



СПЕЦИАЛЬНАЯ РУБРИКА: ЧУВСТВО РОДИНЫ: К 150-ЛЕТИЮ И.А. БУНИНА

SPECIAL SECTION: THE SENSE OF HOMELAND: TO THE 150TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF IVAN BUNIN



Озаглавившая основной раздел данного номера журнала тема «Чувство Родины» затрагивает многосоставный узел проблем духовного бытия и развития художественной деятельности. Хотя проводники идеологии глобализма называют эту тему старой и ненужной, именно о ней задумываются все, кто объективно признает необходимость найти достойные альтернативы вызовам техницизма и потребительского массового искусства.

Где искать? В ориентире на чью гражданскую и творческую позицию?

Юбилей И. А. Бунина дает хорошую подсказку, тем более что 150-летие со дня рождения особым образом подчеркнуло споры вокруг этой далеко не во всем разгаданной XX веком творческой личности.

Европейский интеллектуальный бомонд присудил Бунину в 1933 г. Нобелевскую премию за мастерство, «с которым он развивает традиции русской классической прозы». Однако сам Иван Алексеевич всю жизнь считал себя преимущественно поэтом. Не приняв большевистские нововведения, он до конца своих дней, без малого 35 лет, прожил за границей. При этом остался самим собой и воплотил нечто абсолютно целое и противоположное культурному отступничеству (декадентству, постмодернизму и проч.).

Из-за своего отъезда и публицистических статей, основанных на дневниковых записях 1918–1919 гг., Бунин чуть ли не возглавил список «запрещенных авторов», решительно неприемлемых для Советской России. С 1920-х его произведения на родине не печатались. С середины 1950-х железные запреты ослабли и ведущие отечественные писатели (К. Федин, Ю. Казаков, Ю. Трифонов, В. Белов, А. Приставкин, В. Быков, Ю. Нагибин, В. Боков, Н. Рыленков и др.) в один голос заговорили о том, что эти произведения органичны пушкинской традиции, а бунинская школа бесценна для будущих прозаиков и поэтов.

При ответе на вопрос, почему Бунин-художник стал для соотечественников квинтэссенцией, чистейшим образцом родного национального типа личности, нет смысла ограничиваться сугубо литературоведческим анализом текстов. Публикуемая нами панорама воплощений поэзии И. А. Бунина в русской вокальной лирике, созданных за 120 лет, показывает, что камерные и хоровые сочинения на бунинские стихи были и в творчестве многих композиторов дореволюционной поры. Благодаря им постепенно окрепла и сконцентрировалась известность его поэтических шедевров: увеличивая число поклонников, музыканты пролагали пути, понятные широкому кругу почитателей русского искусства. Об этом свидетельствуют академическая музыка, современная бардовская и православная песенная культура. Из общего ряда произведений XX – начала XXI столетий для музыковедческого анализа взяты вершинные точки – романсы С. Рахманинова, Р. Глиэра, С. Василенко, хоровые и вокально-инструментальные циклы, написанные в 1970–2010-х гг. Г. П. Дмитриевым, переложившим на музыку более 30 стихотворных текстов Бунина.

Глубокие и верные по сути наблюдения и выводы о роли книги в зримом осознании и передаче чувства Родины содержит статья о книге Э. Ф. Голлербаха «Город Муз Царское село в поэзии» (1993). Этот интересный и вполне оправданный поворот темы «Отечество нам – Царское село» касается сути культурных процессов как рефлексии. Цель статьи – актуализировать напластования художественных впечатлений, структурируемых мифом родной культуры и способами его отражений в памяти разных поколений. За основу взят инструментарий, обычный для человека современного, с присущей ему доминантой визуального восприятия. Но при разборе иллюстративного ряда книги Голлербаха автор статьи тщательно и умело вплетает в ткань текста важнейшие нити и средоточия культурной памяти, которыми напитана притягательная атмосфера Царского села, это гармоническое сочетание блистательных достижений Екатерининской эпохи, Золотого и Серебряного века.

В условиях открытых границ благодаря технологиям XX века и резко возросшему числу каналов взаимодействия требует к себе пристального внимания и этнонациональная грань – вопрос о путях культурного самоопределения народов. Сможет ли современное искусство стать прочной скрепой времен и судеб, основой сближения соотечественников, не забывающих корни своих предков? Не к простым и однозначным выводам, а к пониманию комплекса социокультурных проблем, которые встают на пути упрочения контактов и дальнейшего сближения, ведет сопоставительный анализ творчества черкесских художников Адыгеи и черкесов Турции, предложенный автором статьи, знаковой и важной для осмысления культурной действительности Юга России и Северного Кавказа.

Редактор специальной рубрики Е. Ю. Третьякова



БУЛАТОВА Ольга Рафаэлевна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры фортепиано

Краснодарского государственного института культуры,
Краснодар, Российская Федерация

Olga R. BULATOVA

Cand. Sci. (Theory and Methods of Teaching and Upbringing),
Assoc. Prof., Krasnodar State Institute of Culture,

Krasnodar, Russian Federation,

olgarafelya@yandex.ru



ТРЕТЬЯКОВА Елена Юрьевна

доктор филологических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник

отдела комплексных проблем изучения культуры
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева
Краснодар, Российская Федерация

Elena Yu. TRETYAKOVA

Dr. Sci. (Journalism), Assoc. Prof.,

Leading Researcher, Southern Branch,

Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage,

Krasnodar, Russian Federation,

drevo_rechi@mail.ru



УДК [821.161.1+82-192]:78.087.6

ГРНТИ 18.41.09

ВАК 24.00.01

DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.001

**Поэзия И. А. Бунина в русской
вокальной лирике**

**Ivan Bunin's Poetry
in Russian Vocal Lyrics**

Статья призвана определить характер и степень влияния музыки русских композиторов XX–XXI вв. на постижение своеобразия поэзии И. А. Бунина. Материалами послужили поэтические произведения И. Бунина, музыка русских композиторов, сведения нотных библиографических справочников, результаты исследований отечественных филологов и музыковедов. Установлено, что с достаточной полнотой до сих пор учтены лишь ранние (1900–1910-е гг.) переложения поэзии И. Бунина на музыку. Проведен музыковедческий анализ вокальных циклов Г. Дмитриева, создавшего более 30 сочинений на стихи И. Бунина. Изучен созданный русскими композиторами «бунинский пласт» отечественной вокальной музыки. Диапазон творческих стимулов коллективного творческого процесса был соотнесен с бунинской поэтикой, выделены произведения, родственные поэзии И. А. Бунина по художественному

методу. Сделан вывод, что отпечаток православного мировоззрения позволил композиторам воплотить черты, кардинально важные для русского гения как такового.

Ключевые слова: поэзия И. А. Бунина, творческий метод, православная картина мира, камерная и хоровая музыка, русские композиторы конца XIX – начала XXI века, С. В. Рахманинов, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, Г. П. Дмитриев.

