

Joanna Mianowska

Польское в "Крымской элегии" Нины Берберовой

Acta Polono-Ruthenica 20, 83-90

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Mianowska
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Польское в *Крымской элегии* Нины Берберовой

Польское в прозе русской эмиграции первой волны XX века проявляется в разнообразии реминисценций и ассоциаций. Скромные польские сюжеты представлены у А. Куприна и Р. Гуля¹. Польское найти можно также в прозе Ф. Сологуба и И. Бунина². О разочаровании Польшей Д. Мережковского упоминает Г. Струве в книге *Русская литература в изгнании*³. Мережковский, посещавший в свое время Ю. Пилсудского, сомневался в антибольшевизме поляков. Поляки же читали в межвоенный период прозу И. Бунина, Л. Андреева, М. Алданова, А. Амфитеатрова, Д. Мережковского, Ф. Сологуба и многих других русских эмигрантов⁴. Как констатирует в своем исследовании Я. ЗамоЙски, интерес польской интеллигенции к русской культуре межвоенного двадцатилетия был несомненным⁵.

С Польшей кровным родством был связан Б. Зайцев. Его бабушка со стороны отца, Франтишка Станиславска, была полькой и католичкой⁶. Это колоритная особа, ездившая в гости к сыновьям с четками, Распятием, Евангелием и молитвенником, вспоминая Польшу и иную, не совсем русскую жизнь, запала глубоко в душу будущего эмигранта, в детстве и юности залпом впитывавшего в себя все новое и таинственное⁷. Понять национальную идентичность Зайцева можно, прослеживая судьбу его автобиографического героя в *Путешествии Глеба*⁸.

Обратимся к Нине Берберовой, гражданской жене В. Ходасевича, поляка по происхождению, воспитывавшегося в католической семье, которая уже прочно вошла в литературоведческие исследования польских русистов⁹. Особо выделяется

¹ F. Sielicki, *Rosyjscy pisarze emigracyjni na scenach i ekranach Polski międzywojennej*, „Opuscula Polonica et Russica”, Toruń 1994, с. 64–72; F. Sielicki, *Co czytali Polacy w okresie międzywojennym z rosyjskiej literatury emigracyjnej*, „Przegląd Rusycystyczny” 1994, № 1–2, с. 71–79.

² J. Orłowski, *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992, с. 176–177.

³ Г. Струве, *Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского зарубежья*, Париж – Москва 1996, с. 69 и др.

⁴ F. Sielicki, op. cit., с. 71–79.

⁵ Я.Е. ЗамоЙски, *Русская (белая эмиграция) в Польше и ее польские связи (1918–1939)*, [в:] *Культурные связи России и Польши XI–XX вв.*, Москва 1998, с. 179 и др.

⁶ Е. Зайцев, *Русский писатель земли калужской*, Калуга 2004, с. 9.

⁷ J. Mianowska, *Польское в прозе Б. Зайцева*, [в:] eadem, *Контексты культуры русской эмиграции XX века: Борис Зайцев – певец русского православия*, Toruń 2011, с. 113.

⁸ Б.К. Зайцев, *Собрание сочинений в 5 томах*, т. 4: *Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия*, Москва 1999.

⁹ A. Paszkiewicz, *Какая она злая. Автобиография „Курсив мой” Нины Берберовой*, [в:] *Słowianie wschodni na emigracji: Literatura – Kultura – Język*, pod red. B. Kodzisa i M. Giej, Opole 2010, с. 363–366;

ее автобиография *Курсив мой*, вызвавшая большой интерес еще в эмиграции¹⁰. В ней повествуется не только о писателях, но и о разных представителях русской интеллигенции в изгнании, политических деятелях, генералах. И хотя критика отметила в книге Берберовой много погрешностей, неточностей и даже противоречий, своей летописью русской эмиграции Берберова прочно вошла в литературоведческий обиход. Напомним, что В. Леонидов назвал Берберову самой загадочной и талантливой женщиной в истории русской литературы XX века¹¹. Набоков же отмечал серьезность ее попытки создать образ эмигрантского мира в его эпическом преломлении¹². В *Моем курсиве* Польша упоминается довольно часто и связана она с именами В. Ходасевича, М. Арцыбашева, К. Бальмонта, Татьяны Адамович и многих других творцов культуры.

