песни становится для Бунина мощным смысловым символом прощания с необозримой эпохой прекрасной и цельной крестьянской цивилизации. Провидческий талант Бунина вывел и этот шедевр его прозы на уровень глобальных обобщений.

Образ *песни и пения* отмечен оригинальным авторским видением в творчестве Б. Зайцева. В ранней прозе у писателя не однажды возникает женский образ творческой личности – это певица либо актриса (рассказы *Вечерний час*, *Актриса*). В эмигрантский период он полноценно раскроется в романе *Золотой узор* (1926).

Роман, посвященный проблемам судеб русской интеллигенции в революционные годы, свидетельствовал об укреплении у Б. Зайцева неореалистического художественного сознания. В сложном «узоре» подтекстово-ассоциативных связей, лейтмотивов, в первую очередь, проводилась мысль об удивительном феномене *твердости духа*, которая присуща христианской жизни, помогающей человеку выстоять перед лицом трагедийных событий.

Тема искусства в романе – одна из ведущих. Она связана с образом главной героини – певицы Натальи Алексеевны. Пение, каким она профессионально занимается, всегда, даже в эпоху ее несколько легкомысленной молодости, воспринималось ею серьезно, ответственно. Этому способствовал ее строгий учитель, композитор Павел Петрович. В первой части романа, посвященной мирной, дореволюционной жизни, есть сцена в Риме, когда Наталья Алексеевна после большого перерыва выступала: «Слушали хорошо, – говорила она, – хорошо одобряли – с каждой новой пьесой ощущала я, что за спиной композитора мне как за каменной стеной» [Зайцев 1991: 98]. Здесь имеется ввиду, прежде всего, авторитет ее учителя, благодаря которому она ощущала уверенность в своих силах.

В этих «римских главах» кульминацией является та, в которой героиня пела в русской церкви: ее учитель написал для нее литургию. Наталья Алексеевна, как было ясно из первой части произведения, не была глубоко привержена к христианской жизни. И важно, что именно во время ее пения, но – пения во время Богослужения, в ее душе совершился переворот. В тишине храма с коленопреклоненной толпой, начиная петь «Верую», Наталья Алексеевна почувствовала: «Да, вот Ты, Боже, в нежном свете ощущаю Тебя я, предстоящая со всеми слабостями, суетой, легкомыслием моим, но сейчас сердце тронуту, перед лицом Твоим я утверждаю веру голосом несильным, но бледною, слезы на моих глазах» [Зайцев 1991: 114]. Сакральный текст проникновенно входит в душу певицы. Эти слова: «*Я утверждаю веру голосом несильным*» – вполне можно считать эпиграфическими для всего эмигрантского творчества Б.К. Зайцева. «Несильный» – это значит у Зайцева ненавязчивый, со смиренным пониманием скромности своего дара, своих возможностей (так понимал он сам свое призвание), но, тем не менее, – это уверенное *утверждение* своей жизненной позиции.

К финалу романа эти темы – духовности, религиозной веры и искусства – сплетаются уже неразделимо. Учитель Натальи Алексеевны Павел Петрович убежден: «...революции и войны и приходят, и уходят. Но искусство остается» [Зайцев 1991: 291]. Его призыв к своей ученице, пережившей огромное страдание, совершенствоваться в своем творчестве, убежденность в том, что нельзя на этом пути вычеркнуть «ежедневности, работы, *твердости в самом создании*» – этот призыв не остается не услышанным [Зайцев 1991: 167].

Замечательны завершающие роман страницы. Они посвящены Риму, символизировавшему вечные начала жизни. Наталья Алексеевна вновь здесь со своим учителем: «Снова... я ...созерцаю дальний, музыкально-возносящийся над равниною купол Петра», – рассказывает она. И совершенно необходимым в этом прекрасном и вечном мире оказывается на последней страничке романа «присутствие России»: это письмо Маркела, письмо из Германии, но оно – о России, о соотечественниках и о них самих. Маркел делится с женой очень важными раздумьями: «То, что произошло с Россией, с нами – не случайно. Поистине и мы, и все пожали лишь свое, нами же и посеянное. Россия несет кару искупления, как и мы с тобой <...> Не надо жалеть о прошедшем! Столько грешного и недостойного в нем! <...> Слишком хорошо знаю тебя – художника. У тебя в руках искусство, а ведь сказано: «Служите друг другу каждый тем даром, какой получил». И несмотря на все случившееся, – может быть, именно благодаря случившемуся, ты должна еще усердней и страстней идти по этому пути, как и я не брошу своей науки <...> И сейчас, особенно я знаю, да, важнейшее для нас есть общий знак – креста, наученности, самоуглубления» [Зайцев 1991: 296].