В когорту музыкальных художников, вдохновленных бунинской поэзией, вошло много ярких имен: С. В. Рахманинов, Р. М. Глиэр, А. Т. Гречанинов, Вик. С. Калинин, С. Н. Василенко, Ю. А. Шапорин, Ю. А. Фалик, А. В. Свешников, Г. П. Дмитриев. Почему статья по-настоящему «бунинским композитором» дано отнюдь не каждому, объяснить непросто и даже невозможно, пока наблюдения над столь важным корпусом музыкальных произведений существуют в россыпи. Назрела, мы полагаем, необходимость не только перечитать статьи на тему «Музыка в творчестве Бунина» [6] [11] [22] и страницы работ о Рахманинове [1] [7] [21], Глиэре [20], Дмитриеве [17] [18], но и предложить подход, позволяющий свести мысли, высказанные по разным поводам и в отдельности друг от друга, в единую целостную картину. Комплексное рассмотрение темы «Поэзия Ивана Бунина в русской вокальной музыке» актуально ещё и потому, что позволит точнее выверить ориентиры литературоведческих подходов к творческому методу Бунина-поэта.

Рассмотрение наиболее ярких вокальных произведений на стихи Бунина поможет отдать не поверхностную дань полуторавековому юбилею классика русской литературы: высказать и утвердить теоретические положения, которые значимы для понимания взаимосвязи разных отраслей искусства; подчеркнуть наличие в пестром массиве разнообразного по уровню музыкального материала феномены, наиболее близкие по уровню к бунинской поэзии; объяснить нечто кардинально важное для русского гения как такового.

В качестве предварительного шага к решению перечисленного комплекса задач пролистаем имеющиеся библиографические пособия нотных изданий. Они, к сожалению, слабо отражают реальный состав музыкальных воплощений бунинской поэзии и ничего не

говорят об особенностях художественного метода Бунина-поэта и конгениальных ему композиторов. Несправедливо упрекать в этом именно библиотекарей. Неполнота сведений, механическая фиксация книг, нотных публикаций, аудиозаписей в имеющихся подборках – сигнал об отсутствии работ, которые на профессиональном искусствоведческом уровне разъяснили бы и суть творческого метода, и масштабы творческих величин, рождаемых, как написал сам Иван Алексеевич Бунин в 1925 г., богатством русской природы. Разносторонность этой природы не следует путать с искусственной и бездушной «многогранностью» модернистов.

Известно, что росшие в довоенные и первые послевоенные годы поколения советских читателей «не знали Бунина, так как его не издавали» [14]. Потом имя Бунина вывели из списка запрещенных писателей. Это позволило Георгию Константиновичу Иванову включить в первую часть справочника «Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.)» [13] достаточно представительный список музыкальных интерпретаций, созданных до революции, и дать некоторые свои замечания о них.

Среди сегодняшних библиографических пособий наиболее основательной попыткой зафиксировать музыкальные произведения на стихи И. А. Бунина является справочник «Бунин и музыка» (2008), составленный Л. С. Кулаковой [16, с. 7–10]. Перечислено около 30 композиторских имен, и перечень этот с двумя-тремя добавлениями вошел в пакет юбилейных материалов 2020 г., размещенных на сайте Орловской областной научной библиотеки им. И. А. Бунина (свыше 30 имен) [12]. Как признать этот перечень удовлетворительным, если в нем отсутствуют сведения о таких значительных музыкантах, как Георгий Дмитриев, Эдисон Денисов? Между тем итогом

нескольких десятилетий работы Г. П. Дмитриева с бунинским материалом стало почти 30 сочинений, а Э. В. Денисов переложил на музыку тексты «Сумерки» и «Осень» (цикл для сопрано и фортепиано «Две песни на стихи И. Бунина», 1970).

Информация не полна, если механически фиксируется статистика. Отслеживая ретроспективу, важно установить: в какие годы музыканты наиболее активно обращались к стихам Бунина, какие именно тексты выбирали, что менялось в восприятии поэзии Бунина с 1890-х гг. вплоть до ближайшего к нам времени. Устойчивый интерес музыкантов к бунинской поэзии растет и усиливается по мере того, как мы, его соотечественники, выходим из-под диктата бурных перипетий XX столетия.

В этом кроется некий объективный фактор взаимодействия литературной и музыкальной традиций – некая составляющая эмоционального фона и философско-религиозного содержания стихотворных текстов И. А. Бунина, которая вошла в орбиту наиболее крупных «планет» нашей музыкальной культуры конца XIX – начала XXI столетия.

Чтобы выявить эту составляющую, нужен философско-культурологический подход к особенностям национальной картины мира, комплекс методов, раскрывающих единство смыслов, в котором через произведения лучших представителей литературной и музыкальной традиций являет себя органика русской культуры. Этим мы и будем руководствоваться при анализе музыкальных и поэтических текстов с учетом возможностей различных видов искусства и их взаимодействия.

Противоречивые гражданские коллизии XX столетия разбросали соотечественников по разным странам и континентам. Это, конечно же, влияло на собственную эволюцию Бунина-художника и на восприятие его творчества, пока несходство политических установок разделяло носителей русской культуры на остро враждующие лагеря. Но интерес к большому таланту – вещь объективная: «незаслуженная слава и популярность быстро проходят, зато слава по достоинству растет медленно, но верно», – сказал о Бунине поэт Виктор Боков [14], не знавший о существовании такого автора до

тех пор, пока в 14 лет не попал в дом Пришвина, взявшего мальчика на воспитание.

Медленный, но верный «рост славы по достоинству», значимость для многих поколений обеспечены совпадением составляющих картины мира, в которой главенствует общее для соотечественников чувство Родины. Вот главный критерий оценки наследия Бунина и тех наиболее значительных представителей отечественной культуры, чьи творения усиливают «гравитационное поле» ее фундаментальных смыслов.

Г. К. Иванов пронизательно заметил в предисловии к своей книге «Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.)»: «К сожалению, Бунин как поэт не встретил тогда заслуженного отклика, хотя и стал одним из сравнительно популярных в вокальной лирике авторов (более 50 названий). На его тексты особенно много писал Ребиков, охотно брал их Глиэр, но наибольший успех имели Рахманинов („Ночь печальна“) и Василенко, которому удалось создать яркую и экспрессивную миниатюру „Я простая девка на баштане“, эффектно-смелую по своему времени и модную в репертуаре певиц вплоть до 1920-х гг.» [13, с. 25].

Стихи Бунина перелажали на музыку Ю. А. Шапорин («Кондор»), В. И. Садовников («Я опять одинок»), М. А. Остроглазов («Чашу с темным вином»), П. А. Богданов («Снова сон стремительный и сладкий», «Родина», «Месяц задумчивый, полночь глубокая»), С. Лаппо-Данилевский («Иерусалим»), Ю. С. Сахновский («Как светла, как нарядна весна», «Ковыль»), С. Н. Василенко («Метель», «Неугасимая лампада», «Вирь» и др.), А. Т. Гречанинов («На распутье»), А. Архангельский («На диких скалах, среди развалин»), В. К. Нагибин («Гроза прошла над лесом стороной») и другие композиторы. Для жителей Кубани небезынтересно встретить среди этих имен екатеринодарского музыканта В. Акинина, автора пяти песен для детей на слова Бунина: «Догорал апрельский вечер», «На пруде» («Ясным утром на тихом пруде») и три двухголосные – «Первый снег» («Зимним холодом пахнуло»), «Октябрьский рассвет» («Ночь побледнела, и месяц садится»), «Туча растаяла». Сегодня они практически не исполняются.

Активно работавший с поэзией Бунина В. И. Ребиков написал два десятка вокальных миниатюр на тексты книги «Под открытым небом» (1898). Стихотворный сборник был адресован детям (вышел в серии «Библиотека для детского чтения»), однако тонкость описания природы, музыкальность и философская насыщенность словесной ткани бунинского стиха влекла к себе взрослую аудиторию.