В последние годы поочередно вышли беллетризованные биографии П. Чайковского и А. Бородина, а также рассказы и пьеса Берберовой¹³. *Аккомпаниаторша* и *Воскрешение Моцарта* – это повести, вышедшие еще в 1949 году в книге *Облегчение участи* [Париж, УМСА-Press]. В России эта книга вышла в Москве в 1992 году под заглавием *Повести*.

Наше внимание привлек небольшой по своему объему рассказ Берберовой, озаглавленный *Крымская элегия*¹⁴. Уже само знаковое заглавие „элегия” вводит в мир воспоминаний. Элегия как поэтический жанр „теряет жанровую отчетливость и термин выходит из употребления, оставаясь лишь как знак традиции”¹⁵. В польском словаре под ред. Я. Славиньского наиболее четкое определение этого жанра следующее: „utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych”¹⁶. В заглавии рассказа Берберовой это слово обозначает жалобную песню [греч. *elegia*, от *elegos*] ее героини, эмигрантки-польки, которая до семнадцатого года жизни жила в России, в Крыму, и вернулась туда вспоминать прошедшее.

Уже с первых строк рассказа известно, что Юлия Болеславовна З. – оперная певица. Отметим, что музыка часто вводится в ткань произведений Н. Берберовой. Ведь ее перу принадлежат упоминаемые две художественные биографии русских

J. Mianowska, *Zajętych oczyma N. Berberowej w wspomnieniach „Kursiv мой”*, [w:] *Wschód – Zachód. Dialog kultur*, pod red. G. Nefąginy, t. 1, Słupsk 2007, s. 137–143.

¹⁰ Н. Берберова, *Курсив мой*, Москва 1996.

¹¹ На сайте: <<http://readr.ru/nina-berberova-oblegchenie-uchasti.html>> (доступ: 19.03.2013).

¹² На сайте: <<http://imhonet.ru/person/14343/opinions>> (доступ: 19.03.2013).

¹³ Н. Берберова, *История одинокой жизни. Чайковский. Бородин*, Москва 2010; eadem, *Аккомпаниаторша. Рассказы в изгнании*, Москва 2011; eadem, *Повелительница*, Москва 2010. В настоящей работе произведения Берберовой цитируются по изданию от 2011 года.

¹⁴ Н. Берберова, *Крымская элегия*, [w:] eadem, *Повелительница*, с. 170–176.

¹⁵ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 1228.

¹⁶ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum 1998, s. 126.

композиторов, как и произведения *Аккомпаниаторша*, *Воскрешение Моцарта* и многие другие¹⁷.

Хочется подчеркнуть, что формы сотрудничества музыки и литературы бесконечно разнообразны. Сама музыка может стать важнейшей или второстепенной темой литературного произведения, а музыкальные образы используются для характеристики литературных персонажей. Музыка может быть метафорой, стилистическим приемом или символом, наконец она может проникнуть в композицию произведения, составляя новую целостность.

М. Гловиньски справедливо отмечает сложность в исследованиях соотносённости музыки и литературы¹⁸. Ученый выделяет два способа передачи литературных сюжетов в музыке – при помощи заглавия и цитаты. Напомним, что музыкой пронизаны многие произведения русской литературы XIX и XX веков, начиная с *Пиковой дамы* А. Пушкина, *Демона* М. Лермонтова, *Войны и мира* Л. Толстого или *Мастера и Маргариты* М. Булгакова. Естественно в ткань поэзии музыка вводится иначе, чем в прозу. Поэтические метафоры, лексика, символы еще более усложняются сетью музыкальных соотносённостей. В XIX веке Рихард Вагнер приветствовал концепцию союза искусств (*Gesamtkunstwerk*)¹⁹.

Следуя этому принципу, Нина Берберова во многих своих произведениях вводит музыку в соотносённости с литературой. В анализируемой *Крымской элегии* музыка соотносится с элегией, плачем по утраченным образам потерянного дома, костела.