И Наталья Алексеевна, ощущая это письмо Маркела как *послание*, словно начав выполнять это послание, самоуглубленно-созерцательно впитывает в себя сакральную древность Рима, и, прежде всего, христианскую сакральность: «Мы с Павлом Петровичем, – рассказывает она, <...> шли по *Аппиевой дороге... Мы шли по камням ее тысячелетним... Опустилась на землю, поцеловала след стопы Господней*. Все кипело и клубилось во мне светлыми слезами» [Зайцев 1991: 247].

Примечательно, что и здесь, в финале, дается Наталье Алексеевне строгое напоминание. Павел Петрович, поднимая ее с земли, сказал: «Ну, поплакали, довольно... Завтра жду вас за роялем. В три. Пожалуйста, не опоздайте» [Зайцев 1991: 298].

Так проникновенно-лирически, как бы скрепляя камнями тысячелетними день сегодняшний и христианскую Вечность, заканчивает писатель роман об обретении сознания своей причастности к ней в сознании его героев. Трудно переоценить убежденность писателя в *вечности искусства*, сопряженного с устремленностью к духовной высоте.

*Золотой узор* – свидетельство того, как Б. Зайцев, писатель, обладавший лирико-созерцательным даром, с «голосом несильным», умел мужественно и твердо проводить в свои произведения идеи высочайшего духовного плана. Этому способствовала умелая «неореалистическая оркестровка» его произведений: с особым вниманием к сфере утонченного импрессионистического

психологизма чеховского типа, со стремлением к символизации текста на разных его уровнях.

Иную роль в индивидуально-авторской картине мира играл образ песни и пения в творчестве Л. Зурова, одного из самых талантливых писателей младшего поколения русской литературной эмиграции первой волны, ученика и последователя И.А. Бунина. Общей «родовой чертой» этой прозы была, как уже указывалось выше, *ностальгическая мифопоэтика*: каждый из писателей творил свой миф об ушедшей России. Прозе Л. Зурова, подобно прозе Ив. Бунина, Б. Зайцева свойственна уже обозначенная нами особенность художественного мышления: в их произведениях *сюжетобразующая роль принадлежит лирическому началу*, и это кардинально меняет представление о жанре повести, романа: эпическое начало оказывается подчиненным лирическому, что не мешает созданию эффекта эпической многомерности картины жизни.

Рассмотрим интересующий нас образ песни и пения в неоконченной повести Л. Зурова *Иван-да-Марья*. Над повестью он работал долгие годы, начиная примерно с 1956 г. и до конца своей жизни. Это объяснялось биографическими факторами, в том числе, болезнью. Однако в целом вполне можно согласиться с публикатором этого произведения на родине (рукопись его хранится в Русском архиве при Лидском университете в Великобритании) И.З. Белобровцевой, что «повесть, по сути, закончена, она вписывается в определенные рамки: известно ее начало, написанное в нескольких незначительно меняющихся вариантах, известен и конец, который был для писателя настолько несомненным, что не менялся ни разу. Неизменной оставалась расстановка героев, повествователь <...>. Но вот над наполнением этого обрамления шла непрестанная работа» [Белобровцева 2005: 59].

Эта замечательная вещь давно должна найти своего благодарного читателя, должна получить полновесное научное освещение. Целью настоящего небольшого исследования является стремление доказать *онтологическую насыщенность поэтики* зуровской повести, делающую ее отнюдь не заурядным произведением скромного жанра, а книгой, способной вести диалог с читателем в масштабе «большого времени» (по Бахтину).