Одно и то же произведение Бунина зачастую становилось предметом интереса сразу нескольких музыкантов. О том, какие творческие возможности соавторства с Буниным привлекли Глиэра и Рахманинова, когда те в свое время обратились к стихотворению «Ночь печальна», можно судить по замечанию Б. В. Асафьева о «выразительнейших, глубоко бунинских интонациях» [7, т. 2 с. 385]. Их нашел русский гений Сергей Васильевич Рахманинов, который, в отличие от других современников, считавших, что Бунин близок им чувством трагизма, передал отнюдь не безысходность и мрачные тона одиночества.

Бунина и Рахманинова, на самом деле, многое объединяло. Почти ровесники (Сергей Васильевич родился в 1873 г.), они сразу почувствовали расположение и живой интерес друг к другу. «При моей первой встрече с ним в Ялте, – вспоминал Бунин, – произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве... он обнял меня и сказал: „Будем друзьями навсегда!“ <...> в ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизились чуть не с первых слов... и говорили, говорили все горячее и радостнее уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова» [7, т. 2, с. 25].

Рахманинов создал на стихи Ивана Бунина два романса: «Ночь печальна» и «Я опять одинок». Оба они написаны в 1906 г., один за другим, 3 и 4 сентября, в чрезвычайно плодотворный период работы над опусом 26 (эти 15 жемчужин вокального жанра Рахманинов точно датировал, и мы имеем возможность видеть всплеск гениальных озарений, случившийся между 14 августа и 17 сентября).

«Ночь печальна» С. В. Рахманинова заслуженно вошла в ряд бесспорных образцов слияния слов и музыки, таких как пушкинские романсы М. И. Глинки («Я помню чудное мгновенье») и Н. А. Римского-Корсакова («Редет облаков летучая гряда»). В подобных шедеврах ритмизованная стихотворная речь обретает ауру, насыщенную переливами света.

Вокальная партия романса «Ночь печальна» неспешно развивается широкой, гибкой, красивой мелодией. Характер темы предельно сдержан, лишь одно восклицание «Но кому и как расскажешь ты» дано экспрессивно, на *f*.

Инструментальная партия многопланова, полифонична, ее не назовешь аккомпанементом в обычном смысле этого понятия. Сергей Рахманинов говорил по этому поводу: «Петь должен не только певец, но и пианист». Вокальная и фортепианная партии не уступают друг другу в выразительности и значимости, представляя равноправный дуэт.

Первая фраза – «Ночь печальна, как мечты мои...», – парадоксальная и загадочная, вдохновила композитора на весьма редкую и необычную для фактуры аккомпанемента ритмическую фигуру. Квинтольный аккомпанемент создает колышущийся, движущийся фон широким раздольным мелодиям в партиях певца и фортепиано: в воображении слушателя рисуется напоенная степными ветрами даль. Это сопровождение звучит на протяжении всего романса, кроме средней части («Но кому и как расскажешь ты, / Что зовет тебя, чем сердце полно?»). Этим ритмическим рисунком композитор точно передает многоплановость и лаконичность бунинского образа *ночного пути в степи*. Более того, по-своему его дополняет.

Поэт закольцевал пространство чувств одинокого человека в зрительный ряд, сосредоточил нас на ощущениях путника, который один на один с далеким мерцанием огонька в степи. Композитор, не нарушая цельности, обогатил высказывание выразительными средствами, которые передают дыхание степного простора и потоки уносящегося в бескрайнюю степь воздуха. Добавилось нечто важное к одиночеству лирического героя, к его мыслям и «печальным мечтам», которым

суждено утонуть в ночной глубине. В окончании романса восходящий к третьей октаве ход квинтолей в убывающей степени громкости от *mf* (не слишком громко) к *p* (тихо) – рисует исчезающего, как бы растворяющегося в степной дали путника.

Романс «Я опять одинок» назван композитором по последней строке стихотворения, написанного И. А. Буниным в 1899 г. (поэт оставил этот стихотворный текст без названия).

Надо отметить, что во многих нотных изданиях XX в., включая полное собрание романсов С. В. Рахманинова, рядом с именем И. А. Бунина как автора слов давалось в скобках пояснение: *из Шевченко*. Конечно, тем, кто имел представление о тональности и характерном круге образов поэзии Тараса Шевченко, мало верилось в такую атрибуцию темы.

Вчитываясь в тонкую игру чувств героя романса, мы также испытывали сомнения по поводу того, что это стихотворение Бунина являлось переложением какого-либо текста из «Кобзаря» или было как-то связано с этим первоисточником; сомнения приходилось заглушать доводами о «свободном переводе». Воронежские исследователи творчества Бунина [23] выяснили причину ошибки. В одном из первых изданий стихотворение «Как светла, как нарядна весна!..» (текст романса Рахманинова «Я опять одинок») было помещено рядом с переводами нескольких стихов Шевченко и – вследствие такого соседства – оказалось причислено к ним.

Романс «Я опять одинок» отличается предельной для Рахманинова темповой переменчивостью. Частое изменение темпа, гибкий мелодический рисунок, паузы в вокальной партии, «повисание» на длинных, заливочных нотах характеризуют смятение чувств героя, его задумчивость, разочарование. И все же побеждает глубокий философский подтекст первой строки стихотворения. Именно он уловлен композитором и развит, расширен в фортепианной постлюдии. Пафос первых слов стиха: «Как светла, как нарядна весна!..» – сопровождается бурно-взволнованной восходящей темой. Аккомпанемент первой фразы охватывает почти весь диапазон рояля. Авторские указания динамики – форте с акцентами и *tenuto* (подчеркнуто) – придают характеру

музыки торжественность и силу как неотъемлемое свойство молодых чувств.

Постлюдия романса так же светла, однако она совершенно иная по характеру. Протяжная, нежная тема сопровождается быстрыми триолями: набегающие волны растворяются в *pianissimo* подобно порыву ветра, который уносит вдаль все печали и горести героя. Действительность открыта, как широкий прекрасный простор. Последний тонический ре-минорный аккорд, звучащий в *piano*, несет в себе отнюдь не отчаяние. Композитор дает нам осознать христианскую идею смирения: «На все воля Божья».

Из достаточно большого числа вокальных произведений на слова Бунина, созданных в дореволюционный период, часть закрепились в репертуаре певцов и хоровых коллективов («Веет утро прохладой» В. Ребикова, «Я простая девка на баштане» С. Василенко и – в первую очередь – романсы Р. Глиэра [8] и С. Рахманинова [19]), отдельные произведения прочно вошли в учебный материал.

Романс «Я простая девка на баштане», написанный Сергеем Никифоровичем Василенко в 1914 г., обрел огромную известность, как и само стихотворение, впервые опубликованное в сборнике «Знание» в 1906 г.

С. Н. Василенко [5] удалось скупыми, точными средствами передать экспрессию и объективную природу стихий земли и моря, несовместимость которых заложена в глубинный конфликт стихотворения. Аккомпанемент чутко следует за вокальной партией, в которой раскрывается драматизм эмоционального состояния героини, но в фортепианной партии неотступно присутствуют элементы звукописи, отражающие состояние природы. Аккордовая фактура арпеджиато вызывает ассоциации с колыханием и плеском волн. Тема моря глубже и тревожнее, чем шорох волн у берега, на котором ждет своего возлюбленного девушка. Привычная к батрацкой доле «простая девка на баштане» – целиком дочь земли; ее избранник весь из другой стихии, которой свойственно непостоянство. Взволнованность и недобрые предчувствия героини подчеркивают нисходящие хроматизмы, задумчивые «зависания» на ферматах как в фортепианной, так и в вокальной партиях. Столкновение

стихий дает возможность предугадать трагический исход событий – крушение девичьих надежд.