Героиня рассказа Берберовой Юлия Болеславовна З. – оперная певица уехала из Крыма в роковом семнадцатом году, выхлопотав польские бумаги, со своим отцом инженером и двумя маленькими братьями²⁰. Стоит отметить, что Берберова не впервые героиней своего произведения сделала оперную певицу, ведь в ее повести *Аккомпаниаторша* одна из главных героинь, Мария Николаевна Травина, также певица, эмигрантка²¹. Юлии Болеславовне З. ее врач, который обращается к ней „пани”, советует ехать отдохнуть и лечить нервы не в Мариенбаде, как она сама хотела, а в Крыму. Слова доктора: „Поезжайте в Крым. Чудный климат. Вы поправитесь, пани, человек должен когда-нибудь возвращаться на свой огород, как всякая овощ”²², являются сюжетообразующими. „Огород” – „овощ” ассоциируется в данном случае с моделью своего, безопасного бытия в ограниченном пространстве. „Огород” – это ограда собственного дома как хранилища ценностей.

Польская пани, приехав спустя годы лечить нервы в места своего детства, в Крым, видит новую власть, однако эти „курносые, веснушчатые, бритые головы детем смазанные”, не мешают ее радости и возможности опять поговорить

¹⁷ Н. Берберова, *Аккомпаниаторша...*; edaem, *История одинокой жизни...*

¹⁸ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [в:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, с. 67.

¹⁹ L. Brogowski, *Sztuka i człowiek*, Warszawa 1990.

²⁰ Н. Берберова, *Крымская элегия*, с. 171.

²¹ Н. Берберова, *Аккомпаниаторша...*

²² Ibidem, с. 171.

по-русски²³. Эта известная исполнительница арий Розины, Маргариты и Джульетты, потолстевшая к сорокам годам, уже задыхалась, взбегая на искусственно освещенный веронский балкон, и переживала слова своего давнего друга, первого тенора, подшучивавшего, „что в сцене объятия в *Фаусте* она боковым ломам кажется и шире и выше него”²⁴. Однако по колоратурному сопрано соперниц у нее не было. Всю свою жизнь после отъезда из России польская пани считает „безоблачной, полной трудов и успехов”. В страну своего детства она ехать не боялась (муж, левый депутат в польском сейме), а в ее польском доме бывала вся оппозиция, да и полпред с супругой „певшей по-московски”. Однако в рассказе подчеркнуто: „[...] немножко смешно ехать за границу – не за *ту*, а за *эту*”²⁵.

Слова „ту” и „эту” стоит рассмотреть в контексте концептов „свой” и „чужие”. Оппозиция эта пронизывает каждую культуру²⁶. Ю. Степанов в этой связи отмечает: „Принцип «свой» – «чужие» разделяет семьи – нас и наших соседей, роды и кланы более архаичных обществ, религиозные секты, сексуальные меньшинства и т.д. И уже вполне концептуально и концептуализованно он отличает «свой народ» от «не своего», «другого», «чужого»”²⁷. В случае героини рассказа Берберовой „чужое” – это хотя и не свое, однако не совсем дальнее и постороннее. Воспоминания детства и ранней юности – „ситцевый передник, который повязывала ей мать (а соседские дети кричали ей вслед: католичка в фартуке), [...] Божья Матерь из розового гипса в голубом плаще”²⁸ относятся к понятию „свой”, хотя и на чужбине. Костел, куда водили девочкой Юлию Болеславовну З., и где она до последнего дня пела с органом, воспринимается героиней как свое безопасное пространство.

Уже в поезде Москва – Симферополь Юлия Болеславовна пыталась говорить по-русски „хотя и не совсем правильно” и во время долгого пути рассказать о себе двум соседкам. После приезда в Крым, в „санаторий для ответственных работников”, где пребывали и лечились интуристы, героиня Берберовой, хотя и находилась в „чужом” пространстве, пыталась заново отстроить в нем место своего детства и прошедшей юности. В воспоминаниях „все оставалось таким пышным, широким и грустным”, а наяву „дома были такие ветхие, крошечные и деревья игрушечные пыльные, совсем не совпадали с теми, в памяти”²⁹.

Осмысление покинутого городка видится героине сквозь неузнаваемые холмы, кресты и плиты. „Свой” – „Чужие” создается не только объективными данными, но и субъективным отражением в сознании. Приехавшая в места своего детства и юности оперная певица, воспринимает увиденное другим, чем запомнила. В поисках давнего, бывшей Екатерининской, где она жила, находит чужое: „[...] от проспекта отходили все какие-то Карла Маркса и Революции”. И вдруг как во сне:

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, с. 170.

²⁵ Ibidem, с. 171.

²⁶ Ю. Степанов, *Константы: словарь русской культуры*, Москва 2001, с. 126–143.