Во многом повесть, конечно же, содержит черты неореалистического художественного сознания Зурова-прозаика, свойственные всему метатексту автора, и, прежде всего, его повести *Кадет* и романам *Древний путь* и *Поле*, и, вместе с тем, являет и новые качества прозы писателя. Как и эти произведения, она посвящена событиям российского лихолетья начала XX века, в данном случае – Первой мировой войны. Однако впервые перед нами у Зурова – повесть о любви. Как пишет И.З. Белобровцева, «о великой любви... Любовь зуровских героев вспыхивает, как новая звезда, и трагически гаснет, но, подобно свету звезды, доходит до нас спустя многие десятилетия. Мы смотрим на нее глазами повествователя, четырнадцатилетнего подростка – кто еще мог бы так трепетно и с таким самоотречением принять чувства старшего брата и девушки, которую только-только успел полюбить сам первой горячечной и целомудренной любовью. Впрочем, повествователь тоже занимается реконструкцией: он, уже давно взрослый седой человек, вспоминает эту историю любви как са-

мое яркое, самое значительное событие своей жизни» [Белобровцева 2005: 59]. Как видно из приведенной цитаты, И.З. Белобровцева указала и на своеобразие построения повести, которому присуща свойственная чаще всего автобиографическим повествованиям композиция типа «рассказ в рассказе», с авторскими «поправками» с высоты своего жизненного опыта.

Полагаем, художественный магнетизм повести не в последнюю очередь связан с *неповторимым чувством дистанции относительно описываемых событий*. У Зурова это чувство передается зачастую по-бунински: *то с центробежным, то с центростремительным эффектом*, что в итоге и создает у читателя представление о временной относительности, о принадлежности описываемых событий *вечности*. Эти события связаны для повествователя не только с «историей любви»: она вписана Зуровым в прекрасную панораму «русского мира», столь дорогого сердцу автора.

В первой части повести речь идет о последнем мирном годе России перед Первой мировой войной. Центростремительный эффект повествования заключался в чувственно наполненном, импрессионистически-колоритном изобразительном строе, *максимально приближающем изображаемое прошлое к читателю*, а центробежный – в последних словах фрагментов воспоминаний, уже принадлежащих не воссоздаваемой «сиюминутности», а – *отдаленному будущему, в котором это ушедшее прошлое живет вечно*.

Заметим: лирическое начало часто несет у Зурова онтологическую нагрузку и, прежде всего, *благодаря его пропитанности чувством древности и сакральности русской жизни*. Примеров такого рода много. Отличительной чертой поэтики этой повести стало обогащающее образный строй произведения *сильное мифопоэтическое, фольклорно-легендарное начало*. Пожалуй, его можно считать доминантным в неореалистическом синтезе этого произведения [см.: Разумовская 2007: 233-239].

Присутствие *мотива легендарности, древних преданий* в поэтически-возвышенном восприятии любви двух прекрасных молодых людей придает онтологическую значимость данной любовной истории, ее вписанности в древнейший круг человеческого бытия – в вечность. А *импрессионистически-эмоциональный стиль* повествования создает тот чарующий эффект максимальной приближенности изображаемого к «здесь и сейчас», о котором шла речь выше. С образом главной героини Киры автор, несомненно, связывает идеальный образ русской женщины, вобравший в себя лучшие черты национального характера: милосердное сердце, самоотверженность, верность, которые ярко проявились в период жестоких военных испытаний.

Это незаурядное произведение Л.Ф. Зурова находится в широком контекстуальном круге традиции национальной философской и художественной мысли и одновременно в русле новейших для того времени художественных новаций неореализма: с усилением роли многогранной подтекстово-ассоциативной символики, выводящей повествование на онтологический уровень осмысления жизни. Последнему способствует и тот факт, что одуховоренно-возвышенная история любви органически вписывается автором в общую национальную кар-



тину мира. Зуров не менее поэтически трепетно воспроизводит образ мирного «русского мира», вскоре беспощадно разрушенного.

Несомненно, этот образ приобретает под его пером черты «идиллического топоса» (М. Бахтин), хотя речь идет об обычном, привычном для русской жизни того времени укладе. По прошествии времени, переломившего историческую эпоху, символично выглядят многие сцены повести. К примеру, во время уже упоминаемой прогулки, молодые люди услышали переключку деревенских хоров: «Гуляя, кликались друг с другом, далеко уйдя, хоры деревенские: кончает один, а вдали в это время начинают другие <...>. Мы шли, останавливались, по вечерней заре голоса доносило до нас течением воздушным смягченно, далеко позади остался город, как бы изнутри сиял летний вечер <...> Близилось к перевалу лето, и спокойным был вечер, сияющий чистой зарей над широкими приречными полями. С нами поравнялась возвращавшаяся в деревню из города пожилая крестьянка. Шла она босая, в руке завязанные в платок полусапожки и купленные в городе серпы. Поравнявшись, она попростому спросила:

– Чего ж вы на дороге стоите?

– Да, вот, тетенька, слушаем, – ответил я.