Романсы Р. М. Глиэра на слова Бунина принадлежат к наиболее удачным страницам творчества композитора и вносят свою лепту в раскрытие глубинных тем поэта. Произведения очень популярны, поскольку мелодии их красивы, напевны, легко воспринимаются и запоминаются слушателями. Тут проявились особый дар мелодиста и присущие Глиэру ясность, здоровое мироощущение.

Особенно безмятежный и легкий характер свойствен романсу «Звезды ночью весенней» (1906), музыкальное решение которого по-своему лиризует и делает понятнее философский смысл стихотворения. Глиэр придал трехчастное композиционное воплощение тому, что в стихотворении Бунина имело характер двухчастный: сопоставление сказанного в семи начальных строках (1–7-я) и пяти завершающих (8–12-я).

Звезды ночью весенней нежнее, (1)

Соловьи осторожней поют... (2)

Я люблю эти темные ночи, (3)

Эти звезды, и клены, и пруд. (4)

Ты, как звезды, чиста и прекрасна... (5)

Радость жизни во всем я ловлю – (6)

В звездном небе, в цветах, в ароматах...

(7)

Но тебя я нежнее люблю. (8)

Лишь с тобою одною я счастлив, (9)

И тебя не заменит никто: (10)

Ты одна меня знаешь и любишь, (11)

И одна понимаешь – за что! (12)

Строка «Но тебя я нежнее люблю» соответствует моменту, когда тема любви к мирозданию превращается в высказывание о счастье и нежности целиком разделенного чувства. Такова двухчастная композиция смысла, она важнее строфического ритма. В музыкальном решении романса Глиэр предпочел акцент на строфику – подчеркнул три шага в развитии темы. Подвижный темп, мажорная тональность (E dur), пленительной красоты нежная мелодия нарисовали картину счастья

разделенной любви. При этом почти не прерывающиеся фигурации шестнадцатыми в аккомпанементе – то восходящие, то колышущиеся (в средней части) – усилили связь между двумя частями стихотворения, трактуемую как трепет чувств. А тягу к высоте мироздания передало восходящее движение аккомпанемента в 1-й и 3-й частях.

Более тревожны «ночные» романсы «Ночь идет» и «Ночь печальна»: Глиэр чутко передал настроения грусти и одиночества. Однако и тут не находим драматизма, надрыва, безысходности. Мелодии песенного склада придают лиризм и мягкость.

«Сила Бунина еще и в том, что ему нельзя подражать. И, если можно у него учиться, то только любви к родной земле, познанию природы, удивительной способности не повторять никого и не перепевать себя», – отметил писатель Сергей Воронин; «естественность и простоту», «глубокий психологизм, близость к природе и вообще к естеству человека» назвал основными чертами бунинской школы Анатолий Приставкин [14]. Время привело в ряды почитателей и сторонников этой школы наиболее зрелых литераторов и музыкантов второй половины столетия. Стало вполне очевидно, что, при всей точности сиюминутных описаний пейзажа, при всей конкретике чувств лирического героя, Бунину-поэту свойственно воссоздавать через «мгновенные черты» одну устойчивую реалию бытия – бесконечно глубокое и богатое проявлениями наше общее чувство Родины.

Попытки трактовать это в противоположном ключе продолжают поныне. К 150-летию Бунина портал prosodia.ru поместил под заголовком «Эволюция Ивана Бунина как поэта» репост собственного материала, напечатанного тремя годами ранее, в 2017-м. Статья В. Козлова «Идиллическая революция Ивана Бунина» была написана в качестве рецензии на полное собрание стихов Бунина (двухтомник из серии «Новая библиотека поэта», 2014).

По излагаемой в этой статье версии Владимира Козлова, поэзия И. А. Бунина антологична и в точности следует европейскому «идиллическому жанру» пасторали. Автора, говорит Козлов, «ругали за описательность и

прозаичность, не понимая, что характерное для него острое переживание безмятежной красоты требует картин, схваченных во всех мелочах предметной и внутренней жизни. Чья именно это внутренняя жизнь – человека или природы? – не разобрать, да и не нужен ответ на этот вопрос. Нужно заметить, что русская поэзия вообще почти пропустила время пасторали, характерное для европейских литератур. В зачет можно поставить лишь краткий период карамзинизма с его приятностями уединения. Этот язык с началом XIX в. был смелен элегической чувствительностью, выходом на первый план лирического субъекта с его собственным внутренним миром и заведомо трагической судьбой» [15].

Свой тезис о том, что поэзии Бунина «безразлично общество» и что Бунин отрицает историческое время, критик подкрепляет безапелляционным утверждением, что преемственность поколений Бунина не интересует, в плоскости его поэзии есть только природа и человек, внимательно вслушивающиеся друг в друга:

*И упиваясь красотой,
Лишь в ней дыша полней и шире,
Я знаю, – все живое в мире
Живет в одной любви со мной.*

Однако гипотеза не устоит, рассыплется, если не укорачивать высказывания Бунина и не прятаться за чужие слова, как сделал критик, сославшись на предисловие Т. М. Двинятиной к составленному ею двухтомнику 2014 г. [4]. В хорошо известной статье «Инония и Китеж» (1825) Иван Алексеевич сказал: в крови нашей есть то, что «тайно связует нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших», – «воспоминание это, религиозно звучащее во всем нашем существе, и есть поэзия, священнейшее наследие наше, и оно-то и делает поэтов, сновидцев, священнослужителей слова, приобщающих нас к великой церкви живших и умерших» [2]. «Инония и Китеж» написана к 50-летию со дня смерти гр. А. К. Толстого. Бунин подчеркивает, что благодарен Алексею Константиновичу Толстому за «религиозно звучащее во всем нашем существе» «наследие наше». Оно близко тем, кто не приемлет

«насильственных ломок священной растущего древа жизни».

Вспоминая самохарактеристики А. К. Толстого: «Коль любить, так без рассудку...», «Господь, меня готовя к бою, / Мне душу пылкую вложил, / Но непреклонным и суровым / Меня Господь не сотворил...», – Бунин называет их прямым доказательством истинного богатства природы. И выдержками из дневников и писем А. К. Толстого показывает, насколько «разносторонность» таких натур «отлична от искусственной и бездушной „многогранности“ наших современников».

«Я верю в Бога всецело и безгранично... Нам, быть может, еще много лет жить на этой земле – будем же стараться быть лучше и достойнее...»; «Я не хозяин... Я уже давно утратил чувство собственности, если только я когда-нибудь имел его...»; «У меня чувство роскоши очень развито. Я люблю, чтобы были великолепные дворцы, художественные шедевры, но сам я не люблю их иметь. Я их люблю, я ужасно страдаю, когда их портят, когда ими пренебрегают, но сам я ни за что не согласился бы жить в роскошном дворце» – эти приведенные в статье фразы из переписки А. К. Толстого с женой похожи на то, как Бунин видел самого себя, в чем признавался Вере Николаевне Муромцевой: «Ты для меня больше (чем жена), ты для меня родная, и никого в мире нет ближе тебя и не может быть. Это Бог послал мне тебя» (запись в ее дневнике от 21 декабря 1925 г.). И в 1924 г. в речи о миссии русской эмиграции специально подчеркнул: «В дикой и ныне мертвой русской степи, где почит белый ратник, тьма и пустота. Но знает Господь, что творит. Где те врата, где то пламя, что были бы достойны этой могилы? Ибо там гроб Христовой России. И только ей одной поклонюсь я в день, когда Ангел отвалит камень от гроба ее. Будем же ждать этого дня. А до того да будет нашей миссией не сдаваться ни соблазнам, ни окрикам. Это глубоко важно, и вообще – для несправедливого времени сего, и для будущих праведных путей самой же России» [3].