²⁷ Ibidem, с. 126.

²⁸ Н. Берберова, *Крымская элегия*, с. 172.

²⁹ Ibidem, с. 173.

„[...] невероятно старый, осевший на фундамент, обнаживший свои темные, каменные язвы, стоял костел”³⁰. Наконец, увиденное – это не безымянное, а свое, духовная сущность, неотделимая от жителей. И хотя рядом были „рабочие в балахонах и тюбетейках”, которые рубили дерево, уже не только в сознании, но наяву обступил певицу запах минувшего – „пахнуло из-под сводов (совсем низеньких, потому что она теперь была такой большой) сыростью и вечностью”³¹.

В этой картине проступает историческое содержание – столкновение советского – „чужого” с бывшим „своим”, которое „пошатнулось, заросло и смешалось на веки”³². В этом отсчете времени, которому не подвластен костел, именно он становится местом подведения итогов жизни. „Свое” и „чужое” пространство в этом месте смысляется. Героиня входит на хоры, узнает розовую Мадонну в голубом плаще и пюпитр с нотами. Взяв их в руки, она узнала *Ave Maria* Шуберта. Однако далее опять появляется „чужое”, неизвестное ей, и оперная певица узнает, что службу в костеле запретили, а ксендз работает сторожем в кооперативе. Встреченный в разваленном костеле четырнадцатилетний мальчик, поклонившийся алтарю и вновь появившийся с веником и тряпкой для мытья пола, информирует, что поми-мо всего люди в костеле собираются раз в неделю, человек тридцать или сорок³³.

Далее из диалога пани с мальчиком: „– А ты кто такой? – Я здесь играю. – Играешь? Как? – На органе играю. – Я спеть хочу – сказала она просто, – саккомпанируй мне, пожалуйста, вот эту *Ave Maria*. – Подожди маленько, сейчас народ придет. С хором и споешь”³⁴. Люди пришли, разрешили ей спеть соло, зная, что она уже здесь пела, а сами встали на колени, мальчик же играл на органе. Вдруг один из присутствующих сказал: „Пани, позвольте нам сходить за ксендзом, ему это будет радость”³⁵. Пришедший ксендз был „босой и старый, подвязанный веревкой и без тонзуры”. Юлия Болеславовна пела. Ксендз обратился к ней с просьбой: „Пани, позвольте же нам сходить теперь за православным священнослужителем, чтобы и ему была радость”³⁶. Спустя какое-то время появился человек „в белой рубашке и настоящих лаптях такой старый-старый, что не мог поднять головы”, пришедшему объяснили, что поющая пани стоит наверху у органа. Священнику помогли встать на колени. Третий раз, приехавшая лечиться польская пани, пела в своем костеле *Ave Maria* Шуберта. „Голос ее поднимал своды, раздвигал стены, ломал все, что за много лет стесняло здесь камни и людей”³⁷ – эти слова свидетельство отсутствия разграничения своего пространства и чужбины. Неразделимое единство христианства даже в чужом пространстве вызвало крайние эмоции – лицо пани стало влажным и „она вовсе не боялась перехвата в горле. Ей казалось, что она

³⁰ Ibidem, с. 174.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, с. 175.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, с. 176.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

дошла до крайней точки своей жизни”³⁸. И хотя мальчик нажимал на стертые педали, воздух гудел долго и был благоприятным, ей было так хорошо. Уже выходя из костела, польская пани заметила стоящих в дверях двух рабочих с непокрытыми головами и «степенными» лицами и еврея в узеньком галстучке. Юлии Болеславовне показалось, что он хотел ей что-то сказать, но лишь пошевелил лицом. А далее, уже на улице „не двигаясь, стоял кто-то в крагах и с винтовкой”³⁹.

И лишь в конце *Крымской элегии* Берберовой появляется образ Черного моря „с шелковым шумом”, к которому ехала лечить нервы и повспоминать прошлое полька Юлия Болеславовна З., обладательница колоратурного сопрано. Польская пани ехала не в свою родную страну, а в страну проведенного там детства и юности. Образ отца, привозившего из поездки огромные, тяжелые яблоки, и матери, озабоченной и ночами ожидавшей его возвращения, их дом в благородном квартале, женская гимназия, лавки, управление железной дороги и, наконец, костел – „все пошатнулось, заросло и смешалось на веки”⁴⁰. В этом бывшем своем – чужом доме спустя годы полька находит кресты и плиты и отчетливо слышит крик, пение и щебетание птиц и, если бы не они, то „слышно было бы, как молятся мертвецы – кто Ченстоховской, кто Краковской...”⁴¹. Осталась лишь надпись „Отче наш”, а ведь была у нее задумка что-то выкопать и увезти с собой. Польская пани решила передать отцу увиденное иначе – пусть думает, что все осталось по-прежнему в полном порядке и что она успела на могиле посадить анютины глазки.