– Что ж на дороге-то слушать, шли бы к нам» [Зуров 2005: 8, 73-74].

Восхищаясь пением крестьян, Кира говорит о счастье петь так, как они, а Зоя добавляет: «...как бабушка говорит, в два голоса песня перевита, один вступил, другой подхватил, потом голоса сплетаются, перевиваются, как речная вода, а головщица ведет их, сердце сердцу отвечает. Душа душе весть подает» [Зуров 2005: 8, 74].

Так через образ народного пения Зуров поэтически представляет соборный лад русской жизни, общий для всех, родной для всех в прекрасных и старинных его началах: «Сияет закат надо всем, и дышит сердечным теплом земля, а даль зовет, себя открывает, как родных принимая. Словно сама земля поет. И мы шли и останавливались, то и дело прислушивались и в далеких песнях как бы узнавали глубоко захороненное в сердцах, свое» [Зуров 2005: 8, 75].

Утвердить в повести представление о соборности русской жизни для Зурова, как явствует из текста, было очень важно. Это укрупняло аксиологическую составляющую произведения, вводило повествование в многовековое русло национальной духовно-нравственной традиции. (Полагаем, эта тема заслуживает специального углубленного изучения) [см.: Есаулов 1995].

Здесь заметим: писатель лейтмотивно проводит мысль о существовавшем в русской жизни чувстве внесловного национального единства, которое воспринималось многими людьми как естественное, нормальное состояние равновесия человека и мира. Такими людьми являются буквально все герои Зурова. Когда молодые люди зашли к старому пасечнику, рассказчик подчеркивает: «Брат, склоняясь к нему, слушал. Он, как и мама, среди крестьян и солдат чувствовал себя хорошо, свободно и просто...» [Зуров 2005: 8, 102].

Но отчетливо доминантной становится эта мысль во второй части повести, где речь идет о начале страшного потрясения всех основ русской жизни – мировой войне. Показательно, что разработка категории соборности в поэтике

зуровского повествования неразрывно связана с разработкой категории национального характера. Это сообщает тексту значительную семантическую уплотненность, онтологическую масштабность, созданию такого эффекта способствовала и многомерная образная структура произведения, в том числе – образы песни и пения.

Подводя итоги данному небольшому исследованию, заметим следующее. В прозе писателей русского Зарубежья на представленных примерах можно убедиться, что включение в повествование образов песни и пения имело в каждом случае свои индивидуально-авторские оттенки смысла, но всегда было связано с решением концептуальных идей их произведений, обогащая и углубляя эти идеи, придавая им лирическую теплоту, символическую укрупненность.

### Библиография

- Белобровцева И., 2005, *«Видно, моя судьба, что меня оценят после смерти»*, „Звезда”, № 8.
- Бунин И.А., 1988, *Косцы*, [в:] И.А. Бунин, *Собрание сочинений в 4-х т. Т.1*, Москва.
- Есаулов И.А., 1995, *Категория соборности в русской литературе*, Петрозаводск.
- Зайцев Б.К., 1991, *Золотой узор*, [в:] Б. Зайцев, *Золотой узор. Роман. Повести*, Москва.
- Захарова В.Т., Комышкова Т.П., 2008, *Неореализм в русской прозе XX века: типология в аспекте исторической поэтики: учебное пособие*, Нижний Новгород.
- Захарова В.Т., 2013, *Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики: монография*, Нижний Новгород.
- Зуров Л.Ф., 2005, *Иван-да-Марья*, „Звезда”, № 8-9.
- Разумовская А., 2007, *«...И кровь мою воспитывала земля»*, „Север”, № 7-8.

### Summary

#### **The song and singing in prose of the Russian emigration of the First World War (I. Bunin, B. Zaytsev, L. Zurov)**

The article is devoted to the functions included in the lyrics and singing in a number of works by I. Bunin, B. Zaytsev, L. Zurov. Prose of these artists is the typological branch of the immigrant prose, which is typical for neo-realist synthesis mythopoetical dominant; while in their texts large plot-function lyrical beginning. In the presented examples, we can see that the inclusion of narrative imagery songs and singing was in each case their individual copyrights shades of meaning, but it has always been associated with the decision of the conceptual ideas of their works, enriching and deepening these ideas, giving them a lyrical warmth symbolic enlargement, axiological significance.

Key words: *song, singing, neorealist synthesis, myth, functions, lyrical, axiological significance*