Вернемся к разговору о собирательном образе России, который воплощают музыкальные произведения на стихи Ивана Бунина. Со временем, по мере расширения круга

романсов, вдохновленных бунинским осмыслением темы природы (произведения С. Василенко, А. Свешникова, Э. Денисова и др.), тему зимней осиротелости, осеннего тумана сменили вариации мотивов летнего тепла и плодородия, в философском плане неразрывные с темой богосыновства. Этому способствовали сочинения Г. Дмитриева – около 30 опусов, появившихся в 1970–2010-е гг.

В 1985 г. Георгий Петрович Дмитриев закончил начатую в 1970 г. работу над вокальным циклом для тенора, скрипки, альты и виолончели «Последний шмель» [9]. Семь частей произведения составили: 1. Прелюдия, 2. «Ранний, чуть видный рассвет», 3. Вальс («Похолодели лепестки...»), 4. В горах («Поэзия темна, в словах невыразима...»), 5. Последний шмель, 6. «И цветы, и шмели, и трава, и колосья», 7. Вечер («О счастье мы всегда лишь вспоминаем...»). Все части идут *attaca*, то есть без перерыва.

Открывается произведение Прелюдией в исполнении струнного трио. Эпиграфом служит тонкое заключительное четверостишие стихотворения Бунина «Еще и холоден и сыр...», написанное в 1901 г., которое солист читает *ad libitum*:

*Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.*

В ткани прелюдии концентрированно представлены музыкальные идеи всего цикла: первую тему (1–4 тт.) мы еще дважды услышим в несколько варьированном виде в последнем номере, монотонность ритмического рисунка следующей фразы отсылает нас к теме второго номера, повторяющаяся репетициями, «шелестящая» музыка третьей фразы предвосхищает альтовую партию (жужжание шмеля) пятого номера, в ритмоинтонациях шестого номера мы вспомним заключительные такты прелюдии.

При некотором интонационном сходстве всех номеров каждый из них самобытен и воплощает оригинальные композиторские находки. Тишину рассвета чутко рисует стакато струнных вкрадчивым, повторяющимся, неизменным на протяжении всего номера

четырёхзвучным мотивом. Примечательно ритмическое сочетание вокальной партии с аккомпанементом: находясь как бы в своем ритмическом пространстве (солист, отчасти, – в трехдольном, струнное трио – в четырехдольном), партии не контрастируют друг с другом, а находятся в полном согласии.

Мелодия «Вальса» аллюзивно связана с темой Вальса Сергея Прокофьева из балета «Золушка». Музыка номера также хрупка и нежна. На истаивании слова «опыхал» композитор применил колоритную звукопись – трели струнных рисуют мелкое дрожание липовых соцветий.

Этот номер интонационно тесно связан со следующим – «В горах». Музыка четвертого номера самоуглубленна, лишена всего внешнего, экстравертного. Вокальная партия разворачивается в основном ровными восьмыми длительностями. Линию аккомпанемента можно разделить на три пласта: динамичные вступление и заключение, мерное, монотонное сопровождение (тт. 5–8 и 37–40) и весьма выделяющиеся своей необычностью, привлекающие внимание эпизоды с квартетными глissандо струнных на переходах от ноты к ноте.

Следующий, пятый, номер является лирическим центром цикла. Красивая кружащаяся вокальная мелодия сопровождается мелодико-ритмическим остинато у альты. Альтовый тембр удачно выбран композитором для озвучивания бархатного шмелиного жужжания. Мелодия солиста трижды повторяется и каждый раз звучит в неизменном виде, как и партия виолончели. Привлекательна партия скрипки, ее аккомпанемент несет важную смысловую функцию. При втором проведении вокальной темы скрипичная партия полифонизирует музыкальную ткань, каноном повторяя мелодию, только на октаву выше. При третьем проведении вокальной темы у скрипки появляется оригинальный штриховой прием – аритмичное, сбивчатое тремолирование большой септимы (крайне диссоциирующего интервала) на динамическом нюансе *pp*. Это композиторское озарение дает слушателям зримо представить неровность трепета крыльев последнего полета угасающего, засыпающего шмеля. Остинато альты

в конце также постепенно останавливается, замирает.

В шестом номере композитор «разрывает» ритмическую основу мелодии, используя оригинальный прием звучания частей слова через паузы. От исполнителей здесь требуется большое ансамблевое мастерство: изощренная ритмическая организация мелодии звучит сразу во всех голосах – и у солиста, и у трио. Отсутствие четкого ритмического пульса, «пуантилизм» мелодии соответствуют переходу от субъективной реакции индивида на мир к объективной реальности, в которой растворяются и соединяются индивидуальности, принявшие целостное смиренное понимание действительности.

Высвечивая философскую подоплеку стиха «Вечер» композитор минимизирует музыкальное оформление.

*О счастье мы всегда лишь вспоминаем.
А счастье всюду. Может быть, оно –
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.*

*В бездонном небе легким белым краем
Встает, сияет облако. Давно
Слежу за ним... Мы мало видим, знаем,
А счастье только знающим дано...*

Первая строка звучит соло, без сопровождения, вторая – на фоне длинных нот струнных. При звучании следующих вокальных фраз этот фон дополняют «шуршащие» 16-е у виолончели, а затем скрипки. Творческие решения Г. П. Дмитриева всегда основаны на бережном отношении к поэтическому тексту. Он не допускает сокращений и изъятий, доносит слушателю текст Бунина целиком. Ключевую значимость наиболее важных фраз иногда подчеркивает их повтором. В данном случае мы имеем такой повтор. Последняя фраза – «Все во мне» – у солиста звучит дважды и при повторе окрашена редким штрихом *sussurando* (шепот наподобие шелеста листьев).

В 1987 г. последовало второе обширное музыкальное полотно – симфония-концерт «Старорусские сказания» для солистов и смешанного хора без сопровождения. Оно имеет шесть номеров: 1. Святогор и Илья, 2. «Что ты мутный, светел-месяц?...», 3. Казнь («Туманно

утро красное, туманно...»), 4. «Мне вечер, младой...», 5. Петров день («Девушки-русалочки, Нынче наш последний день!»), 6. Сказание о деве Алисафии и храбром Егории. Этому сочинению, можно сказать, повезло: оно стало предметом вдумчивого, основательного разбора в одной из глав книги замечательного музыковеда Ю. И. Паисова «Хоровое творчество Георгия Дмитриева» (2008) [18, с. 60–79].