Главным в элегии оказался костел и связанные с ним реминисценции. Восстанавливая прошлое, появляется возможность почувствовать настоящее. Вновь возвращается центр былого дома – костел – орган – пюпитр – ноты *Ave Maria* Шуберта и пение не детское, звонкое, а мощное колоратурное сопрано. Непроизвольная память, связанная с комплексом ощущений и впечатлений, запавших в сознание, долгие годы хранилась полькой в неприкосновенности и лишь приезд и увиденное восстановили картину прошлого. Костел – орган – пение – это хранилище ценностей героини. В костеле встретились ксендз и православный священнослужитель. Юлия Болеславовна З. еще в детстве, этой безмятежной поре жизни, имела свою иерархию ценностей, в которой религия и духовность играли первостепенную роль. Уже тогда она [католичка] жила в окружении других религий и веры – не только православной. В ее воспоминаниях: „Влево от вокзала сбегал по горбатым переулкам греческий и татарский городок”, а везде „жили какие-то Раечки, Манечки, Ниночки, с которыми она дружила и секретничала”⁴². Все это не могло не запасть в душу впечатлительной и талантливой польки.

Источником вдохновения был не только Дом Божий – костел, куда ее водили на молитву, но и орган, с которым она пела в детстве. Напомним, что *Ave Maria* составляет в определенные дни церковного года постоянный компонент мессы.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, с. 174.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, с. 173.

И хотя песня католика Франца Шуберта подвергалась разным обработкам и переложениям, латинский текст [без повторов] является принятым в католической литургии⁴³.

Сюжет у Берберовой, связанный с органом и костелом, напоминает произведение В. Астафьева *Далекая и близкая сказка*, составляющее введение в его *Последний поклон*⁴⁴. В нем польское связано с историей Васи – поляка, игравшего на скрипке полонез Огинского. Автобиографический герой во время освобождения польского города неожиданно услышал звуки органа⁴⁵. Они напомнили ему скрипку и историю Васи (Станислава) – поляка, человека, которого лишили самого дорогого – его родины, „далекой державы Польши”⁴⁶. Звуки органа разливались „от дома, при бомбежке которого отвалился угол, обнажив стены с нарисованными на них сухощеками святыми и мадоннами [...] до потемок глазели эти святые и мадонны [...] Неловко было за себя, за людей под укоряющими взглядами святых”⁴⁷.

В произведении Астафьева также своя иерархия ценностей. Однако у Берберовой костел „обнаживший свои темные каменные язвы”, без ксендза, с ежедневными мессами сохранил орган, который прозвучал помимо людей, стоящих у порога храма с винтовкой, блюстителей новых порядков. Музыка органа и пение полькой *Ave Marii* Шуберта три раза подряд – это торжество духа и света Евангелия, религиозного подъема в период, казалось бы, обезбожения общества.

У Астафьева также звучит музыка органа в разваленном бомбежкой польском костеле. Музыка ассоциируется автобиографическому герою с потомком польских ссыльных, Васей – поляком: „Музыка органа [И.М.] властвовала над оцепененными развалинами, та самая музыка, какую, словно вздох родной земли, хранил в сердце человек, который никогда не видел своей родины, но всю жизнь тосковал о ней”⁴⁸.

В свете проведенного анализа стоит процитировать следующие слова: „Граница не только разделяет, но и притягивает разъединенных. Это притяжение есть проявление тех центробежных сил, которые изначально объединяют человечество”⁴⁹. И хотя польская пани, оперная певица Юлия Болеславовна З. в „своем” – „чужом” пространстве увидела большие изменения, думая о прошлом, о мертвецах, молящихся „кто Ченстоховской”, „кто Краковской”, она своей музыкой, исполнением *Ave Maria* Шуберта их воскресила.