Юрий Иванович Паисов является также автором верных и глубоких наблюдений над вокально-фортепианным циклом «Картинки из старинной книжки» (2008). Содержание объемного цикла составила переключка семи частей, написанных только для инструмента (Заставка-запев, «Цветок засохший, безуханный...», Листая страницы, Смех русалки, Страница за страницей, Апофеоз, Выцветшими чернилами), и десяти частей для меццо-сопрано, в которых звучат стихотворные тексты («Сорока», «Слепой», «Ты, светлая ночь, полнолунная высь!», «Уж как на море, на море», «Мимо острова в полночь фрегат проходил», «Отрава», «Скоморохи», «После битвы», «Баба-яга», «Сиротка»). Ю. И. Паисовым прослежены диалогические связи между циклом «Картинки из старинной книжки» и «Картинками с выставки» М. П. Мусоргского. Справедливо полагая, что символический образ не ограничен в уровнях обобщения, Паисов как «хороший повод для исторических раздумий о нашей „почве и судьбе“» отметил полярность финалов. У Мусоргского («Богатырские ворота») – «объективность, позитивность, народность и мощь», подобные гоголевской птице-тройке. У Дмитриева – «идеальность, соборность и психологизм»; оптимизму историческому противостоит оптимизм духовный [17, с. 9].

По нашему мнению, внимания заслуживает и цикл Г. П. Дмитриева для тенора и фортепиано «Четыре романса на стихи Ивана Алексеевича Бунина» (2000) [10], объединяющий произведения: 1. «Смотрит месяц ненастный...», 2. Хризантемы («На окне, серебряном от инея»), 3. «Лес шумит невнятным, ровным шумом...», 4. «Настанет день – исчезну я...». Этот тетраптих ярко свидетельствует о том, какое важное место среди общих свойств композиторского стиля Георгия Петровича Дмитриева занимает звукоизобразительность.

Музыка не только рисует картины природы и раскрывает взволнованное состояние героя. Выбранные стихотворения, контрастные по содержанию и настроению, вобрали основные философские мотивы «русского космоса». Композитору удалось возвысить слушателя к тому, что кардинально важно в целостном духовном настрое бунинской поэзии.

Лирический герой, согласно православной концепции соборного сознания, не может быть более значим, чем образ мира, объемлющего людей во всеединстве, установленного Богом. Дмитриев, как и Бунин, глубоко понимает и принимает это. Поэтому первые два номера цикла-тетраптиха воплощают объективные данности мира в их неустройстве (№ 1) и идеальном совершенстве (№ 2).

В первом номере – «Смотрит месяц ненастный...» – гнетущее настроение усиливают хроматические, секундовые интонации и в партии солиста, и в фортепианной партии. Эти интонации доминируют в мелодике всего романса. Секундовые интервалы пронизывают и аккордовую фактуру, усиливая диссонансами смятение и тревогу. Эти настроения подчеркивает и триольный ритм, который не прерывается на всем протяжении номера. Триоли рокочут в аккомпанементе, достигая почти предельно низкого диапазона фортепиано.

Второй номер – «Хризантемы» – погружает нас в атмосферу зимнего и, как это ни парадоксально, насквозь пронизанного светом мира. В параллель бунинским строкам встают пушкинские строки: «Мороз и солнце, день чудесный». Композитор достигает глубокого эмоционального воздействия скупыми, но емкими средствами. «Воздушная» фактура и интересный тембровый «разброс» в аккомпанементе, где партии правой и левой рук звучат в крайних регистрах рояля, создают эффект «заиндевелости» – прозрачности света, умноженного многочисленными гранями невидимых кристаллов. Движение параллельных квинт (тт.) создает ощущение чистоты и разреженного пространства. В данном случае этот музыкальный эффект передает невесомость снежной пыли: малейшее движение воздуха сдувает со стрехи дома, из-под крыши крупинки измороси, искрящиеся на ярко-голубом фоне неба.

Крайние регистры ощутимо раздвигают пространство. Постоянное присутствие хрустальных звуков самого верхнего регистра есть то главное в музыкальной ткани романса, что усиливает эффект отдаленности от всего искусственно яркого, броского. В разреженном морозном воздухе сама природа обновляет наше чувство окружающего мира. Русским людям особенно знакома эта радость от чистоты и свежести морозного дня, насквозь просвеченного солнцем.

Гармонический язык романса переплетается с предыдущим произведением: в аккордовых комплексах также нанизаны секундовые интервалы, усиливающие завороченное оцепенение от близости с миром, острое чувство присутствия в нем, радость от его серебряного звучания.

В этом романсе интересен редко встречающийся прием, когда арпеджированные аккорды в партии правой руки исполняются не снизу вверх, как обычно, а сверху вниз, подчеркивая нисходящее движение в партии левой руки.

Важной для человека Нового времени репликой двум первым частям цикла-тетраптиха являются часть третья – «Лес шумит невнятным, ровным шумом...» и четвертая – «Настанет день – исчезну я...». Здесь решается вопрос о месте индивида с его чувствами и судьбой в общих судьбах мира.

Музыка аккомпанеента третьего номера, представленная бурными 32-ми, чутко следует за словом. В просторном фортепианном проигрыше как будто колотится сердце (всплески лаконичных интонаций, короткие паузы). В дружном шуме майской рощи слышен лепет молодой листвы, такой же бурный и безотчетный, как радость в душе молодого героя.

*Лес шумит невнятным, тихим шумом...
Хорошо и беззаботно мне
На траве, среди берез зеленых,
В тихой и безвестной стороне!*

*Так привык я к горю и заботам,
Что мне странен этот ясный день,
Точно должен упрекнуть себя я
И за эту радость, и за лень.*

*Но укор в улыбке замирает...
Лес шумит, дрожит узор теней...
Убегают светлый лепет листьев,
Тихий лепет светлых детских дней!*

Эта коллизия примечательна тем, что в ней есть человек как субъект, иными словами – как зеркало, концентрирующее и посылающее вовне блики солнечных зайчиков.

В последнем, самом емком произведении этого цикла музыкальное движение становится мерным и величественным. В октавных ходах в партии правой руки слышна поступь времени. Ровные, спокойные арпеджио в партии левой руки дополняют картину мерным движением морских волн. В этом великом вечном измерении Бытия появляется и растворяется в квинтольном размере трепещущая квартовая интонация (порхание бабочки у голубого потолка и блики света на волнах при повторе этой оригинальной ритмической фигуры). Обратим внимание на то, что первое появление квартовой интонации сопровождается ремаркой композитора «пустынно», второе появление ее соответствует финалу фразы: «И море ровной синевой/ манить в простор пустынный свой». В гармонизации романса также присутствуют диссонирующие интервалы секунды в каждом аккордовом комплексе. Мастерство и своеобразие композиторского языка проявляется и в том, что, используя политональные решения, автор достигает насыщенного и (как ни парадоксально) согласного, стройного звучания.

Заканчивается произведение восходящей мелодической линией, растворяющейся в *ppp* (тише, чем пианиссимо). И поэту, и композитору в данном случае удается передать императив православного смирения как высшее духовное состояние личности. Оба мастера подводят нас к одной и той же мысли. Чтобы ее наиболее внятно передать, мы снова вспомним о зеркале и посылаемых им солнечных зайчиках. Художник слова и композитор убирают блики, рождаемые «зеркалом» частного, индивидуального видения мира. Ничто не застит свет Мироздания, постигаемого как высшая цель и высшая мудрость человека.