И не случайно в конце рассказа, уже при выходе из костела пани увидела кого-то „с винтовкой” и в то же время „с крыш стреляло полдневное солнце”. Однако человек „в крагах и с винтовкой” не двигался, он стоял, застыв перед Вечностью,

⁴³ На сайте: <<http://www.maykarar.ru>> (доступ: 27.03.2013).

⁴⁴ Впервые в „Огоньке” 1963, № 47, с. 11–15.

⁴⁵ В. Астафьев, *Далекая и близкая сказка*, [в:] *Мириады*, [online] <<http://russian-prose.myriads.ru>> (доступ 27.03.2013).

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ А. Липатов, *Национальное – межнациональное – универсальное (Мир природы и мир культуры: на примере этнического пограничья Польши)*, [в:] *Studia Polonorossica. К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко*, отв. ред. В. Хорев, Москва 2003, с. 29.

и не посмел войти с оружием в Божий храм. Ему писательница противопоставляет солнце, ибо оно непобедимо (*sol invectus*) и лишь его исчезновение уподобляется смерти. Так как солнце является источником высших ценностей и духовного авторитета, его движение – это знак озарения, а также духовного посвящения⁵⁰. В данном случае, завершая свой рассказ, Берберова дает понять, что солнце „изливает на землю поток жизнетворных сил” и приехавшая лечиться ее героиня – полька, излечит не только свое тело, но и душу, помня, что истинная вера в Высшее начало признает вечное и непреходящее, универсальное.

Streszczenie

Polska tematyka w „Elegii krymskiej” Niny Berberowej

Autorka bada polskie motywy w opowiadaniu *Elegia krymska* znanej pisarki i memuarystki, emigrantki pierwszej fali uchodźstwa rosyjskiego XX wieku Niny Berberowej. Polskie motywy w prozie rosyjskich emigrantów występują częstokroć jako reminiscencje (proza A. Kuprina, R. Gula, B. Zajcewa i wielu innych). W *Elegii krymskiej* Berberowej znana śpiewaczka operowa Julia Bolesławowna Z. przyjeżdża na leczenie skołatanych nerwów na Krym – miejsce swojego dzieciństwa i wczesnej młodości – i odnajduje tam bezpieczną krainę. I choć to obczyzna, to kościół i związane z nim reminiscencje odgrywają pierwszoplanową rolę. Kościół, organy i śpiew okazują się skarbnicą najwyższych wartości bohaterki Berberowej. I chociaż władza na Krymie zmieniła swoje oblicze, to „człowiek z bronią” nie śmiał wejść za nią do Domu Bożego. Polka-katoliczka muzyką i wykonaniem pieśni Szuberta *Ave Maria* niejako wskrzesiła zmarłych, którzy niegdyś modlili się na tej ziemi do Matki Boskiej Częstochowskiej lub Krakowskiej.

Summary

Polish themes in „The Crimean Elegy” by Nina Berberova

This academic paper explores Polish themes in the novel *The Crimean Elegy* written by a well-known novelist and memoir writer, the first wave Russian emigrant in the 20th century, Nina Berberova. Polish themes in the prose of Russian emigrants, the representatives of the first wave of the Russian Emigration in the 20th century, often appear as reminiscences (the prose of A. Kuprin, R. Gul, B. Zaytsev and others). In Berberova's *The Crimean Elegy* a famous opera singer Julia Bolesławowna Z. goes to the Crimea, the land of her childhood and adolescence, in order to calm her strained nerves and, although it is a foreign land, she finds it safe, where the church and the memories associated with it play a leading role. As it turned out, the church, the sound of barrel organs, the chants, Shubert's *Ave Maria* performed by Julia Bolesławowna Z. appeared to be a treasure trove of the highest moral values for Berberova's heroine. And even though the government has changed its appearance on the Crimea and before the church stood now a freckled, snub-nosed “man with a gun”, he would not dare to enter the house of God. A Pole, a catholic, with her music and the performance of Shubert's *Ave Maria*, she has revived the passion of the deceased, who once prayed on this land to Black Madonna of Częstochowa or to Our Lady of Kraków.

Key words: *The Crimean Elegy*, Nina Berberova, opera singer, church, memory.

⁵⁰ *Энциклопедия символов, знаков и эмблем*, авт. сост. В. Андреева и др., Москва 2002, с. 463–464.