Важно и то, что тетраптих «Четыре романса на стихи Бунина» стоит в ряду циклов «Времена года» (Вивальди, Гайдн, Чайковский

и др.), но воплощает древнерусский церковный вариант годового круга, который, как известно, начинался 1 сентября. Первый номер рисует картину осени («Смотрит месяц ненастный, / Как сыплются желтые листья»), второй – зимы («Утро тихо, радостно и молодо. / Белым снегом все запушено»), третий – молодой весны («Петухи в далекой караулке / Распевают про весенний день»), четвертый номер знаменует собой вовсе не конец, а выход к высшей зрелости, открытости и беспредельности человеческого сознания в этом мире.

Глубокая, духовно насыщенная музыка предполагает раздумья и дальнейшие размышления о прослушанном. Г. П. Дмитриев далек от желания развлечь публику. Его цель – заставить думать и сопереживать, проникнуть в смысл высокой поэзии. Слова и строки стихов, проинтонированные певцами, в своеобразной новой ритмической организации зачастую раскрываются с особыми смысловыми акцентами. Внимательный слушатель получает возможность уловить в медитативном подтексте православно-христианское содержание.

Подводя итог представленному анализу музыкального и стихотворного материала, отметим, что певческие сочинения, камерные и хоровые, на стихи Ивана Алексеевича Бунина обрели достойное место в творчестве композиторов дореволюционной поры. После перерыва в несколько десятилетий создание таких произведений возобновилось с конца 1950-х гг. Ныне оно продолжается в большей степени за счет современной бардовской и православной песенной культуры. Вершинной точкой этого процесса на заре XX столетия стали романсы Сергея Рахманинова; конгениальные бунинской лирике музыкальные произведения создал в 1970–2010-х гг. Георгий Дмитриев.

После того, как Шведская Академия увенчала лаврами Нобелевской премии (1933) Бунина-прозаика за «правдивый артистичный талант», известность этой части его наследия шла впереди. Но есть все основания утверждать, что известность Бунина-стихотворца за век окрепла и сконцентрировалась благодаря композиторам, которые обращались к его поэтическим шедеврам. Расширяя

число поклонников, музыканты пролагали пути, понятные широкому кругу почитателей русского искусства. Музыка подтверждала истинную глубину и брала в первую очередь то, что помогает не расплыться на мелочи. Это и раскрыло истинный потенциал поэзии как камертона бунинского творчества, приблизило к осознанию места поэзии Бунина в «русской Вселенной».

Сам Иван Алексеевич считал себя в первую очередь поэтом и на закате жизни тоже писал стихи. Типично русский характер и присутствие соотечественникам чувство Родины убедительно отразились в комплексе устойчивых мотивов, в красках, которыми он насыщал картину природы, в православном понимании мира, которым пронизаны поэтические строки.

Проблему метода, который свойствен художникам, уловившим и воплотившим в

искусстве специфику «русского гения», мы держали в центре внимания при взгляде на панораму созданных за 120 лет музыкальных трактовок поэзии И. А. Бунина. Отечественная музыкальная культура в лице ее лучших представителей раскрыла в Бунине именно такого художника.

Приведенные в статье высказывания мастеров слова (Василий Белов, Виктор Бокков, Сергей Воронин, Анатолий Приставкин) подтверждают, что и литераторов не оставляла равнодушными исповедь писателя о сокровенном – неразрывной связи человека с родной землей, верой и культурой своей Родины. Данный аспект выводит литературоведов к признанию эпичности стихотворных текстов И. А. Бунина. Они скрепляют взаимопонимание поколений на уровне, объективно передающем в слове суть русского гения как такового.

Olga R. BULATOVA

Cand. Sci. (Theory and Methods of Teaching and Upbringing),
Assoc. Prof., Krasnodar State Institute of Culture,
Krasnodar, Russian Federation,
olgarafelya@yandex.ru

Elena Yu. TRETYAKOVA

Dr. Sci. (Journalism), Assoc. Prof., Leading Researcher, Southern Branch,
Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage,
Krasnodar, Russian Federation,
drevo_rechi@mail.ru

Ivan Bunin's Poetry in Russian Vocal Lyrics

Abstract. The aim of the article is to determine the nature and influence of the music of Russian composers of the 20th and 21st centuries on the comprehension of the artistic originality of Ivan Bunin's poetry. This will make it possible to come closer to the formulation of the creative method that unites such prominent persons as Ivan Bunin, Sergey Rachmaninoff and Georgy Dmitriyev. The materials of the research were the poetic works of Bunin, the music of Russian composers, information from music and bibliographic reference books, the results of studies by Soviet and Russian philologists and musicologists. The research methodology combines musicological and literary analysis with methods of comparative study of various types of art and a systemic cultural approach to the national worldview. The authors point out that the first romances to Bunin's poems were written almost 120 years ago, and since then the panorama of musical incarnations of his poetry has been expanding, every year growing due to academic genres, works of contemporary authorial and Orthodox songs. At the first stage of the research, when summarizing the music and bibliographic reference books published in the 1960s–2010s, the authors found that only the early (1900s–1910s) transcriptions of Bunin's poetry to music were taken into account with sufficient completeness. Lists of works of the academic genre, written in the 1970s–2010s, are extremely incomplete. The second stage of the research was to

eliminate the existing gaps, starting with the most significant works. The authors carried out a musicological analysis of the vocal cycles of Georgy Dmitriyev, who created more than 30 compositions based on Bunin's poems. With a detailed analysis of Dmitriyev's vocal-instrumental cycles, the authors of the article supplement the musicological analysis of the choral cycle *Old Russian Legends* (1987) and the polyptych *Pictures from an Old Book* (2008), which Yury Paisov, a well-known Russian musicologist, performed in 2007–2018. The authors of the article also included romances by Sergey Rachmaninoff, Reinhold Gliere, and Sergei Vasilenko in the musicological analysis and comparison. The research resulted in the study of the "Bunin layer" of Russian vocal music created by Russian composers. The range of creative incentives of the rather wide collective creative process was correlated with Bunin's poetics proper. The works related to Bunin's poetry by the artistic method were determined. The authors of the article came to the conclusion that the method they were analyzing was generated by the Orthodox worldview and reflects features that are fundamentally important for the Russian genius as such.

Keywords: poetry of Ivan Bunin, creative method, Orthodox worldview, chamber and choral music, Russian composers of late 19th – early 21st centuries, Sergey Rachmaninoff, Sergei Vasilenko, Reinhold Gliere, Georgy Dmitriyev.

Использованная литература:

1. Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. М.: Музыка, 1981. С. 70–97.
2. Бунин И. А. Инония и Китеж // Возрождение. 1925. 12 окт. С. 2–4.
3. Бунин И. А. Миссия русской эмиграции // Руль. 1924. 3 апр. С. 5–6.
4. Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2014.
5. Василенко С. Я простая девка на баштане: Ноты [Электронный ресурс] // Primanota. URL: https://primanota.ru/arch/scores/01787532_S_Vasilenko_-_YA_prostaya_devka_na_bashtane.zip (дата обращения: 17.10.2020).
6. Волинская Н. Иван Бунин и музыка // Музыкальная жизнь. 1970. № 22. С. 22–33.
7. Воспоминания о С. В. Рахманинове: в 2 т. М.: Музыка, 1988.
8. Глиэр Р. Избранные романсы для голоса и фортепиано. М.: Музыка, 1974.
9. Дмитриев Г. П. Последний шмель: Вокальный цикл на стихи И. Бунина: Для тенора, скрипки, альты и виолончели: Партитура. М.: Советский композитор, 1988.
10. Дмитриев Г. П. Четыре романса на стихи И. А. Бунина [Электронный ресурс] // Георгий Дмитриев: Официальный сайт. URL: <http://www.gdmitriyev.ru/getfile/44.pdf> (дата обращения: 17.10.2020).
11. Дубовикова В. Музыка в жизни и творчестве Бунина // Бунинский сборник. Орел: Орловский пед. ин-т, 1974. С. 119–142.
12. И. А. Бунин и музыка [Электронный ресурс] // Орловская областная научная библиотека имени И. А. Бунина. URL: <http://www.buninlib.orel.ru/bunin/5.html> (дата обращения: 17.10.2020).
13. Иванов Г. К. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): в 2 ч. Ч. 1. М.: Музыка, 1966. С. 77–79.

References:

1. Aver'yanova, O. (1981) Romansy Rakhmaninova kak itog izucheniya zhanra v tvorchestve russkikh kompozitorov [Rachmaninoff's romances as a result of studying the genre in the works of Russian composers]. In: *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Issues of Musical Pedagogy]. Vol. 3. Moscow: Muzyka. pp. 70–97.
2. Bunin, I.A. (1925) Inoniya i Kitez [Inoniya and Kitez]. *Vozrozhdenie*. 12 October. pp. 2–4.
3. Bunin, I.A. (1925) Missiya russkoy emigratsii [Mission of Russian emigration]. *Rul'*. 3 April. pp. 5–6.
4. Bunin, I.A. (2014) *Stikhotvoreniya: V 2 t.* [Poems: In 2 Vols]. Saint Petersburg: Vita Nova.
5. Vasilenko, S. (n.d.) *Ya prostaya devka na bashtane* [I'm a Simple Girl on Bashtan]: Notes [Online] Available from: https://primanota.ru/arch/scores/01787532_S_Vasilenko_-_YA_prostaya_devka_na_bashtane.zip (Accessed: 17.10.2020).
6. Volynskaya, N. (1970). Ivan Bunin i muzyka [Ivan Bunin and music]. *Muzykal'naya zhizn'*. 22. pp. 22–33.
7. Apetyan, Z. (1980) *Vospominaniya o S. V. Rakhmaninove* [Memories of Sergey Rachmaninoff]: in 2 vols. Moscow: Muzyka.
8. Glier, R. (1974) *Izbrannyye romansy dlya golosa i fortepiانو* [Selected Romances for Voice and Piano]. Notes. Moscow: Muzyka.
9. Dmitriyev, G.P. (1988) *Posledniy shmel': Vokal'nyy tsikl na stikhi I. Bunina: Dlya tenora, skripki, al'ta i violoncheli* [The Last Bumblebee: A Vocal Cycle on Poems by I. Bunin: For Tenor, Violin, Viola and Cello]. A Score. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
10. Dmitriyev, G.P. (2001) *Chetyre romansa na stikhi I. A. Bunina* [Four Romances to Poems by I. A. Bunin]. [Online] Available from: <http://www.gdmitriyev.ru/getfile/44.pdf> (Accessed: 17.10.2020).
11. Dubovikova, V. (1974) [Music in the life and work of Bunin]. *Buninskiy sbornik* [Bunin Collecton]. Conference Proceedings. Orel: Orel Pedagogical Institute. pp. 119–142.

14. Из отзывов советских писателей о Бунине [Электронный ресурс] // Писатели о Бунине. URL: stihi.ru (дата обращения: 17.10.2020).
15. Козлов В. Идиллическая революция Ивана Бунина [Электронный ресурс] // Эволюция Ивана Бунина как поэта. URL: prosodia.ru (дата обращения: 17.10.2020).
16. Кулакова Л. С. Иван Алексеевич Бунин и музыка. Орел: Орловская обл. публ. б-ка, 2008.
17. Паисов Ю. И. Георгий Дмитриев «Картинки из старинной книжки»: Буклет к CD-диску. М.: Фирма Мелодия, 2018.
18. Паисов Ю. И. Хоровое творчество Г. П. Дмитриева. М.: Дека-ВС, 2007.
19. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание для голоса и фортепиано: в 2 т. М.: Музыка, 1973.
20. Рейнгольд Морицевич Глиэр: Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. Л.: Музыка, 1967.
21. Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. М.: Музыка, 1969.
22. Трубицына Н. А. Музыка в жизни и творчестве Бунина. Елец: Елецкий гос. ун-т И. А. Бунина, 2018.
23. Юрченко Л. Н. Образ Украины в творчестве Бунина // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. 2002. № 2. С. 3–32.
12. Bunin Library. (n.d.) *I.A. Bunin i muzyka* [I. A. Bunin and Music]. [Online] Available from: <http://www.buninlib.orel.ru/bunin/5.html> (Accessed: 17.10.2020).
13. Ivanov, G.K. (1966) *Russkaya poeziya v otechestvennoy muzyke (do 1917 goda)* [Russian poetry in Russian Music (Before 1917)]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Muzyka. pp. 77–79.
14. Stihi.ru. (n.d.) *Iz otzyvov sovetskikh pisateley o Bunine* [From Reviews of Soviet Writers About Bunin]. [Online] Available from: <https://stihi.ru/> (Accessed: 17.10.2020).
15. Kozlov, V. (2020) *Idillicheskaya revolyutsiya Ivana Bunina* [Ivan Bunin's Idyllic Revolution]. [Online] Available from: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/idillicheskaya-revolutsiya-ivana-bunina/> (Accessed: 17.10.2020).
16. Kulakova, L.S. (2008) *Ivan Alekseyevich Bunin i muzyka* [Ivan Alexeevich Bunin and Music]. Orel: Orlovskaya oblastnaya publichnaya biblioteka.
17. Paisov, Yu.I. (2018) *Georgiy Dmitriyev "Kartinki iz starinnoy knizhki"* [Georgiy Dmitriyev "Pictures From an Old Book"]. CD booklet. Moscow: Firma Melodiya.
18. Paisov, Yu.I. (2007) *Khorovoye tvorchestvo Georgiya Dmitriyeva*. [Georgiy Dmitriyev's choral works] Moscow: Deko-BS.
19. Rachmaninoff, S. (1973) *Romansy: Polnoe sobranie dlya golosa i fortepiano* [Romances: Complete Collection for Voice and Piano]. Notes: In 2 vols. Moscow: Muzyka.
20. Gliere, R.M. (1967) *Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Articles. Memoirs. Materials]. In 2 vols. Leningrad: Muzyka.
21. Solovtsov, A.A. (1969) *S.V. Rachmaninoff*. Moscow: Muzyka. (In Russian).
22. Trubitsyna, N.A. (2018) *Muzyka v zhizni i tvorchestve Bunina* [Music in Bunin's Life and Works]. Elets: Elets State University.
23. Yurchenko L.N. (2002) *Obraz Ukrainy v tvorchestve Bunina* [The Image of Ukraine in Bunin's Works] *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Humanities*. 2. pp. 3–32.

Полная библиографическая ссылка на статью:

Булатова, О. Р. Поэзия И. А. Бунина в русской вокальной лирике / О. Р. Булатова, Е. Ю. Третьякова // Наследие веков. – 2020. – № 4 – С. 13–27. DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.001

Full bibliographic reference to the article:

Bulatova, O.R. & Tretyakova, E.Yu. (2020) Ivan Bunin's Poetry in Russian Vocal Lyrics. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 4. pp. 13–27. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2020.24.4.001